

# Mrozowski, Przemysław

---

## Styl artysty a indywidualizacja portretowa - kilka uwag o znaczeniu podobieństwa fizjonomicznego

---

Kronika Zamkowa 1-2/59-60, 71-78

---

2010

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych [mazowsze.hist.pl](http://mazowsze.hist.pl).

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przemysław Mrozowski

STYL ARTYSTY A INDYWIDUALIZACJA PORTRETOWA  
- KILKA UWAG O ZNACZENIU PODOBIEŃSTWA  
FIZJONOMICZNEGO

Konsekwentne i wieloletnie starania Profesora Andrzeja Ciechanowieckiego pozwoliły mu zgromadzić w Fundacji imienia Ciechanowieckich zbiór portretów, który z powodzeniem może uchodzić za jedną z najważniejszych kolekcji tego gatunku malarstwa w Polsce zarówno jeśli chodzi o liczbę zgromadzonych dzieł, jak i - przede wszystkim - o ich wysoką jakość artystyczną<sup>1</sup>. Wśród zgromadzonych w Fundacji portretów nie ma obrazów trzeciorzędnych, niewiele jest też tych z drugiego planu. Zdecydowana większość to nazwiska pierwszorzędne - zarówno tych, którzy podobizny malowali, jak też osobistości, które zostały w nich uwiecznione. Zespół jest tak różnorodny i dojrzały, że otwiera wielorakie możliwości badawcze oraz różne perspektywy oceny i interpretacji malarstwa portretowego. Ofiarowany ostatnio do zbiorów Fundacji świetny portret Stanisława Małachowskiego pędzla Josepha Grassiego<sup>2</sup> skłania do podjęcia w tym miejscu refleksji nad jedną z fundamentalnych kwestii w dziejach tego gatunku artystycznego - problemem podobieństwa fizjonomicznego.

Współczesne badania nad portretem europejskim podały w wątpliwość użyteczność badawczą tej doniosłej kategorii służącej jego ocenie<sup>3</sup>, kategorii, która - warto to zawsze przypominać - legła u podstaw rozwoju portretu jako osobnego gatunku artystycznego<sup>4</sup>. To szukanie podobieństwa fizjonomicznego było siłą napędową narodzin, czy może raczej odradzania się, portretu europejskiego u schyłku średniowiecza<sup>5</sup>. Nie ulega też

wątpliwości, że począwszy od Albertiego, przez wszystkich teoretyków i pisarzy zajmujących się problematyką sztuki w XV i XVI w., podobieństwo fizjonomiczne było uważane za najważniejsze kryterium oceny udanego przedstawienia portretowego<sup>6</sup>. Jeszcze do niedawna w nowoczesnej historii sztuki posługiwano się z pełnym zaufaniem oceną wiarygodności portretowej jako użyteczną miarą dojrzałości artystycznej dzieła. Klasyczna już monografia włoskiego malarstwa portretowego doby renesansu pióra Johna Pope'a-Henessy'ego jest tego dobitnym świadectwem<sup>7</sup>. Tymczasem w ostatnich latach coraz chętniej bada się rozmaite „strategie portretowe” - funkcje społeczne czy polityczne wizerunku i sposoby jego oddziaływania na widza<sup>8</sup> - często przy tym pomijając problem podobieństwa fizjonomicznego, a nawet kwestionując jego rolę jako czynnika decydującego o istocie portretowania - tego, który zapewnił przedstawieniu konkretnej, zindywidualizowanej historycznie jednostki spójność semantyczną i estetyczną.

