

BIULETYN HISTORII SZUKI

NUMER SPECJALNY POSWIĘCONY SZTUCE POLSKIEGO OŚWIECENIA

NR 4

ROK XIII

1951

T R E S C

W nawiązaniu do sztuki polskiego Oświecenia str. 3

R O Z P R A W Y

- Stanisław Lorentz*, Architektura Wieku Oświecenia w świetle przemian w życiu gospodarczym i umysłowym . . . str. 5
- Stanisław Lorentz*, Prace architekta Louis'a dla Zamku Warszawskiego str. 39
- Zygmunt Bałowski*, Marcello Bacciarelli, okres pierwszy: lata 1731 — 1765/6 str. 75
- Maria Suchodolska*, Realistyczny obraz wsi polskiej w twórczości J. P. Norblina str. 97
- Kazimierz Michałowski*, Zbiór antyków grecko-rzymskich w Nieborowie jako wyraz kolekcjonerstwa polskiego w dobie Oświecenia str. 124

M I S C E L L A N E A

- Maria Mrozińska*, Satyra na Dyрекcję Budowli Jego Król. Mości Stanisława Augusta str. 138
- Stanisław Herbst*, Dom warszawskiego bankiera i zakład przemysłowy z w. XVIII str. 150
- Maria Markiewicz*, Zagadnienie surowca i ozdobnych a tanych tkanin w produkcji manufaktur tkackich Wieku Oświecenia str. 157
- Julian Nieć*, Z dziejów koreckiej manufaktury ceramicznej . . str. 168
- Stanisław Gebethner*, Komentarz do artykułu J. Niecia . . str. 176
- Bogusław Kopydłowski*, Problem sztuki w hutnictwie żelaza w w. XVIII str. 184
- Maria Ludwika Bernhard*, Naśladownictwa waz greckich . . str. 194

K R O N I K A

- Stanisław Lorentz*, Antoni Wieczorkiewicz str. 204
- Stanisław Lorentz*, Zygmunt Miechowski str. 206
- Zbigniew Rewski*, Jan Morawiński str. 207

R E C E N Z J E

- Władysław Tatarkiewicz*, Z powodu książki o Natolinie . . str. 209
- Stefan Kozakiewicz*, Na marginesie dwóch prac o Aleksandrze Kucharskim str. 217

PANSTWOWY INSTYTUT SZUKI

WARSZAWA 1951

W NAWIĄZANIU DO SZTUKI POLSKIEGO OŚWIECENIA

Obecny podwójny numer „Biuletynu Historii Sztuki“, którym zamykamy XIII rocznik naszego czasopisma — poświęcony jest w całości tradycjom plastycznym polskiego Oświecenia. Prace tu zgromadzone wiążą się również z otwartą w grudniu 1951 r. wystawą pod nazwą „Wiek Oświecenia w Polsce“ w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Dorobek artystyczny epoki Oświecenia od wielu dziesiątków lat stanowił przedmiot żywego zainteresowania polskich historyków sztuki. Zainteresowaniom tym zawdzięczamy poważny wkład badawczy, zwłaszcza w zakresie znajomości faktów i źródeł historycznych. Dopiero jednak przyjęcie nowej postawy metodologicznej na gruncie materializmu dialektycznego i historycznego oraz podjęcie zespołowej pracy nad historią sztuki polskiej w nawiązaniu do jej postępowego, realistycznego dziedzictwa — pozwalają właściwie ocenić zarówno poglądy, jak i fakty artystyczne polskiego Oświecenia.

Studia i materiały zebrane w obecnym zeszycie „Biuletynu“ nie dają jeszcze pełnych zarysów nowego, syntetycznego poglądu na kulturę artystyczną polskiego Oświecenia. Do naukowej syntezy dziejów sztuki polskiej będziemy dochodzić stopniowo, poprzez prace analityczne i monograficzne. Naukowy i krytyczny pogląd na sztukę polskiego Oświecenia trzeba budować, zdobywając znajomość nowych faktów i źródeł historycznych — częstokroć przez burżuazyjną historiografię niedostrzeżanych lub świadomie pomijanych — dając zarazem nową interpretację faktów i zjawisk znanych już dawniej.

W toku przygotowań do I-go Kongresu Nauki Polskiej, Państwowy Instytut Sztuki oraz Stowarzyszenie Historyków Sztuki wspólnie podjęły zespołową pracę nad syntezą dziejów polskiej architektury, malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego. Celem tej pracy jest wydobyć postępowej linii organicznego rozwoju sztuki polskiej, w powiązaniu z całokształtem historycznego procesu powstawania, rozwoju i przemian rzeczywistości społecznej na naszych ziemiach. W toku tych przemian narodowy charakter sztuki polskiej znajdował najmocniejszy wyraz w dojrzewaniu realistycznego kierunku twórczości artystycznej oraz w poglądach, wiążących sztukę z postępowymi na danym etapie historycznym siłami życia gospodarczego i społecznego. W tym rozwoju problematyka artystyczna polskiego Oświecenia posiada wyjątkowe, przełomowe znaczenie.

Wraz z pojawieniem się wyraźnych już przesłanek układu kapitalistycznego, wystąpiły u schyłku XVIII wieku nowe na naszym gruncie poglądy o gospodarczym i społecznym znaczeniu sztuki, jak również nowe formy organizacyjne życia artystycznego, mające zapewnić sztuce właściwą rolę społeczną i wybitny udział wychowawczy w życiu narodowym.

Wielcy myśliciele i reformatorzy polskiego Oświecenia, jak Kollataj i Staszic — przyznawali sztukom pięknym szczególne znaczenie w kształtowaniu nowego obywatela. Postępowa ideologia naszego Oświecenia, dotykając zagadnień sztuki, stale podkreśla jej ścisły związek z życiem gospodarczym i społecznym. Uwzględniając zagadnienia estetyki w swych poczynaniach oświatowych i naukowych, czołowi lu-

dzie naszego Oświecenia stale akcentują wielką społeczną użyteczność dzieł sztuki. Tak ważne i dla nas elementy społecznego pojmowania istoty i zadań sztuki dadzą się zresztą zauważyć nie tylko w poglądach tych myślicieli, którzy reprezentowali pierwszą linię postępowych, rewolucyjnych dążeń naszego Oświecenia.

Postępowym poglądom ulegają również myśliciele o bardziej zachowawczym profilu swej działalności społecznej. Do takich np. należał zasłużony badacz i zbieracz starożytności, Stanisław Kostka-Potocki, autor ogłoszonego drukiem dzieła „O sztuce u dawnych czyli Winkelman Polski“ oraz bodajże jeszcze ważniejszego, a zachowanego jedynie we fragmentach dzieła pt. „O sztuce dzisiejszych“. Na podstawie tych dzieł słusznie możemy go nazwać pierwszym polskim historykiem sztuki, przystępującym do pracy na gruncie naukowych kryteriów swego czasu.

Elementy społeczne postępowego poglądu na sztukę utrzymują się i rozwijają dalej w świadomości naszej w pierwszych dziesiątkach XIX-go stulecia. Wiele z nich przeniknęło później nawet do dzieł tych postępowych artystów i myślicieli, którzy w połowie XIX-go stulecia będą się przeciwstawiać drążącym naszą sztukę przejawom kosmopolityzmu i podejmą walkę o rację bytu i narodowy charakter sztuki polskiej, wiążąc ją ze swoistym kultem sztuki ludowej i narodowych tradycji.

Badania nad architekturą, rzeźbą, malarstwem i rzemiosłem artystycznym polskiego Oświecenia — mimo swej fragmentaryczności — pokazują nam już dzisiaj, jak wielkie bogactwo oryginalnego wkładu myśli twórczej możemy znaleźć w tej epoce. Liczne osiągnięcia plastyki polskiej tego czasu świadczą o istnieniu dojrzałej postawy realistycznej, zarówno wśród twórców, jak i wśród kierujących ich pracą światłych i postępowych zleceniodawców, świadomie wiążących sztukę z gospodarczymi potrzebami kraju. Sprawia to, że liczne spośród urbanistycznych i architektonicznych rozwiązań tego czasu — zwłaszcza w stołecznej Warszawie — dziś jeszcze ze względu na swą metodę, a niekiedy nawet i w samym rezultacie plastycznym — godne są przypomnienia, bądź nawet podjęcia na nowo. Stanowią one ważny wątek postępowej rodzimej tradycji, przydatny w rozwoju dzisiejszej sztuki polskiej kształtowanej metodą socjalistycznego realizmu.

Plastyka polskiego Oświecenia, będąc prawdziwym odzwierciedleniem ówczesnej rzeczywistości społecznej — uwydatnia zarazem toczącą się wówczas walkę „nowego“ ze „starym“. Znajdują w niej wyraz ówczesne konflikty społeczne, tym mocniej uprzytomniające się oczom i myślom dzisiejszego badacza ujmującego zjawiska sztuki w całokształcie procesu historycznego. Co więcej, możemy stwierdzić, że wielu spośród czołowych artystów polskiego Oświecenia, jak np. Norblin lub jego znakomici polscy uczniowie i kontynuatorzy, jak Orłowski lub Płoński — dziełami swymi dali dowód świadomego wiązania swej sztuki z postępowymi rewolucyjnymi siłami życia społecznego.

Moment ten występuje w rysunkach i szkicach kompozycyjnych, bezpośrednio odzwierciedlających postawę wymienionych artystów wobec Insurekcji Kościuszkowskiej oraz warszawskich wydarzeń rewolucyjnych 1794 r. Ostrość krytycznego widzenia rzeczywistej sytuacji społecznej i politycznej naszego kraju występuje również w licznych rysunkach pokazujących realistyczny obraz upośledzenia i nędzy ówczesnej wsi polskiej, będącej przedmiotem szczególnie ostrego ucisku klasowego.

W świetle społecznego krytycyzmu, który uwydatnia się w plastyce polskiego Oświecenia — widzimy w jej dziełach doniosły zadatek narodowego malarstwa polskiego. Jest to szczególnie płodne w następstwa dziedzictwo polskiego Oświecenia, zapoczątkowujące ideową i warsztatową ciągłość rozwoju, której plastyka polska XIX-go wieku zawdzięcza swe wielkie osiągnięcia na drodze realizmu. Znaczą się one takimi nazwiskami, jak: Brodowski, Michałowski, Grottger, Matejko, Kotsis, Gerson, Szermentowski, bracia Gierymscy lub Chelmoński... Stwierdzenie ciągłości realistycznego dziedzictwa narodowej szkoły malarstwa polskiego XIX-go stulecia, w nawiązaniu do sztuki polskiego Oświecenia — jest wyjątkowo cennym stwierdzeniem dotychczasowych badań nad tą epoką.

Juliusz Starzyński

STANISŁAW LORENTZ

ARCHITEKTURA WIEKU OŚWIECENIA W ŚWIETLE PRZEMIAN W ŻYCIU GOSPODARCZYM I UMYSŁOWYM

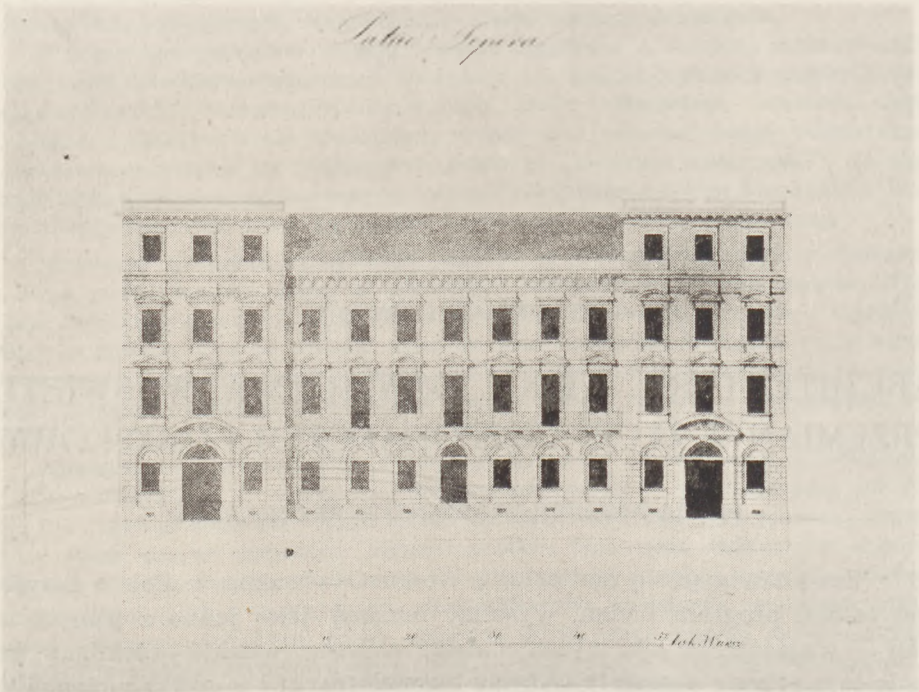
PRÓBA ANALIZY WYBRANYCH PRZYKŁADÓW

Zastanawiając się nad sztuką Wieku Oświecenia w Polsce i próbując ustalić program badań, wysunąć musimy jako jedno z pilnych zadań — wyjaśnienie, jaki wyraz znalazły w sztuce wielkie przemiany, które w tym okresie nastąpiły w życiu gospodarczym i w życiu umysłowym, jak odbiły się w sztuce próby reform gospodarczych i ustrojowych oraz próby zbrojnej obrony niepodległości, i wreszcie — jak odzwierciedlił się nurt najbardziej postępowy — rewolucyjny polski jakobinizm.

Nie podejmując w niniejszym artykule tego wielkiego i trudnego zadania w całym jego zakresie, spróbować pragnę zanalizować wybrane zabytki z dziedziny architektury. Wybór zrealizowanych budowli i niewykonanych projektów architektonicznych nie jest oczywiście przypadkowy, ale nie stanowią tu one łącznie żadnej wzajemnie z sobą związanej i zamkniętej całości.

I. Dla rozwiązania, czy i jaki wyraz znalazły w architekturze polskiej doby Oświecenia załączki układu kapitalistycznego, wybrać najlepiej jako przykład dom Teppera, zwany też pałacem Teppera, przy ul. Miodowej. Wspaniała bankierska kariera Piotra Teppera starszego i adoptowanego przez niego krewniaka Piotra Fergussona Teppera, zwanego młodszym, potęga finansowa ich firmy bankierskiej, jej rozległe stosunki finansowe w całej Europie, i wreszcie bankructwo, które miało doniosłe skutki w życiu gospodarczym Polski — kierują uwagę na działalność w dziedzinie architektury tych właśnie najpotężniejszych przedstawicieli okresu, zapoczątkowującego polski kapitalizm.

Najprzejrzyściej prześledzić będzie można tak sformułowane zagadnienie nie na przykładzie pałacu przy ul. Długiej (zwanego „pod czterema wiatrami“, później Dückerowskim), gdyż sam pałac istniał już dawniej i został tylko przez nich przebudowany i ozdobiony, lecz na przykładzie domu - pałacu przy ul. Miodowej, wzniesionego z gruntu od nowa (il. 1).



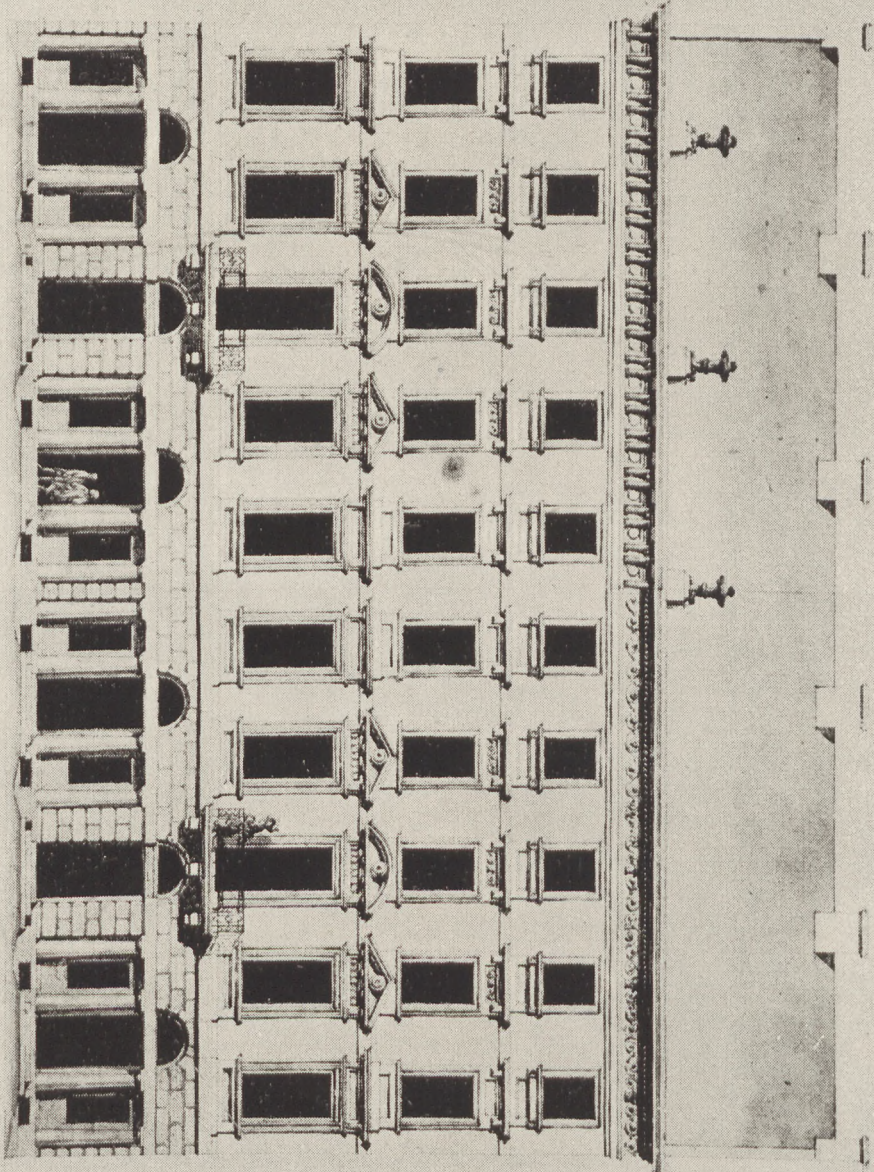
Il. 1. E. Szreger, Dom Teppera przy ul. Miodowej, wg. L. Schmidtnera, Zbiór celniejszych Gmachów Miasta Stołecznego Warszawy, Warszawa 1823. Egzemplarz Muz. Nar. w W-wie, nr inv. 98662, pl. 60.

Obszerny plac między ulicą Miodową i Daniłowiczowską z domem zwanym od poprzednich właścicieli Juszyńskim lub Leullierowskim, kupił Tepper starszy od biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka w r. 1773. Dawne zabudowania od ul. Miodowej Tepper niewątpliwie zniósł całkowicie i wystawił nowy dom od fundamentów według projektu architekta Efraima Szregera. Budowę rozpoczęto w r. 1774, jak świadczy zezwolenie Komisji Brukowej z dn. 1 marca tego roku na zakopanie sztandarów, czyli ustawienie rusztowań od ulicy ¹.

W najbliższych latach po ukończeniu budowy pałacu jego widok został utrwalony na obrazie Canaletta, przedstawiającym ulicę Miodową (il. 2). Dom bankierski dominuje nad sąsiednim pałacem wielkich feudałów duchownych, biskupów krakowskich, usytuowanym na rogu ul. Senatorskiej i położonym naprzeciw pałacem wielkich feudałów świeckich — Branickich. Nowy dom — jak to nam obraz wyraźnie uzmysławia — staje się głównym akcentem architektonicznym całej ulicy, silniejszym niż pobliski kościół Kapucynów i dalsze gmachy aż po zamykający perspektywę ulicy pałac Krasińskich.

