

Ryciny kwiatowe wiązane z Jeremiasem Falckiem. Studium z zakresu siedemnastowiecznych florilegiów

Jeremias Falck (ok. 1605/09–1677), uważany za najwybitniejszego sztycharza czasów nowożytnych na terenach związanych z Rzeczpospolitą, był przede wszystkim grafikiem reprodukcyjnym. Tworzył we Francji, Holandii, Szwecji i w Niemczech oraz w rodzinnym Gdańsku. Pracował na zlecenie wydawców, uczonych i królów. W ostatnim okresie twórczości działał również, jak się wydaje, jako niezależny wydawca i pośrednik w handlu sztuką¹.

Graficzne przedstawienia kwiatowe Falcka stanowią znaczącą pod względem artystycznym część jego twórczości, interesującą nie tylko z polskiego punktu widzenia. Jako że nie cieszyły się one dotąd szczególnym zainteresowaniem badaczy, warto poświęcić im więcej uwagi. Należy przy tym przyrzeć się dotychczasowym atrybucjom w celu ustalenia realnej liczby prac Falcka o tej tematyce, a także przeprowadzić analizę formalną poszczególnych sztychów. Potrzebne jest też krytyczne podejście do kwestii odbitek autorskich i późniejszych nakładów oraz kopii, w czym pomocne będzie badanie papieru użytego do odbijania kolejnych serii. Ta nieco mozolna analiza porównawcza poszczególnych prac stanowi studium przypadku pozwalające wyciągnąć wnioski na temat produkcji graficznych przedstawień kwiatów w XVII w. i funkcjonowania rynku tego typu dzieł.

Stan badań

Dotychczasowi badacze twórczości Falcka nie omawiali jego przedstawień kwiatowych w sposób analityczny. Autorzy francuscy, niemieccy i szwedzcy raczej je wzmiankowali niż analizowali². Dokładniejszym opracowaniem tematu nie zajęli się również pionierzy polskich badań nad grafiką artysty – Jan Gwalbert Pawlikowski czy Józef Ignacy Kraszewski³. Edward Rastawiecki

¹ Anna Sobecka, *Zwischen Danzig, Stockholm und Hamburg. Jeremias Falck und seine Kunststrategie* [w:] *Die Maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, red. Katarzyna Wojtczak, Tomasz Torbus (*Das Gemeinsame Kulturerbe*, red. Małgorzata Omiłanowska), w druku.

² Zob. Charles le Blanc, *Mannuel de l'amateur des estampes*, t. 2, Paris 1856, s. 214–215; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. Ulrich Thieme, Felix Becker, Bd. 11, Leipzig 1915, 212–213; Gustaf Upmark, *Jeremias Falck und seine schwedischen Stiche*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” 1885, H. 3, s. 306–324.

³ Jan Gwalbert Pawlikowski, *Wiadomości o rytownikach Polakach i cudzoziemcach u nas osiadłych*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego im. Ossolińskich” 1829, z. 2, s. 101–106; Józef Ignacy Kraszewski, *Jeremiasz Falck*, „Athenaeum” 1850, t. 1, s. 187–208.

wymienił wprawdzie dwa cykle kwiatowe Falcka, jednak nie poświęcił im szczególnej uwagi⁴. Wspominał, że jeden z cykli znajduje się w kolekcji dreźnieńskiej i zbiorze Pawlikowskiego⁵. Sam również zgromadził w prywatnej kolekcji liczne ryciny przedstawiające kwiaty⁶, ale nie analizował ich dokładnie. Być może w momencie pisania tekstów o sztycharzu nie posiadał jeszcze jego prac we własnych zbiorach.

Brak zainteresowania dziewiętnastowiecznych autorów polskich roślinami Falcka jest po części zrozumiały – nadrzędnym celem było wówczas udowodnienie polskości wybitnego grafika. Czyniono to, przywołując i analizując przede wszystkim jego portrety, frontyspisy oraz sztychy okazjonalne związane z polską arystokracją lub rodziną królewską. Kwiaty ideowo obojętne, tematycznie uważane za najmniej istotne i w dodatku niesygnowane przydomkiem „Polonus”⁷, wydawały się – szczególnie polskim badaczom – mniej znaczące. Mógł istnieć jeszcze jeden ważny powód, dla którego dziewiętnastowieczni kolekcjonerzy grafiki Falcka nie omawiali bliżej jego przedstawień kwiatowych – brak jasności co do tego, które ryciny są w istocie jego autorstwa.

Julius Caesar Block, autor jedyne – jak dotąd – katalogu rozumowanego twórczości grafika, przypisał mu 98 przedstawień kwiatowych⁸. Umieścił je pod pięcioma numerami katalogowymi (Bl. 64–68), wymieniając liczbę kart poszczególnych cykli. Natomiast nie opisał rycin dokładnie, co w znacznym stopniu uniemożliwia identyfikację tych w większości niesygnowanych obiektów. W katalogu, wśród przedstawień „złotniczych”, odnajdujemy jeszcze trzy wzory ornamentalne o tematyce kwiatowej. Jeden z nich jest sygnowany.

Mimo że katalog Blocka był znany wszystkim późniejszym autorom tekstów o Falcku, żaden z nich nie odniósł się do kwestii przypisania przez badacza wybitnemu grafikowi licznych przedstawień kwiatowych. Anna Gosieniecka,

⁴ Edward Rastawiecki, *Ryciny Jeremiasza Falcka, Gdańszczanina Polaka*, „Biblioteka Warszawska” 1856, t. 1, z. 41, s. 525–550; *idem*, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce lub czasowo w niej pracujących*, Warszawa 1850–1857, t. 1, s. 163–164, t. 3, s. 202–204; *idem*, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886, s. 47–106.

⁵ Rastawiecki, *Słownik rytowników...*, s. 103.

⁶ Najprawdopodobniej większość (lub wszystkie) spośród 83 prac kwiatowych wiązanych z Falckiem, które znajdowały się przed drugą wojną światową w zbiorach poznańskiego muzeum, a pochodziły z kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Nauk, była pierwotnie własnością tego kolekcjonera i badacza grafiki, por. *Ars una Species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. Dorota Suchocka, Poznań 2007, s. 110, kat. 51–53 (A. Salamon).

⁷ Sobecka, *Zwischen Danzig...*

⁸ *Jeremias Falck. Sein Leben und seine Werke. Mit vollständigen alphabetischen und chronologischen Register sämtlicher Blätter sowie Reproduktionen nach des Künstlers besten Stichen*, hrsg. von Julius Caesar Block, Stadtrath A.D., Danzig–Leipzig–Wien 1890. Numery według katalogu rozumowanego cytowane dalej jako Bl. Uproszczone wiadomości za katalogiem podaje także Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings, and woodcuts: ca. 1450–1700*, Bd. 6, Amsterdam 1952, s. 209–227.

autorka jedynej monograficznej wystawy prac Falcka, odnotowuje istnienie jednego cyklu, ale nie poświęca mu wiele uwagi⁹. Eugeniusz Iwanoyko na okładce monografii Falcka reprodukuje najbardziej znany frontysepis serii kwiatowej artysty¹⁰, lecz nie ustosunkowuje się do wymienianych przez krytykowanego przezeń Blocka informacji o licznych kartach przechowywanych w poznańskim muzeum¹¹. Brak głębszej analizy problemu nie wynikał z pewnością z niedostatecznego zainteresowania tą tematyką. Przeciwnie, wydaje się, że Iwanoyko mógł być inicjatorem zakupu do biblioteki poznańskiego Instytutu Historii Sztuki tomu, w którym seria kwiatowa Falcka *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* jest współoprawna m.in. z *Florilegium Renovatum*, wydanym przez Meriana¹². Może więc Iwanoyko w momencie pisania monografii uznał, że niedostatecznie rozpoznał ten problem w twórczości Falcka, by móc go rzetelnie opisać.

Falck wymieniany jest również w opracowaniach anglojęzycznych poświęconych florilegiom jako jeden z ważniejszych i najdoskonalszych artystycznie wykonawców tego typu rycin¹³. Autorzy artykułów w języku angielskim powołują się zwykle na jeden cykl Falcka (*Novae et exquisitae FLORUM ICONES*), ale nie przyglądają się mu dokładniej. Doceniają sztukę i precyzję wykonania rycin, jednak są one dla nich tylko jednym spośród wielu przykładów dzieł o tej tematyce.

Pierwsze, bardziej konkretne uwagi na temat kwiatów Falcka można odnaleźć w katalogu wystawy *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, w którym autorką eseju o grafice gdańskiej jest Jolanta Talbierska, a not katalogowych omawiających prace Falcka – Anna Grochala. Obie badaczki zgodnie wskazują, że Falck był autorem dwóch cykli studiów kwiatowych i jednego przedstawiającego bukiety¹⁴. Taką samą informację podaje w opracowaniu słownikowym Kalina Zabuska¹⁵. Czytelnik not Grochali i Zabuskiej może odnieść wrażenie, że nie

⁹ Anna Gosieniecka, *Falck Polonus i współcześni rytownicy gdańscy*, Państwowe Muzeum w Gdańsku [katalog wystawy], Gdańsk 1949; *idem*, *Jeremiasz Falck* [w:] *Słownik Artystów Polskich*, t. 2, Wrocław i in. 1975, s. 187–190.

¹⁰ Eugeniusz Iwanoyko, *Jeremiasz Falck Polonus: ze studiów nad grafiką polską XVII w.*, Poznań 1952.

¹¹ Chodzi o obecne Muzeum Narodowe, a wcześniej Muzeum Wielkopolskie, które w Gabinetce Rycin posiada duży zbiór kart kwiatowych związanych z Jeremiaszem Falckiem. Prace te należą do zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygnatury zaczynające się od liter TPN). Na temat kolekcji Towarzystwa zob. *Ars una Species mille*.

¹² Biblioteka Instytutu Historii Sztuki w Poznaniu [dalej: IHS Poznań], sygn. 82 II/3.

¹³ Najpełniejszy przegląd ilustracji botanicznych, z podziałem na różne typy, także ze względu na zleceniodawcę zob. Lucia Tongiorgi Tomasi, *An Oak Spring Flora: Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time. A Selection of the Rare Books, Manuscripts and Works of Art in the Collection of Rachel Lambert Mellon*, Oak Spring Garden Library, Upperville 1997. Na temat Falcka zob. *ibidem*, s. 82–84.

¹⁴ Jolanta Talbierska, *Grafika – artyści, odbiorcy, tematy* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, Gdańsk 1997, t. 1, s. 188; *Aurea Porta Rzeczypospolitej...*, t. 2, kat. VII/24/1–5 (oprac. Anna Grochala).

¹⁵ Kalina Zabuska, *Jeremiasz Falck* [w:] *Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (Saur), Bd. 36, München–Leipzig 2003, s. 339–342.

mają one wątpliwości, iż Falck wykonał trzy kompletne cykle kwiatowe. Takie przeświadczenie autorek może wynikać stąd, że obie zapoznały się z kartami przechowywanymi w Gabinetie Rycin warszawskiego Muzeum Narodowego, który dzięki darowi Dominika Witke-Jeżewskiego posiada trzy serie kwiatowe wiązane przez darczyńcę z Falckiem. Tymczasem żaden z wcześniejszych badaczy nie przypisywał siedemnastowiecznemu sztycharzowi (jak pokazuje tabela 1) autorstwa cyklu *FLORA SEMPERVIVA*.

Kilka lat temu Elżbieta Kozdęba-Łojek sugerowała w dwóch krótkich artykułach poświęconych zielnikom Falcka, że przeprowadziła analizę porównawczą jego rycin ze wszystkich polskich kolekcji. Niestety, w jej tekstach pojawiają się nieścisłości nawet co do liczby kart znajdujących się w poszczególnych muzeach¹⁶. Inne, bardziej złożone błędy wynikają z braku analizy technicznej i artystycznej poszczególnych odbitek.

Dotychczasowi badacze twórczości Falcka odnotowywali wyłącznie wybrane przedstawienia kwiatowe (por. tabela 1). Większość autorów nie odnosiła się do informacji zawartych w katalogu Blocka. Próbowano to robić jedynie Kozdęba-Łojek, twierdząc, że Block opisał ryciny kwiatowe Falcka najprecyzyjniej. Tymczasem katalog rozumowany wzmiankuje je nader ogólnikowo, nie pozwala nawet na identyfikację i przyporządkowanie kart do poszczególnych cykli.

Pierwsze próby usystematyzowania materiału podjęłam w trakcie prac nad doktoratem. Rozpoczęłam wówczas kwerendy potrzebne do kompleksowego opracowania zagadnienia, któremu poświęcam niniejszy artykuł¹⁷. Wstępne wyniki badań publikowałam w tekście dotyczącym głównie obrazów Falcka¹⁸. Istotne ustalenia udało mi się poczynić również w trakcie prac nad wystawą ze zbiorów poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk¹⁹. Ostatnio szerzej na temat Falcka pisała znawczyni grafiki tego czasu – Talbierska. Potwierdziła ona w swojej książce, poświęconej siedemnastowiecznej grafice w Polsce, konieczność dalszych szczegółowych badań nad *oeuvre* artysty²⁰. Ponadto badaczka ponownie wyraziła przekonanie, że autorem wszystkich trzech serii warszawskich jest Falck.