Podstawą tych wątpliwości jest subiektywność oceny, na jaką skazane jest podobieństwo fizjonomiczne jako cel zamierzenia artystycznego. Niewątpliwie oddanie w obrazie prawdy o obliczu przedstawianego człowieka było i jest wyzwaniem trudnym. Zwłaszcza, jeśli je umieścić w perspektywie właściwej dojrzałym w dobie nowożytnej dziełom tego gatunku - a więc szukającym pogłębionej psychologicznie odpowiedzi na pytanie o cechy indywidualne

1. Portret Stanisława Małachowskiego pędzla Giovanniego Battisty Lampiego, 1791 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Marek Studnicki / Giovanni Battista Lampi, Portrait of Stanisław Małachowski, 1791, National Museum in Krakow. Photo Marek Studnicki

charakteryzujące przedstawioną osobę. To na tej płaszczyźnie konfrontacja indywidualnego charakteru fizjonomii i oczekiwań zleceniodawcy z talentem twórcy i bogactwem środków wyrazu, jakimi dysponował, przynosiła niekiedy owoce, które mogą podawać w wątpliwość wiarygodność kategorii podobieństwa fizjonomicznego jako zasady rządzącej powstawaniem portretu. Dwa nieodległe w czasie swego powstania przedstawienia marszałka Stanisława Małachowskiego są tego wyrazistym świadectwem: jeden to dzieło pędzla Giovanniego Battisty Lampiego z 1791 r., którego najlepszą wersją jest obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>9</sup>; drugi to wspomniana już praca Josepha Grassiego z 1795 r. w zbiorach Fundacji im. Ciechanowieckich.

Obaj wybitni malarze pojawili się w Warszawie stanisławowskiej w burzliwych latach Sejmu Wielkiego jako artyści w pełni dojrzały, o gruntownie ufor-

2. Portret Stanisława Małachowskiego pędzla Josepha Grassiego, 1795 r., Fundacja im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie. Fot. Andrzej Ring / Joseph Grassi, Portrait of Stanisław Małachowski, 1795, Ciechanowiecki Foundation Collection at the Royal Castle in Warsaw. Photo Andrzej Ring

mowanej sile talentu, którego owoce znacząco wzbogaciły historię portretu na ziemiach polskich. Lampi przybył w drugiej połowie 1788 r. i pozostawał przede wszystkim na usługach króla oraz przedstawicieli najbardziej znaczących rodzin arystokratycznych<sup>10</sup>. Jego malowane z niezwykłą lekkością, lśniące blaskiem klejnotów i kosztownych tkanin portrety zdają się odzwierciedlać nie tylko upodobania estetyczne, ale wręcz formację intelektualną i duchową tej warstwy, która w dobie Sejmu Wielkiego zażywała ostatnich lat pokoju, zanim wydarzenia dziejowe nie postawiły jej wobec trudnych wyzwań społecznych i politycznych. Po niespełna trzech latach przerywanego dłuższymi wyjazdami pobytu w Polsce Lampi opuścił ją wiosną 1791 r.<sup>11</sup>, unikając burzliwych wydarzeń następnych lat.

Grassi przybył do Warszawy w drugiej połowie 1791 r.; legenda głosi, że dał się porwać rewolucyjnym nastrojom

panującym w stolicy. Czy rzeczywiście latem 1794 r. brał udział w obronie miasta przed wojskami pruskimi, podczas której miał go uratować z opresji sam naczelnik Kościuszko - nie jest pewne<sup>12</sup>. Niewątpliwie jednak odegrał ważną rolę w kształtowaniu postaw patriotycznych jako twórca heroizowanych portretów bohaterów tych wydarzeń, przede wszystkim samego Kościuszki - dalece idealizowanego, w zbroi, wspartego na mieczu, z 1792 r., dziś w Muzeum Narodowym w Poznaniu<sup>13</sup>, oraz powstałego później, bardziej rzeczowego, w mundurze lub sukmanie i czapce wolności, znanego dziś tylko z graficznych powtórzeń<sup>14</sup>. Grassi miał w swoim dorobku zdecydowanie więcej portretów zwolenników reform, ale malował też w 1793 r. i 1794 r. podobizny rosyjskich dygnitarzy obecnych w Warszawie<sup>15</sup>, co świadczy o tym, że nie dobieierał swoich klientów wedle sympatii politycznych. W zrewoltowanej stolicy miał stracić cały majątek zebrany w ciągu trzech lat pracy - bardzo znaczną sumę pięciu tysięcy czerwonych złotych. Jeśli to prawda, także ona świadczyć może o jego popularności jako portrecisty, bowiem każe sądzić, iż musiał namalować w ciągu trzech lat od 50 do 100 portretów<sup>16</sup>.