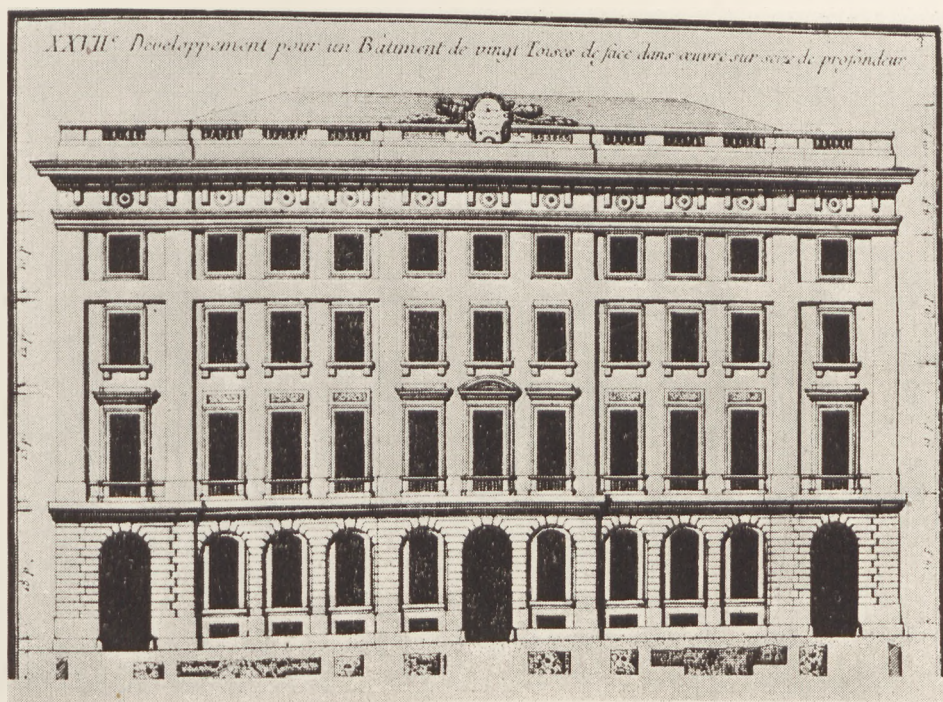
¹ Archiwum Główne w Warszawie, Akty Starej i Nowej Warszawy i jurydyk (ekonomiczne i administracyjne), Nr 899, Protokół Submissyi ... do Komissyi Brukowej ... stossuioncych się ...

Ansicht von der Längsseite



W. H. Müller

St. Petersburg



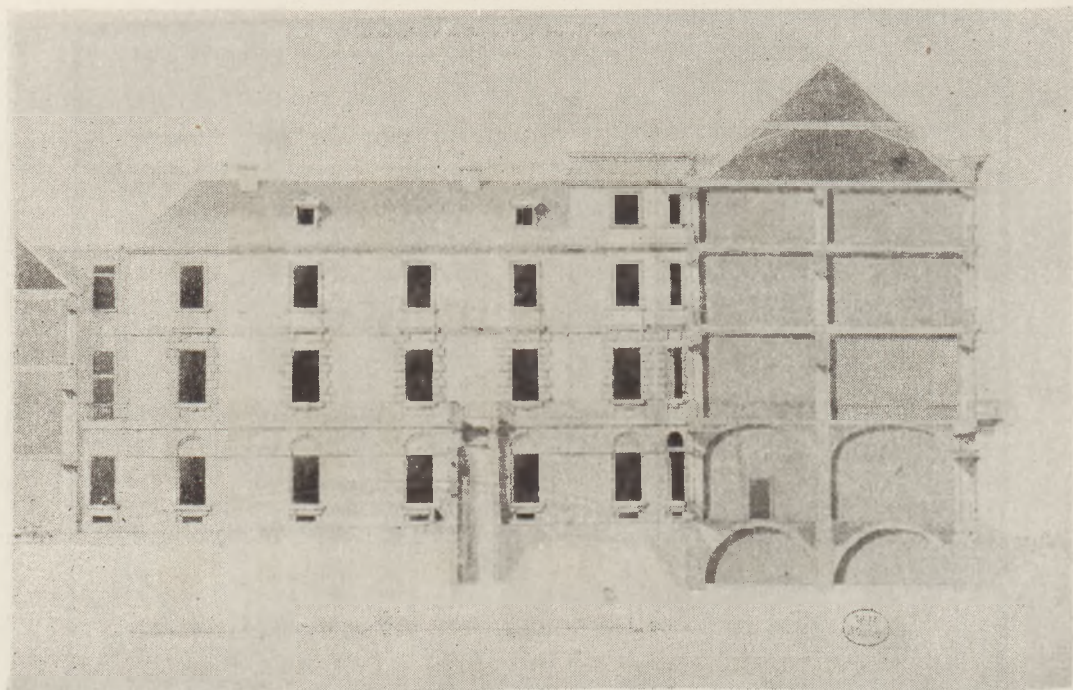
Il. 4. Neufforge, *Recueil Elementaire d'Architecture...*, t. III, Paris 1760-1, tabl. XXVII.
(Fot. E. Kozłowska)

Wybitny badacz Warszawy i dawnej sztuki polskiej, F. M. Sobieszczański, który często dostrzec potrafił problemy i zjawiska, przeoczone przez późniejszych badaczy, powtórzył przed stu prawie laty trafne spostrzeżenia i informacje o domu Teppera, które zaczerpnął z rękopisu ks. F. K. Kurowskiego *Pamiętniki miasta Warszawy*:

pałac podźwignięto z fundamentów „dawszy mu kształt skrzyni kassowej, oznaczającej jakoby własność bankierską. W tym gmachu był główny jego kantor, tu żył okazale i z wielkim przepychem, i tu odbierał wizyty króla i senatorów. Są tu jeszcze ślady pięknych jego pokoi, resztki licznych obrazów, i miejsce bogatej niegdyś kassy, obok której w r. 1790 tak tragicznie życie swe zakończył. Wzniesiony na kilka pięter może wygodnie pomieścić kilkanaście familji, a wychodząc aż na ulicę Daniłowiczowską, należy do najobszerniejszych gmachów; ma tu rozmaite sklepy, maszyny, oraz pracownię rzemieślników... W pałacu Teppera konfraternia kupiecka odbywała dawniej swoje narady, a na obszernym dziedzińcu, dziś zabudowanym, kształciła się kompania cudzoziemska w robieniu bronią”².

Charakterystykę domu uzupełnić można, odwołując się do wzmianki w opisie Warszawy Bernoulli’ego, który trzykrotnie wymienia dom Tep-

² Sobieszczański F. M., *Ulica Miodowa*, wyjątek z trzeciego tomu *Historji Warszawy, w rękopiśmie*, odbitka z *Więńca*, t. III, s. 14 i n.; Ks. Kurowski F. K., *Pamiętniki miasta Warszawy*, t. I, z rękopisu wydał E. Szwankowski, Warszawa 1949, s. 63.

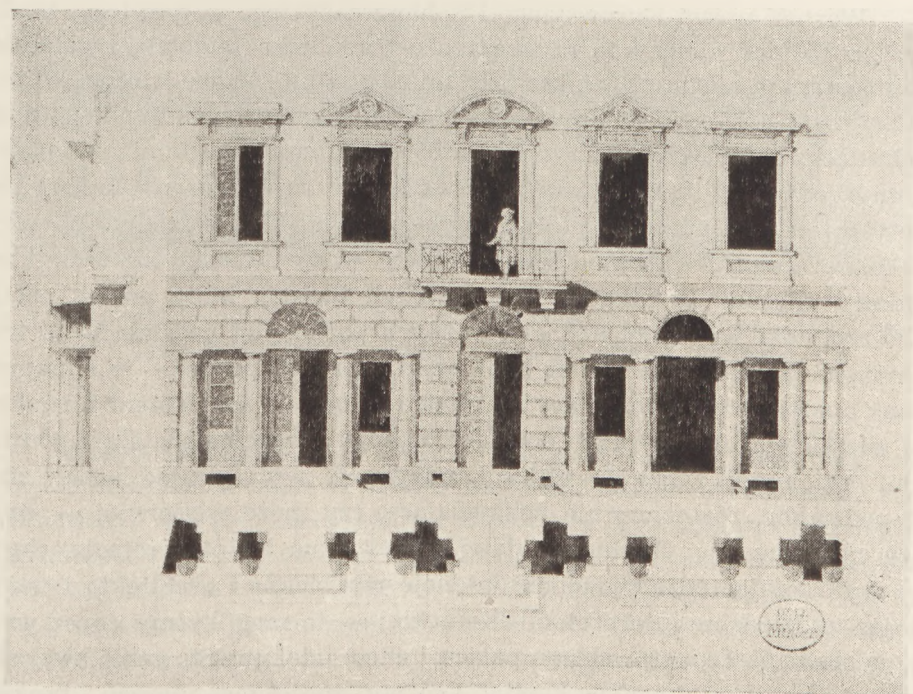


Il. 5. Sz. B. Zug, Projekt oficyny domu Rezlera i Hurtiga, w środku podwórka przekrój studni. Zb. Gr. B. U.W., nr inw. 24/Jez.314 (Fot. L. Sempoliński)

pera³. Po raz pierwszy wspomina tylko pałac przy ul. Długiej, jako rezydencję ambasadora rosyjskiego i notuje, że sam Tepper zamieszkuje inny wspaniały pałac. Po raz drugi — notuje, że dom, który zamieszkuje Tepper, jest wspaniałym budynkiem, który może mógłby ubiegać się o pierwszeństwo przed innymi pałacami warszawskimi, i dodaje, że główne piętro pałacu zajmował w czasie jego pobytu w Warszawie w r. 1778 ambasador cesarski, baron Rewitzky. Trzecia wiadomość dotyczy obrazów, wystawionych na sprzedaż w kantorze Teppera. Było ich wówczas 180, między innymi dwa przypisywane P. Veronese, oszacowane na 100 dukatów, bardzo dobre, ale — według opinii Bernoulli'ego — napewno kopie, nie oryginały, dalej — kopia Dietricha z leżącej Magdaleny Correggia za 40 dukatów, markietanka na drzewie Wouwermana, wyglądająca na oryginał, za 200 dukatów, Miłość Chrześcijańska G. v. Schedev za 25 dukatów, dwie głowy według Rembrandta po 4 dukaty, portret na drzewie Holbeina — za 8 dukatów; z innych obrazów — zdaniem Bernoulli'ego — zasługiwały na uwagę wnętrza kuchenne, przedstawienia zwierząt i niektóre krajobrazy.

Dla stworzenia możliwie pełnego obrazu tego bankierskiego domu-pałacu dodać jeszcze trzeba, że w inwentarzu, sporządzonym w latach

³ Bernoulli J., *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in den Jahren 1777 und 1779*, Leipzig 1780, t. VI, s. 88, 96—98. 123.



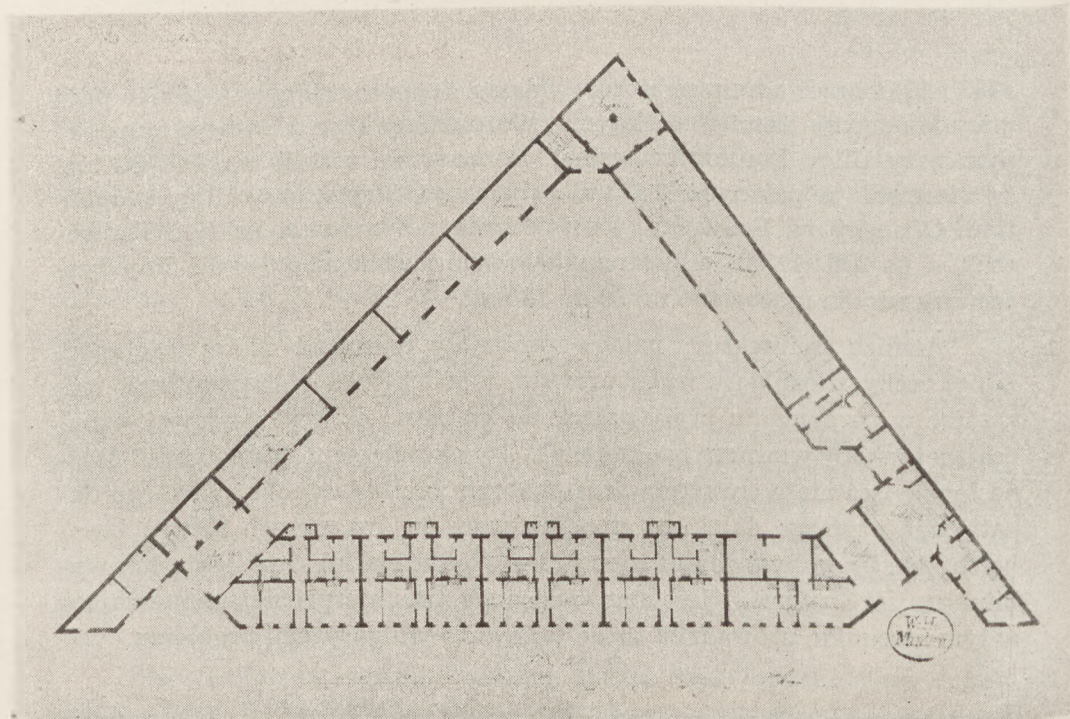
Il. 6. Sz. B. Zug, Projekt domu Rezlera i Hurtiga, fragment fasady. Zb. Gr. B. U. W., nr inw. 23/Jeż. 310. (Fot. L. Sempoliński)

1793 i 1794 przez administratorów „Massy Tepperowskiej” — „Pałac przy ulicy Miodowej, Kamienica Staynia, Wozownia y Plac z Domem murowanym przy Ulicy Daniłowiczowskiej” oszacowane zostały na 411.338 zł., a zwierciadła w pałacu na 6.475 zł. „Pałac z Officyną przy Ulicy Długiej, Item Officyny na Podwórzcu, Item Staynia y Wozownia na tym Podwórzcu” — na 296.549 zł., a zwierciadła w tym pałacu na 6.948 zł. Pojedyncze zwierciadła szacowano na 20 do 120 zł.⁴

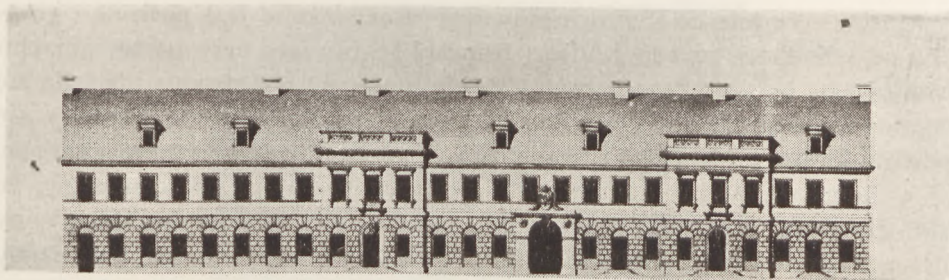
Analizę architektury pałacu spróbujemy rozpocząć od tej jego specjalnej cechy, którą dostrzegł Kurowski, a podchwycił Sobieszczański, wyrażając w porównaniu bryły pałacu do kształtu „skrzyni kassowej, oznaczającej jakoby własność bankierską”. Czy określenie to jest słuszne? Można by się istotnie w zwartym prostokątnym bloku budynku głównego dopatrywać pewnego dalekiego podobieństwa do ówczesnych skrzyń kasowych. Ale by to było zamierzone przez właściciela lub architekta tak wybitnego, jak Szreger — jest nieprawdopodobne. Interpretacja, zmierzająca w tym kierunku, prowadziła by do jaskrawej wulgaryzacji problemu.

⁴ Archiwum Główne w Warszawie, Akty Tepperowskie, Nr 144, *Inwentarz Dóbr Stoioncych y Ruchomych Ur: Piotra Teppera y Kompanij w Warszawie znajdujących się przez Administratorów Massy do Wydziału Dóbr Miejskich od Komissyi Sądowej wyznaczonych... w Latach 1793, y 1794 Spisany.*

Wartość uwagi Kurowskiego i Sobieszczańskiego w tym leży, że dostrzegli różnicę między tą mieszczańsko-bankierską budowlą i pałacami magnackimi, a niewątpliwie zachodzą między nimi różnice istotne. Wczesnoklasycystyczny gmach Tepperowski o przejrzystych i konsekwentnych podziałach, zawartych między dwoma trójokiennymi ryzalitami podwyższonymi o jedną kondygnację w stosunku do bloku środkowego — różny jest nie tylko od tych pałaców, które zwyczajem wiejskim oddzialały od ulicy głębokie dziedzińce, ale i od tych, których fasady wznosiły się w linii zabudowy ulicznej. Wynika to z różnorodnych funkcji, które gmach pełnił, a co architekt wypowiedział w wyraźnych poziomych podziałach na trzy kondygnacje: parter to kantor bankierski, pierwsze piętro — to odnajmowany apartament reprezentacyjny, piętro drugie — apartament mieszkalny właściciela. Ale wyraźne podziały pionowe, przecinające się z podziałami poziomymi, wiążą wszystkie kondygnacje, wytwarzając łącznie siatkę podziałów, równomiernie pokrywającą, czy może właściwiej — dzielącą całą elewację. Gdybyśmy dalej chcieli snuć tę interpretację, chyba już wykraczając poza świadome intencje właściciela i architekta i wkraczając w dziedzinę interpretacji literackiej — to moglibyśmy dopatrywać się w elewacji Tepperowskiego pałacu i chęci udokumentowania swej siły przez wzrastający w potęgę kapitał, i różnorodności jego wyrazu i funkcji, i wiązania tych różnorodnych form działania w jedną zwartą całość.