¹⁶ Elżbieta Kozdęba-Łojek, *Sztychy kwiatowe Jeremiasza Falcka*, „Spotkania z Zabytkami” 2005, nr 1, s. 8–11; *eadem*, *Siedemnastowieczne miedzioryty roślin Jeremiasza Falcka*, „Wiadomości Botaniczne” 2004, nr 3–4, s. 100–103.

¹⁷ Jestem wdzięczna profesorowi Tadeuszowi J. Żuchowskiemu za to, że namówił mnie do zajęcia się tym tematem. Za pomoc dziękuję także Grażynie Hałasie, Danucie Rościszewskiej i Agnieszce Salamon-Radeckiej oraz Wojciechowi Jakubowskiemu. Wiele kwerend w europejskich gabinetach rycin umożliwiły mi w latach 2005–2008 stypendia DAAD, Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel i grant promotorski Komitetu Badań Naukowych.

¹⁸ Anna Sobeczka, *Nieznane prace Jeremiasza Falcka*, „Barok” 2008, nr 1, s. 125–138.

¹⁹ Por. Agnieszka Salamon, noty [w:] *Ars una Species mille...*, s. 110–111. Przeprowadzono wówczas konserwację większości rycin kwiatowych.

²⁰ Jolanta Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 139–158.

Tabela 1. Zestawienie informacji o przedstawieniach kwiatowych Falcka według poszczególnych badaczy

Mannuel de Estampes/Rastawiecki	Block/Hollstein	Gosieniecka/Iwanoyko	Talbierska/Grochala, Zabuska/Kozdęba-Łojek
<i>Feuille d'orfèvrerie</i> (1 karta)	<i>Feuille d'orfèvrerie</i> (3)	-	-
<i>Versheyde Nieuwe TULPEN en andere Bloemen</i> , F. de Wit, Amsterdam (16)	<i>Versheyde Nieuwe TULPEN en andere Bloemen</i> , F. de Wit, Amsterdam (16)	-	<i>Versheyde Nieuwe TULPEN en andere Bloemen</i> , F. de Wit, Amsterdam (16)
<i>Novae et exquisitae...</i> , Hamburg 1662, F. de Wit, Amsterdam (16)	<i>Novae et exquisitae...</i> , Hamburg 1662, F. de Wit, Amsterdam (16)	<i>Novae et exquisitae...</i> , Hamburg 1662, F. de Wit, Amsterdam (16)	<i>Novae et exquisitae...</i> , Hamburg 1662, F. de Wit, Amsterdam (16)
-	<i>Verschyde...</i> BLOEMEN, G. Valck, Amsterdam (17)	-	FLORA SEMPERVIVA, Carel Allard, Amsterdam (16)
-	12 kart kwiatowych	-	-
-	12 kart kwiatowych	-	-
-	25 kart nietworzących cyklu	-	-

Z tabeli wynika, że większość badaczy za najwcześniejszy graficzny cykl kwiatowy artysty uznaje niesygnowaną serię *Versheyde Nieuwe TULPEN en andere BLOEMEN*, której frontyspis i jedna z kart wiązane są czasem z Cornelisem Visscherem, a pozostałych czternaście – z Falckiem. Wszystkim badaczom znany był sygnowany przez Falcka cykl *Novae et exquisitae FLORUM ICONES...*, *Hamburgi 1662* (wydany, jak odnotowują, przez Fredericka de Wita [Widta, Witta] w Amsterdamie). Block w swoim katalogu wymienia jeszcze jeden (jego zdaniem sygnowany przez artystę) cykl kwiatowy przedstawiający bukiety, zatytułowany *Verschyde BLOEMEN Aarding na't leven geteken door Jeremias Falck* (wydany w Amsterdamie). Nowsze opracowania odnotowują natomiast serię bukietów (wydaną u Carela Allarda w Amsterdamie), która nosi tytuł *FLORA SEMPERVIVA*. Jak się okazuje, bukiety z tych różnie nazywanych serii są analogiczne, najpewniej stanowią odmienne stany tych samych rycin, tyle że poznańskie zostały związane przez Blocka z frontyspisem *Verschyde BLOEMEN*, a w Warszawie – z kartą zatytułowaną *FLORA SEMPERVIVA*.

Najbogatsze zbiory przypisywanych Falckowi przedstawień kwiatowych posiada Muzeum Narodowe w Poznaniu. Atrybucje te wymagają jednak gruntownej weryfikacji. Szczegółowej analizie należy poddać również ryciny

znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Z polskich kolekcji w badaniach pomijane były egzemplarze ze zbiorów krakowskich, zarówno z Muzeum XX. Czarторыskich, jak i z PAU i PAN. Ani Muzeum Narodowe w Gdańsku, ani Biblioteka Gdańska PAN nie posiadają w swych zasobach żadnych odbitek rycin kwiatowych Falcka. Tylko porównanie prac z zbiorów poznańskich, warszawskich i krakowskich z florilegiami z różnych kolekcji zagranicznych może dać odpowiedź na pytania, jak liczne były ryciny kwiatowe stworzone przez Falcka, jaki miały charakter oraz jaką funkcję pełniły.

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Początki zainteresowania tematyką kwiatową

Dotąd pierwsze znane prace Jeremiasa Falcka były datowane na czas jego pobytu w Paryżu, w którym przebywał w latach 1639–1645. Odnalezienie sygnowanego i datowanego na 1629 r. obrazu Falcka dowodzi, że zaczynał on działalność artystyczną od malarstwa, a dopiero później skoncentrował się na twórczości graficznej²¹. Już w tej wczesnej pracy widoczne jest zainteresowanie artysty tematyką kwiatową. Rozwinięta róża, obok iluzjonistycznie namalowanej kartki z inskrypcją, należy do najlepszych partii obrazu. W ostatnich latach na rynku sztuki pojawiały się przedstawienia kwiatowe monogramowane podobnie jak część rycin Falcka: *JF/J.F.* Niewykluczone więc, że zanim artysta profesjonalnie zajął się grafiką, specjalizował się w malowaniu bukietów²².

Sztuki graficznej Falck uczył się zapewne później, może dopiero we Francji. Jego pierwsze paryskie sztychy cechuje silny schematyzm i brak wprawy w operowaniu rylcem. Publikowane w stolicy Francji serie przedstawiające personifikacje miesięcy, pór roku czy dnia, często niesygnowane, były wykonywane przez Falcka – przynajmniej początkowo – wspólnie z innymi artystami na zlecenie wydawców. Przeszedł on więc w Paryżu typową drogę – najpierw wykonywał tylko elementy kompozycji, następnie wybrane ryciny w obrębie serii „modowych”, a wreszcie całe cykle, co upoważniało go do sygnowania swoich prac²³. Z czasem zaczął otrzymywać coraz bardziej znaczące zamówienia, m.in. na reprodukcję słynnych dzieł malarskich czy na portrety przedstawicieli francuskiej rodziny królewskiej. Jego prace zauważył i docenił słynny kolekcjoner – opat Michel de Marolles²⁴, który omówił obszerny zbiór rycin artysty.

²¹ Sobecka, *Nieznane prace...*, s. 135, il. 5.

²² *Ibidem*, s. 127–132.

²³ Maria Mrozińska, *E. Iwanoyko, Jeremiasz Falck Polonus*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1954, nr 1, s. 188.

²⁴ Zob. Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce, avec un dénombrement des pieces qui y sont contenues, fait à Paris en l'année*, Paris 1666, s. 65. Marolles wzmiankuje 93 kompozycje Falcka.

Już we wczesnych, paryskich tzw. żurnalach widoczne jest zainteresowanie Falcka detalicznym traktowaniem elementów floralnych²⁵. Serie przedstawiające miesiące, pory roku i pory dnia cechuje pewna powtarzalność w



Il. 1. Jeremias Falck, *Ziemia* z serii *Cztery Żywioty*, przed 1645, Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków

zakresie ujęcia postaci (szczególnie twarzy), a jednocześnie duża umiejętność oddania detalu. Już w pracach z lat czterdziestych dostrzec można niesłychaną precyzję i skupienie na takich elementach, jak strój, atrybuty i akcesoria. Fałdy i ornamenty szaty są modelowane z większym wyczuciem niż podbródek czy sama twarz. Na przykład w przedstawieniu *Ziemi* (il. 1) z drugiej serii *Czterech Żywiotów* można zauważyć wiele elementów typowych dla przedstawień martwej natury, np. kwiaty stosowane jako ozdoba włosów i sukni, bukiet w wazonie. Dążenie do precyzyjnego przedstawiania różnych gatunków kwiatów towarzyszących personifikacjom widoczne jest przede wszystkim w seriach „modowych” wydawanych przez Jeana le Blonda (1605–1666?).

Wydawcami, z którymi Falck współpracował w Paryżu, byli też m.in. François Langlois (1588–1647), Pierre Mariette (1602–1658), Herman Weyen (zm. 1672) czy

Justus Egmond (1601–1674). W rytowanych – według portretów tego ostatniego – reprezentacyjnych wizerunkach cesarza, francuskiej rodziny królewskiej, Marii Gonzagi oraz Anny Marii, księżnej Orleanu po raz kolejny zwraca uwagę precyzja w oddaniu faktury tkanin, skoncentrowanie na ornamentach i elementach roślinnych oraz występujących w dopełniających medalionach przedstawieniach emblematycznych. Szczególnie interesujący, pod kątem tematu poruszanego w niniejszym artykule, jest portret

²⁵ Przykładem jest seria miesięcy, częściowo już sygnowana przez Falcka, a wykonana wraz z Jacobem de Gheyn dla wydawcy – Jeana le Blonda, której komplet odbitek znajduje się w zbiorach Staatliche Graphische Sammlung w Monachium. Szczególnie ciekawe z punktu widzenia motywów kwiatowych jest przedstawienie miesiąca maja, sygnowane: *J. falck. F.*

Ludwiki Marii Gonzagi, ukazanej w ramie z przedstawieniem lili, słonecznika, goździka i róży (il. 2)²⁶. Analogiczna oprawa, z emblematami z koroną cesarską, tulipanem między dwiema liliami, goździkiem i wieńcem laurowym, pojawia się też na wizerunku Anny Marii²⁷. Występujące w obu portretach kwiaty nawiązują do przedstawień roślin we florilegiach i znajdują się później – w podobnych ujęciach – w graficznych cyklach kwiatowych Falcka.

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Nowożytnie florilegia

Graficzne przedstawienia kwiatów były znane już w drugiej połowie XV w., kiedy to zasuszone rośliny w herbariach zaczęto zastępować ilustracjami drzeworytniczymi²⁸. Zielniki obejmowały możliwie jak największą grupę przedstawień roślinnych i zawierały opisy ich właściwości. Najwcześniejsze drzeworyty zielnikowe były często stylizowane, ukazywały rośliny symetrycznie. Już w XVI w. zaczęto tworzyć graficzne wizerunki kwiatów na podstawie rysunków wykonywanych z natury.

Upowszechnienie techniki miedziorytu na przełomie XVI i XVII w. pozwalało osiągać większą precyzję i jednocześnie subtelność w wykonaniu przedstawień botanicznych. Do najbardziej znanych realizacji z tego okresu należą: *Florilegium* Adriana Collaerta (około 1589), *Florilegium Novum* Johanna Theodora de Bry'ą (1612–1614), *Florilegium Renovatum* tego samego artysty, wydane przez Mathäusa Meriana w 1641 r., oraz *Hortus Floridus* Crispijna de Passe (1614).

²⁶ Przyjmuje się, że Falck wykonał portret Marii Ludwiki w dwóch stanach. Odbitka uznawana za stan pierwszy wizerunku Marii Ludwiki jako księżniczki mantuańskiej, z otwartą koroną znajduje się w zbiorach XX. Czartoryskich. Kolorowana odbitka tego stanu dostępna jest na stronie, zob. <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=26268&> [dostęp: 21.10.2014]. Kolejny stan portretu Ludwiki Marii jako królowej Polski, z zamkniętą koroną przechowywany jest m.in. w zbiorach Graphische Sammlung w Monachium. Reprodukowana w niniejszym tekście odbitka z dedykacją poniżej (il. 2) jest być może kolejnym wariantem tej kompozycji. Mrozińska w swej recenzji sugerowała, że portret Ludwiki Marii wykonał Jérôme David, a jego sygnaturę zatarto. Ze względu na fakt, że cała grupa przedstawień francuskiej rodziny królewskiej jest spójna stylistycznie i częściowo sygnowana przez Falcka, w zbiorach europejskich zgodnie przyjmuje się jego autorstwo. Potwierdza to także popularność fizjonomii Marii Ludwiki wśród jego alegorii pór dnia i in. Być może więc David wykonał poprawki na płycie Falcka lub jego sygnatura naniesiona przez pomyłkę przez kaligrafa została później zatarta.