Mimo poniesionej straty zachował sympatię dla Polski i Polaków, którzy też o nim pamiętali i chętnie portretowali się w jego pracowni w Wiedniu, a później także w Dreźnie, gdzie osiadł w 1799 r. Te więzi z pewnością mogły zadecydować, że u Grassiego postanowił w 1795 r. uwiecznić swoje oblicze Stanisław Małachowski, gdy po upadku Konstytucji 3 maja, przegranej wojnie z Rosją i ogłoszeniu konfederacji targowickiej znalazł się na emigracji, najpierw we Włoszech, potem w Wiedniu. Swoją podobizną obdarował litewskiego współmarszałka skonfederowanego Sejmu Wielkiego Kazimierza Nestora Sapiechę. W rękach sapieżyńskich portret pozostawał do 1954 r., gdy został przekazany do Muzeum Narodowego w Warszawie. Odzyskany przez spadkobierców trafił do Fundacji im. Ciechanowieckich<sup>17</sup>. Jest dziełem

wyjąkowym - próbą zapisania w obrazie roli, jaką dane było Małachowskiemu odegrać wspólnie z Sapiechą w doniosłych latach reformy państwa. Mimo nastrojowej kameralności jest pełen powagi i powściągliwej oficjalności - Małachowski w czerwonym fraku z gwiazdą i wstęgą Orderu Orła Białego oraz Orderem św. Stanisława na szyi zasiada starannie upozowany przy stole, wspierając lewą rękę na blacie, zaś prawą kładąc na niej tak, aby wyeksponować na serdecznym palcu pierścień z datą: 3. M. 1791. Także leżące na stole papiery przypominają czytelnym fragmentem zapisanego na nich tekstu o zaangażowaniu Małachowskiego w uchwalenie Konstytucji 3 maja, zaś księgi wskazują na ideowe źródła jego postawy politycznej, bowiem na grzbiecie jednej z nich daje się odczytać autora - J.J. Ro[usseau] / T.III. W twarzy marszałka o dobitnie scharakteryzowanych, wyrazistych rysach mimo śladów uśmiechu błakającego się na ustach uderza wyraz refleksyjnej powagi czy nawet głębokiego smutku.

Jakże inny jest portret pędzla Lampiego: radosny, pełen wewnętrznej dynamiki, a jednocześnie powściągliwy w doborze rekwizytów i środków retoryki malarskiej mających charakteryzować przedstawioną osobę. Rzecz jasna, jak na dzieła tego artysty, który kochał lśnienie kosztownych tkanin, blask klejnotów i mglistą zwiewność koronek, co zwykle uwidaczniały podobizny realizowane na zlecenie polskich panów. Wizerunek Małachowskiego przywodzi na myśl doskonałe, kameralne i bardzo osobiste portrety Stanisława Augusta pędzla Lampiego - w szlafroku oraz z listem w rękę. Ale Małachowski nie jest tu przedstawiony w prywatności domowego zacisza - tryskający energią i pewnością własnych racji pozuje do portretu z arystokratyczną nonszalancją, a jednocześnie jako mąż stanu. Świadczy o tym nie tylko karta rozłożonego dokumentu trzymanego w lewej dłoni, ale przede wszystkim wyraz twarzy i radosne skupienie malujące się w blasku wpatrzonych w widza oczu.

Twarz Małachowskiego w obu tych portretach autorstwa wybitnych mistrzów gatunku z końca XVIII w. jest inna. Przy czym nie chodzi tu tylko o różnice wynikające z upływu kilku lat, obfitujących zresztą w dramatyczne doświadczenia, i z braku peruki, z którą Małachowski - jak świadczą inne jego wizerunki - najwyraźniej rozstał się w portrecie Grassiego już definitywnie, jakby była - a po trosze z pewnością była - znakiem minionej wraz z upadkiem Polski epoki. Odsłonięte po zdjęciu peruki czoło w portrecie Grassiego wcale nie jest wyższe niż w podobiznie Lampiego i nie ono decyduje o różnicy dzielącej fizjonomie w obu przedstawieniach. Uważna analiza pozwala zresztą dostrzec wyraźne wzajemne podobieństwa rysów twarzy: wąski w zarysie podbródek, duże usta, wykrój i oprawa oczu, a przede wszystkim bardzo wydatny, garbaty nos - rodzinna cecha fizjonomiczna niemal wszystkich Małachowskich, występująca przynajmniej od drugiej połowy XVII w., bo znana też z podobizn Jana, biskupa krakowskiego z czasów Sobieskiego, współtwórcy rodowej fortuny<sup>18</sup>.