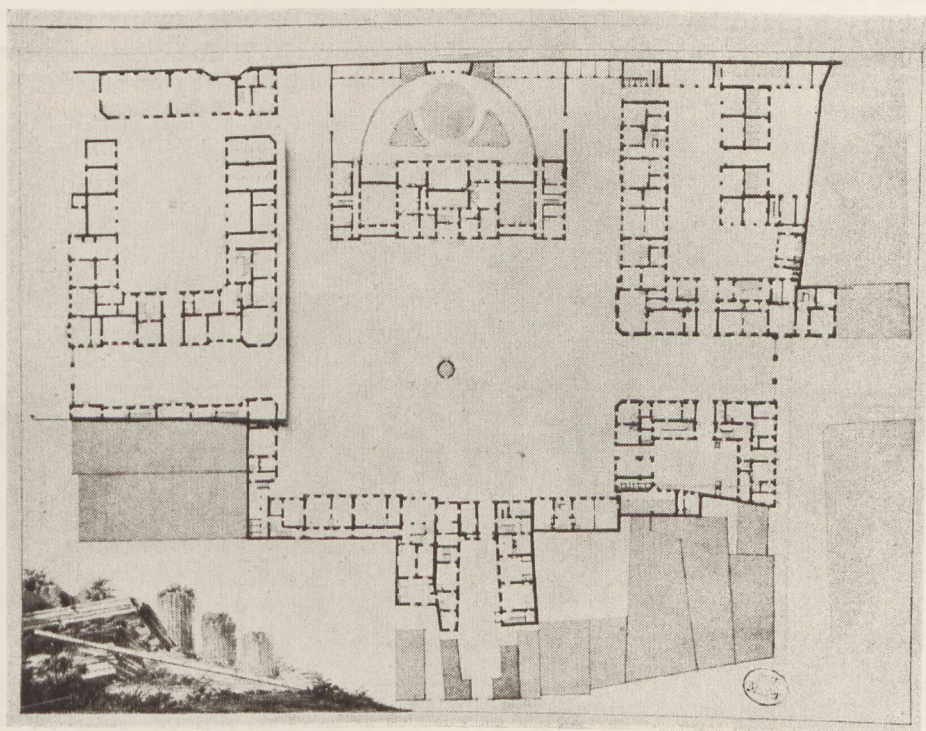


Il. 7. E. Szreger, Projekt zabudowy terenów t.zw. Dworu Pruskiego. Zb. Gr. B.U.W., nr inw. 56/Jeż. 316 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 8. Sz. B. Zug, Projekt fasady domu Kompanii Handlu Morskiego przy ul. Bielańskiej. Zb. Gr. B.U.W., nr inw. 41/Jeż. 231 (Fot. E. Kozłowska)

Przechodząc jednak już tylko do ściślejszej analizy, stwierdzić możemy, że nie tylko elewacja w całości ma nowy, postępowy charakter architektoniczny, ale jej poszczególne elementy, w szczególności kondygnacja parterowa. Tu — rozważając jej funkcję — wyjaśniamy sobie, jak nowa treść wpłynęła na wytworzenie się nowej formy. Lewa brama — jest bramą przejazdową, prowadzącą na dziedziniec i bezpośrednio do wielkiej dwupiętrowej oficyny, związanej pod kątem prostym z korpusem frontowym, w której mieściły się biura bankowo-handlowe. Jej odpowiednik — prawa brama — ma charakter portalu wejściowego do jednego zespołu

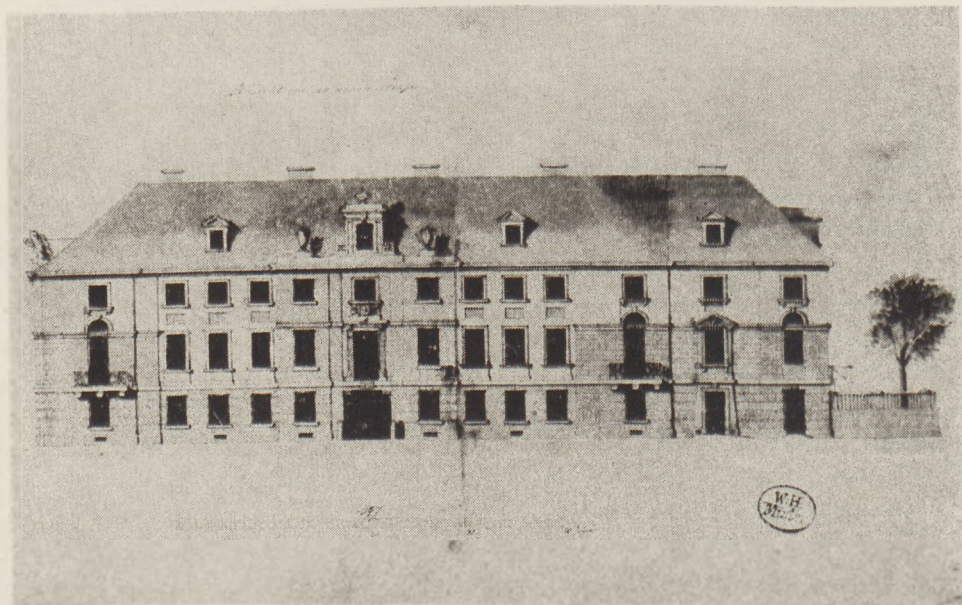


Il. 9. Sz. B. Zug, Projekt placu na Tłomackiem z r. 1787. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 34/Jeż. 227. (Fot. E. Kozłowska).

kantorów. Wejście do kantoru głównego umieszczone jest pośrodku gmachu po schodkach wprost z ulicy. Kantory, zajmujące cały parter gmachu frontowego, były przeznaczone dla publiczności. Tu też pewnie mieściła się wystawa obrazów, opisana przez Bernoulli'ego. W oficynie mieściły się pewnie kantory i biura dla czynności o bardziej wewnętrznym zakresie.

Reprezentacyjny apartament I piętra, nie dlatego odnajmowany, że stał się niepotrzebny dla właściciela gmachu, lecz poto wybudowany, by był odnajmowany za opłatą, świadczy, że dom Teppera był wznoszony i z myślą o ciągnięciu dochodu z wynajmu lokalu, a więc miał równocześnie charakter kamienicy czynszowej. To znów bardzo charakterystyczna cecha mieszkalnego budownictwa kapitalistycznego, a takie właśnie kamienice, których prototypem dla Warszawy jest dom Teppera, powstawały w XIX i XX w. w całym świecie, również i w Polsce.

Właściciel nie zajmuje na swe osobiste potrzeby całego gmachu, tylko jeden z apartamentów. To znów cecha charakterystyczna, bo tak właśnie często było i w XIX i XX w. Apartament Teppera na II piętrze został wyposażony luksusowo. W 4 pokojach od frontu zachowały się do ostatniej wojny cenne wczesnoklasycystyczne boazerie i stiuki, projektowane niewątpliwie przez Szregera. Wykonawcą stiuków był z całą pewnością Graff. Ten zespół sal obejmował Salon z boazeriami i zwierciadłami, Gabinet, zwany ostatnio pokojem Diany ze względu na sceny w supraportach, przedstawiające kąpiel Diany, Dianę na rydwanie, ciągniętą przez dwóch ludzi, i putto na rydwanie, zaprzężonym w kozły, Sypialnię z supraportami, w których przedstawione były 4 pory roku, oraz Buduar, zwany pokojem polnych kwiatów ze względu na charakter dekoracji. W Gabinetecie w prze-



Il. 10. Sz. B. Zug, Projekt hotelu „Pod Orłem Białym“ na Tłomackiem, fasada. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 43/Jeż. 279. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 11. Szyld hotelu „Pod Orłem Białym” na Tłomackim. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 44/Jeż. 280, fragment. (Fot. E. Kozłowska)

sklepionej kasetonowej wnęce wisiał portret króla Stanisława Augusta. W trakcie od podwórza mieściła się Sala Jadalna i kilka mniejszych pokoi. Oba trakty dzielił korytarz, łączący reprezentacyjną klatkę schodową ze schodami służbowymi. Te dwie klatki schodowe — to znów cecha charakterystyczna kamienic czynszowych z okresu kapitalizmu.

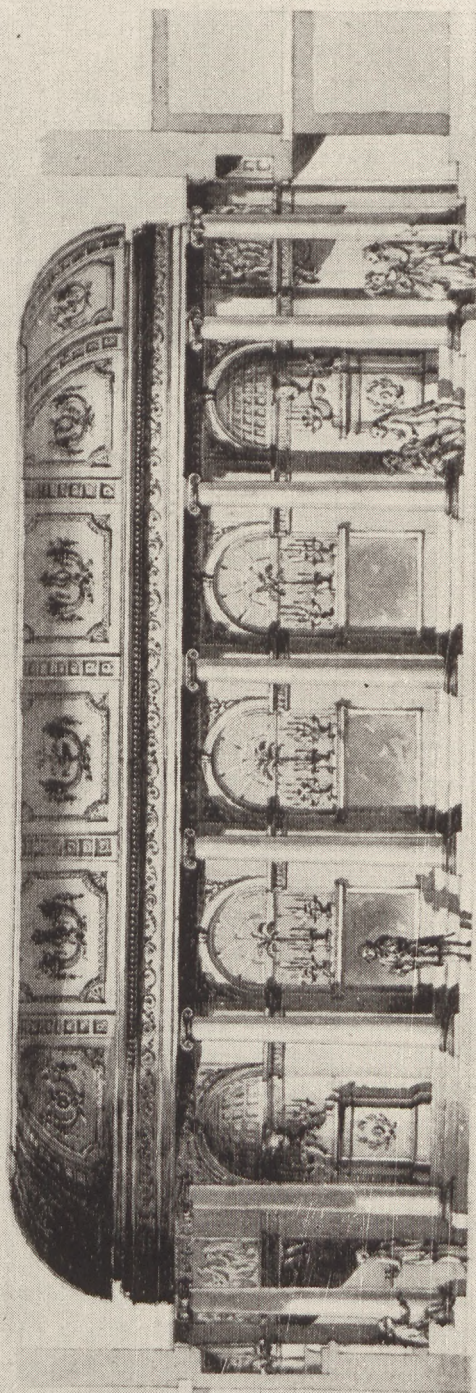
Jeśli zestawimy teraz funkcje, które już w pierwotnej koncepcji pełnić miał i w rzeczywistości pełnił pałac czy dom Teppera, mieszcząc kantor bankowy, biura, lokal odnajmowany i mieszkanie właściciela, to znajdziemy te wszystkie cechy, które charakteryzują wielkomiejską kamienicę z okresu kapitalizmu. I jeżeli spojrzymy na fasadę domu o 13 oknach, to chyba ten jej charakter wielkomiejski i kapitalistyczny, wypowiedziany w formach wczesnoklasycystycznych, uznamy dla niej za najistotniejszy i dopatrzmy się tu nie tylko wyrazu założeń nowego układu gospodarczego, ale i wyrazu rozwoju Warszawy w wielkie miasto kapitalistyczne. Zrozumiemy, dlaczego chwiejną nazwą czasem pałacu a czasem domu określano gmach Tepperowski, który był pierwszą wielką nowoczesną kamienicą z okresu kapitalizmu.

O tym wybitnym dziele architektury z wczesnych lat doby Oświecenia powiedzieć możemy jeszcze, że miało odrębne cechy narodowe i było rozwiązaniem samodzielnym, choć opartym o znajomość pokrewnych rozwiązań podobnych zadań w architekturze francuskiej. Przykłady takich wczesnych kamienic wielkomiejskich widzimy m.in. w wydawnictwie wzo-

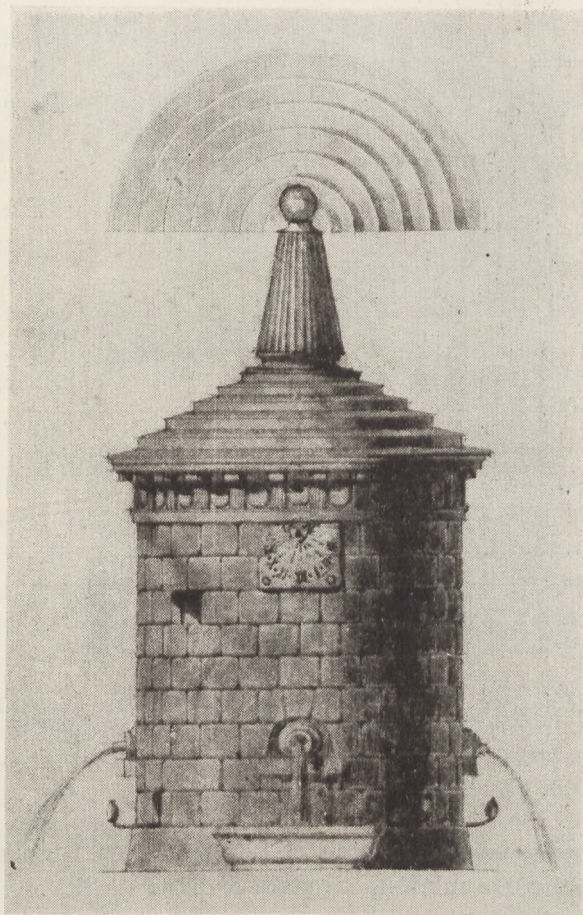
Widok z przodu

Strop

Widok z boku i do przodu



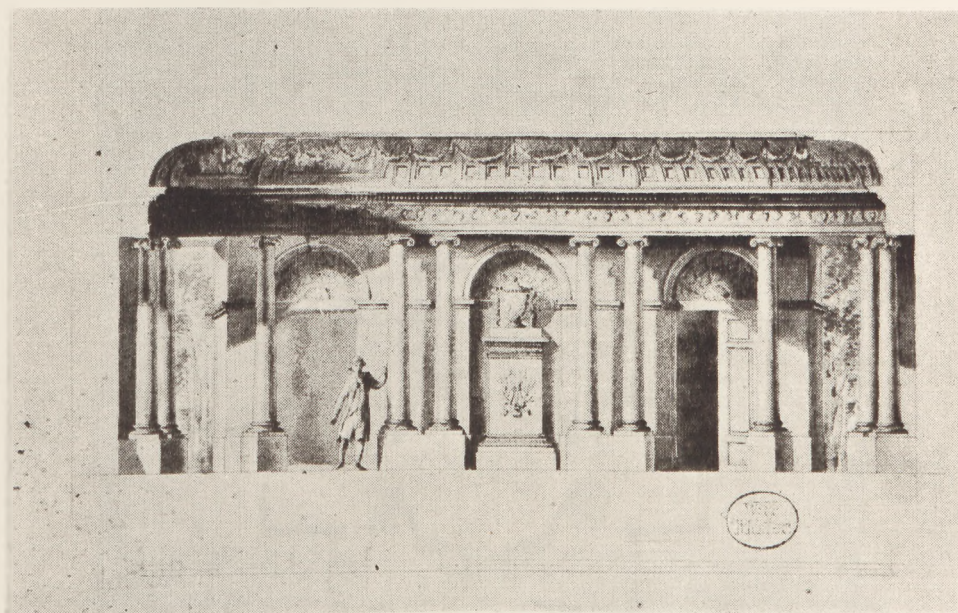
W. H. Długiey



Il. 12. Sz. B. Zug, Studnia „Gruba Kaśka” na Tłomackiem. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 83/Jeż. 245. (Fot. L. Sempoliński)

rów architektonicznych Neufforge'a⁵. W tomie III tego wydawnictwa z r. 1760 znajdujemy na kilku planszach projekty kamienic kilkupiętrowych, przeważnie o 11 oknach frontu, w jednym tylko wypadku o 13 oknach, podobnie jak w Warszawie (il. 4). Projektowano w nich i mieszkania do wynajęcia, i—na parterach—często sklepy czy kantory. Ale wszystkie albo zachowały więcej cech pałacowych, niż budynek warszawski, albo rozwiązywały zadanie w sposób bardziej szablonowy. Szreger w czasie swego pobytu w Paryżu w r. 1767 niewątpliwie zapoznał się z nowymi nurtami i w architekturze mieszczańskiej. Gdy jednak zlecono mu zadanie, wynikające z pokrewnych potrzeb, rozwiązał je twórczo, wnosząc do architektury polskiej nowe i własne wartości.

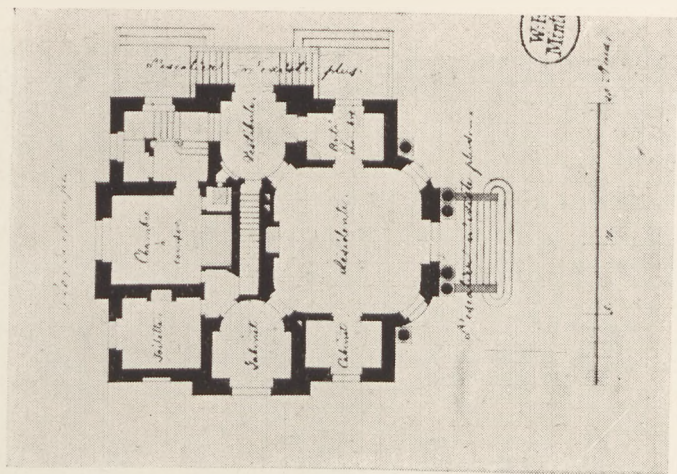
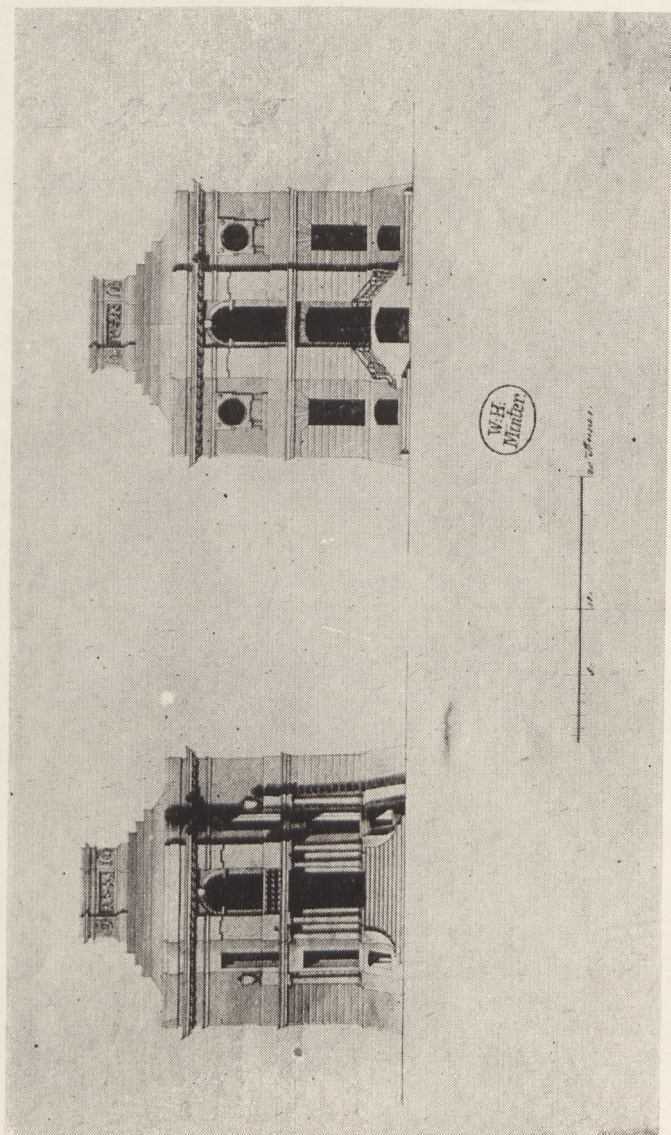
⁵ Recueil Elementaire d'Architecture... Composé Par le Sieur de Neufforge Architecte.... III Volume... Paris [1760], tabl. XVI—XXX.



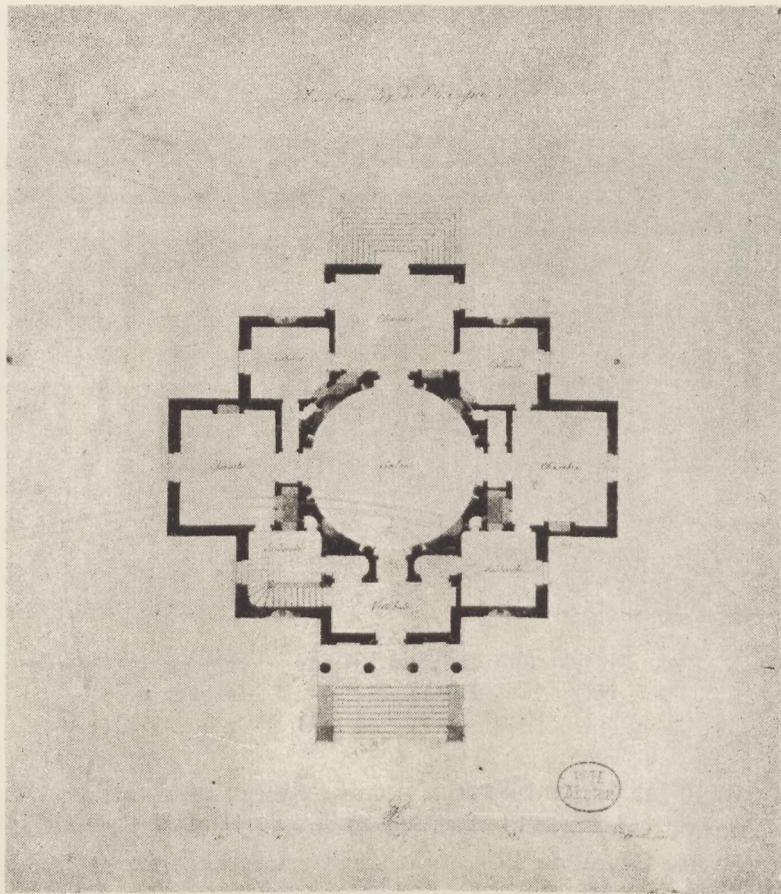
Il. 14. Sz. B. Zug, *Projekt Sali Balowej w pałacu Teppera w Falentach*, *Zb.Gr. B.U.W.*, nr inw. 229/Jeż. 29. (Fot. E. Kozłowska)

II. W 10 lat po bankierskim domu Teppera powstaje w Warszawie pierwszy nowoczesny wielki dom handlowy. Jest to dom, wybudowany przez architekta Szymona Bogumiła Zuga na Krakowskim Przedmieściu dla firmy Rezlera i Hurtiga (il. 3). Już sposób wykorzystania parceli budowlanej uważać możemy za bardzo charakterystyczny dla rodzącego się polskiego kapitalizmu. Nowy dom wkroczył bowiem na teren dziedzińca przed rokokowym magnackim pałacem Małachowskiego, osadzonym w głębi, od strony ul. Senatorskiej, zamykając zespół wielką czteropiętrową kamienicą o 10 oknach frontu od Krakowskiego Przedmieścia, a równocześnie wiążąc nowy gmach z dawnym pałacem dwupiętrową oficyną (il. 5). Powstało typowe nieduże podwórze, prototyp późniejszych studni podwórzowych kamienic warszawskich z końca XIX i z początku XX w. Dla uzmysłowienia ówczesnego stanu zabudowy trzeba przypomnieć, że ul. Miodowa dobiegała wówczas tylko do ul. Senatorskiej, i dzisiejszy jej wylot na Krakowskim Przedmieściu zajmował „Pałac pod Gwiazdą”. Ulicę pod nazwą początkowo Nowo-Miodowej na tym odcinku przebito dopiero w r. 1886 i wówczas wzniesiono elewację boczną domu Rezlera i Hurtiga. Tego skrzydła domu nie odbudowano po wojnie, pozostawiając od ul. Miodowej niewielki otwarty dziedziniec.