²⁷ Odbitka m.in. w Metropolitan Museum, zob. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/416825?rpp=30&pg=1&ft=falck+jeremias&pos=2> [dostęp: 21.10.2014]. Podobne obramienia pojawiają się też na analogicznych portretach Ludwika XIII, Anny Austriaczki i ich synów – Ludwika XIV i Filipa jako dzieci oraz na portrecie cesarza Ferdynanda III.

²⁸ Ewa Mikołajska, Katarzyna Żółciak, Magdalena Skrabska, *Herbaria i Florilegia. Dwie tradycje ilustracji botanicznych [w:] Imago Florae. Spotkanie Artysty i uczonego. Ilustracja botaniczna. Wiek XVI–XIX*, Zamek w Piaskowej Skale [katalog wystawy], Kraków 2007, s. 7–11.



Il. 2. Jeremias Falck, *Portret Ludwiki Marii Gonzagi*, stan kolejny, 1645, Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków

Na określenie zielników zaczęto stosować nazwę „florilegium”, która dosłownie oznacza „zbiór kwiatów”, ale od średniowiecza używano jej dla nazwania antologii wybitnych tekstów autorów antycznych i Ojców Kościoła lub też wypisu najtrafniejszych cytatów. Kiedy w XVII w. zaczęto tworzyć zbiory wyselekcjonowanych kwiatów, „florilegium” stało się terminem na oznaczenie kolekcji najznakomitszych okazów. Wczesne realizacje sztaychowane były z wielką dokładnością, by pokazać specyfikę gatunków roślin. Z czasem ilustracje botaniczne nabierały coraz bardziej artystycznego charakteru.

Florilegia odzwierciedlają wielką fascynację siedemnastowiecznych uczonych i kolekcjonerów roślinnością, zarówno tą rodzimą, jak i egzotyczną. Powstawały liczne rysunkowe, a następnie graficzne zbiory kwiatów pochodzących z konkretnych ogrodów. Wykonywano też ryciny mające służyć jako wzorniki lub reklamy. *Florilegium Amplissimum* Emanuela Sweertsa, malarza i handlarza cebulkami reklamującego za pomocą grafiki sprzedawane przez siebie gatunki, było tak popularne, że wznawiano je wielokrotnie.

W drugiej ćwierci XVII w. ukształtował się nowy typ florilegiów – pozbawiony szerszego komentarza, obejmujący wyłącznie karty z przedstawieniami kwiatów, czasem opatrzonych podpisami i poprzedzonych frontyspisem. Twórcami takich serii graficznych byli m.in. François Langlois (1620) i Nicolas Delafleur (1638), a w drugiej połowie wieku: Nicolas Robert, Jeremias Falck czy Thomas Franckenberger. Artyści tworzący w ostatniej ćwierci XVII w. – Jacques Vauquer, Jacques Bailly, Jean-Baptiste Monnoyer – często wykonywali serie bez kart tytułowych. Pierwsza plansza zawierała inskrypcje wzmiankujące wydawcę, rzadziej autora czy czas powstania.

Cykle te obejmowały od kilku do kilkunastu kart i mogły być łączone w większe zbiory lub też funkcjonować jako samodzielne kompozycje. W kolekcjach muzealnych stosunkowo rzadko występują zwarte tomy z różnymi seriami kwiatowymi. Czasem ryciny, indywidualnie lub w grupach, przyklejano na podkładki, co obecnie utrudnia szczegółowe badania papieru. Często kopiowano cenione przez kolekcjonerów wcześniejsze przedstawienia lub ich fragmenty, stąd wiele cykli to odwrócone kopie prac najpopularniejszych artystów – Crispijna de Passe, Nicolasa Roberta, Jacques’a Vauquera czy Jeremiasa Falcka.

Feuille d’orfevrerie

Najwcześniejszą pracą kwiatową Falcka, która powstała prawdopodobnie na początku lat czterdziestych XVII w., jest rycina znana w literaturze pod nazwą *Feuille d’orfevrerie*²⁹. Ta rzadka kompozycja, zachowana m.in. w zbiorach Ornamentstichsammlung w Berlinie i w Gabinecie Rycin Muzeum XX.

²⁹ Wymieniana po raz pierwszy przez Michela de Marolles, zob. Marolles, *Catalogue de livres...*, s. 111.



Il. 3. Jeremias Falck, Wzór ornamentalny (*Feuille d'orfèvrerie*), około 1640, Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków

Czartoryskich, ukazuje niebotycznie rozbudowany ornament floralny, wyrastający z górnej części wazonu (il. 3)³⁰. Formie tej, wykonanej rylcem, towarzyszą u dołu opracowane igłą akwafortową: pejzaż, dwie kozy i trzy putta. Praca jest czytelnie sygnowana – podobnie jak większość dzieł Falcka pochodzących z wczesnego okresu jego twórczości: *J. falck fecit*³¹. Rycina wykonana według wzoru Paula Schmita wydana została, jak głosi inskrypcja, w Paryżu przez mało znanego wydawcę Jaena [Jeana] Sommre. Nie należy ona do przedstawień zielnikowych, a część roślinna stanowi stylizowany wzór złotniczy. W XIX w. wzmiankowali ją autorzy francuscy, a także Rastawiecki i Block. Obaj badacze na podstawie analogii do tej kompozycji przypisywali Falckowi kolejne ryciny ornamentalne³². Niesygnowane, podobne technicznie i tematycznie prace, zachowane np. w Muzeum XX. Czartoryskich³³,

nie wyszły raczej spod rylca Falcka. Pierwsza, wykonana około 1635–1640 r. według pomysłu François Lefebra, należy do cyklu *Livre de fleurs & de feuilles pour servir a l'art d'orfeverie*³⁴ i mogła być dla Falcka wzorem, jeśli chodzi o opracowanie ornamentu roślinnego oraz połączenie ze sceną pejzażowo-rodzajową u dołu kompozycji. Druga rycina, ukazująca w dolnej partii postacie w typie *comedia dell'arte* nawiązuje stylistycznie do prac Jacques'a Callota i pochodzi z cyklu sześciu przedstawień z *Livre de Toutes sortes de feuilles Servant a L'orpheverie* według pomysłu Pierre'a Delabarre'a³⁵. Ornament wykonął w technice miedziorytu Isaac Briot, a partie akwafortowe – Abraham

³⁰ Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, nr XV/R. 8757; Berlin, Kunstbibliothek, Ornamentstichsammlung, nr 02.664.

³¹ Na temat sygnatur Falcka por. Sobecka, *Zwischen Danzig...*

³² *Mannuel de l'amateur...*, s. 214, nr 15; Rastawiecki, *Słownik rytmowników...*, s. 69, kat. 160, 161; Block, *Jeremias Falck...*, Bl. 62, [przypisywane] 61, 62a; Hollstein, *Dutch and Flemish etchings...*, s. 211.

³³ Muzeum XX. Czartoryskich, nr XV/R. 8758, 8759.

³⁴ Karty z tego cyklu zachowały się m.in. w zbiorach Victoria & Albert Museum [V&A] i Metropolitan Museum of Art; zob. także *Vergangene Welten. Graphik von Dürer, Callot, Rembrandt bis Richter. Sammlung Lohmann*, hrsg. von Sabine Fehleemann, Köln 2006, kat. 69.

³⁵ Cztery karty spośród serii sześciu według inwencji Pierre'a de la Barre'a (Delabarre'a) znajdują się w zbiorach V&A, zob. <http://collections.vam.ac.uk/item/O789373/liure-de-toutes-sortes-de-print-pierre-delabarre/> [dostęp: 12.12.2014].

Bosse (1604–1676)³⁶, który był domniemanym mistrzem Falcka w zakresie sztuki graficznej. Odbitki musiały powstać przed 1640 r. w warsztacie François Langlois (zwanego Ciartres), który wydał m.in. znakomitą rycinę Falcka *Il Gran Mogor*. Nowo przybyły do Paryża gdańszczanin mógł znaleźć się w kręgu oddziaływania wymienionych twórców jeszcze przed 1640 r. Nawiązania do twórczości Callota³⁷, zapośredniczone zapewne przez Bosse'ego, można dostrzec również w innych wczesnych rycinach artysty. Inspiracje te jednak szybko ustąpiły innym tendencjom.

Rycina *Feuille d'orfèvrerie* musiała być zapewne częścią większej serii, jak to było w przypadku dwóch cykli wspomnianych powyżej. Trudno jednak określić, czy powstało więcej kart autorstwa Falcka, czy też cykl był raczej wykonywany przez różnych grafików. Na przykładzie omówionej pracy widać, że w tym wczesnym okresie artysta łączył technikę bardziej rysunkowej akwaforty z precyzyjnym i trudniejszym w wykonaniu miedziorytem.

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Verscheyde Nieuwe TULPEN

Pierwszym kwiatowym cyklem związanym z Falckiem, znanym niemal wszystkim badaczom, jest seria *Verscheyde Nieuwe TULPEN en andere BLOEMEN*. Zachowane w kilku muzeach serie szesnastu rycin są identyczne i najczęściej kompletne. Frontysepis i karta nr 8 wykonane w technice akwaforty różnią się technicznie od pozostałych przedstawień wykonanych z przewagą rylca. Sugerowano więc, że rycina tytułowa (il. 4) i przedstawienie irysa mogły zostać wykonane inną ręką³⁸. Także dwa inne sztychy przedstawiają pojedyncze kwiaty – różę i piwonię. Ostatnie przedstawienie wydaje się najsłabsze w całej serii – rycina jest powtórzeniem ujęcia tej samej rośliny u de Bry'a. Różę na karcie nr 4 (il. 5) ukazano z profilu, podobnie jak na jednym z medalionów w obramieniu portretu Ludwika Marii. Pozostałe karty, przedstawiające od jednego do trzech tulipanów (il. 6, 7), zostały zakomponowane i wyrytowane w sposób dotąd niespotykany. Porównać je można z akwarelowymi pracami autorstwa Anthony'ego Claesza II [Młodsze]³⁹. Mamy tu do czynienia z lekko rozwiniętymi kielichami kwiatów w ich najpiękniejszym stadium rozwoju.

³⁶ Sophie Join-Lambert, Maxime Préaud, *Abraham Bosse, savant graveur (Tours 1604–1676 Paris)*, Paris 2004, s. 141. Ilustracja i opis także na stronie, zob. <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/099.html> [dostęp: 12.12.2014].

³⁷ Przykładem takiego nawiązania są np. prace twórców, takich jak Guillot Goriv i Gondolin, zachowane w dwóch wydaniach (le Blonda i Basseta) w zbiorach XX. Czartoryskich.

³⁸ Rastawiecki, *Słownik rytowników...*, s. 104. Block podaje, że w przypadku frontysepisu przyjmuje się autorstwo Cornelisa Visschera, a resztę kart wiąże z Falckiem, zob. Block, *Jeremias Falck...*, s. 67.

³⁹ *Tulips by Anthony Claesz. 56 Watercolor Drawings by Anthony Claesz (1607/8–1649)*, ed. Sam Segal, Maastricht 1987.



Il. 4. Jeremias Falck, Frontyspis serii *Verscheyde Nieuwe TULPEN...*, około 1656, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków



Il. 5. Jeremias Falck, Róża, karta nr 4 z serii *Verscheyde Nieuwe TULPEN...*, około 1656, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków



Il. 6. Jeremias Falck, Dwa tulipany, karta nr 7 z serii *Verscheyde Nieuwe TULPEN...*, około 1656, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków



Il. 7. Jeremias Falck, Tulipan, karta nr 9 z serii *Verscheyde Nieuwe TULPEN...*, około 1656, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków

Kwiatostany oddano ze szczególną starannością za pomocą równoległych linii o różnym natężeniu. Niespotykany jest przede wszystkim sposób komponowania kart z przedstawieniem dwóch lub trzech tulipanów, których płatki dopełniają się, tworząc pełną równowagi całość.

Analizując wnikliwiej frontysepis serii i kartę nr 8 (irys), nie można wykluczyć, że ich autorem mógł być Falck. Porównując kartę tytułową *Verscheyde TULPEN* (por. il. 4), na której przedstawiono wazon z kwiatami i trzy putta umieszczone na tle kamiennego muru z inskrypcją, z pierwszą omawianą w tym artykule grafiką Falcka, stanowiącą wzór złotniczy (por. il. 3), można dostrzec istotne podobieństwa. Oba przedstawienia ukazują trzech nagich geniuszy lub trzy putta obok kompozycji kwiatowej. Zastosowanie techniki akwaforty do wykonania dwóch rycin z serii tulipanów wcale nie musi przesądzać o wyłączeniu tych prac z *oeuvre* Falcka. Wbrew temu, co dotąd pisano, artysta stosował trawienie nie tylko w okresie paryskim, lecz także w czasie swojego pobytu w Amsterdamie. Świadczą o tym takie prace, jak *Ameryka* z serii *Czterech kontynentów*, *Minerwa* czy reprodukujące obrazy z kolekcji burmistrza Gerarda van Reynsta – *Wizja św. Pawła* oraz *Sen św. Piotra*⁴⁰. Bliskie technicznie frontysepisowi serii tulipanów są szczególnie mur i roślinność po prawej stronie ostatniej z wymienionych kompozycji.