Choć nie może ulegać wątpliwości, iż rysy twarzy w obu portretach Małachowskiego są podobne, oblicza tego wybitnego męża stanu różnią się znacznie, jakby to nie była ta sama osoba. Taki sposób wydobywania podobieństwa przez unaocznienie najbardziej rzucających się w oczy cech fizjonomii charakteryzował portrety wczesne, sprzed czasów Roberta Campina i Jana van Eycka, gdy w dobie późnego średniowiecza dopiero się uczono sztuki portretowania<sup>19</sup>. Później ten rodzaj charakterystyki - bliiski niekiedy niezamierzonej karykaturze - był typowy dla malarzy prowincjonalnych, słabo się orientujących w sztuce tworzenia malarskiej iluzji. Ale do takich nie da się w żaden sposób zaliczyć Lampiego i Grassiego - wybitnych reprezentantów malarstwa portretowego w Europie końca XVIII w.

Czy to jednak oznacza, że ci dwaj wybitni artyści nie potrafili lub nie chcieli

dostrzec i wydobyć w swych portretach podobieństwa charakteryzującego wybitnego męża stanu, a tym samym czy należy uznać podobieństwo fizjonomiczne za kategorię zawodną w ocenie przedstawiń reprezentujących najbardziej dojrzałe artystycznie dzieła w swoim gatunku? Nie warto chyba nazbyt pochopnie rozstawać się z narzędziem badawczym, które przez stulecia było podstawową miarą wartości portretowania. Cóż z tego, że miara ta wystawia iluzję rzeczywistości zamkniętej w obrazie na ryzyko oceny subiektywnej. Subiektywizm odczuć estetycznych jest przecież wpisany w historię sztuki i kultury europejskiej, dającej się pojmować także jako dzieje piękna lub brzydoty<sup>20</sup>. Niewiele chyba w rozwikłaniu problemu pomóc mogą rozważania teoretyków i próby opisywania relacji między przedstawioną osobą a jej wizerunkiem językiem pojęć zaczerpniętych jeszcze od Arystotelesa<sup>21</sup>. Podobieństwa fizjonomiczne w portrecie nie da się zamknąć w formułach matematycznie obiektywnych. Ale nie warto go z tej przyczyny kwestionować, było bowiem przecież najbardziej pożądanym owocem tego specyficznego zamówienia artystycznego, za jakie uznać należy portret.

Można przypuszczać, że sam marszałek Małachowski odnalazł podobieństwo swojej twarzy zarówno w dziele Lampiego, jak i Grassiego. Świadczą o tym dość liczne powtórzenia podobizny pędzla Lampiego, w tym także obrazy dalece nieporadne i uproszczone, jak prowincjonalna, wręcz dyletancka jej wersja, ongiś zawieszona w murach białaczowskiego ratusza, dziś w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie<sup>22</sup>. Portret pędzla Grassiego Małachowski przesłał litewskiemu współmarszałkowi skonfederowanego Sejmu, który podjął pamiętne dzieło reformy. Było to miarą uznania, jakie portretowany żywił dla owoców pracy malarza - takim bowiem niewątpliwie chciał pozostać w pamięci Kazimierza Nestora Sapiehy, wówczas gdy przebywał na emigracji.