Nie posiadamy na razie dokładniejszych informacji o użytkowym przeznaczeniu poszczególnych lokali. Już jednak analiza fasady pozwala stwierdzić, że parterowe pomieszczenia frontowego budynku służyły celom handlowym i miały charakter sklepów, obsługujących publiczność. Było tych sklepowych elementów cztery, każdy złożony z trzech członów: wej-

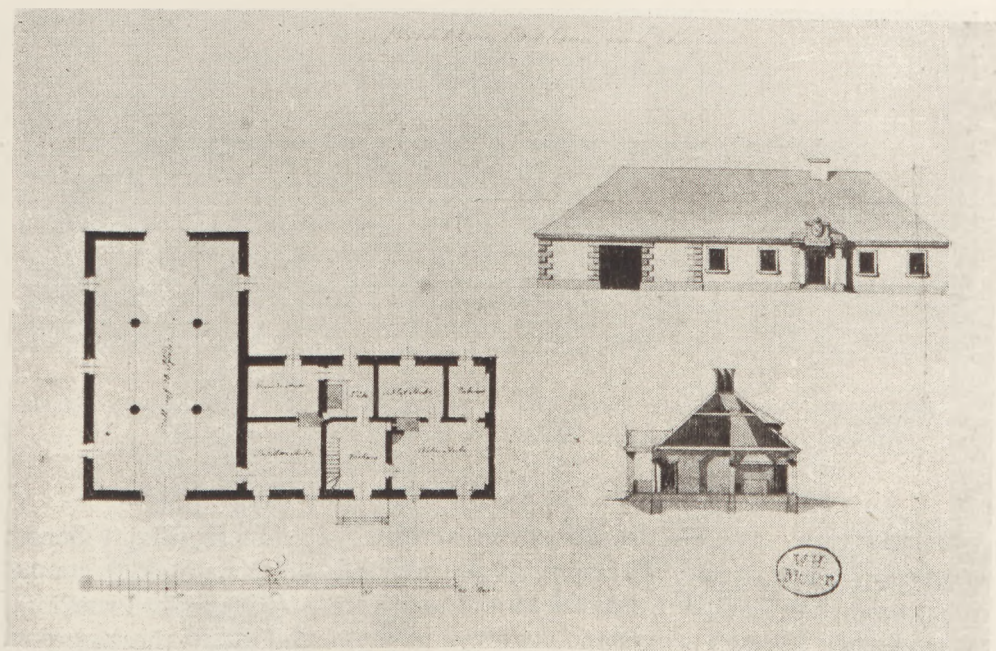


Il. 16. E. Szreger, Projekt willi Łyszkiewiczza na Faworach, fasady, Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 205/Jez.211;
 rzut parteru, Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 206/Jez.212.



Il. 15. Sz. B. Zug, Projekt willi Teppera w Głogowie, rzut parteru. Zb.Gr.B.U.W., nr inw 294/Jeż. 92. (Fot. E. Kozłowska)

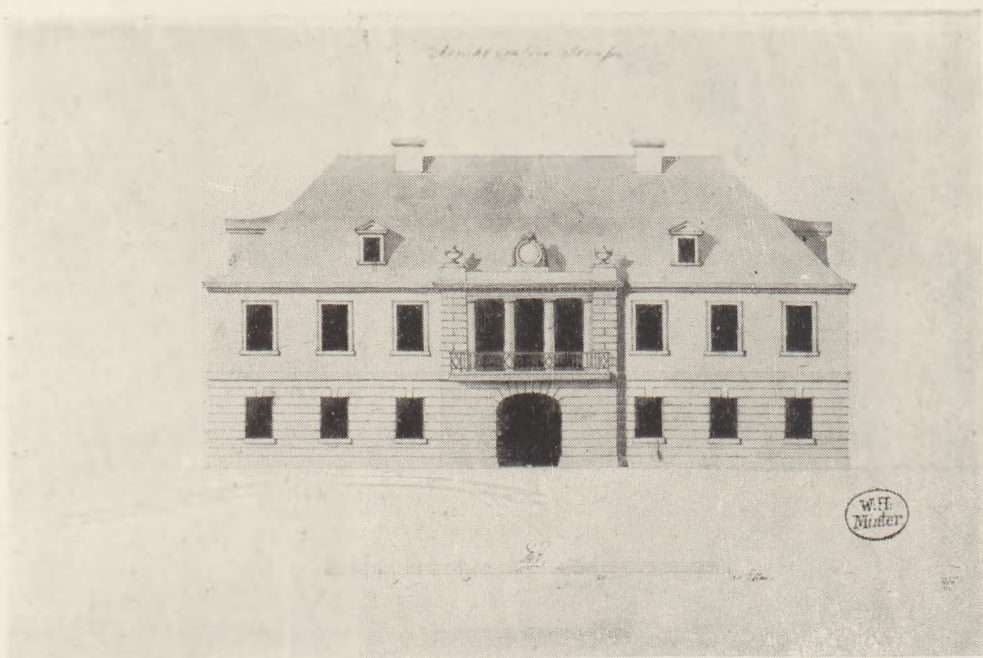
ścia i okien po bokach, związanych jakby portykiem o 4 kolumnach toskańskich bez baz. Dwa środkowe położone były obok siebie bezpośrednio i pewnie stanowiły jedno wspólne wnętrze sklepowe; dwa skrajne oddzielały korytarze przejściowe, prowadzące na podwórze, na klatki schodowe i do oficyny bocznej (il. 6). Wszystkie parterowe pomieszczenia sklepowe, choć rozdzielone na trzy zespoły ze względu na konieczności komunikacyjne, stanowiły wspólnie jeden organizm handlowy, należący do jednej firmy. Nie mamy na razie bliższych informacji o funkcjonowaniu sklepów Rezlera-Hurtiga. Przypuścić można, że podziałowi architektonicznemu odpowiadała specjalizacja towarowa. Wykorzystano więc parterowe pomieszczenia frontowe w podobny sposób, jak w pałacu Teppera, a oficyna boczna mieściła tu pewnie, jak i tam, biuro i magazyny. Trzy górne kondygnacje mieściły niewątpliwie apartamenty i lokale mieszkalne, odnajmowane oraz zajmowane przez właścicieli. Że apartamenty I i II piętra posiadały dość reprezentacyjny charakter, świadczyły do wojny typowe Zugowskie kominki i boazerie. Charakter kamienicy Rezlera i Hurtiga możemy więc



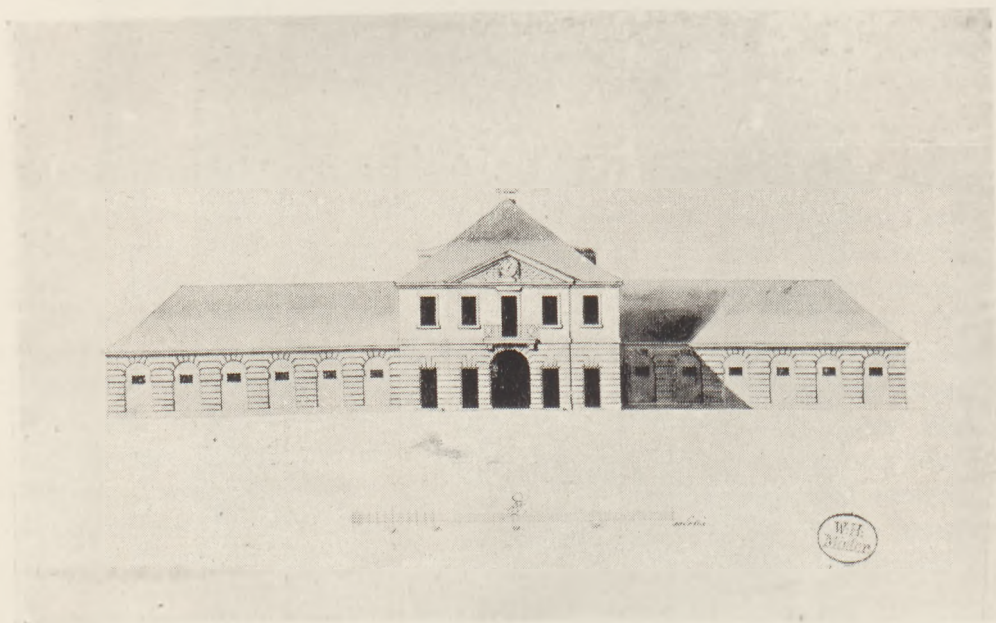
Il. 19. Sz. B. Zug, Projekt domu pocztowego w Raszynie. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 316/Jeż. 119. (Fot. L. Sempoliński)

wyraźnie określić: jest to nowoczesny dom towarowy i równocześnie wielkomiejska kamienica czynszowa. Obie te cechy, tak znamienne dla czasów rodzącego się kapitalizmu, znalazły swój wyraz w architekturze. A jeśli już mielibyśmy szukać i w architekturze wskazówek dla wyjaśnienia i oceny siły rozwojowej polskiego kapitalizmu w jego zaczątkach to powinniśmy zestawić ten wielki jak na ówczesne czasy dom handlowy z Wieku Oświecenia z późniejszym prawie o 100 lat, a o ileż skromniejszym nowym sklepem Wokulskiego o 5 oknach i 2 magazynach na tym samym Krakowskim Przedmieściu. Chyba w tych latach nie pamiętano już od dawna o tradycjach wielkich przedsięwzięć handlowych z doby Oświecenia. Pan Rzecki, który w lecie 1878 r. ze sklepu przy Krakowskim Przedmieściu przez dom Rezlera przechodził na ul. Miodową do Sądu, by uczestniczyć w licytacji kamienicy Łękich, a dwa dni przed tym spędził w tym samym domu wieczór w restauracji, gdzie grała muzyka, złożona ze skrzypiec, fortepianu i arfy, nie sięgał oczywiście pamięcią, ale nie sięgał też przekazanymi mu wspomnieniami poza sklep starego Mincla na Podwalu.

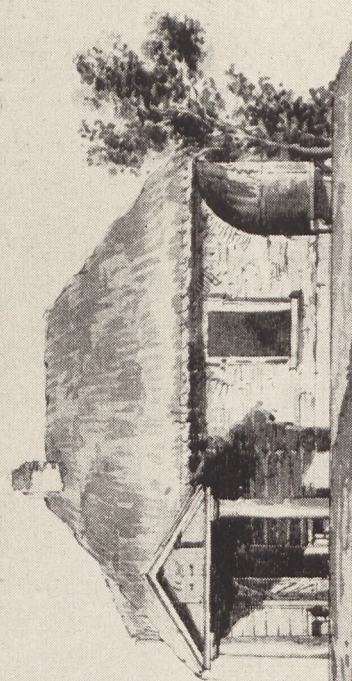
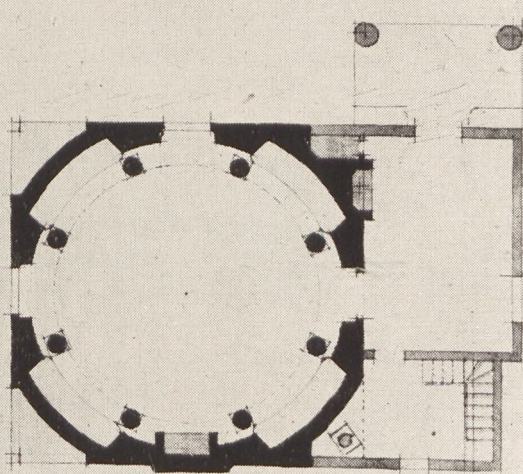
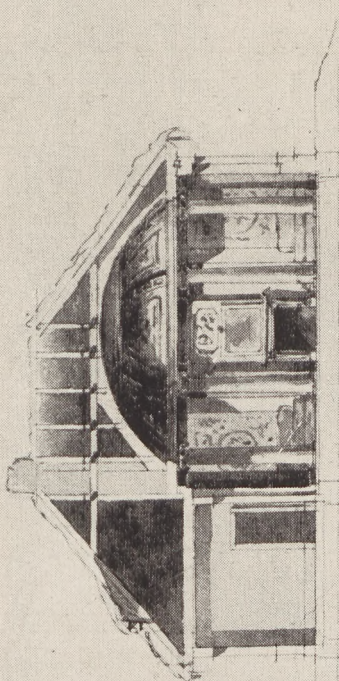
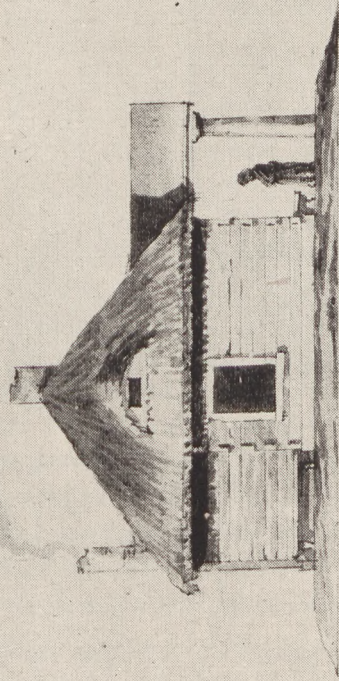
III. Ci sami dwaj architekci, Szreger i Zug, kolejno powołani zostają do zrealizowania innego zadania na dużą skalę, związanego i z potrzebami handlu i z przekształcaniem się Warszawy w miasto kapitalistyczne. Zadaniem tym było uregulowanie i zaprojektowanie zabudowy terenów między ul. Senatorską, ul. Bielańską i Arsenalem. Cały ten teren skupił w swym ręku zięć Teppera, bankier Szulc, kupując ok. r. 1782 część po-



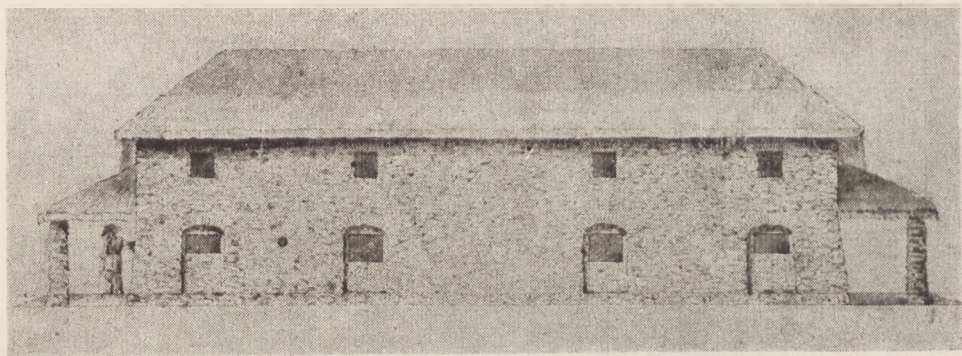
Il. 17. Sz. B. Zug, Projekt austerii w Raszyń, fasada. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 22/Jeż. 310. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 18. Sz. B. Zug, Projekt austerii, sporządzony na zamówienie Janusza Sanguski, fasada. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 363/Jeż. 818. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 21. Sz. B. Zug, projekt chatki parkowej do Falent. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 245/Jez. 64. (Fot. E. Kozłowska).

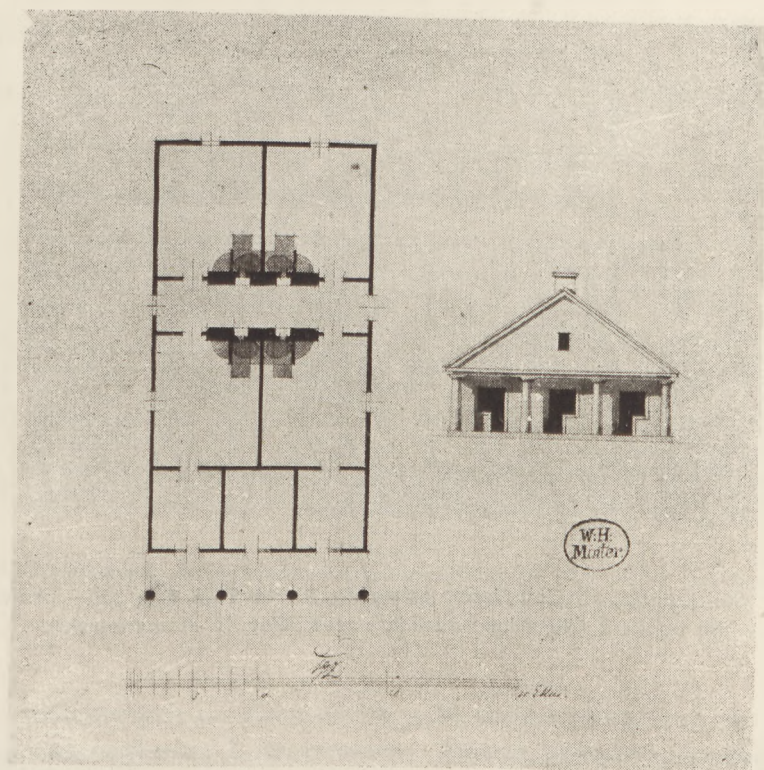


Il. 20. Sz. B. Zug, Projekt domu dla 2 rodzin chłopskich w Falentach. Zb.Gr. B.U.W., nr inw. 249/Jeż. 22. (Fot. E. Kozłowska)

siadłości t.zw. „Dworu Pruskiego“ w narożniku ul. Bielańskiej i Senatorskiej. Przy ul. Bielańskiej przy jej wlocie z ul. Senatorskiej stanąć miał teraz dom Kompanii Handlu Morskiego (Kompanii Morskiej Pruskiej), a na terenie dalszym zamyślano stworzyć po wyburzeniu dotychczasowych zabudowań na Tłomackiem — nowy plac, przez który od Bielańskiej w kierunku Leszna przebiegać miała nowa ulica. Zlecenie na zaprojektowanie nowego rozplanowania terenu i nowych na nim budynków otrzymał najpierw Szreger i według jego projektów wzniesiono pierwsze budynki przy nowym placu na Tłomackiem (il. 9), a po śmierci Szregera w r. 1783 przejął zadanie Zug.

Jednopiętrowy dom Kompanii Handlu Morskiego (il. 8) łączy znów w sobie lokale handlowe na parterze, a mianowicie: wielki magazyn porcelany w ośmiokolumnowej sali, lombard i kantor, a przy bramie oddzielnie — szynk, i lokale mieszkalne, odnajmowane przyjezdnym, na pierwszym piętrze. W obszernym dziedzińcu wznosiły się magazyny towarowe, remizy i stajnie na kilkadziesiąt koni. Ten nowy zespół zabudowań obejmuje więc, podobnie jak w domach Teppera i Rezlera, dom towarowo-handlowy i równocześnie lokale czynszowe. Jakie było przeznaczenie poszczególnych lokali i pomieszczeń w wielkim zespole zabudowań przy nowym placu (il. 7) narazie nie możemy dokładnie określić. Jest bardzo znamienne, że głównym tu budynkiem — był duży, dwupiętrowy hotel „Pod Orłem Białym“ (il. 10, 11), charakterystyczny dla rozrastającej się w wielkie nowoczesne miasto stolicy Państwa, a po środku placu wystawiono studnię publiczną, tak dobrze znaną do dziś mieszkańcom Warszawy pod nazwą „Grubej Kaśki“ (il. 12).