Pozostałe karty *Verscheyde TULPEN* o numerach 2–7 i 9–16 są sztychowane za pomocą podrysowania kompozycji igłą akwafortową i płytko trawione, a następnie kształtowane już bezpośrednio na płycie przy użyciu rylca, co w XVII w. było metodą powszechną⁴¹. W partii łodyg i liści kreska akwafortowa jest wyraźna, formy wymodelowano za pomocą krzyżujących się linii, natomiast same kielichy dopracowano rylcem, wyłącznie równoległymi kreskami o zróżnicowanym zagłębieniu. Cykl ten, jak wskazuje inskrypcja u dołu frontysepisu, został opublikowany przez de Wita, który był również wydawcą reprodukcji dzieł malarskich z kolekcji van Reynsta, nad którymi Falck pracował w latach 1656–1657⁴².

Ze względu na brak sygnatury Falcka na kartach cyklu tulipanów jego autorstwo nie jest pewne. Niemniej zarówno tradycja wiążąca artystę z serią, jak i technika wykonania, a wreszcie okoliczności i czas powstania rycin wskazują, że jest to bardzo prawdopodobne. Badacze dość zgodnie datują

⁴⁰ Odbitka *Ameryki* (Bl. 142) znajduje się w zbiorach Kupferstichkabinett/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, A 17506. Z kolei sygnowana przez Falcka: *Je. falck Sculpt: aqua fort./1656/Er. Quelinus delin* – odbitka *Minerwy* (Bl. 199) znajduje się w zbiorach Prentenkabinet Museum Boijmans van Beuningen w Rotterdamie, BdH 17678 (PK). Odbitki przedstawiające św. Piotra (Bl. 29) i św. Pawła (Bl. 26) są dość powszechne i wydawane były przez różnych wydawców. Odbitki przed dodaniem *lettre* znajdują się m.in. we wspomnianym zbiorze rotterdamskim, BdH 4227 (PK), BdH 8403 (PK).

⁴¹ Za tę informację dziękuję panu Krzysztofowi Krużelowi z Gabinetu Rycin PAU i PAN w Krakowie.

⁴² Anna-Maria Logan, *The 'Cabinet' of the Brothers Gerard and Jan van Reynst*, Amsterdam–Oxford–New York 1979.



Il. 8. Znak wodny (kołpak błazeński) na karcie nr 8 (irys) z serii *Verschejde Nieuwe TULPEN...*, około 1656, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków

powstanie serii na okres drugiego pobytu Falcka w Amsterdamie (około 1656–1657). Na takie datowanie wskazuje również występujący na zachowanych kartach cyklu, popularny w latach 1655–1661⁴³ znak wodny, który przedstawia kołpak błazeński z siedmioma pomponami kołnierza, z cyfrą 4 u dołu i trzema kołkami poniżej (il. 8).

Egzemplarze cyklu *Verschejde Nieuwe TULPEN* znajdują się m.in. w zbiorach PAU i PAN w Krakowie, w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w zbiorach uniwersytetów w Umeå (Szwecja) i Wageningen (Holandia)⁴⁴. Dawny egzemplarz poznański zaginął, zachował się jedynie dublet karty nr 8. Ta sama rycina znajduje się także w zbiorach Rijksprentenkabinett w Amsterdamie.

Novae et exquisitae FLORUM ICONES

Sygnowana i wymieniana przez wszystkich badaczy seria kwiatowa, zatytułowana *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* została wykonana przez Falcka z natury w Hamburgu w 1662 r., jak głosi inskrypcja na frontysepis (il. 9)⁴⁵. Badacze zgodnie wskazywali, że liczy ona szesnaście kart i została wydana przez de Wita w Amsterdamie. Seria prezentuje kwiaty różnych gatunków, zaaranżowane po kilka na jednej karcie. Indywidualnie przedstawione zostały lilia, róża i korona cesarska (il. 10). Przeważają jednak odbitki zestawiające po kilka gatunków kwiatów jednocześnie (il. 11 i 12).

Jak dotąd nie zwrócono uwagi na fakt, że seria *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, wydana u de Wita, nie jest jednolita pod względem technicznym i artystycznym. Nie odnotowano też, że odbitki frontysepisu z adresem wydawcy są uszkodzone (kompozycja ucięta u dołu, retuszowana akwafortą). Wszystkie znane mi, liczące szesnaście kart, egzemplarze tego cyklu odbite

⁴³ Dwa przykłady podobnego, jeśli nie tego samego znaku por. Gravell no. FOL. 2091 (1655) i 0407 (1661).

⁴⁴ Gabinet Rycin PAU i PAN w Krakowie, nr inw. 027030–027045; Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie, Gr. Pol. 5122/1–14, 24476, 24473; Uniwersytet w Wageningen, R 340 B15-04; Uniwersytet Umeå, <http://rara.ub.umu.se/bookview/BookViewServlet/ipac/admin/BookViewLoader.jsp?method=getIpacBook&BookId=67> [dostęp: 23.02.2015].

⁴⁵ Rozbudowany tytuł serii umieszczony jest w wieńcu: *Novae/ et exquisitae/ FLORUM ICONES/ Huius generis atrium/ cultoribus perutiles,/ maximâ curâ delineatae/et tabulis aeneis incisae/ per/ Jeremiam Falck/ Hamburgi An°. 1662*. Wieniec przedstawia bodziszka łąkowego, cyklamen, dwie lilie, różę damasceńską, tulipana perskiego, zawilca, rannika zimowego i malwę.



Il. 9. Jeremias Falck, Frontysepis serii *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, 1662, wydanie I, Muzeum XX. Czartoryskich, Kraków



Il. 10. Jeremias Falck, Korona cesarska, karta nr 3 z serii *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, 1662, wydanie I, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków



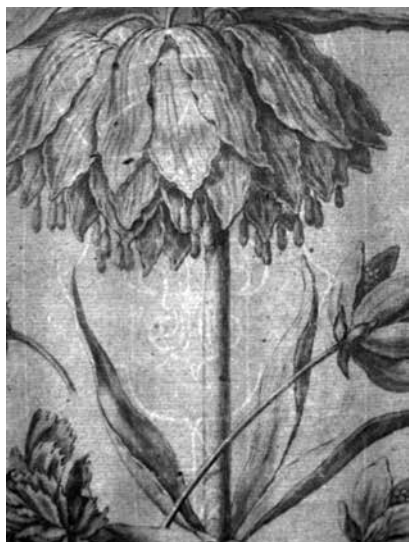
Il. 11. Jeremias Falck, Irys, słonecznik, narcyzy, tulipan, karta nr 7 z serii *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, 1662, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków



Il. 12. Jeremias Falck, Lilie, aksamitka, narcyzy, karta nr 10 z serii *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, 1662, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków

zostały na papierze z herbem Amsterdamu lub kołpakiem błazeńskim i odpowiadającym mu monogramem z powiązanych liter PvL. Taka kontramarka wskazuje na papiernię holenderską i pozwala datować papier użyty do odbitek na okres po 1674 r., kiedy to ów monogram zaczął stosować Pieter van der Ley⁴⁶. Nasuwa się zatem pytanie, dlaczego frontysepis nosi datę 1662.

Pomijane dotąd niedociągnięcia techniczne, a także późna data powstania odbitek wskazują, że badacze omawiali ów szesnastokartowy cykl jako pierwsze i jedyne wydanie, nie znając pierwotnej, autorskiej edycji serii. Tymczasem oryginalny cykl Falcka liczył dwanaście kart, był wydany na jednolitym papierze do-



Il. 13. Znak wodny (lilia strasburska w tarczy herbowej z koroną) na karcie nr 4 (korona cesarska) z serii *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, 1662, Gabinet Rycin PAU i PAN, Kraków

skonałej jakości ze znakiem lilii strasburskiej w kartuszu z koroną i kontramarką IHS zwieńczoną krzyżem, najpewniej w warsztacie samego artysty w Hamburgu (il. 13)⁴⁷. Znak wodny przedstawiający lilię był popularny w różnych ośrodkach europejskich już w XVI w., natomiast w takiej formie i ze wspomnianą kontramarką używano go w Holandii od połowy lat pięćdziesiątych XVII w.⁴⁸ Zastosowanie holenderskiego papieru wysokiej jakości potwierdza datowanie odnotowane przez autora w inskrypcji umieszczonej w wieńcu frontysepisu. Falck mógł zakupić arkusze podczas pobytu w Amsterdamie około 1656 lub 1657 r., a nawet później (wiadomo, że artysta utrzymywał kontakty z tym miastem, może je odwiedzał), by użyć ich do odbicia swej drugiej serii kwiatowej.

Nieliczne zachowane egzemplarze pierwszego hamburskiego wydania *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* znajdują się w zbiorach Uniwersytetu w Wageningen, w Rachel Mellon

⁴⁶ *Katalog Rycin Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Szkoła Niderlandzka XVI, XVII i XVIII w.*, red. Krzysztof Krużel, Jan Motyka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 163; http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=532 [dostęp: 23.11.2014]; *Ars una Species mille...*, kat. 66 (A. Salamon).

⁴⁷ Nie ma wątpliwości, że Falck był w Hamburgu (podobnie jak w Sztokholmie) wydawcą swoich grafik. Świadczą o tym inskrypcje na grafikach z tego czasu, m.in. na frontysepisie cyklu *Diverses exercices de Cavalerie/ A Hambourg chez J. Falck* ze zbiorów XX. Czartoryskich, XV/R. 8704.

⁴⁸ Podobny znak wodny, użyty w 1656 r., odnotowuje Piccard, zob. *Wasserzeichen-sammlung Piccard*, nr 128323, oraz badacze grafik Rembrandta na różnych stanach jego *Trzech krzyży* (między rokiem 1653 a 1655), zob. Erik Hinterding, *Rembrandt Etchings from the Frits Lugt Collection. Catalogue raisonné*, Paris 2008, vol. 1–2, s. 173, kat. 64. Fakt, że Rembrandt użył tego papieru do odbicia swojej największej grafiki w różnych jej stanach, świadczyć może o tym, że cenil ten papier w sposób szczególny.

Collection, bez frontyspisu w zbiorach PAU i PAN w Krakowie oraz bez jednej z kart w Muzeum XX. Czartoryskich⁴⁹. Powszechniejsze, stąd też częściej omawiane, są natomiast odbitki kolejnego wydania cyklu z tych samych płyt, ale z mocno retuszowanym, uciętym frontyspitem i czterema dodanymi kartami autorstwa znacznie mniej utalentowanego niż Falck grafika (Kupferstichkabinett w Dreźnie, Instytut Historii Sztuki w Poznaniu, Uniwersytet Umeå, Muzeum Narodowe w Warszawie – dwa egzemplarze, w tym jeden niekompletny oraz po cztery karty w Muzeum XX. Czartoryskich i Muzeum Narodowym w Poznaniu).

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Tabela 2. Konkordancja kart kwiatowych *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* Jeremiasa Falcka

wydanie I – 1662 r. (numeracja w prawym dolnym rogu)	wydanie II – retuszowane około 1675 r. (numeracja w lewym dolnym rogu, cztery dodane)
<ol style="list-style-type: none"> 1. wieniec z inskrypcją 2. róże 3. lilia 4. korona cesarska, przyłasczki, goździk 5. czarnuszka, narcyzy, jaskry, zawilec 6. friletka, peonia, irys, róża francuska 7. irys, słonecznik, narcyz, tulipan 8. szachownica, powoje, irys, orlik 9. tulipan, chaber, irys, zawilec 10. lilie, aksamitka, powój i narcyz 11. jaśmin, powoje, lilia, nieznany 12. lilia, zawilec, powój, róża 	<ol style="list-style-type: none"> 1. wieniec z inskrypcją (ucięta płyta, adres) 2. róże 3. tulipan, chaber, irys, zawilec 4. lilie, aksamitka, powój i narcyz 5. oset, gałązka malin, róża, irys 6. czarnuszka, narcyzy, jaskry, zawilec 7. irys, słonecznik, narcyz, tulipan 8. lilia 9. lilia, zawilec, powój, róża 10. korona cesarska, przyłasczki, goździk 11. friletka, peonia, irys, róża francuska 12. szachownica, powoje, irys, orlik 13. jaśmin, powoje, lilia, nieznany 14. gałązka czereśni (?), goździk i inne 15. gałązka cytrusa, róże i inne 16. lilia i goździk (w ujęciu poziomym)

Przy porównaniu odbitek z pierwszego i drugiego wydania można dostrzec znaczne różnice. Płyty przy pierwszym odbijaniu dwunastu kart były starannie oczyszczone z farby, a kreski na odbitkach tego wydania są intensywne,

⁴⁹ Wageningen, R340 BIS-02; Gabinet Rycin PAU i PAN w Krakowie, nr inw. 03085, 026746-026755; Gabinet Rycin Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, XV/R. 8741-44, R. 8746-52.

mocno cięte rylcem, z zastosowaniem przede wszystkim linii równoległych. Kwiaty silnie odcinają się od tła i wykonane zostały bardzo precyzyjnie, a kompozycja frontyspisu jest kompletna. Niewielka zachowana liczba egzemplarzy tego wydania *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* może wskazywać na fakt, że cykl ukazał się w niskim nakładzie. Być może Falck, mimo że zastosował technikę miedziorytu pozwalającą na wykonanie nawet trzystu odbitek, z jakichś powodów zrezygnował z nakład tego pierwszego wydania. Trudno określić, czy ów zabieg mógł wynikać ze świadomości funkcjonowania mechanizmów kolekcjonerskich, jak miało to miejsce w przypadku Rembrandta⁵⁰, czy może z innych, bardziej przyziemnych powodów. Produkcja rycin w tamtym czasie była bowiem bardzo kosztowna. Drogie były zarówno papier do odbitek oraz tusz, jak i płyn do czyszczenia płyt⁵¹. Przy niezorganizowanym systemie dystrybucji problemem mogło być także znalezienie odbiorców gotowych zapłacić cenę pokrywającą wkład wydawcy.