Jeśli sam portretowany odnalazł w swoich obrazach podobieństwo, skąd tak daleko idące różnice w naszej ocenie relacji łączących oba wizerunki? Za ich źródło uznać trzeba z pewnością stosunek obu malarzy do przedstawionej w nich osobistości. Każdy udany portret to - jak podkreślał onegdaj Krzysztof Pomian - wynik spotkania dwóch indywidualności: osoby portretowanej i samego twórcy<sup>23</sup>. Wielcy artyści doby nowożytnej zawsze uzewnętrzniali swoją osobowość w dziełach tworzonych mocą własnego talentu. Zwykle jednak stawali niejako w cieniu przedstawianych osobistości. W pełni możliwość uzewnętrznienia swojej indywidualności mieli zyskać dopiero w dobie romantyzmu. Ale wydaje się, że także wcześniej, zwłaszcza od czasów ceniącego zmysłowość i wrażeniowość rokoka, twórca miał prawo tak opisać pędzlem przedstawianą osobę, aby wydobyć z twarzy te cechy, które w jego ocenie decydowały o indywidual-

ności. Z tego przywileju wybitnych artystów korzystali w XVIII w. inni, dość chyba liczni malarze: na dworze Stanisława Augusta z pewnością ulubiony twórca królewski Marcello Bacciarelli, w którego bardzo przecież udanych portretach uwzględniających wiarygodnie cechy indywidualne fizjonomii, a nawet charakteru przedstawiane osoby zdają się do siebie podobne. Także Lampi i Grassi, malując Małachowskiego, inaczej, stosownie zresztą do okoliczności dziejowych, dostrzegli w marszałku nieco odmienną osobowość. Lampi wiosną 1791 r.

- wykwintnego arystokratę pełnego energii i wiary w powierzoną mu misję reformatora. Grassi cztery lata później - męża stanu boleśnie doświadczanego kłeską, w pełni jednak przekonanego do swoich racji moralnych. To zadecydowało, iż rejestrując te same w istocie rysy twarzy, inaczej oddali podobieństwo i indywidualny charakter fizjonomii tego wybitnego męża stanu.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Bardzo przedawniony, a przez to niekompletny przegląd malarstwa portretowego ze zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich daje katalog wystawy zorganizowanej w 1989 r. w Zamku Królewskim w Warszawie - zob.: *Wybór dzieł sztuki polskiej i z Polską związanych ze zbiorów Fundacji imienia Ciechanowieckich*, katalog wystawy, pałac Pod Blachą, październik-grudzień 1989, Warszawa 1989, nr kat. 1- 66.

<sup>2</sup> Olej, płótno, 90 x 69,5 cm, sygnowany: *J. Grassy à Vienne / l'année 1795*. Przekazany w darze do Fundacji im. Ciechanowieckich 10.09.2009 r., nr inw. FC-ZKW/1712. Podstawowe informacje zob.: *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie*. Katalog, red. S. Kozakiewicz, K. Sroczyńska, Warszawa 1967, s. 115-116.

<sup>3</sup> Zob.: M. B ü c h s e l, *Einleitung*, w: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, red. M. Büchsel, P. Schmidt, Mainz am Rhein 2003, s. 9-19.

<sup>4</sup> Przekonują o tym dowodnie m.in. badania opublikowane niedawno w tomie *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XVe siècles*, red. D. Olariu, Bern 2009, zob. tam zwłaszcza s. 83-101: D. Olariu,

*Réflexions sur l'avènement du portrait avant le xVe siècle*.

<sup>5</sup> Odradzanie się portretu w sztuce europejskiej końca średniowiecza w niewielkim stopniu inspirowane było jednak oddziaływaniem wzorców starożytnych. Średniowiecznie szukało własnych dróg dla ustalania relacji pomiędzy osobą portretowaną a jej wizerunkiem, wśród których rolę pierwszorzędną odgrywały dzieła związane z pośmiertną komemoracją - zob. J.-C. S c h m i t, *La mort, les morts et le portrait*, w: *Le portrait individuel...*, s. 15-33.

<sup>6</sup> H. L e p p, *The Portrait in Art. Theory of the Renaissance*, w: *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance*, t. I, Stockholm 1980, s. 365-373; zob. też: Z. W a ż b i ń s k i, *Portret „z natury” w rzeźbie florenckiej drugiej połowy XV wieku*, w: *Rafaël i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy. Materiały sesji naukowej 24-25X 2002*, Toruń 2003, s. 135-156.

<sup>7</sup> J. P o p e - H e n n e s s y, *The Portrait in the Renaissance*, wyd. 2, Washington 1966, s. XI.