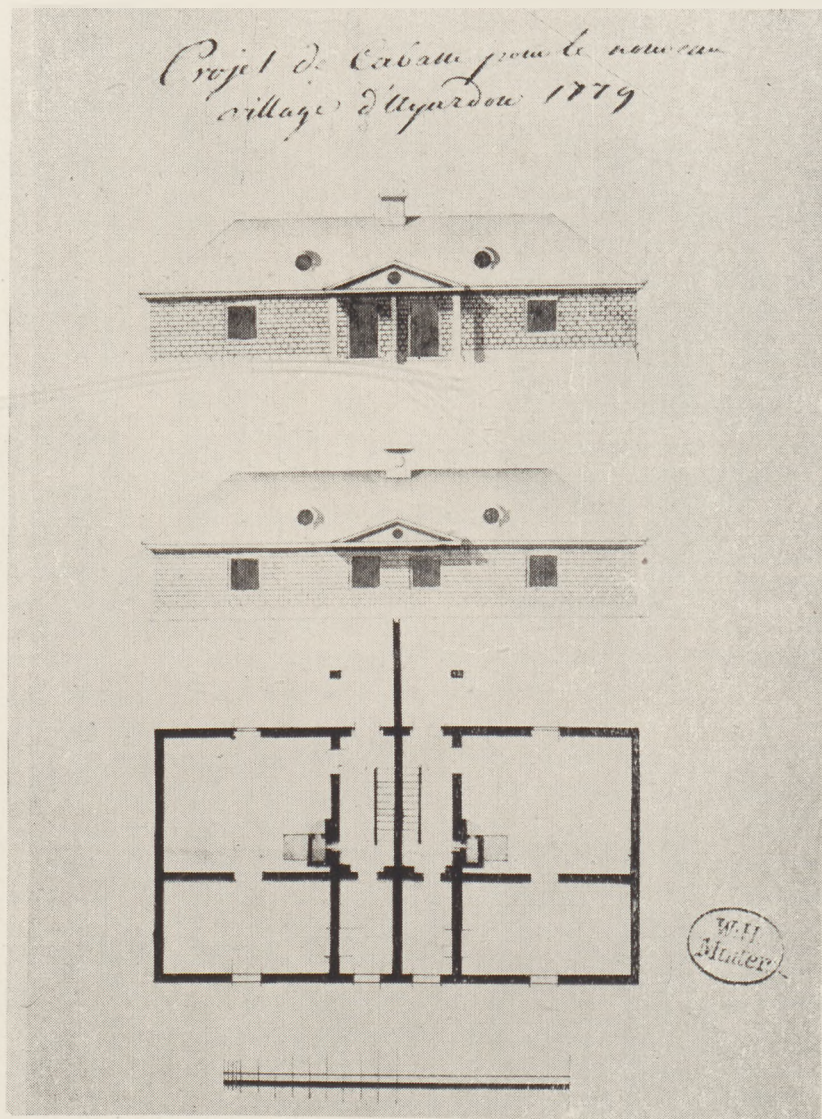
IV. Wzrastająca w potęgę nowa klasa magnatów pieniężnych, bankierów, przemysłowców i kupców, w miarę wzrostu fortuny prócz apartamentów w swych domach bankowych i handlowych wznosić sobie poczęła oddzielne rezydencje mieszkalne. Nie miały one charakteru jednolitego; zaobserwować możemy dwa nurty — jeden, oparty o naśladownictwo arystokracji rodowej, drugi — wyróżniający się nowymi, odrębnymi cechami.



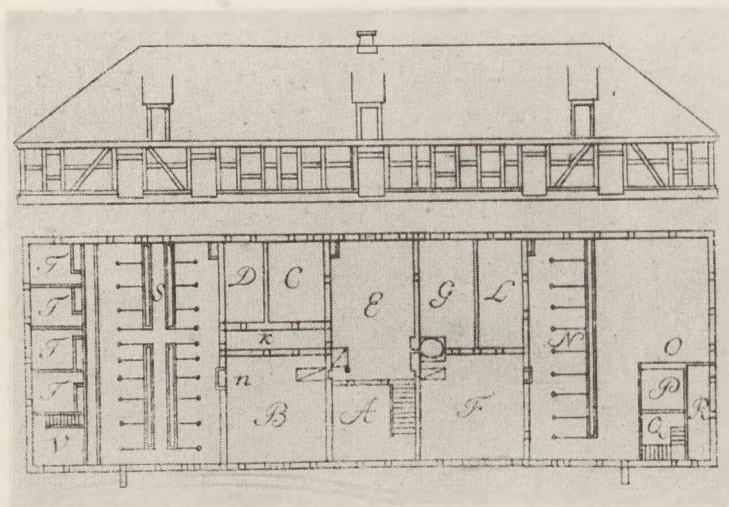
Il. 23. Projekt czworaków. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 315/Jeż. 78. (Fot. E. Kozłowska).

Przykładem pierwszego może być wspaniale przebudowany dla Teppera młodszego przez Zuga pałac przy ul. Długiej z wielkimi salami, które wyraźnie nawiązywały już nawet nie do reprezentacyjnych sal pałaców magnackich, ale do Sali Balowej Zamku Królewskiego (il. 13). Podobne tendencje wytyczyły kierunek rozbudowy przez Zuga wiejskiego pałacu Teppera w podwarszawskich dobrach Falenty. Znów kolumnowe sale (il. 14) i wielkie galerie z polichromiami Jasińskiego utrwalić miały pozycję społeczną bankiera, który podnieść się pragnął — choćby przez swą rezydencję — do klasy najbardziej tradycyjnie wielkopańskiej, magnatów-ziemian. Potwierdzenia tej tezy dopatrywać się możemy w pompatycznym napisie, tak podobnym do niezliczonych napisów, umieszczanych w budowlach kościelnych przez magnackich i szlacheckich fundatorów. Ewangelik Tepper, łóżąc jako kolator na remont i ozdobienie kościoła w Raszynie, majestatycznie nazwał się w tablicy pamiątkowej z r. 1790: „Petrus a Tepper de clarissima Fergussonum prosapia bonorum Falenty Gołków Głósków Raszyn ac aliarum eisdem attinentium dominus et haeres...”

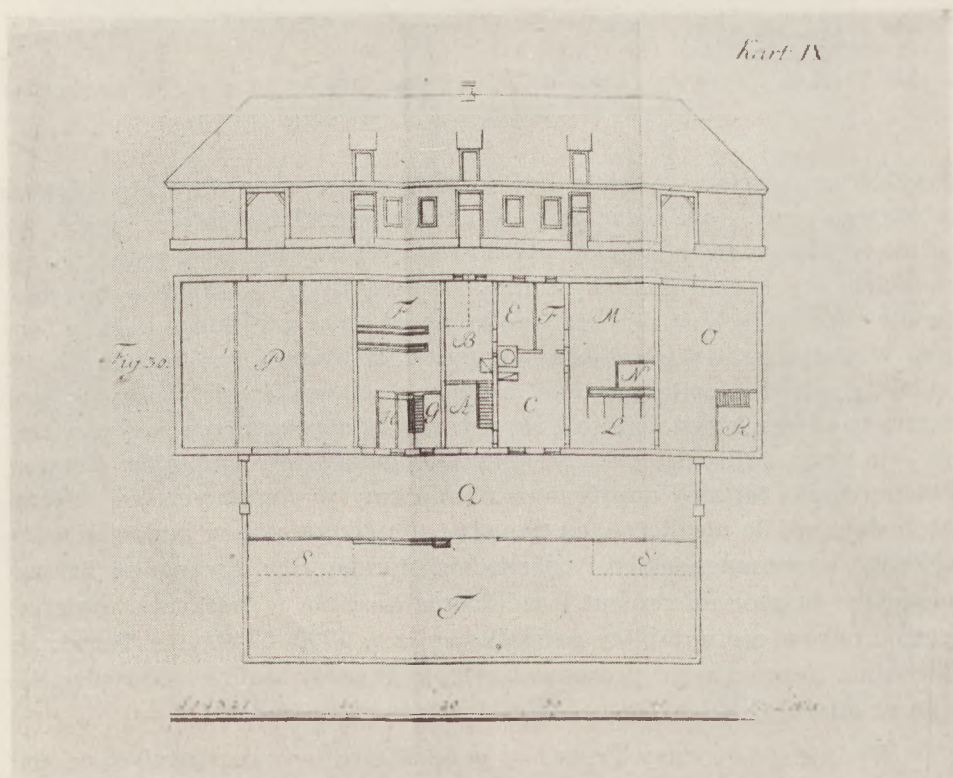
Wydaje się, że stary Tepper — w odróżnieniu od rozrzutnika, młodego Fergussona, przez siebie adoptowanego — reprezentuje nurt drugi. Zaprojektowana dla niego przez Zuga willa do Głóskowa przez wyraźne nawiązanie do Palladiańskiej Villa Rotonda (il. 15) i surową fasadą odbija od



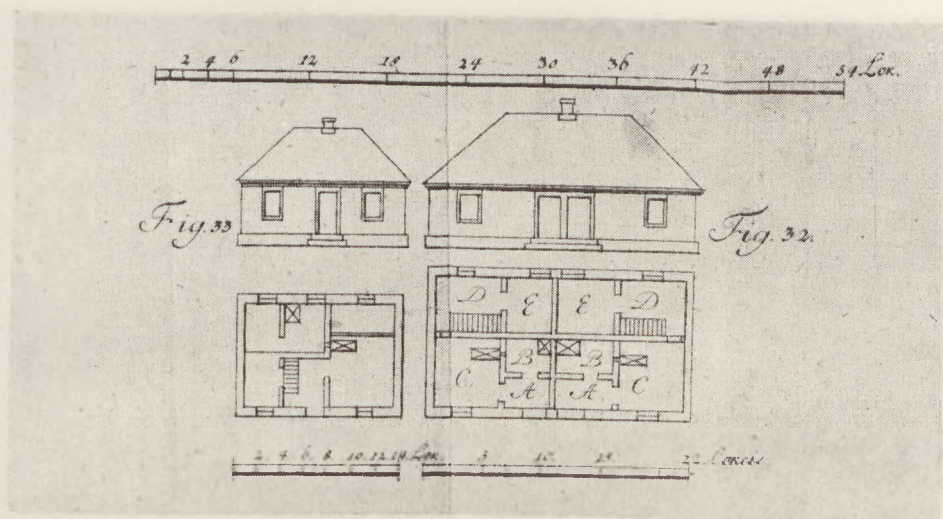
Il. 22. Projekt domku dla 2 rodzin chłopskich w Nowej Wsi koło Ujazdowa z r. 1779.
Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 379/Jeż. 21 (fot. E. Kozłowska).



Il. 24. P. Świtkowski, *Budownictwo wiejskie*, Karta VIII, Fig. 26 — projekt domu dla bogacza wiejskiego, fasada i rzut. (Fot. H. Romanowski).



Il. 25. P. Świtkowski, *Budownictwo wiejskie*, Karta IX, Fig. 30, — projekt domu dla chłopu średniozamożnego, fasada i rzut. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 26. P. Switkowski, *Budownictwo wiejskie*, Karta X, Fig. 33 — projekty domów dla chałupników i komorników. (Fot. E. Kozłowska)

takich współczesnych jej magnackich willi podmiejskich, jak Natolin czy Mokotów marszałkowej Lubomirskiej. Jeszcze wyraźniej zaobserwować możemy odrębność nowego budownictwa w willi na Faworach pod Warszawą bankiera Łyszkiewicza, wybudowanej przez Szregera (il. 16). Nie wielka, zawarta w bloku, zbliżonym do sześcianu, z belwederem na schodkowym dachu, ze spokojnymi i przejrzystymi elewacjami, reprezentuje ten typ, który w dzielnicach willowych i miejscowościach podmiejskich rozwinął się powszechnie w w. XIX i XX i przetrwał do dziś. Można więc willę Łyszkiewicza uważać za prototyp z okresu, gdy rodził się polski kapitalizm; koncepcja takiej willi w różnych wariantach szczególnie rozpowszechniła się w późniejszych stadiach kapitalizmu. Posiadali też wille na Faworach bankierzy Blank i Kabryt; o tych willach nie posiadamy bliższych wiadomości.

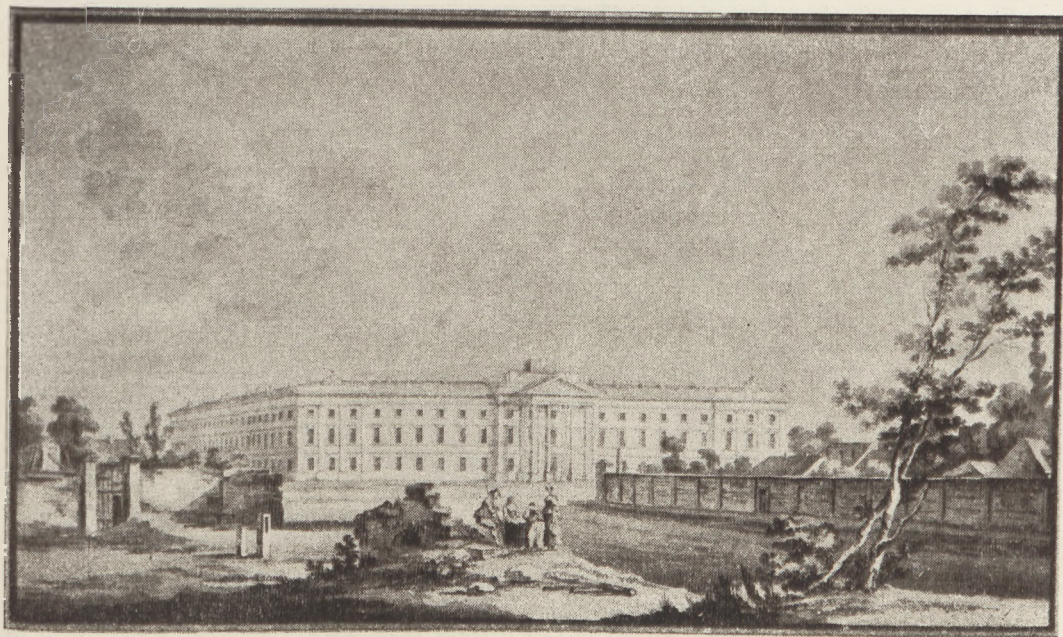
Rozwój życia gospodarczego, a w szczególności handlu, wymagał uregulowania i usprawnienia komunikacji. Wśród architektów, którzy budowali zajazdy i stacje pocztowe, najwybitniejszym był niewątpliwie znów Zug. W Tepperowskim Raszynie wznosił reprezentacyjną austerię z apartamentami gościnnymi na piętrze, a pomieszczeniami gospodarczymi na parterze (il. 17). Zaprojektował też dla Janusza Sanguszki do niewiadomej miejscowości austerię również z pokojami gościnnymi na piętrze, a pomieszczeniami gospodarczymi na parterze i stajniami na 48 koni w parterowych skrzydłach (il. 18). W jego projekcie domu pocztowego w Raszynie związane są pokoje mieszkalne ze stajnią na 20 koni, co znalazło wyraz w fasadzie budynku, zestawionej jakby z dwóch odrębnych elementów (il. 19).



Il. 27. Z. Vogel, Widok od gościńca na Zamek Ujazdowski po przebudowie na koszary, akw. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. R.R. 46. (Fot. E. Kozłowska).

V. Jako właściciele ziemscy bankierzy nie wyróżnili się staraniem o polepszenie warunków mieszkalnych chłopów, a przynajmniej nie znamy na razie tego przykładów. Trudno by uważać było projekt Zuga na dom dla dwóch rodzin chłopskich w Falentach (il. 20) za coś więcej, niż odpowiednik malowniczego pawilonu parkowego, ustawiony na wsi. Ani materiał — kamień polny — mógł mieć szersze zastosowanie, ani chyba można było by propagować budowę ponad izbami mieszkalnymi składów (spichrzów), do których schody umieszczone były w sieniach. Potwierdzenie tego przypuszczenia znajdujemy w innym projekcie Zuga dla Falent. Jest to typowa idealna chatka parkowa z pałacowym wnętrzem, jak ta, której opis podał w *Powązkach* Trembecki. Kryta strzechą, z dwukolumnowym gankiem, zawiera wewnątrz ośmiokolumnowy okrągły salonik z pseudokopułą, z kominkiem i nad nim zwierciadłem, z dekoracją polichromiczną ścian (il. 21).

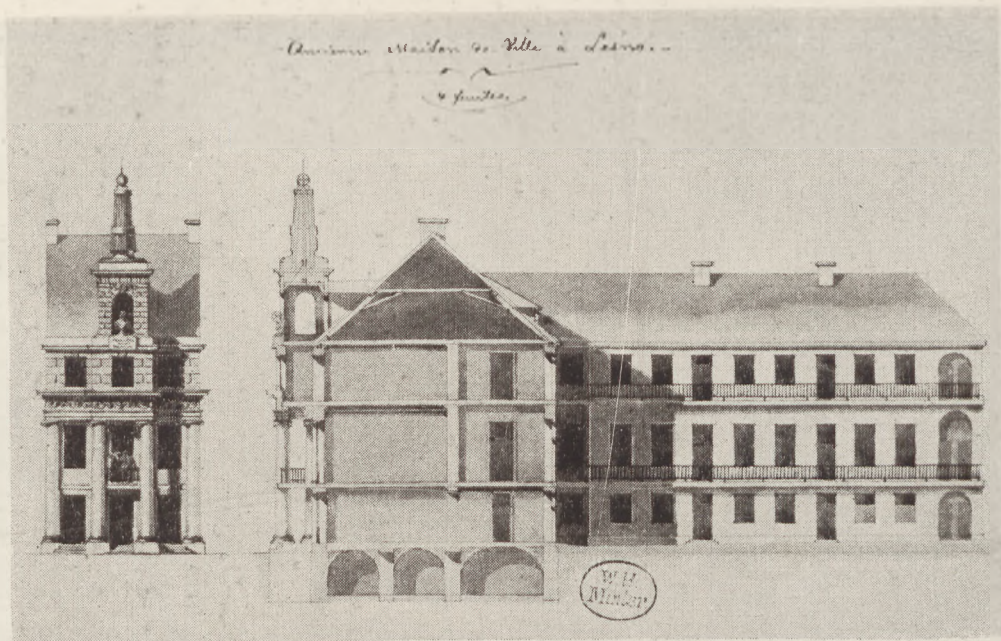
Problem polepszenia warunków mieszkaniowych chłopów na realnym podłożu był rozwiązany w niektórych dobrach magnackich w związku z reformami gospodarczymi. Wyrazem tego jest m. in. projekt domku dla 2 rodzin chłopskich z r. 1779, sporządzony w związku z przeniesieniem wsi Ujazdów na nowe miejsce (il. 22), oraz bliżej nieoznaczony projekt czworaków o wspólnym wykroju otworu wejściowego i okiennego, nie bardzo wiadomo — w jakim celu w domostwie chłopskim (il. 23). Zagadnienia budownictwa wiejskiego dyskutowane były i w specjalnych wydawnictwach, a projekty domków przedstawiano na sztychowanych ilu-



Il. 28. Z. Vogel, *Koszary Artylerii Koronnej*, akw. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. R.R. 9. (Fot. E. Kozłowska)