Falck najwyraźniej odsprzedał płyty cyklu hamburskiego, co było wówczas powszechną praktyką⁵². Frederick de Wit wznowił serię, zmieniając kolejność plansz i poszerzając ją o 4 dodatkowe karty, wyrytowane przez sprawnego miedziorytnika (karty o numerach 5, 14, 15, 16). Część płyt Falcka została poddana retuszom. Być może artysta tworzył cykl *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* już z myślą o odsprzedaniu go de Witowi tuż po wykonaniu pierwszego nakładu.

Trudno stwierdzić, z jakiego powodu de Wit zdecydował się na poszerzenie cyklu i zmianę numeracji kart. Najsilniejszym przemianom uległ frontyspis, którego powierzchnia musiała być najmocniej zniszczona. Najbardziej znamienne jest ucięcie kompozycji u dołu, a także zmiana i dodanie napisów. Nieco inne jest też pismo inskrypcji frontyspisu, choć tekst umieszczony wewnątrz wieńca został wiernie powtórzony, łącznie z informacją o autorstwie Falcka i powstaniu cyklu w Hamburgu. Frederick de Wit eksploatował płyty intensywnie, na co wskazują silniej retuszowane i słabe jakościowo odbitki z drugiego wydania cyklu, zachowane w Muzeum XX. Czarторыskich⁵³.

Pierwsze hamburskie wydanie *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* powstało, jak podaje inskrypcja, w 1662 r. Na frontyspisie brakuje informacji, przez kogo cykl został wydany, a ponieważ osoba wydawcy była w tamtych czasach często istotniejsza od wykonawcy, to istnieje przypuszczenie, że Falck,

⁵⁰ *Grafiki Rembrandta, oryginał, kopia, późne odbitki* [katalog wystawy], oprac. Grażyna Hałasa, Poznań 2009, s. 14.

⁵¹ Nadine M. Orenstein, *Hendrik Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, (*Studies in Prints and Printmaking 1*), Rotterdam 1996, s. 128.

⁵² *Ibidem*, s. 95–101.

⁵³ Gabinet Rycin Muzeum XX. Czarторыskich w Krakowie, XV/R. 8753–56.

dysponując w Hamburgu przywilejem wydawcy, nie tylko serię wyrytował, lecz także ją opublikował⁵⁴.

Wydanie tego samego cyklu powiększonego o nowe karty musiało nastąpić później – w Amsterdamie. Frederick de Wit miał drukarnię na Kalverstraat od 1648 r. aż do końca XVII w. (zm. w 1706 r.). W bardziej dokładnym datowaniu drugiego wydania pomocne mogą okazać się ponownie znaki wodne. Karty tego cyklu pochodzące z Muzeum XX. Czartoryskich i Instytutu Historii Sztuki w Poznaniu odbite są na papierze z filigranem oraz opatrzone herbem Amsterdamu i odpowiadającą mu kontramarką VI. Znak z taką kontramarką, wskazujący na papiernię Jeana Villedary, był używany w połowie lat siedemdziesiątych w Holandii⁵⁵. Papier zastosowany do tego wydania nie był już jednak jednolity, znane są bowiem karty z innymi znakami wodnymi, w tym m.in. z kołpakami błazeńskim.

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Verschyde BLOEMEN

O wielkiej popularności cyklu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* świadczą jego kopie, powstałe zapewne jeszcze przed drugim wydaniem. Autorem jednej z nich jest Gerard Valck, który najprawdopodobniej sam wykonał i wydał odwrócone kompozycje pierwotnego cyklu hamburskiego. Zachował ten sam układ kart, zmieniając jedynie tytuł na niderlandzki: *Verschyde BLOEMEN* (il. 14, 15). Jako że przetłumaczył on dokładnie fragment o autorstwie Falcka – *Aardig na't Leven geteken door JEREMIAS FALCK*, dodając jedynie informację, że to on wydał serię *in de Weckere Hondt tot Amsterdam*⁵⁶, można wnioskować, iż nazwisko gdańskiego grafika kojarzyło się wówczas holenderskim znawcom z przedstawieniami kwiatów. Ze względu na inny tytuł i wyrytowane dumnie nazwisko Falcka Block potraktował tę serię jako kolejny autorski cykl, błędnie wiążąc jej frontysepis z przedstawieniami bukietów.

Seria zatytułowana *Verschyde BLOEMEN* przedstawia te same kwiaty, które prezentuje cykl hamburski *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*. Zachowuje przy tym kolejność kart według pierwszego wydania (por. tabela 2),

⁵⁴ Kwestia autorstwa grafik jest zresztą problemem bardzo złożonym, o czym pisze m.in. William B. McGregor, *The Authority of Prints: an Early Modern Perspective*, „Art History” 1999, vol. 22, issue 3, s. 389–420.

⁵⁵ Jean Villedary posiadał młyn w latach 1668–1690. Jako kontramarkę stosował swoje inicjały w formie IV lub VI. Od początku lat dziewięćdziesiątych na papierach widniało jego pełne nazwisko, zob. http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=532 [dostęp: 21.10.2014].

⁵⁶ Chodzi zapewne o warsztat należący wcześniej do rodziny Hondiusów. Hendricus Hondius posiadał warsztat na Kalverstraat do około 1625 r., a następnie od 1627 r. – na Dam. Zmarł w 1651 r., nie wiadomo, czy po jego śmierci ktoś z rodziny dalej prowadził warsztat. Do 1676 r. jako wydawca działał w Hadze także Hendrick II Hondius, niebędący jednak synem wcześniej wymienianego, zob. Orenstein, *Hendrik Hondius... passim*.

lecz w stosunku do oryginału kompozycje są odwrócone. Kopia wydana przez Valcka jest bardzo dokładna i pod względem technicznym bliska oryginałowi. Znany mi jest tylko jeden zachowany, lecz niekompletny (brak kart nr 9 i 12) egzemplarz *Verschyde BLOEMEN*, przechowywany w Gabinetce Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu⁵⁷.



Il. 14. Gerard Valck, kopia wg Jeremiasa Falcka, Frontispis serii *Verschyde BLOEMEN* (kopii *Novae et exquisitae*), około 1675, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Il. 15. Gerard Valck, kopia wg Jeremiasa Falcka, Słonecznik, irys, tulipan, narcyzy, karta nr 7 z serii *Verschyde BLOEMEN* (kopii *Novae et exquisitae*), około 1675, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Kopia ta mogła powstać, zanim cykl został wzbogacony o nowe kompozycje i wydany w większym nakładzie przez de Wita – kiedy nastąpiła także zmiana układu kart i numeracji stron. Zastosowany przez Valcka papier ma znak wodny przedstawiający kołpak błazeński z kontramarką z powiązanych liter PvL, co pozwala datować kopię na połowę lat siedemdziesiątych. Kopia pierwotnego cyklu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* i jego poszerzone wydanie (de Wita) powstałyby więc mniej więcej w tym samym czasie. Ze względu na nazwisko Valcka pojawiające się zarówno na frontyspisie *Verschyde BLOEMEN*, jak i na karcie nr 1 – należącej do innej serii, a przedstawiającej bukiet z koroną cesarską (il. 16), analogiczną zresztą do przedstawień tej rośliny z innych prac Falcka (por. il. 10), Block uznał tę kartę tytułową za otwierającą serię z przedstawieniami bukietów.

⁵⁷ TPN 5066, 5068, 5070, 5072, 5073, 5074, 5076, 5077, 5078, 5079; por. *Ars una Species mille*, kat. 66 (A. Salomon).

NOVAE FLORUM ICONES Nicolaesa Visschera. Kolejna kopia cyklu Falcka

Nowych informacji o kopiowaniu wcześniejszych prac dostarcza seria o niemal identycznym tytule *NOVAE FLORUM ICONES*, ukazująca większość tych samych kwiatów, które zaprezentowano w wydawnictwie hamburskim Falcka. Wydawcą serii był – jak podaje napis na frontyśpisie – Nicolaes Visscher. Kompozycje kwiatowe, tak jak w kopii Valcka, są odwrócone w stosunku do ujęć oryginału. Karty tego cyklu przechowywane są w zbiorach British Museum i datowane na lata 1670–1700. Drugi egzemplarz znajduje się w zbiorach Bayerische Staatsbibliothek, a kolejny został wystawiony na sprzedaż w 2014 r. przez amsterdamski antykwariat Junk⁵⁸. Z porównania poszczególnych rycin w wydaniu Visschera i kart cyklu *Vershyde BLOEMEN* wydanego przez Valcka wynika, że Visscher użył tych samych płyt, zmieniając jedynie numerację i inskrypcję na frontyśpisie. Dodał także karty z numerami 3, 6, 8, 16, będące odwróconymi kopiami kart z cyklu monogramisty J.H. *Diverses Fleurs...* z 1653 r. (karty nr 6, 7, 9, 12), zachowane m.in. na Uniwersytecie w Wageningen i w Kupferstichkabinett w Berlinie⁵⁹. Dwie spośród czterech kart będących odwróconymi kopiami według kompozycji J.H. zachowały się także w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Przykładem jest rycina z bukietem tulipanów i narcyzów (il. 17)⁶⁰. Z tej samej edycji Visschera pochodzi też karta będąca kopią kompozycji Falcka, która przedstawia aksamitkę, lilie i narcyzy (il. 18)⁶¹. Wydanie odwróconej kopii cyklu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* Falcka i monogramisty J.H. w warsztacie Visschera musiało nastąpić w ostatniej ćwierci XVII w. Visscher, w przeciwieństwie do Valcka, nie podaje nazwiska Falcka na frontyśpisie, nie wspomina też o monogramiście J.H.



Il. 16. Gerard Valck, kopia wg Jacques'a Vauquera, Bukiet z koroną cesarską, karta z numerem 1, około 1675, Muzeum Narodowe w Poznaniu

⁵⁸ Dziękuję Allardowi Schierenbergowi (Antiquariat Junk) za udostępnienie pełnej dokumentacji fotograficznej tego wydania cyklu.

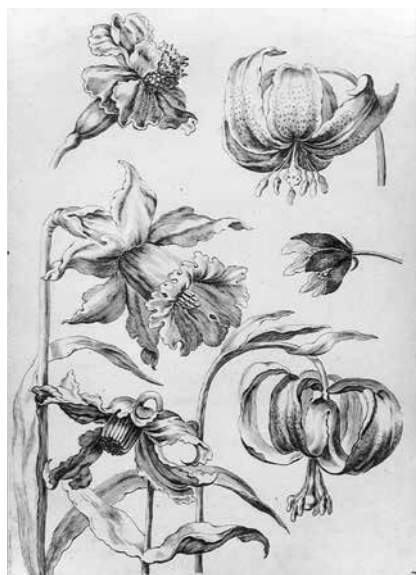
⁵⁹ Na frontyśpisie zachowanym w Berlinie widnieje adres wydawcy: *F. de Wit*.

⁶⁰ Karta nr 3 (tulipany i białe narcyzy) – TPN 5071, karta nr 16 (białe narcyzy) – TPN 5080.

⁶¹ Karta nr 7 – TPN 5075 powtarza kompozycję karty nr 10 z *Vershyde BLOEMEN* Valcka – TPN 5078. Stylistycznie bliska jest dwóm wymienionym wyżej kopiom według monogramisty J.H.