<sup>8</sup> Przykładem takiego podejścia do problematyki portretu, skądinąd bardzo interesującym i owocnym intelektualnie, jest opublikowana

ostatnio monografia prezentująca historię portretu niemieckiego w XVI w. w perspektywie jego zadań politycznych: N. Ghermani, *Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVIe siècle*, Rennes 2009.

<sup>9</sup> Olej, płótno, 79 x 61,5 cm; sygnowany; nr inw. MP 4378 - zob.: A. Pancheri, *Giovanni Battista Lampi Ritrattista dell'Aristocrazia Polacca*, w: *Un Ritrattista Nell'Europa delle Corti: Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, oprac. F. Mazzocca, R. Pancheri, A. Casagrande, katalog wystawy, Trente 2001, s. 49.

<sup>10</sup> Z. Nowak, *Lampi Jan Chrzyciel*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. IV, Wrocław 1986, s. 424-425. Opinia o silnych związkach Lampiego z rodzinami arystokratycznymi jest niewątpliwie pewnym uogólnieniem, nie sposób jednak zaprzeczyć, że wśród jego klientów dominowali przedstawiciele najbardziej wpływowych rodów Rzeczypospolitej ze Stanisławem Szczęsnym Potockim na czele. Zob. szerzej: A. Pancheri, *op. cit.*, s. 43-63.

<sup>11</sup> R. Pancheri, *Il Soggiorno Polacco e l'intermezzo Viennese*, w: *Un Ritrattista...*, s. 199-203.

<sup>12</sup> J. Ruszczyćówna, *Grassi Josef*, w: *Słownik artystów polskich...*, s. 460.

<sup>13</sup> Olej, płótno, 115 x 93 cm; nr inw. Mp 18 - zob.: *Uroda portretu. Polska. Od Kobera do Witkacego. Katalog wystawy pod kierunkiem Przemysława Mrozowskiego i Andrzeja Rottermunda*, Warszawa 2009, s. 210, nr 41 (oprac. D. Suchocka).

<sup>14</sup> Oryginał przechowywany był w zbiorach Czartoryskich w Sieniawie, uchodzi za zaginiony - J. Ruszczyćówna, *op. cit.*, s. 462.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 463.

<sup>16</sup> Można tak sądzić, jeśli przyjąć, iż portrety zamawiane u Grassiego nie kosztowały wiele więcej lub wiele mniej niż 80 dukatów - tyle, ile według wiarygodnej relacji Fryderyka Bacciarrellego, syna Marcella, miał brać jego ojciec, najbardziej wzięty portrecista warszawski epo-

ki stanisławowskiej, za portret w typowym ujęciu do kolan. Warto dodać, że nieco tylko więcej, 100 cekinów, brała za portret w podobnym ujęciu niezwykle popularna, ciesząca się międzynarodowym uznaniem Angelica Kauffmann.

<sup>17</sup> Zob.: przypis 2.

<sup>18</sup> Wśród zachowanych wizerunków biskupa Jana Małachowskiego najlepszym artystycznie jest z pewnością jego popiersie odlane w brązie z nagrobka w katedrze wawelskiej. Podobizna ta była jednak zapewne nieco idealizowana, bowiem garbaty nos Małachowskiego nie jest w niej tak bardzo wyeksponowany jak w innych jego portretach, słabszych artystycznie, ale bardziej rzeczowych, jak na przykład z klasztoru Wazytek w Krakowie - zob.: *Skarby krakowskich wazytek. Katalog Wystawa z okazji jubileuszu 400-lecia założenia zakonu Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny oraz fundacji klasztoru siostr Wazytek w Krakowie*, red. A. Włodarek, s. 96-98, nr kat. IV/5 (oprac. A. Włodarek).

<sup>19</sup> O znaczeniu mistrzów niderlandzkich dla rozwoju malarstwa portretowego w Europie nadalpejskiej zob. ostatnio: N. Schneider, *Aequalitas. Contribution à l'art. Du portrait chez Jan van Eyck*, w: *Le portrait individuel...*, s. 191-203.