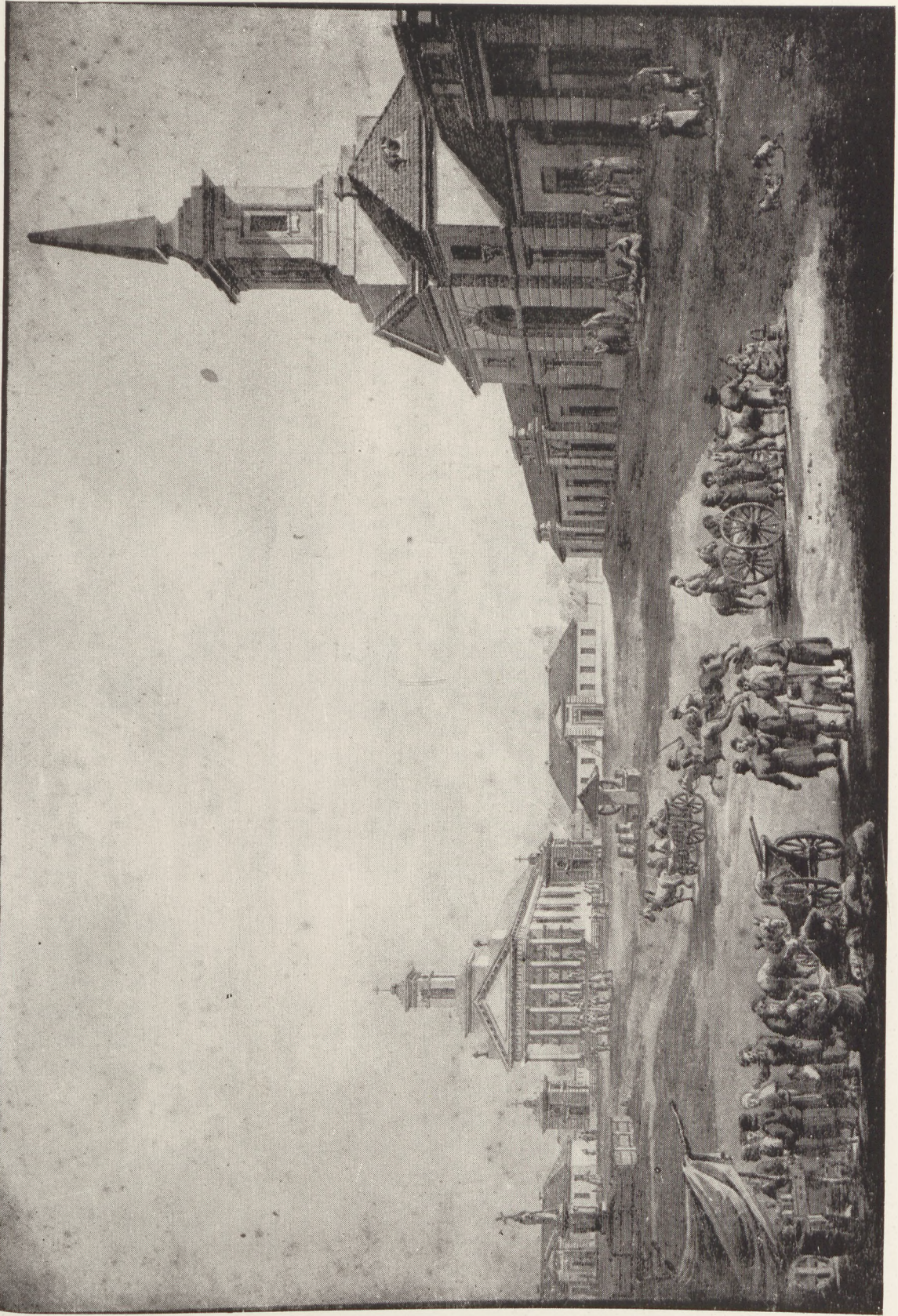
Il. 29. Z. Vogel, *Koszary Gwardii Pieszej Koronnej na Żoliborzu*, akw. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. R.R. 32. (Fot. E. Kozłowska)



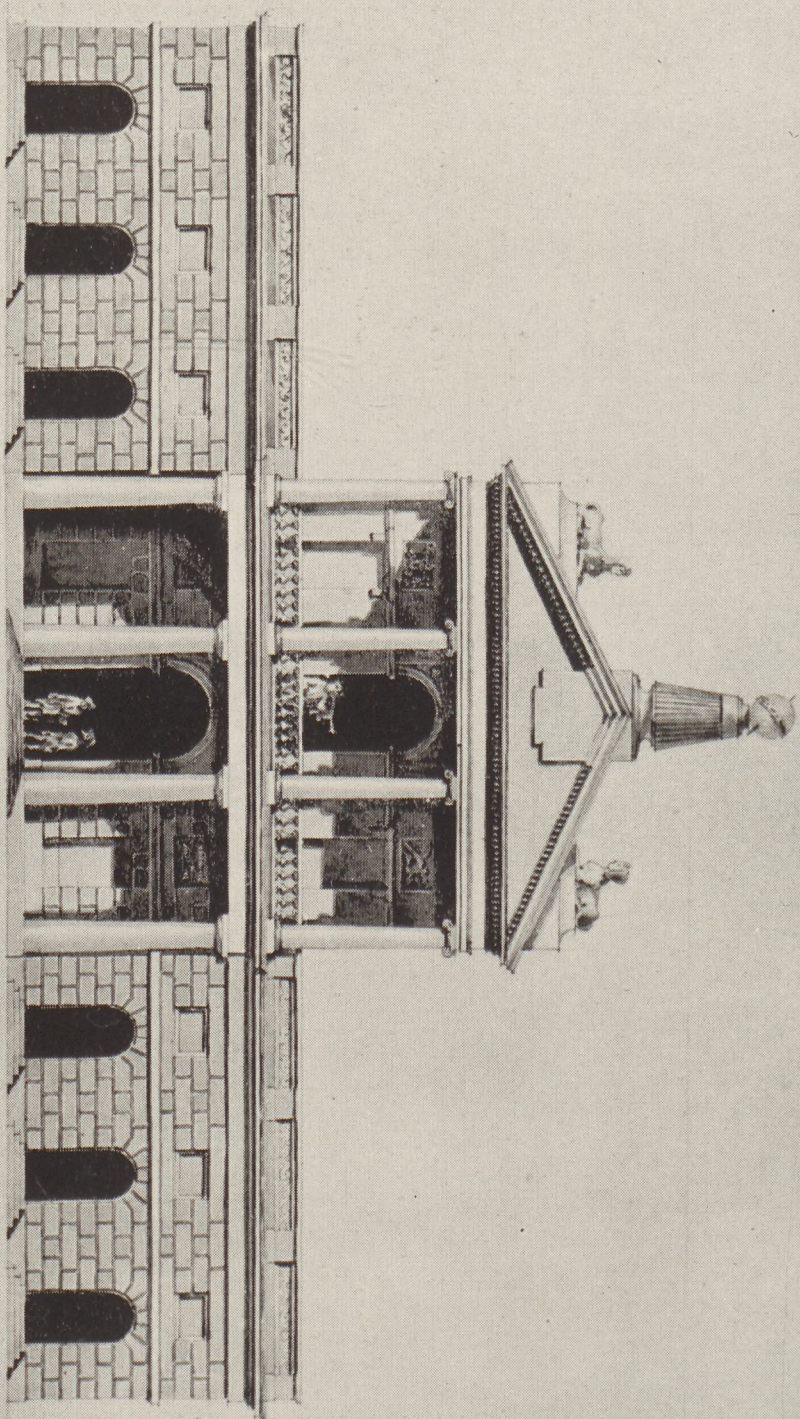
Il. 30. Sz. B. Zug, Projekt ratusza na Lesznie. Zb.Gr.B.U.W., zb. Patka nr 2.
(Fot. L. Sempoliński)

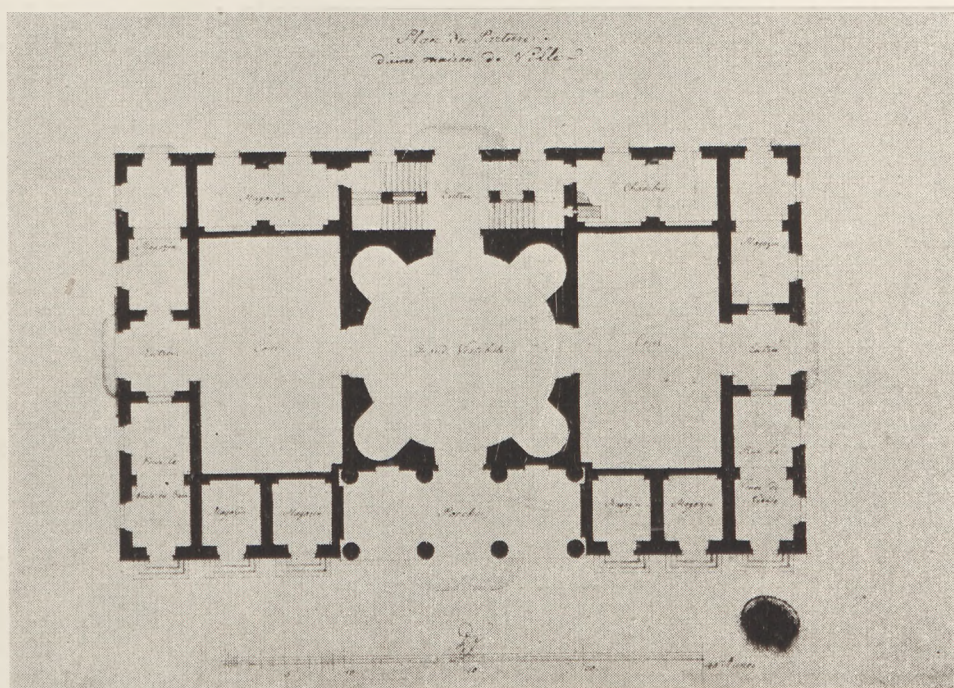
stracjach. Najbardziej rozpowszechnione z wydawnictw tego typu było chyba *Budowanie Wieyskie* Piotra Świtkowskiego, który — omawiając *Ułożenie budynków chłopskich* — takie wśród nich czyni rozróżnienie: „Rolnicy nasi iedni mają znaczne gospodarstwa, iako to: Szoltyysi, Okupnicy, Kmiecie, drudzy mają połowę mniejsze, iako to: Puł-rolnicy, Zagrodnicy, inni ledwie mają iakie, iako to: Chałupnicy, Komornicy. Jasne jest tedy, że ci wszyscy różne mieć powinni budynki“. Różnice między zabudowaniami, zaprojektowanymi dla bogaczy wiejskich, zatrudniających pięcioro czeladzi, a posiadających 6 koni, 12 krów, 50 owiec itd. (il. 24), a średniozamożnymi chłopami, którym wraz z żoną, parobkiem i dziewczką „nie trzeba iak iedney izby, iedny komory, kuchni, i dla parobka do sypiania izdebki — bo dziewczyna może spać przy bydle, lub w komorze na paszę“ (il. 25) — jest bardzo znaczna. Jeszcze bardziej uderzają różnice między budynkami dla tych dwóch zamożniejszych kategorii chłopów i domami dla nędzarzy wiejskich — chałupników i komorników (il. 26). Projektuje Świtkowski chałupę dla jednego, i drugą — dla dwóch chałupników, dodając w objaśnieniach: „Izba iest nieco szczupła a to dla łatwiejszego ogrzania“. Dom obejmuje sień i kuchnię, komorę, izbę i „chlewik 5 łokci wszere i wzdłuż na iedną krowę i świń parę“.

VI. Naczelne władze państwowe nie zyskały dla siebie nowych reprezentacyjnych budowli. Wprawdzie sporządzono liczne projekty wspólnych Sal Sejmowych, i Sali Poselskiej i Sali Senatu, ale nic z tego nie



Il. 31. Z. Vogel, Rynek w Kocku z ratuszem i kościołem w 1794 r., akw. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 5113. (Fot. E. Kozłowska).



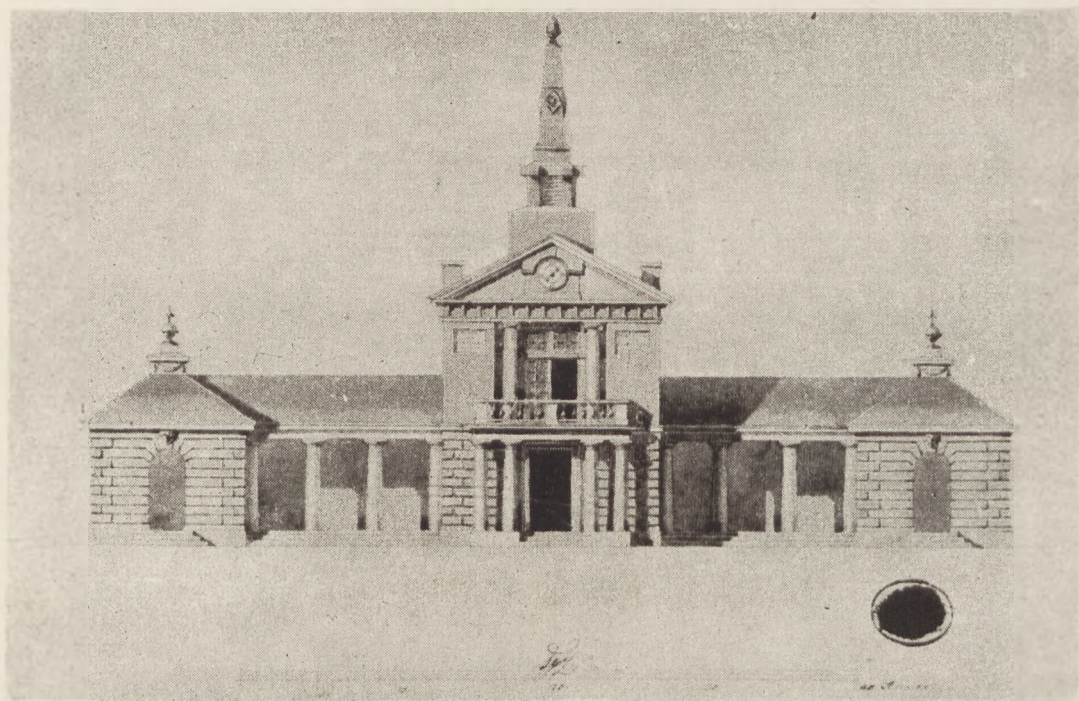


Il. 33. Sz. B. Zug, Projekt ratusza, rzut. Zb.Gr.B.U.W., zb. Patka nr 574.
(Fot. E. Kozłowska).

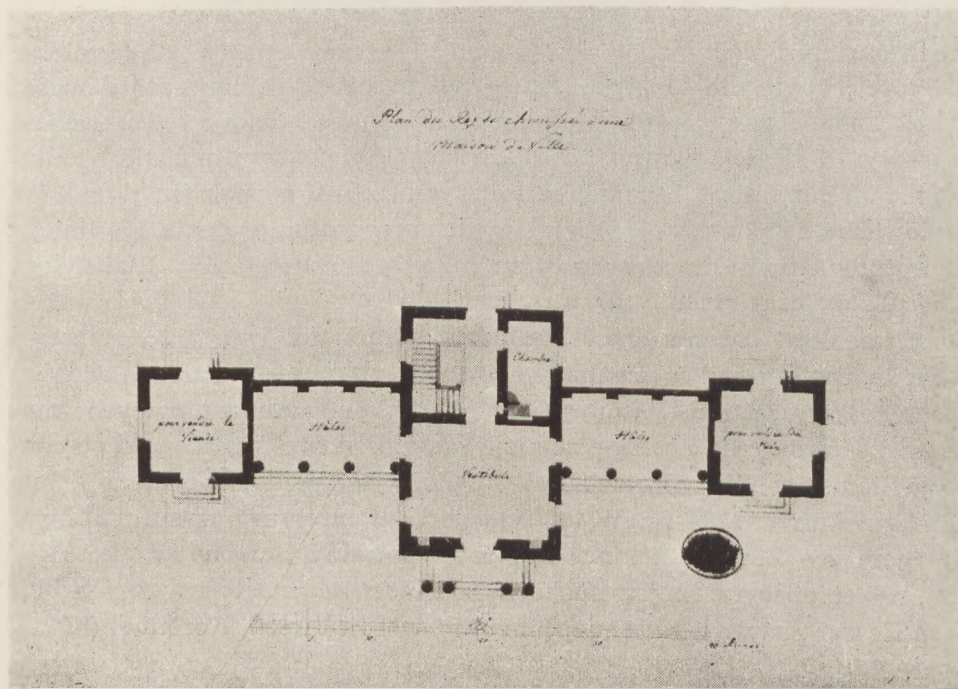
zrealizowano, a piękne nowe apartamenty zamkowe służyły tylko królowi, niektóre jako głowie państwa, inne — jako osobiste pomieszczenia mieszkalne. Pałac Rzeczypospolitej, dawniej Krasińskich, który był gmachem rządowym i mieścił główne resorty władzy państwowej, nie uległ zmianom w architekturze zewnętrznej, otrzymał za to po pożarze w r. 1783 całkowicie nową dekorację wnętrz, wykonaną według projektu Merliniego niewątpliwie w stylu klasycystycznym przez sztukatorów Bianchi'ego i Borghi'ego oraz malarzy Brennę, Smuglewicza, Gerżabka i Borkowskiego⁶. Natomiast dążenia do wzmocnienia obronności Państwa i zainteresowanie armią narodową znalazły wyraz nietylko w przebudowie oddanego na koszały Zamku Ujazdowskiego (il. 27), ale i budowie nowych gmachów koszarowych. Zaslęgę zainicjowania budowy koszar przypisywał sobie Stanisław Kostka Potocki, jak wynika z jego przemówienia na Sejmie Grodzieńskim w 1784 r.⁷. W tej dziedzinie architektury wyspecjalizował się Stanisław Zawadzki, który stworzył specjalny typ budowli koszarowej, najlepiej wyrażonej w spokojnych i mocnych klasycystycznych blokach Koszar Artylerii Koronnej (il. 28) i Gwardii Pieszej Koronnej (il. 29).

⁶ Lorentz S., Natolin, Warszawa 1948, s. 39—40.

⁷ *Pochwały, Mowy y Rozprawy Stanisława Hrabi Potockiego*, Warszawa 1816, t. II, s. 116, przyp.