Il. 17. Nicolaes Visscher?, kopia wg monogramisty J.H., Bukiet tulipanów, karta z numerem 3, ostatnia ćwierć XVII w., Muzeum Narodowe w Poznaniu



Il. 18. Nicolaes Visscher? / Gerard Valck, kopia wg Jeremiasa Falcka, Lilie, aksamitka, narcyzy, karta z numerem 7, ostatnia ćwierć XVII w., Muzeum Narodowe w Poznaniu

Tabela 3. Konkordancja kart odwróconych kopii cyklu Jeremiasa Falcka

<p>wydanie G. Valcka, około 1674 –1677 r. (dwanaście kopii odwróconych według Falcka)</p>	<p>wydanie N. Visschera, ost. ćw. XVII w. (dwanaście kopii odwróconych według Falcka, cztery według J.H.)</p>
<ol style="list-style-type: none"> 1. wieniec z inskrypcją (Falck i Valck) 2. róże 3. lilia 4. korona cesarska, goździk, przyłaszczki 5. czarnuszka, jaskry, zawilec, narcyzy 6. peonia, friletka, róża francuska, irys 7. słonecznik, irys, tulipan, narcyz 8. szachownica, powojnik, orlik, irys 9. brak 10. aksamitka, lilie, narcyz i powojnik 11. jaśmin, powojniki, nieznany, lilia 12. brak 	<ol style="list-style-type: none"> 1. wieniec z inskrypcją (Nicol: Visscher) 2. róże 3. tulipany i białe narcyzy, za J.H. 4. korona cesarska, goździk, przyłaszczki 5. peonia, friletka, róża francuska, irys 6. tulipany, zawilce i narcyzy, za J.H. 7. aksamitka, lilie, narcyz i powojnik 8. friletki, zawilce i tulipan, za J.H. 9. jaśmin, powojniki, nieznany, lilia 10. chaber, tulipan, zawilec, irys 11. czarnuszka, jaskry, zawilec, narcyzy 12. szachownica, powojnik, orlik, irys 13. słonecznik, irys, tulipan, narcyz 14. lilia 15. zawilec, lilia, róża, powój 16. białe narcyzy, za J.H.

Mamy więc już cztery, oparte na tych samych kompozycjach, cykle studiów kwiatowych: autorską serię Falcka, składającą się z dwunastu kart (por. il. 9–12), wydanie poszerzone przez de Wita, kopię dwunastu kart z tytułem holenderskim, wydaną przez Valcka (por. il. 14, 15) oraz kopię poszerzoną o kompozycje według monogramisty J.H., wydaną przez Visschera (por. il. 17, 18). Do tego należy dodać przynajmniej dwa nakłady serii kwiatowej oparte na tych samych kompozycjach. W bibliotece królewskiej w Brukseli do czasów wojny znajdował się bowiem cykl z kartą tytułową *Novae et exquisitae...* i nazwiskiem Falcka, ale zgodnie z inskrypcją – wydrukowany przez Johanna de Rama⁶². O niezwyklej popularności przedstawień kwiatowych Falcka świadczyć może też destrukcyjny frontysepis *Novae et exquisitae...*, zachowany w Herzog-August-Bibliothek w Wolfenbüttel i opatrzony dodatkowo wpisem wydawcy: „...endt [Clement] de Jonghe in de Calverstraet...”⁶³. Zachowany fragment frontysepisu jest – tak jak kopie Valcka i Visschera – odwrócony w stosunku do kompozycji oryginału. Tekst wewnątrz wieńca kwiatowego informuje o autorstwie Falcka, a odbity został z tej samej matrycy, której użyto w wydaniu de Wita.

Dwa wydania oryginałów i liczne kopie oraz widoczna na frontysepisach wciąż powtarzana informacja, że autorem wizerunków kwiatów jest Jeremias Falck, świadczą o dużej popularności jego kompozycji. Niewykluczone też, że choć cykl cieszył się sporym zainteresowaniem, to jednak najchętniej wykorzystywano sam frontysepis, także jako pierwszą kartę do innych serii. Wskazywałyby na to silne zniszczenia płyty frontysepisu Falcka w wydaniu de Wita czy kopia tej kompozycji z nazwiskiem Clementa de Jonghe. Wiadomo, że handlarz ten skupował płyty od wielu sztycharzy – posiadał liczne matryce kompozycji Rembrandta i Falcka. Jak podaje Anna-Marie Logan, w końcu lat siedemdziesiątych był on właścicielem przynajmniej pięciu płyt Falcka z kompozycjami przedstawiającymi obrazy z kolekcji burmistrza Gerarda van Reynsta, wydanymi pierwotnie przez de Wita⁶⁴. Omawiany destrukcyjny frontysepis z Wolfenbüttel z adresem Clementa de Jonghe wskazuje na fakt odkupienia od de Wita matrycy z inskrypcją frontysepisu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, a od Gerarda Valcka – przedstawienia wieńca, a być może także pozostałych płyt przezeń wykonanych. Visscher mógł z kolei zakupić płyty po śmierci Clementa de Jonghe w 1677 r.

Połowa lat siedemdziesiątych XVII w. jawi się zatem jako czas wzmożonego zainteresowania publikowaniem graficznych florilegiów. W tym czasie de Wit, poza poszerzonym wydaniem cyklu Falcka, opublikował także serię kwiatową *Nieuwt Bloemen Boeck*, składającą się prawdopodobnie z 16 plansz. Aż 15 z nich wraz z frontysepisem, na którym widniał adres wydawcy (ale zabrakło nazwisk

⁶² Dziękuję pani Isabelle Rivière z Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek van België za uszczegółowienie informacji dotyczących tego zaginionego cyklu.

⁶³ <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=26523&> [dostęp: 11.10.2014].

⁶⁴ Logan, *Cabinet...*, s. 111, kat. 4, s. 134, kat. 18, s. 138, kat. 21a, s. 144, kat. 27, s. 146, kat. 30.

twórców), znajduje się w zbiorach uniwersytetu w Wageningen. Siedem kart tego cyklu można odnaleźć w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu⁶⁵.

Bukiety wiązane z Falckiem

Gerard Valck nie tylko sporządził kopie kompozycji Falcka z *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*. W zbiorach poznańskich znajdują się obecnie 22 przedstawienia bukietów wiązane dotąd z Falckiem. Block błędnie połączył część z nich z frontyspitem *Verschyde BLOEMEN*. Trudno w tej chwili dociec, które prace autor katalogu rozumowanego zaliczył do tej serii. Bukiety umieszczone były najpewniej we wspólnym wydawnictwie po serii *Verschyde BLOEMEN* (stanowiącej kopię cyklu *Novae et exquisitae* Falcka i przywołującej w inskrypcji jego nazwisko) i zostały opublikowane przez Valcka. Fakt ten tłumaczy przypisywanie tak wielu przedstawień kwiatowych w zbiorach poznańskich gdańskiemu grafikowi.

Otwierająca cykl bukietów karta, opatrzona numerem 1, przedstawia wiązanekę z koroną cesarską, zawilcami oraz drobnymi kwiatami (por. il. 16) i nosi inskrypcję *G. Valk. ex : cum Prev.* Niemal identyczna odbitka tej ryciny zachowała się także w zbiorach Zamku w Kórniku⁶⁶. Kolejne trzy karty poznańskie – przedstawiające podobne, asymetrycznie zaaranżowane bukiety z kilkoma kwiatami, przewiązane wstążką – bliskie są tej pierwszej zarówno formalnie, jak i ze względu na wymiary. Wyłączając numery umieszczone po prawej stronie, pozbawione są one inskrypcji⁶⁷. Kompozycja z koroną cesarską odbita została na papierze z kontramarką PvL, a pozostałe – na arkuszach ze znakiem Zjednoczonych Prowincji. Na tym samym papierze odbito dwa z kolejnej grupy trzech bukietów o podobnych wymiarach, wykonanych w technice akwaforty⁶⁸. Użyte arkusze wskazują więc na dość późny czas powstania odbitek – po 1674 r., i wykluczają raczej autorstwo Falcka. Jeszcze później musiała powstać kolejna rycina, ukazująca wiązanekę z piwonią⁶⁹.

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się cykl bukietów wiązany z Falckiem, w którym rozpoznajemy kompozycje znane z Poznania. Seria ta liczy szesnaście kart i na podstawie inskrypcji karty tytułowej nazywana

⁶⁵ TPN 5084–5, 5087, 5090, 5093–4, 5099. Szczególnie ciekawa okazuje się karta z numerem 3 (TPN 5093), której brakuje w zbiorze z Wageningen. Karta ta dopełnia całość serii graficznej.

⁶⁶ U dołu odbitki o numerze TPN 5067 widoczny jest też ucięty fragment numeru. Na analogicznej odbitce z tym samym adresem wydawcy, zachowanej w Kórniku, widać go wyraźnie: *No 61*. Oznacza to, że bukiety i kwiaty wydane przez Valcka były włączone do większego albumu.

⁶⁷ Karty te o wymiarach około 21,4/22,3 cm × 15,1/15,9 cm mają numery: TPN 5069, 5091, 5096.

⁶⁸ Odbitki w wymiarach około 20,6/20,9 cm × 15,1/15,2 cm mają numery: TPN 5089, 5092, 5095.

⁶⁹ TPN 5108.

jest *FLORA SEMPERVIVA* (il. 19). Bukiety warszawskie są ułożone w innej kolejności niż poznańskie i numerowane po lewej stronie, a wszystkie kompozycje zostały obwiedzione ramką. Na podstawie różnic w numeracji kart z Poznania i Warszawy można wnioskować, że – tak jak w wypadku studiów kwiatowych Falcka – mamy do czynienia z odrębnymi wydaniem bukietów. Niektóre z kart wykonano inną techniką, m.in. trzy identyczne kompozycje, które w zbiorach poznańskich opracowano w technice akwaforty, w kolekcji warszawskiej wykonane są z dominacją miedziorytu. Ryciny różnią się też nieznacznie wymiarami⁷⁰. Bez możliwości zestawienia poszczególnych odbitek obok siebie trudno jest ocenić, czy są to odbitki z tych samych, retuszowanych płyt, czy raczej z zupełnie innych matryc. Karty warszawskie cechuje pewna miękkość stylu charakterystyczna dla końca stulecia.

Gdy porównać poznańskie i warszawskie bukiety z florilegiami zachowanymi w zbiorach muzealnych w Berlinie, Dreźnie i Stanach Zjednoczonych, okazuje się, że przedstawiają one w lustrzanym odbiciu te same kompozycje, które ukazano na rycinach sygnowanych „Vauquer f” lub inicjałem „V. s”. Poznańskie i warszawskie bukiety są – na co wcześniej nikt nie zwrócił uwagi – kopiami prac cenionego niegdyś, a dziś mało znanego, francuskiego grafika – Jacques’a Vauquera (1621–1686)⁷¹. Artysta działał w Blois; wykonywał graficzne przedstawienia bukietów według własnej inwencji lub kompozycje w koszach i wazonach według wzorów Jean-Baptiste’a Monnoyera (1636–1699).

Część rycin kwiatowych Vauquera, jak głosi inskrypcja na karcie nr 1 z bukietem z koroną cesarską⁷², została wydana przez Nicolasa Langlois na Rue St. Jacques a la Victoire, który opublikował przynajmniej dwa cykle kompozycji tego grafika⁷³. Najwięcej serii kwiatowych Vauquer wydał w oficynie de Poillych

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...



Il. 19. Carel Allard (?), kopia wg Jacques’a Vauquera (?), Karta tytułowa serii *FLORA SEMPERVIVA*, ostatnia ćwierć XVII w., Muzeum Narodowe w Warszawie

⁷⁰ Warszawske bukiety są najczęściej większe i mają wymiary około 23 cm × 16 cm.

⁷¹ Grafik ten pozostaje wciąż postacią dość enigmatyczną. W różnych zbiorach można spotkać się z odmienną pisownią jego nazwiska jako Vauquer/Vouquer, a także z różnym brzmieniem imienia: Jacques, Jean, a czasem François, por. m.in. *An Oak Spring Flora...*, s. 236–238 (jako François Vauquier); Peter Fuhring, *Ornament Prints in the Rijksmuseum II: The Seventeenth Century*, Amsterdam 2004, s. 293–294 (jako Jacques Vauquer).

⁷² Pierwowzór poznańskiego bukietu z koroną cesarską.

⁷³ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, SKD II 75610–75616.

(*Vases de Fleurs...*, *Livre de Fleurs* etc.). Kolejne prace Francuza o tej tematyce, noszą adres Pierre'a Mariette'a⁷⁴.

Kompozycje Vauquera wykonano mniej zdyscyplinowaną kreską, są one mniej precyzyjne, ale za to bardziej malarskie od kwiatów Falcka z *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* czy serii *Verschejde TULPEN*. Francuz stosował technikę płytko trawionej akwaforty. Bukiety poznańskie i warszawskie odzwierciedlają kompozycje Vauquera, ale z technicznego punktu widzenia bliższe są Falckowi. Wiadomo, że poznańskie kopie bukietów wydał i zapewne także wykonał Gerard Valck (por. il. 16). Nie zmienił on kolejności poszczególnych kart (podobnie jak w przypadku kopii serii Falcka), pominął jedynie inskrypcje dotyczące gatunków kwiatów. Vauquer, tak samo jak Falck, często nie sygnował swoich prac (poza frontyispisami czy kartami z numerem 1). Jako że istniejące odbitki zostały przyklejone do podkładek, trudno je precyzyjnie datować. Fakt, iż około połowy lat siedemdziesiątych XVII w. zostały skopiowane przez Valcka, wskazuje, że oryginały musiały powstać przed tą datą.