<sup>20</sup> Czego erudycyjnym świadectwem są dwie niedawno opublikowane pod kierunkiem Umberta Eco syntetyczne panoramy: *Historia piękna*, tł. A. Kuciak, Poznań 2005, i *Historia brzydoty*, tł. zbiorowe, Poznań 2007.

<sup>21</sup> Zob. przykładowo: D. Cohn, *Remarques philosophiques sur le portrait individuel*, w: *Le portrait individuel...*, s. 271-287.

<sup>22</sup> *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów, Zamek Królewski w Warszawie*, oprac. D. Juszczyk, H. Małachowicz, Warszawa 2007, s. 305-306, nr 188 (oprac. H. Małachowicz). Inne powtórzenia zob.: Nowak, *op. cit.*, s. 426.

<sup>23</sup> K. Pomiń, *Portret: pamięć*, w: *Rafael i jego spadkobiercy...*, s. 27-28.

Przemysław Mrozowski

ARTIST'S STYLE AND PORTRAIT INDIVIDUALISATION  
- A FEW COMMENTS ON THE SIGNIFICANCE  
OF THE PHYSIOGNOMICAL LIKENESS

SUMMARY

One of the fundamental questions in the history of portrait as a separate artistic undertaking is the issue of physiognomical likeness. Until recently it was confidently applied as a useful measure of artistic maturity of the portrait. However contemporary study questioned its research usefulness. Those doubts stem from subjectivity of the assessment. Physiognomical likeness as the aim of the artistic undertaking cannot escape that subjectivity, this is proven by two portraits of Marshal Stanisław Małachowski, painted in the close proximity of time. One is a portrait painted in Warsaw by Giovanni Battista Lampi in 1791, the other a portrait by Joseph Grassi, part of the Ciechanowiecki Collection Foundation at the Royal Castle in Warsaw.

Małachowski has decided to order his portrait by Grassi while in Vienna, when, after the downfall of the Constitution of May 3, he ended up in exile. He presented his portrait as a gift to the Lithuanian co-Marshal of the Great Sejm, Kazimierz Nestor Sapieha. It is an exceptional work of art - an attempt to show the role that Małachowski played during the important years of the state reforms. The portrait is full of gravity and reserved authority: Małachowski is sitting at the table, his left hand rests on the tabletop, while the right one reveals the ring finger with the ring with a date 3. M. 1791. The Marshal's face, even though there is a trace of a smile on his lips, is strikingly serious, perhaps even full of sadness.

Lampi's portrait of 1791 is completely different: joyful, dynamic and at the same time exquisite with the shimmering of an expensive fabric and subtle intricacy of the laces. What is more important, Małachowski's face is different in both portraits. And these are not just the effects of a few years of dramatic events in Małachowski's life, or the lack of wig. Exposed forehead in Grassi's portrait is not higher than forehead in Lampi's painting. This is not what defines the differences between those two portraits. You can actually see physiognomical similarities in both: a narrow chin, big lips, shape and setting of the eyes, very prominent, hooked nose. But even though the facial features in both portraits of Małachowski are similar, his face looks different, as if it was not the same person. Creating the likeness by accentuating the most obvious physiognomical features was typical for provincial artists, not very adept at the art of creating an artistic illusion. Neither Lampi nor Grassi belonged to that group.

Does that however mean that they were not able to spot and express the nature of Małachowski's face and therefore that physiognomical likeness is an unreliable factor in terms of assessing a portrait? Surely it cannot be defined with mathematical objectivity. On the other hand it should not be questioned for that reason. Every good portrait - as Krzysztof Pomian once said - is the outcome of the meeting of two individuals: a portayed person and an artist himself.



The greatest artists of modern times always manifested their personality in their works. In 18<sup>th</sup> century many painters did exactly that, for instance Marcello Bacciarelli, in whose good, individualised portraits the portayed persons seem alike. Similar to this was the case with Lampi and Grassi, when they painted Małachowski, as both inter-

preted his personality differently. In spring 1791 Lampi saw in him a sophisticated aristocrat, full of energy and confidence in his reformator's mission. Four years later Grassi perceived him as a statesman, who had to come to grips with a painful failure of his activities, but still remained deeply convinced of his moral rights.