Il. 34. Sz. B. Zug, Projekt ratusza, fasada. Zb.Gr.B.U.W., zb. Patka nr 570.
(Fot. L. Sempoliński)

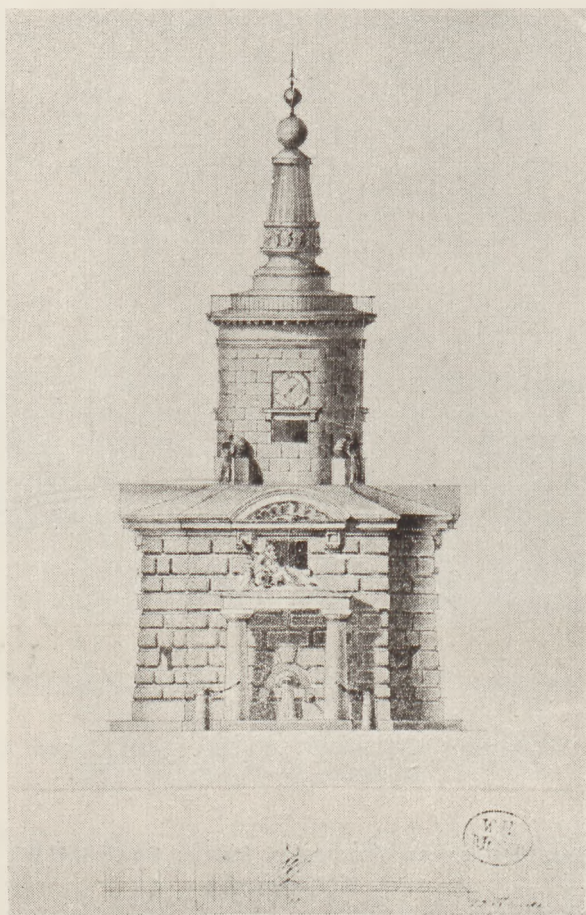


Il. 35. Sz. B. Zug, Projekt ratusza, rzut. Zb.Gr.B.U.W., zb. Patka nr 571.
(Fot. E. Kozłowska)



II. 36. K. Schütz, Ratusz na Grzybowie, fasada. Zb.Gr.B.U.W., P. 187 nr 28
(Fot. E. Kozłowska)

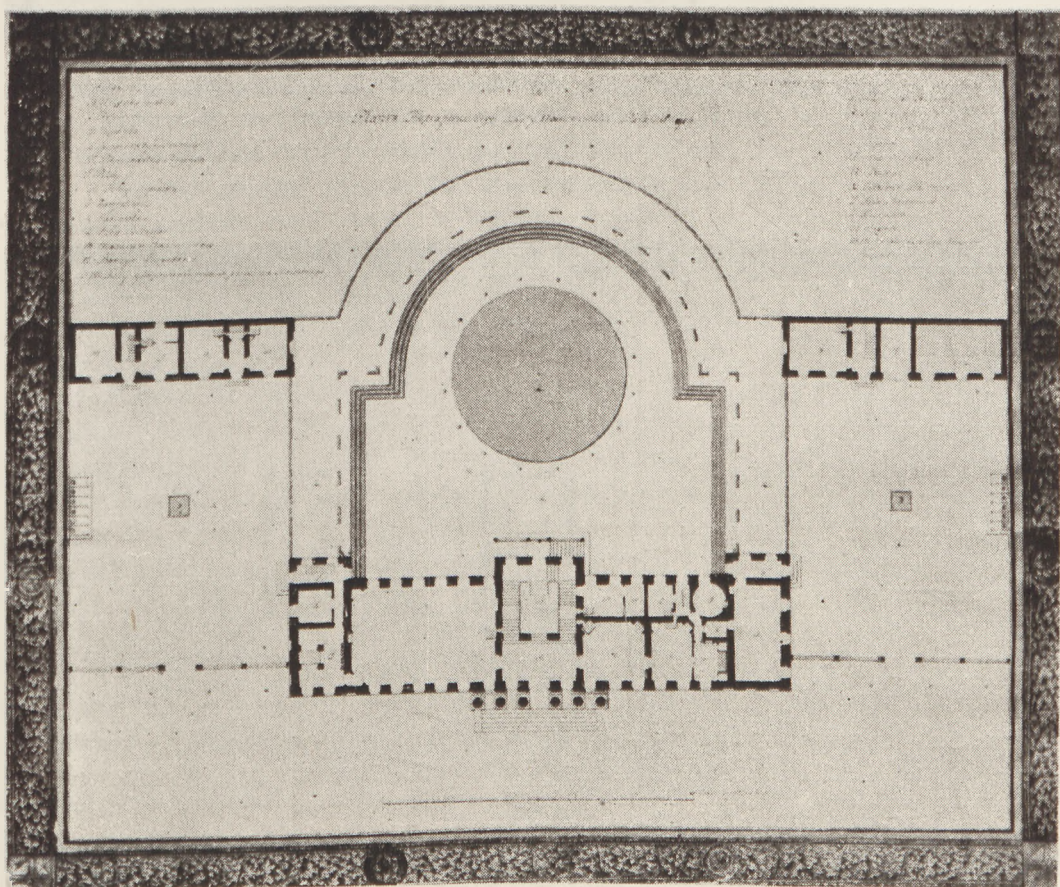
VII. Interpretacji historyków będzie jeszcze wymagało powstanie obok dawnych ratuszów na rynku Starego Miasta i na rynku Nowego Miasta — nowych ratuszów w 2 jurydykach warszawskich: na Lesznie i na Grzybowie. Czy należy uważać to za chęć utrwalenia przez jurydyki swej odrębności w chwili, gdy miały zostać scalone w wielkim nowym organizmie miejskim, czy powstały w wyniku ogólnego porządkowania się gospodarki miejskiej — nie możemy odpowiedzieć. Oba skomponowane są w formach zdecydowanego klasycyzmu. Ratusz na Lesznie, wtłoczony w wąską parcelę, rozbudował Zug daleko w głąb (il. 30). Powstała wskutek tego długa oficyna, niewątpliwie ze względu na kształt parceli bardzo wąska, jednotraktowa. Wywołało to konieczność wprowadzenia na I piętrze długiego balkonu komunikacyjnego z wejściami do poszczególnych pomieszczeń, co znalazło później tak powszechne zastosowanie w architekturze XIX w. i stało się charakterystyczne dla podwórek domów w miastach większych i mniejszych. Ratusz na Grzybowie budował w r. 1786 Karol Schütz, nawiązując w jego architekturze do twórczości Zuga (il. 36).



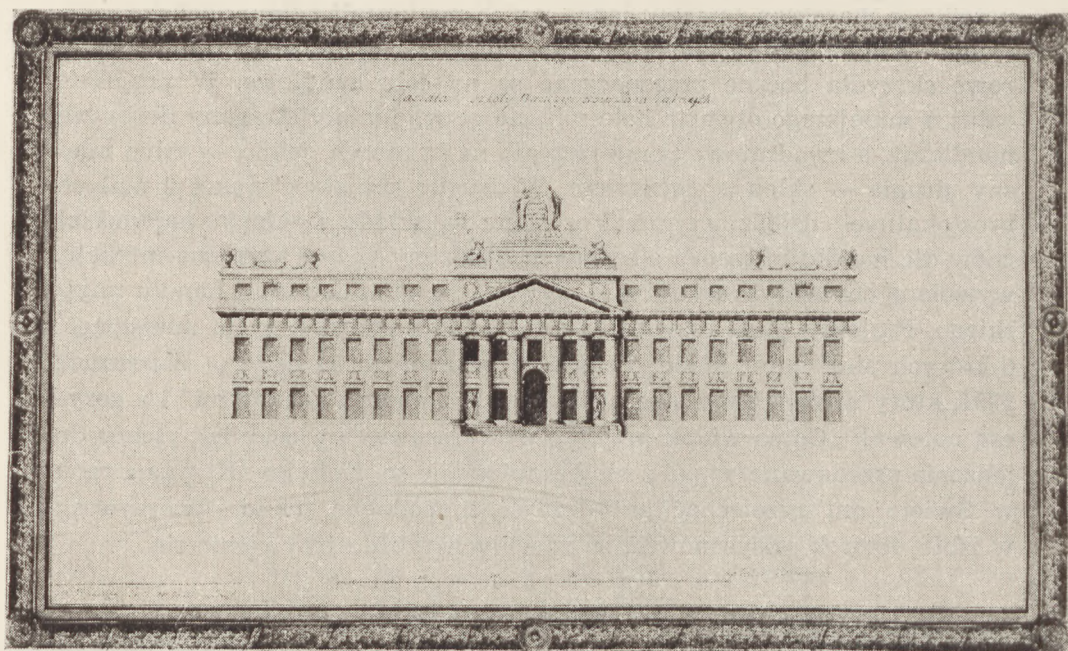
Il. 37. Sz. B. Zug, Projekt wodozbioru. Zb.Gr.B.U.W., zb. Patka nr 42.
(Fot. L. Sempoliński)

Przykładem wzrastającego zrozumienia roli miast może być wzniesienie ratuszów w tych miastach, które były ośrodkami dóbr magnatów, usiłujących drogą reform unowocześnić swą gospodarkę. Wymienić tu można choćby Kock, należący do Jabłonowskiej, z nowym klasycystycznym ratuszem, wybudowanym na rynku — chyba jak i kościół — według projektu Zuga (il. 31). Że problem budowy ratuszów wzbudził dość szerokie zainteresowanie, świadczyć mogą projekty tak ruchliwego i postępowego architekta, obsługującego i potrzeby magnatów i potrzeby miejskie, — jak Zug. W pozostałych po nim wielkich zespołach rysunków architektonicznych znajdują się i dwa projekty ratuszów do nieokreślonych miejscowości, sporządzone pewnie bez specjalnego zamówienia dla przedstawiania zgłaszającym się klientom (il. 32, 33, 34, 35). Oba projekty pomyślane są dla niedużego miasteczka, właśnie mniej więcej w skali Kocka i jego ratusza. Jądrzem budynków są jednopiętrowe bloki, mieszczące na parterze westibul, a na piętrze izbę biurową. Dekoracyjne wieżyczki wskazują na

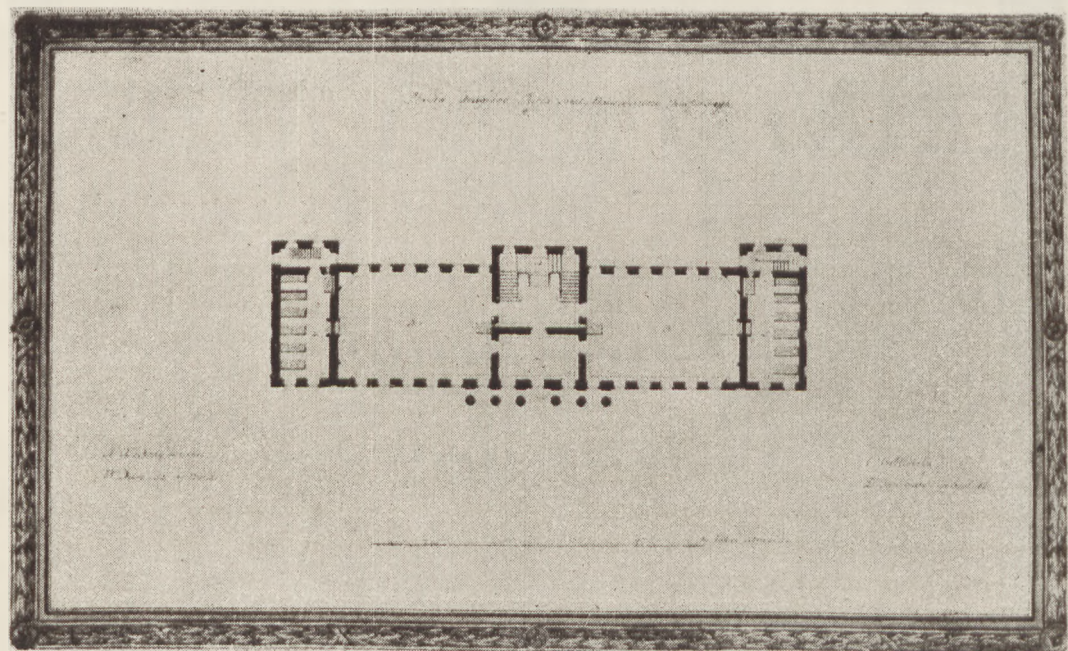
urzędowy charakter gmachu: jedna z nich ma kształt helmu obeliskowego, druga — helmu w kształcie ściętego żłobkowanego stożka z kulą. Parteerowe skrzydła boczne przeznaczone są na cele handlowe. W projekcie ratusza mniejszego otwarte hale mieścić pewnie miały stragany drobnych handlarzy, a kwadratowe pomieszczenia na krańcach, jedno — sklep mięsny, drugie — sklep z pieczywem. W drugim projekcie wokół 2 małych prostokątnych dziedzińczyków rozłożone są składy i sklepy, największe znów dla handlu mięsem i pieczywem. Widzimy w tym wyraźną intencję, wywołaną chyba dyskusjami nad organizacją administracji i handlu miejskiego. Projekty Zuga rozwiązują właśnie te niedomogi życia miejskiego, o których pisał autor *Myśli patrzącego przez okno na ulicę w Warszawie 1791*, który ujrzał „Babę siedzącą w błocie z mąką i kartoflami” i z goryczą notował: „Co za widok przykry w Warszawie, uważać: iak rzeczy do iedzenia sprzedawane, w pół z błotem mieszane są. Koło Św. Krzyża z rana w Święto ani przeiechać ani przeysć niepodobna, okno otworzywszy w izbie, fetorek salsysonów, albo zdechłych ryb do izby ciśnie się...”.



II. 38. M. Knackfus, *Projekt szkoły dla nauczycieli parafialnych, plan zabudowań i ogrodu*. Zb.Gr.B.U.W., P. 186 nr 201. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 39. M. Knackfus, Projekt szkoły dla nauczycieli parafialnych, fasada. Zb.Gr. B.U.W., P. 186 nr 202. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 40. M. Knackfus, Projekt szkoły dla nauczycieli parafialnych, rzut 1 piętra, biblioteka, sale wykładowe i infirmerie. Zb.Gr.B.U.W., P. 186 nr 199. (Fot. E. Kozłowska)

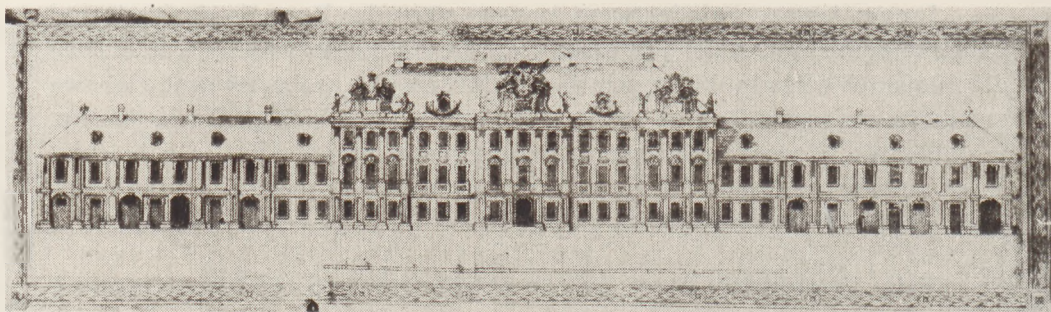
Innym jeszcze świadectwem żywego stosunku Zuga do dyskusji nad polepszeniem stanu miast jest kilka jego projektów na wielkie wodozbiory dla miejskich celów publicznych (il. 37). Możemy tu zaobserwować ciekawą ewolucję: rozpoczął Zug od wodozbiorów w magnackich parkach, jak np. w Jabłonie, służących kaskadom i fontannom ogrodowym, a z biegiem czasu nabyte umiejętności zużytkował do realizacji zadań, wytkniętych przez obóz reform i postępową publicystykę.

VIII. Przykłady, które były przedmiotem analizy dotychczasowej, wyjaśnić miały, jakie odbicie w architekturze znalazły przemiany w życiu gospodarczym, w ustroju Państwa i w organizacji życia miejskiego. Teraz jeszcze na kilku przykładach spróbuję wyjaśnić, jak wyraziły się w architekturze te nurty w dziedzinie życia kulturalnego, dzięki którym ochrzczono epokę „Wiekem Oświecenia“.

Zacznę od budynku „Szkoły Nauczycieli Parafialnych“ czyli Seminarium Nauczycielskiego, którego projekt sporządził w r. 1776 „Professor Architektury Praktycznej“ M. Knackfus, znany jako twórca Obserwatorium Astronomicznego dla Poczobutta w Akademii Wileńskiej (il. 38, 39, 40). Ten pierwszy w Polsce projekt specjalnego gmachu Seminaryjnego wiąże się z szeroko pomyślaną akcją Komisji Edukacji Narodowej, która — złamawszy kościelny monopol oświatowy, trwający w Europie od wczesnego średniowiecza, — doskonale rozumiała, że prawdziwego przełomu dokona dopiero wtedy, gdy stworzy świecki stan nauczycielstwa.

Gmach główny obejmować miał właściwe sale szkolne i sale internatowe zakładu naukowego, w którym kształcić się miało 46 osób. Na parterze mieściła się wielka jadalnia i obok niej kuchnia, a po drugiej stronie sieni — mieszkanie kierownika szkoły i intendenta oraz kancelaria. Pierwsze piętro zajmowały dwie wielkie sale wykładowe i między nimi czytelnia, a po bokach — infirmerie, każda na 6 osób. Na drugim piętrze znajdowały się dormitarze i stancje profesorskie. Fasada gmachu otrzymała charakter różny od fasad pałacowych, choć skomponowana jest z pokrewnych elementów. Przeznaczenie gmachu dla celów publicznych wskazuje portyk o 6 kolumnach tokańskich, a potrochu też piętro attykowe i może nawet rzeźbiarska dekoracja schodkowej attyki, choć oczywiście sam motyw kartusza, podtrzymywanego przez rzeźby figuralne, jest jak najpowszechniejszy i w architekturze pałacowej. W ciekawy i nowy sposób, różny od rozwiązań pałacowych, projektuje architekt taras ogrodowy: jest to sala rekreacyjna, zamknięta galerią arkadową z zieleni. I w odrębny tu sposób, niż w architekturze pałacowej, rozplanowane są dziedzińce gospodarcze: kuchenny i stajenny, usytuowane nie przed gmachem głównym czy z boku, lecz po obu jego stronach, oddzielone własnymi ogrodzeniami.

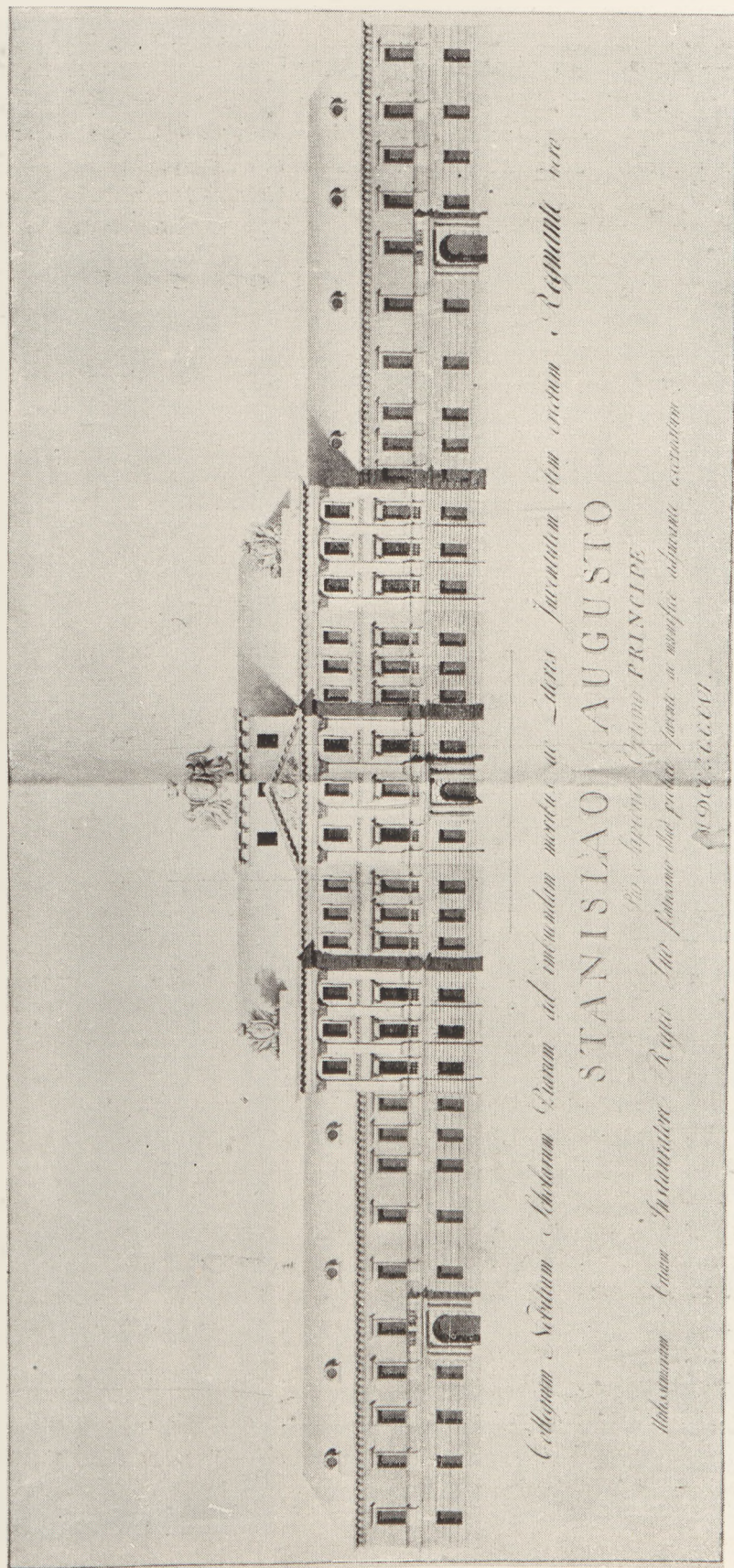
Pierwsza szkoła, która przygotowywać zaczęła przewrót umysłowy, „Collegium Nobilium“ Konarskiego, posiadała swój własny gmach, nie adaptowany z pomieszczeń klasztornych czy zawarty w ich obrębie, lecz oddzielny budynek, wzniesiony przez Jakuba Fontanę w r. 1743 (il. 41). Jednak rokokowa szata architektoniczna nie stanowiła właściwego odpo-