Drugą edycję bukietów będących kopiami kompozycji z różnych serii Vauquera wydał Carolus (Carel) Allard (1648–1709), którego nazwisko widnieje na frontyspisie warszawskiej *FLORY SEMPERVIVY* (por. il. 19)⁷⁵. Jego edycja nie jest już, jak u Valcka, wierna oryginałowi. Zmienia on układ kart, łącząc kilka cykli w jeden. Wieniec karty tytułowej bliski jest wprawdzie kompozycyjnie pracom Vauquera, ale tym późniejszym, będącym odwzorowaniem prac Jean-Baptiste'a Monnoyera. Przykładem takiej późniejszej serii Vauquera, z bardziej mięsistymi przedstawieniami, o mniej uporządkowanych kompozycjach złożonych z bardziej licznych kwiatów i liści, jest seria *Livre de Tout Sortes de Fleurs*⁷⁶, bliska stylistycznie przedstawieniu frontyspisu *FLORY SEMPERVIVY*, który w zbiorach warszawskich został połączony w jedną serię ze skromniejszymi bukietami znanymi z Poznania. Warszawske wydanie prac musiało mieć miejsce już po ich publikacji przez Valcka. Allard prowadził swój warsztat w Amsterdamie na Dam, przy ulicy Beursstraat, w latach 1673–1709. Przez częściowe podklejenie plansz na podkładki trudno przyjrzeć się wszystkim znakom wodnym na kartach *FLORY SEMPERVIVY*, niemniej na niektórych rycinach widoczny jest duży filigran z herbem Amsterdamu, używany w końcu XVII w. Kolor papieru oraz klasycyzująca stylistyka wykonania również wskazują na takie datowanie cyklu. Odbitki, podobne w charakterze do wspomnianej już kopii *NOVAE FLORUM* wydanej przez Visschera, muszą pochodzić z tego samego czasu.

⁷⁴ Przykładem są serie bukietów w koszach, zachowane w zbiorach SKD i Ornamentstichsammlung w Berlinie.

⁷⁵ Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie, Gr. Pol. 5110–5113, 5115–5121, 24445, 24479 i 24492.

⁷⁶ Seria 12 kart Vauquera według Monnoyera przechowywana jest m.in. w zbiorach Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu oraz w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, zob. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/354159> [dostęp: 23.11.2014].

Małe bukiety

W Poznaniu znajdują się też plansze kwiatowe z przedstawieniami bukietów w mniejszym formacie, niekiedy opatrzone inskrypcjami w języku francuskim, np. *Tulipe Variee*, *Renoncules*, *Anemone* (il. 20)⁷⁷. Karty te również powtarzają kompozycje Vauquera. Przykładem mogą być cztery odwrócone kopie kart z serii dwunastu wydanych w warsztacie de Poillych⁷⁸. Jak wskazuje inskrypcja na pierwszej karcie oryginalnej serii Vauquera, warsztat mieścił się na *Rue St. Jacques a l'Image St. Benoit*. Wynika z tego, że oryginalny cykl mógł powstać najwcześniej po 1669 r.⁷⁹, kiedy François I de Poilly przejął warsztat swego teścia Hermana Weyena.

Widoczne na poznańskich odbitkach małych bukietów znaki wodne z kontramarką PvL oraz przedstawieniem herbu Zjednoczonych Prowincji lub kołpakiem błazeńskim wskazują na to, że wszystkie poznańskie kopie kompozycji Vauquera powstały w ostatniej ćwierci XVII w.



Il. 20. Gerard Valck (?), kopia wg Jacques'a Vauquera, Bukiet jaskrów z tulipanem i zawilecem, karta z numerem 7, około 1675, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Kompilacje

Popularność rycin kwiatowych Vauquera i Falcka była tak duża, że poza omawianymi wyżej odwróconymi kopiami powstały też kompozycje zestawiające

⁷⁷ Wymiary to około 18 cm × 12 cm. Inskrypcje (umieszczone tak, jak to czynił Vauquer – obok poszczególnych kwiatów) widnieją na poznańskich odbitkach o numerach: TPN 5057, 5055, 5053, 5052.

⁷⁸ Poznańskie odbitki o numerach: TPN 5054, 5059, 5060, 5063 i 5064, powtarzają kompozycje monogramowane *V. f. C.P.R.* ze zbiorów drezdeńskich: SKD II 75622, 75619, 75624–5, 75627, z serii 12 kart na frontyspisie sygnowanej pełnym nazwiskiem Vauquer. Kolejne karty poznańskie o numerach: TPN 5056, 5058, 5061, 5062 (i dublet 5750) mają podobny charakter, więc również mogą powtarzać kompozycje Vauquera. Następną grupę tworzą prace o numerach: TPN 5052, 5053 (i dublet 5747), 5055, 5057 (i dublet 5748).

⁷⁹ José Lothe, *L'oeuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d'Abbeville, graveurs parisiens du XVIIe siècle, préface de Marc Fumaroli*, Paris 1994, s. VIII i nn.

po dwa bukiety na jednej karcie, czego przykładem jest seria wydana jeszcze w XVII w. przez Christophera Weigla, zachowana w Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu⁸⁰. Podobne kompilacje wykonywano także w XVIII w. Przykładem są plansze z przedstawieniami tulipanów sygnowane „Joh. Walch sculp”. Przechowywane w Dreźnie odbitki ukazują po cztery tulipany skopiowane z Falckowskiej serii *Verscheyde Nieuwe TULPEN*. Na jednej karcie rozmieszczono tu symetrycznie kwiaty z różnych kart cyklu Falcka, często wyabstrahowując niektóre z większych kompozycji.

W muzeum poznańskim znajdują się jeszcze 3 karty z przedstawieniami kwiatów zakomponowane poprzecznie, powstałe w końcu XVII w. Są one kopiami kart z cyklu Vauquera wydanego przez warsztat de Poillych przed 1692 r. i składającego się z 12 plansz⁸¹. Na jednej z nich kopista dodał niedopracowane przedstawienie lilii, której na oryginalnej karcie nie było. Kopie tego cyklu znajdują się także w Warszawie i Monachium. Na frontyśpisie kopii ze Staatsbibliothek można odnaleźć adres wydawcy – Louisa Renarda, który działał już w początkach XVIII w. Renard wydał też – ciekawą z punktu widzenia analizy poznańskich kwiatów wiązanych z Falckiem – serię będącą kompilacją trzech cykli. Na frontyśpisie zachowanego w Monachium cyklu 24 kart widnieje tytuł *Novae Florum Icones...*, analogiczny do tytułu autorskiego cyklu Falcka z 1662 r. Obrazowanie inskrypcji stanowi jednak wieniec będący kopią frontyśpisu Nicolaesa Guillaume’a Delafleura z 1638 r. Cykl ten powstał w Rzymie, a wydany został w Paryżu przez Pierre’a Mariette’a (1596–1657). Później był wielokrotnie kopiowany i wydawany m.in. przez Cornelisa Denckertsa (1603–1656), a potem także Justusa Denckertsa (1635–1701). Prawdopodobnie od tego ostatniego Renard mógł odkupić płyty z kompozycjami według Delafleura, które połączył z 11 kartami wspomnianego już wyżej cyklu wydanego przez de Wita – *Nieuwt Bloemen-Boeck* – zmieniając kolejności kart obu serii.

W zbiorach poznańskich znajduje się także bukiet kwiatów w wazonie stanowiący lustrzane odbicie kompozycji Vauquera, z serii *Livre de Fleurs* wydanej przez Justusa Denckertsa⁸². Analogiczne (choć mniejsze) wazony z kwiatami pojawiały się też wcześniej w Vauquerowskich drobnych formach dekoracyjnych ujmujących przedstawienia religijne⁸³. Papier użyty do wykonania poznańskiej kopii – grubszy, z niewidocznymi żeberkami – wyklucza, by odbitka mogła powstać w czasach Falcka. Brak znaku wodnego uniemożliwia dokładniejsze datowanie.

⁸⁰ Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, C 1905 246–248, C 1905 250–251, C 1905 254–257.

⁸¹ *Ornament Prints...*, s. 293–294. Inny egzemplarz oryginału w Kupferstichkabinett w Dreźnie, SKD II 75639–75650.

⁸² <http://www.antiquariaatjunk.com/item.php?item=6478> [dostęp: 23.11.2014].

⁸³ Zachowane m.in. w zbiorach Kunst und Gewerbe Museum, I.B 1891. 404–5, a także w Kupferstichkabinett w Dreźnie, SKD II 127701–02.

Podsumowanie

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Przeprowadzone przeze mnie badania mają charakter wstępny. Kolejnym krokiem mogłoby być przygotowanie wystawy poświęconej motywom kwiatowym i opracowanie katalogu omawianych rycin. Odbitki powinny zostać szczegółowo przebadane pod kątem użytego papieru. Niemniej wydaje się, że analiza różnych zbiorów, badanie techniki wykonania rycin i ich formy oraz porównanie dzieł Falcka z pracami innych artystów pozwalają wysunąć wnioski porządkujące materiał. W efekcie z *oeuvre* grafika należy odpisać większość wiązanych z nim (przez Blocka) kompozycji kwiatowych. Z całą pewnością cyklem wykonanym przez Jeremiasa Falcka jest seria *Novae exquisitae FLORUM ICONES*. Bardzo prawdopodobne, że wykonał on większość plansz z cyklu *Verscheyde Nieuwe TULPEN*. Liczne zachowane w Poznaniu i Warszawie przedstawienia bukietów są kopiami rycin Vauquera. Autorstwo tych prac było dotąd w literaturze błędnie przypisywane Falckowi.

W tym miejscu należy również podsumować kwestię zasobów polskich zbiorów. Muzeum Narodowe w Poznaniu może się szczycić posiadaniem okazałego liczebnie zespołu florilegiów z XVII w. Najwcześniejszymi w tej kolekcji są 2 karty z *Hortus Floridus* Crispijna de Passe II z 1614 r.⁸⁴ Poznań posiada też 7 kart z cyklu *Diverses Fleurs* monogramisty J.H. z 1653 r.⁸⁵ oraz 2 karty będące kopiami kompozycji tego cyklu. W zbiorze w Poznaniu przechowywane są też karty anonimowego cyklu *Nieuwt Bloemen Boeck*⁸⁶ i niemal kompletna, omawiana wyżej, seria *Verscheyde BLOEMEN*, wydana przez Valcka, a będąca kopią cyklu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* autorstwa Falcka. Do oryginalnych odbitek z płyt tego grafika, ale już nieautorских, można zaliczyć frontysepis i jedną z kart drugiego wydania tej serii oraz być może kartę nr 8 (akwafortowy irys) z cyklu *Verscheyde TULPEN*. Szczególnie interesujące w zbiorze poznańskim są różne serie bukietów, będące kopiami kompozycji Vauquera, które pokazują – wraz z kopiami według Falcka – jak dużą popularnością cieszyły się florilegia w ostatniej ćwierci XVII w. w Holandii. Ta obfitość zbioru poznańskiego może dowodzić, że Rastawiecki, bo to zapewne z jego kolekcji pochodzą wszystkie poznańskie kwiaty, próbował bliżej przyjrzeć się zależnościom między poszczególnymi cyklami Falcka, kopiami jego prac a dziełami innych siedemnastowiecznych grafików.

Niezwykle bogaty jest też zbiór kart kwiatowych Falcka w warszawskim Muzeum Narodowym. Posiada ono 2, niemal kompletne cykle drugiego wydania *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* oraz przypisywaną Falckowi serię

⁸⁴ Nieomawiane w tekście, bo wyraźnie odmienne od prac Falcka, są karty poprzecznie zaaranżowane z numerami: TPN 5106 i 5107, zob. <http://www.christies.com/lotfinder/lot/crispin-van-de-pass-3822655-details.aspx?intObjectID=3822655> [dostęp: 5.11.2014].

⁸⁵ TPN 5102, 5103, 5104, 5088, 5098, 5086, 5105.

⁸⁶ TPN 5093, 5090, 5087, 5085, 5084, 5094, 5099.

Verscheyde TULPEN. Cykl *FLORA SEMPERVIVA* jest natomiast kopią kompilującą kompozycje różnych cykli Jacques'a Vauquera.

Najmniej znane – a właśnie autorskie – odbitki kwiatowych kompozycji Falcka przechowywane są w zbiorach krakowskich. Kolekcja XX. Czartoryskich pozwala na porównanie kart pierwszego (hamburskiego) i drugiego (amsterdamskiego) wydania *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, poza tym jako jedyna z polskich zbiorów dysponuje oryginalnym frontysem tej serii w wydaniu autorskim (por. il. 9). Zbiory Graficzne Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk pozwalają na analizę aż 11 z 12 kart cyklu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* i kompletnej serii *Verscheyde TULPEN* (por. il. 4–7).

Na podstawie analizy zachowanych prac graficznych wiązanych dotąd z Falckiem można sformułować kilka ogólnych wniosków dotyczących funkcjonowania rynku graficznego w XVII w., a także dziewiętnastowiecznego kolekcjonerstwa. Z przeprowadzonych badań wynika, że florilegia cieszyły się szczególną popularnością w siedemnastowiecznej Francji oraz w Holandii. Wzrost produkcji przede wszystkim kopii wcześniejszych cykli nastąpił w latach siedemdziesiątych i trwał do początku XVIII w. Florilegia powstawały najczęściej w seriach po kilka lub kilkanaście kart. Zielniki mogły krążyć w formie zwartej (zbierającej kilka serii) lub też w mniejszych tekach, czy wręcz jako luźne ryciny.

W końcu stulecia łączono jednak różne cykle, zmieniając numerację kart i kompilując często kompozycje różnych autorów. Decydującą rolę w procesie powstawania rycin odgrywał wydawca. Zazwyczaj to on zlecał wykonanie płyty o danej tematyce, a rytownik (czasem we współpracy z rysownikiem lub malarzem) wykonywał je na zamówienie. Wydawcy też zwykle odkupywali bądź przejmowali istniejące matryce i łączyli je w większe cykle, czasem wprowadzając też drobne retusze czy zmiany (np. w numeracji).

Określenie autorstwa rycin, a szczególnie serii kwiatowych, jest często niełatwym zadaniem. Grafik zajmował wobec praw komercyjnych, wydawcy i autora rysunków najniższe miejsce w hierarchii. To wydawca odgrywał w procesie produkcji najważniejszą rolę, ponieważ posiadał płyty i prawa do wydawania rycin. Zwykle tylko jego nazwisko i adres widniały na odbitce, a w wypadku cykli – na stronie tytułowej. Tak było chociażby w przypadku serii *Verscheyde TULPEN*. Oprócz adresu wydawcy podawano czasem nazwisko autora wzorów – rysownika lub malarza. Nazwisko sztycharza odnotowywano rzadko – tylko wówczas, kiedy był zarówno pomysłodawcą, jak i wykonawcą rycin. Taki typ serii reprezentuje już wielokrotnie kopiowany cykl *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*, którego Falck był jednocześnie inwentorem, sztycharzem i wydawcą. Zazwyczaj przestrzegano zakazu kopiowania kompozycji przez okres od pięciu do siedmiu lat od ich pierwszego wydania. Po upływie tego czasu zwykle nie uznawano za stosowne, aby powoływać się na autora pierwowzoru. Z wyjątkową sytuacją mamy do czynienia w wypadku kopii

cyklu *Novae et exquisitae*... wykonanej przez Valcka (*Vershyde BLOEMEN*), który zmieniając po latach język tekstu na frontysepis, powołuje się na fakt, iż wydane przez niego wizerunki kwiatów powstały wedle inwencji Falcka.

Niełatwe jest określenie czasu powstania przedstawień kwiatowych. Artyści rzadko bowiem sygnowali poszczególne karty, a proceder odkupywania płyt, tak popularny wśród wydawców, dodatkowo komplikuje ustalenie szczegółów związanych z ich wytworzeniem. W takich wypadkach pomocna okazuje się analiza użytego papieru. Chociaż i ta często zawodzi, ponieważ kompozycje botaniczne i sztychy ornamentalne były dotąd rzadko pod tym kątem badane, brak więc materiału porównawczego. Analizę rycin uniemożliwia dodatkowo dziewiętnastowieczna praktyka kolekcjonerska polegająca na przyklejaniu kart na podkładki. Trudno sformułować wnioski ogólne bez badań porównawczych i systematycznego tworzenia katalogów rejestrujących znaki wodne. Analiza formalna samych przedstawień także napotyka na pewne problemy ze względu na nieustanne kopiowanie wcześniejszych kompozycji. Dopiero po zapoznaniu się z wieloma odbitkami można wskazać następstwo kolejnych wydań lub ustalić, kto kogo kopiował.

Jeśli chodzi o samego Falcka, to można stwierdzić, że około 1643 r. osiągnął on pełnię mistrzostwa technicznego i formalnego w dziedzinie grafiki. Znako- mite są jego portrety królewskie, wykonane według wzoru Justusa Egmonda, część z nich wyraźnie sygnowana jest nazwiskiem Falcka. To zresztą już wów- czas w medalionach okalających wizerunki rodziny królewskiej, szczególnie na wspomnianym portrecie Marii Ludwiki Gonzagi, pojawiały się kwiaty, które potem można odnaleźć w jego studiach kwiatowych. Jednak w tych realiza- cjach dziełem inwencji artysty mogły być tylko dodatki do właściwego tematu. Autorem wizerunków był malarz królewski, którego portrety Falck przekładał na język sztuki czarno-białej.

Pierwszą pracą kwiatową wybitnego sztycharza jest niewątpliwie oma- wiane *Feuille d'Orfèvrerie*, nawiązujące do tradycji francuskiej grafiki lat trzy- dziestych, zależnej od Jacquesa Callota i kręgu takich twórców, jak Abraham Bosse, czy wydawców, jak François Langlois. Dopiero kilkanaście lat później, około 1656 r., Falck wykonał zapewne serię kwiatową *Versheyde Nieuwe TULPEN*. Pojawiające się w tym cyklu kwiaty już w okresie paryskim występo- wały w medalionach ram portretów rodziny królewskiej (por. il. 2, 5). Tulipany są wykonane bardzo precyzyjną techniką z dominacją miedziorytu. Zdyscy- plinowane, mocne cięcia o różnym zagłębieniu za pomocą linii równoległych tworzą formy delikatnych kwiatów łatwych do przełożenia w rysunku jako wzór dekoracyjny.

Podobny charakter mają kwiaty z jedynej sygnowanej serii przedstawień kwiatowych Falcka – *Novae et exquisitae FLORUM ICONES*. Karty zestawia- jące często po kilka roślin, pozbawione są wszelkich elementów zaciemnia- jących klarowność przedstawienia, dzięki czemu doskonale nadają się jako wzory dla innych artystów, nie tracąc przy tym wdzięku i lekkości.

Ryciny
kwiatowe
wiązane
z Jeremiasem
Falckiem...

Na podstawie frontyispisów z nazwiskiem Falcka pochodzących z cyklu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* i jego kopii *Verschyde BLOEMEN* można wnioskować (inaczej niż w przypadku portretów, scen mitologicznych, religijnych czy alegorycznych), że artysta nie tylko wykonał pracę graficzną, lecz także był autorem kompozycji (*inventor*). W tytule kopii cyklu hamburskiego czytamy, że kwiaty były *Aardig na't Leven getekent door Jeremias Falck*. W ten sposób podkreślono rolę grafika – jego inwencja jest najistotniejszym elementem określającym autorstwo cyklu. Przywołanie jego osoby na frontyspisie oznacza też zapewne, że nazwisko podróżującego po Europie grafika musiało być w tamtych czasach doskonale znane holenderskim wielbicielom florilegiów.

Ryciny kwiatowe Falcka jako jedne z nielicznych prac w jego twórczości nie mają charakteru reprodukcyjnego, są dziełem jego inwencji. Ten odmienny na tle jego *oeuvre*, twórczy charakter omawianych prac potwierdza postawioną na początku artykułu tezę, że to właśnie tematyka kwiatowa interesowała go szczególnie. Od początku działalności – najpierw malarskiej, a potem graficznej – artysta opracowywał motywy roślinne z niezwykłą starannością. Studia kwiatów przedstawione w omawianych cyklach Falcka sprawiają wrażenie naturalności. Lucia Tongiorgi Tomasi uważa, że nie odwzorowują one, jak prace Crispijna de Passe, François Langlois czy Johanna Theodora de Bry'a, konkretnego zbioru botanicznego⁸⁷. Są propozycją artystycznego przetworzenia danej rośliny. Może miały być rodzajem wzornika dla malarzy, a jednocześnie obiektami kolekcjonerskimi. Precyzyjne i równoległe kreski rytowania, którymi Falck posłużył się w studiach kwiatów, budują czytelne formy, mogące służyć jako wzory do haftów, dekoracji obrazów czy dzieł rzemiosła.

Też o tym, że Falck w swoich zielnikach tworzył wokabularz dla innych artystów, potwierdzają uwagi Teresy Grzybkowskiej o praktyce malarskiej Andresa Stecha, który choć sam był autorem ilustracji botanicznych do *Icones exoticarum plantarum* Jacoba Breyna, w swych obrazach kwiatowych wykorzystywał motywy zaczerpnięte z twórczości graficznej Falcka⁸⁸. Wiadomo, że wykonane przez Falcka rysunki, a ściślej – wykonane na ich podstawie miedzioryty przedstawiające personifikacje cnót ze zwieńczenia Złotej Bramy w Gdańsku, były używane jako wzory do przerysowywania i ćwiczeń dla młodych adeptów malarstwa⁸⁹. Podobnie mogło być z przedstawieniami kwiatowymi jego autorstwa. Świadcstwo kopiowania kwiatów z rycin Falcka w innej technice można odnaleźć w pracy Balthasara Dennera (1685–1749), przebywającego przez pewien czas w Gdańsku, lecz pochodzącego z Hamburga – miasta, w którym

⁸⁷ Tongiorgi Tomasi, *An Oak Spring Flora...*, s. 84.

⁸⁸ Teresa Grzybkowska, *Andrzej Stech. Malarz gdański*, Warszawa 1979, s. 71.

⁸⁹ Janusz Pałubicki, *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, Gdańsk 2009, t. 1, tabl. 46 – Daniel Efraim Meyer, 1744; tabl. 47 – Johann Friedrich Ehrmann; tabl. 48 – Karl Gottlieb Behne.

Falck stworzył swój cykl kwiatowy. W zbiorach Kupferstichkabinett hamburskiej Kunsthalle zachował się sygnowany rysunek Dennera (il. 21)⁹⁰, dwukrotnie powtarzający przedstawienie narcyza z karty nr 7 cyklu *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* (por. il. 11).

Ryciny kwiatowe Falcka nawiązują wyraźnie do tradycji florilegiów, przedstawiając wyselekcjonowane, najznakomitsze okazy roślin ozdobnych. Jednocześnie łączą one naukową funkcję przedstawienia wybranych gatunków roślin z funkcją wzornika dla artystów. Dzięki walorom artystycznym, perfekcji wykonania i dbałości o wysoki poziom edytorski przedstawienia kwiatowe Falcka stały się dziełami pożądanymi na rynku sztuki, wysoko cenionymi przez botaników, kolekcjonerów grafiki i artystów.



Il. 21. Balthasar Denner wg Jeremiasa Falcka, Narcyzy, Kunsthalle, Hamburg

Flower Prints Attributed to Jeremias Falck. Study in 17th-Century Florilegia.

Summary

Jeremias Falck (c. 1605/09–1677) is considered to be the greatest engraver of early modern times working in the Polish-Lithuanian Commonwealth. Graphical representations of flower forms constitute a significant part of his oeuvre. So far they have not been of special interest to researchers, therefore it is worth giving them more attention now. It seems necessary to look at the existing attributions to estimate the real number of Falck's works on this subject, and to formally analyse various prints. It is also necessary to critically approach the questions of the original prints, later editions, and copies.

Up to date researchers have recorded selected flower representations (see. Table 1), without referring to the information in the only *catalogue raisonné* of Falck's works by Block, who attributed to him up to 98 compositions on the subject. Only by comparing prints from the Polish museums with various collections abroad the answer to the question how many flower arrangements were actually created by Jeremias Falck can be provided.

Falck's authorship of the series *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* has been confirmed. It is also highly likely that he elaborated most of the plates of the series *Verscheijde Nieuwe TULPEN*. Numerous representations of bouquets preserved in

⁹⁰ Kunsthalle Hamburg, Kupferstichkabinett, nr inw. 44079. Ojciec Dennera był pastorem menonickim działającym w latach 1698–1702 w Gdańsku. W tym czasie Balthasar uczył się malarstwa właśnie w mieście nad Motławą.

Anna
Sobecka

Poznan and in Warsaw, so far assigned to Falck, are mostly copies of etchings created by Jacques Vauquer.

From the frontispiece of the series *Novae et exquisitae FLORUM ICONES* we can conclude that Falck was not only the engraver, but also the author of the composition (*inventor*). Flowers in his works do not map a particular set of a botanical collection, but are a recommendation for an artistic representation of the plant. They could have been a kind of a template for painters, and at the same time *objects d'art* for collectors. Thanks to their artistic qualities, perfect workmanship, and attention to the highest editorial standards, Falck's flower engravings became desirable works in the art market, copied by other designers and reprinted by other publishers.

The analysis of the preserved prints linked to Falck can also lead to a number of general conclusions on the functioning of the market for graphic art in the 17th century. Florilegia were usually formed in series containing a few to a dozen compositions. Herbaria's cards could circulate in the form of a compact collection of a few series together, but also in smaller folders or even as loose cards. The study shows that they were particularly popular in 17th-century France and the Netherlands. The increase in production, mainly of the copies of previous cycles, occurred in the 1670s and lasted until the early 18th century. Falck and Vauquer were copied by Gerard Valck, Nicolaes Visscher and many others.