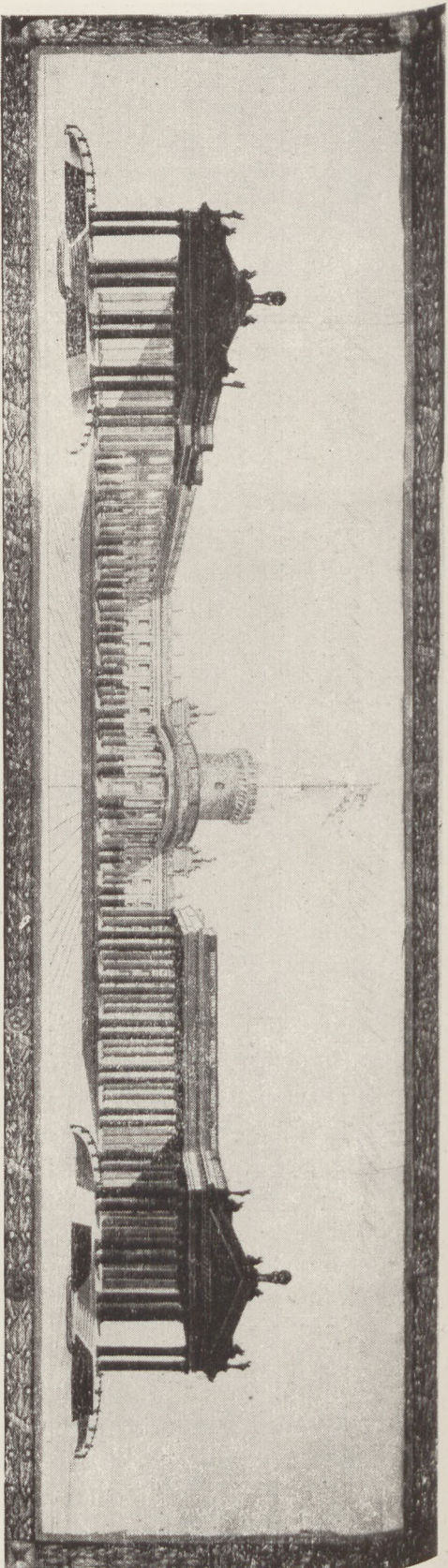
Il. 41. J. Fontana, *Fasada Collegium Nobilium* z r. 1743. *Zb.Gr.B.U.W.*, P. 186 nr 197.
(Fot. E. Kozłowska)

wiednika dla ideologii Oświecenia i widocznie silnie to wyczuwano, gdy postanowiono przebudowę gmachu i zlecono ją wybitnemu klasycyście, architektowi Stanisławowi Zawadzkiemu. W r. 1786 szata dekoracyjna fasady Collegium została zmieniona i do tego tylko ograniczyła się przebudowa (il. 42). Zachowano i wyższy, dwupiętrowy korpus główny, i niższe jednopiętrowe skrzydła, i rozkład otworów okiennych i wejściowych. Fasada otrzymała nową klasycystyczną formę wyrazu, ale i opatrzona została w nowe symbole. Miejsce pijarskiego krzyża zajął teraz herb Rzeczypospolitej na osi głównej i na szczycie budynku, a ponad ryzalitami bocznymi pojawiły się panoplia ze skrzyżowanych dział i sztandarów. Chyba nie stało się to przypadkowo, lecz jest wyrazem wzrastającego zrozumienia roli Państwa i armii w przeddzień zwołania Sejmu Wielkiego.

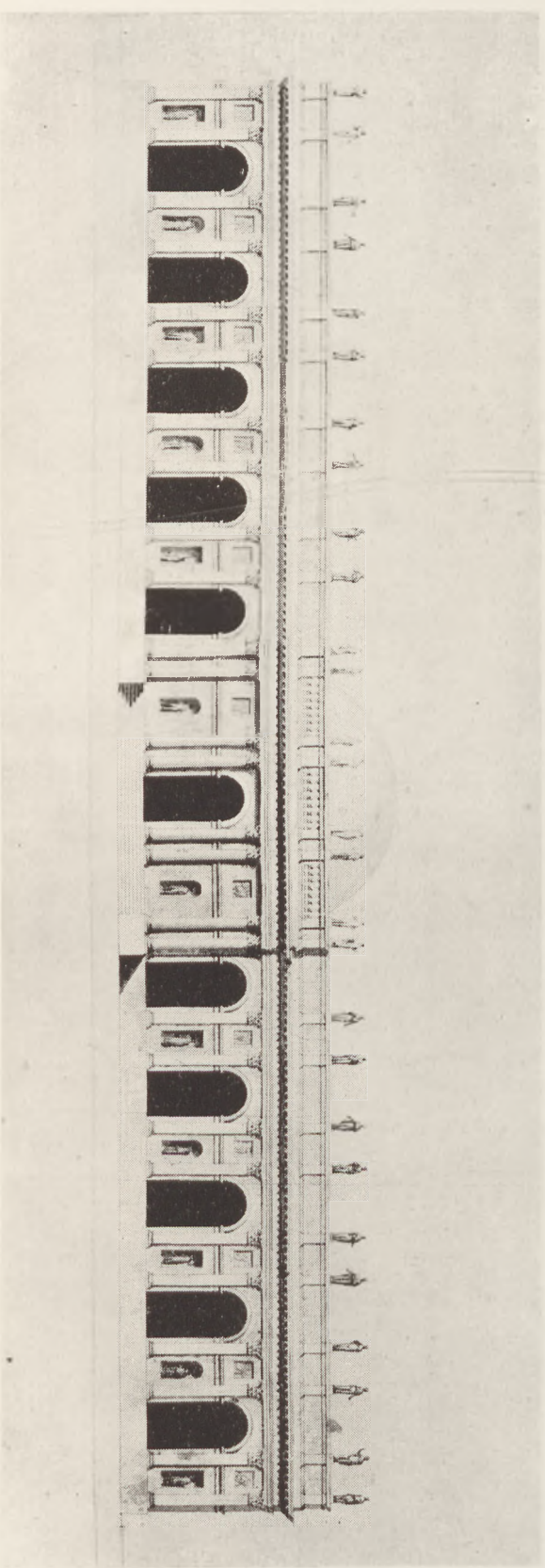
Pierwszy świecki zakład naukowy, Szkoła Rycerska, nie otrzymał nowego gmachu, ale pomieszczony został w dawnym Pałacu Kazimierzowskim, dzisiejszym głównym gmachu Uniwersytetu. Właśnie chyba z myślą o Szkole Rycerskiej sporządził projekt, zatytułowany „École Militaire“, Kossakowski, prawdopodobnie Józef, który później w r. 1794 był jako brygadier komendantem III Brygady Kawalerii Narodowej Gwardii Konnej Litewskiej. Wizerunek jego znamy z portretu Wojniakowskiego. Projekt obejmuje tylko rzut parteru i rzut pierwszego piętra (il. 46). Wielki zespół budynków przy 2 dziedzińcach głównych i 4 dziedzińcach bocznych mieścić miał sale wykładowe, maneż, sypialnie, infirmerie, kaplicę, biura, mieszkania kierowników i pracowników Szkoły oraz pomieszczenia gospodarcze. Był to więc znów gmach, komponowany z myślą o jego przeznaczeniu, co znalazło wyraz w rozplanowaniu całości zabudowań, w systemie korytarzowym z jednym traktem sal i izb, oraz w zaprojektowaniu poszczególnych sal. Czterokolumnowy portyk fasady gmachu głównego na osi kompozycji przestrzennej oraz identyczny portyk w elewacji ogrodowej stanowiły główne akcenty architektoniczne. Pomysł tak ogromnego gmachu z wielu dziedzińcami nasunęła Kossakowskiemu najprawdopodobniej „École Militaire“ w Paryżu, zaprojektowana w r. 1751 przez J. A. Gabriela, a ukończona w r. 1787.



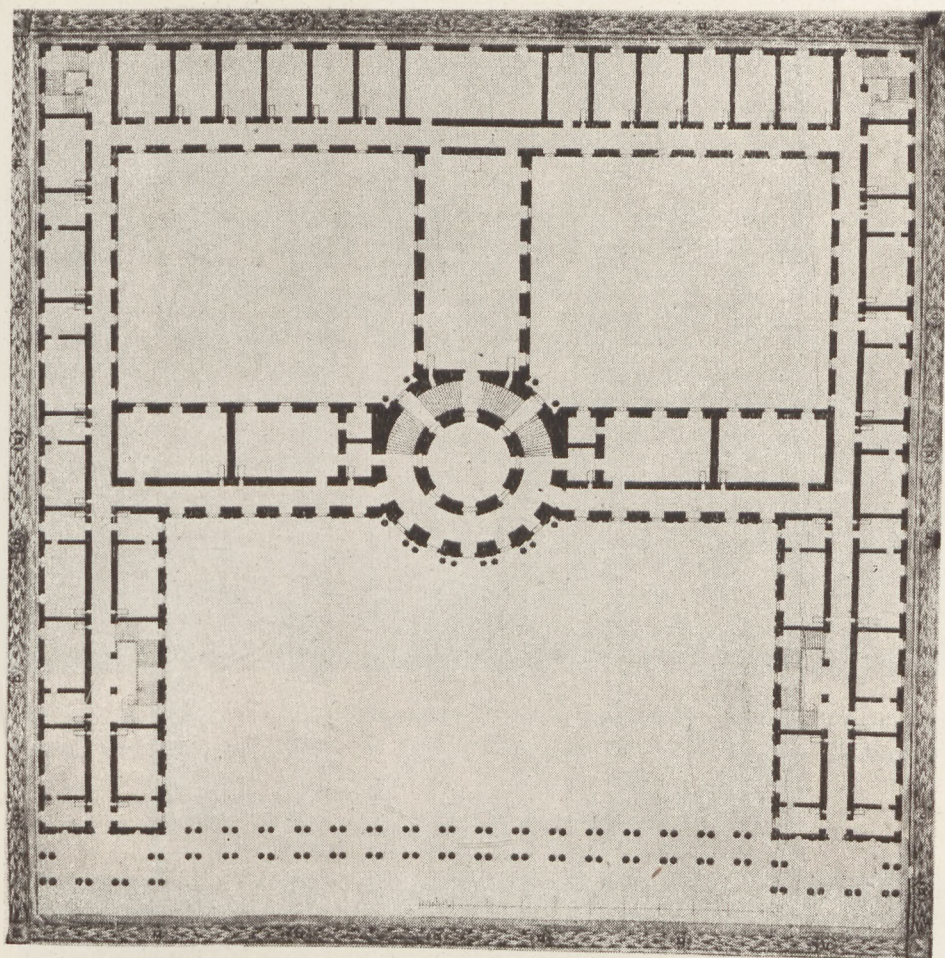
II. 42. S. Zawadzki, Projekt przebudowy Collegium Nobilium z r. 1786. Zb.Gr.B.U.W., P. 186, nr 193 (Fot. E. Kozłowska)



Il. 43. D. Merlini, Projekt Akademii Nauk, fasada. Zb. Gr.B.U.W., P. 186 nr. 196. (Fot. E. Kozłowska)

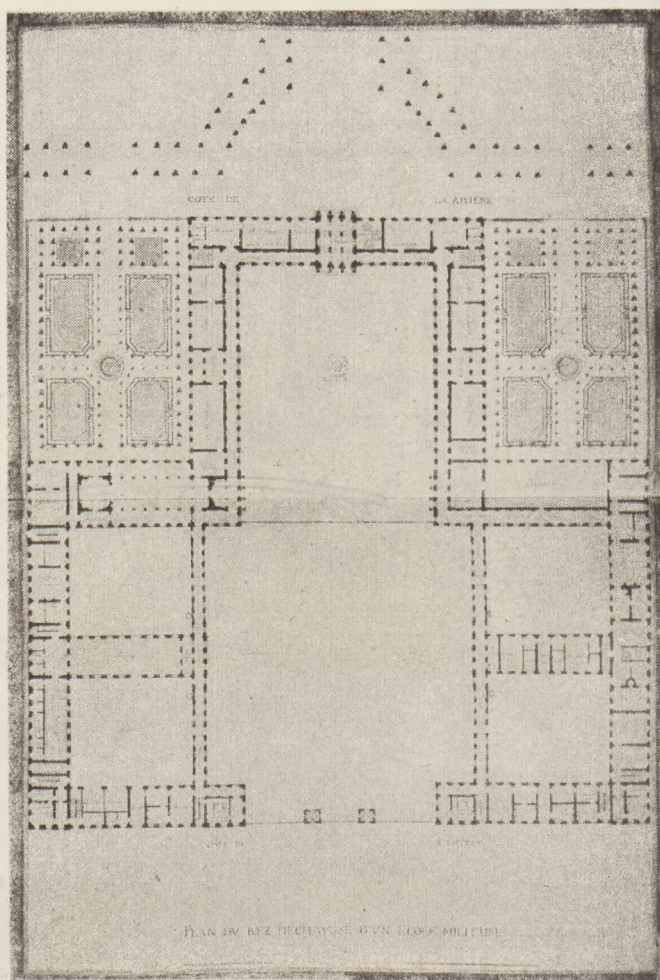


Il. 44. S. K. Potocki, Projekt Muzeum Sztuki Pięknych, fasada. Biblioteka Narodowa I 4 25 69, nr 6. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 45. D. Merlini, *Projekt Akademii Nauk, rzut. Zb.Gr.B.U.W., P. 186 nr 195.*
(Fot. E. Kozłowska)

Zaprojektowano w dobie Oświecenia i gmachy dla naczelnych instytucji naukowych i artystycznych. Szczególnie dziś dla nas interesujący jest projekt gmachu Akademii Nauk, wykonany przez Merliniego (il. 43, 45). Centralnym i dominującym punktem całego zespołu architektonicznego miało być Obserwatorium Astronomiczne. Jego kształt architektoniczny, przypominający basztę obronną z blankami, na której umieszczono wyniosły maszt, odcina się od klasycystycznej architektury z reprezentacyjnymi kolumnadami. Galeria o 32 parach korynckich kolumn, zawarta między dwoma portykami o 4 parach kolumn korynckich, prowadziła na dziedziniec główny. Portyki zwieńczone były przez symboliczne rzeźby figuralne z parami posągów na szczycie, podtrzymujących glob ziemski i kulę wszechświata. Drugi dziedziniec dzieliła na dwie części wielka sala obrad (czy może kaplica?), sąsiadująca bezpośrednio z Obserwatorium. Przeznaczenie poszczególnych pomieszczeń nie zostało określone. Charak-



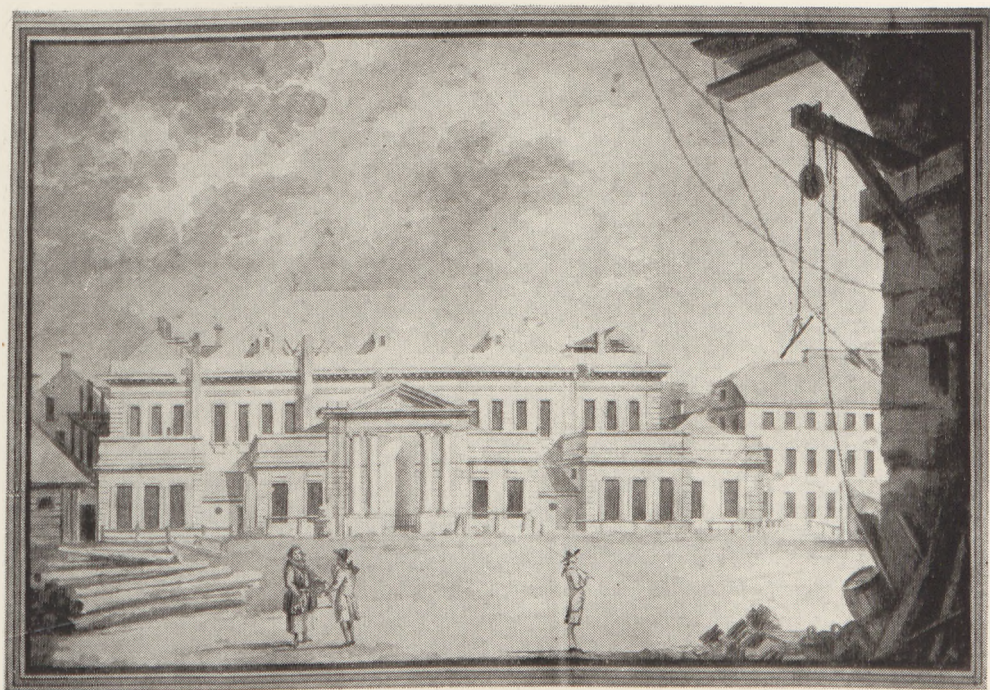
Il. 46. J. Kossakowski, *Projekt Szkoły Wojskowej, rzut parteru*. *Zb.Gr.B.U.W.*, P. 186 nr 204. (Fot. E. Kozłowska)

terystyczny jest znów system korytarzowy z przylegającymi w jednym trakcie salami i izbami. W rzucie parteru rozróżnić możemy 18 apartamentów dwupokojowych (jedno i dwuokienne) w skrzydłach bocznych, 12 pokoiów jednoosobowych, nie połączonych ze sobą, w skrzydle tylnym, i w środku między nimi dużą salę trzyosobową, oraz po dwa trzyosobowe pomieszczenia, niewątpliwie sale posiedzeń w skrzydle głównym po obu stronach Obserwatorium.

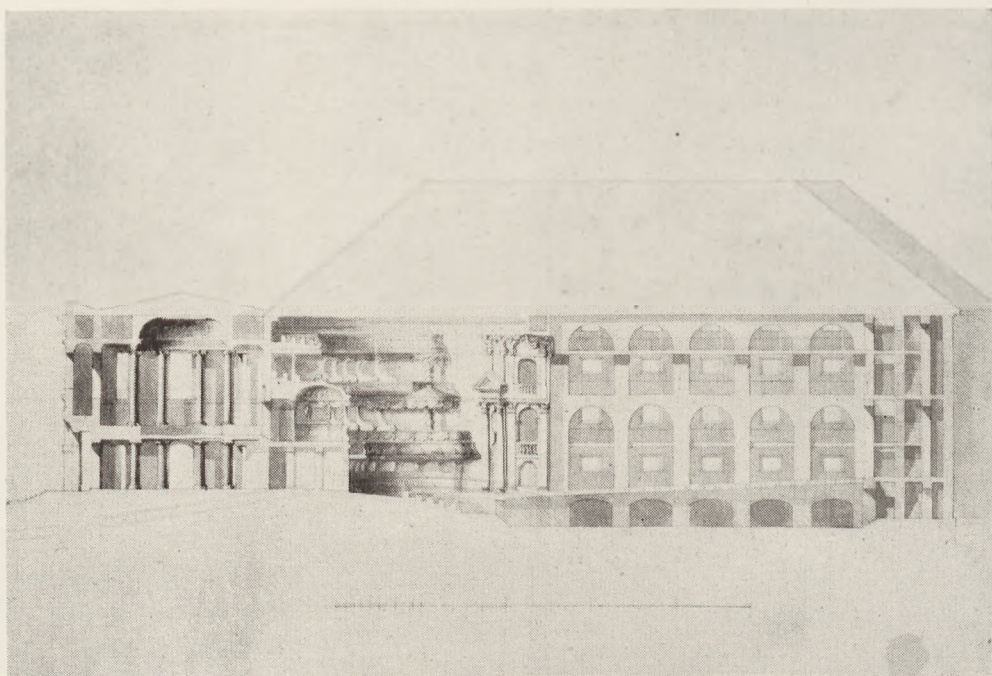
Pierwszy gmach Muzeum Sztuk Pięknych zaprojektował Stanisław Kostka Potocki (il. 44). Dla uwydatnienia różnicy między postawą w stosunku do sztuki przeszłej Stanisława Augusta i Potockiego charakterystyczne będzie zestawienie zawartości projektowanych przez nich sal muzealnych. Król w Zamku zamierza urządzić salę galerii malarstwa, archeolog Potocki w swym Muzeum umieszcza tylko rzeźby i to chyba wyłącznie



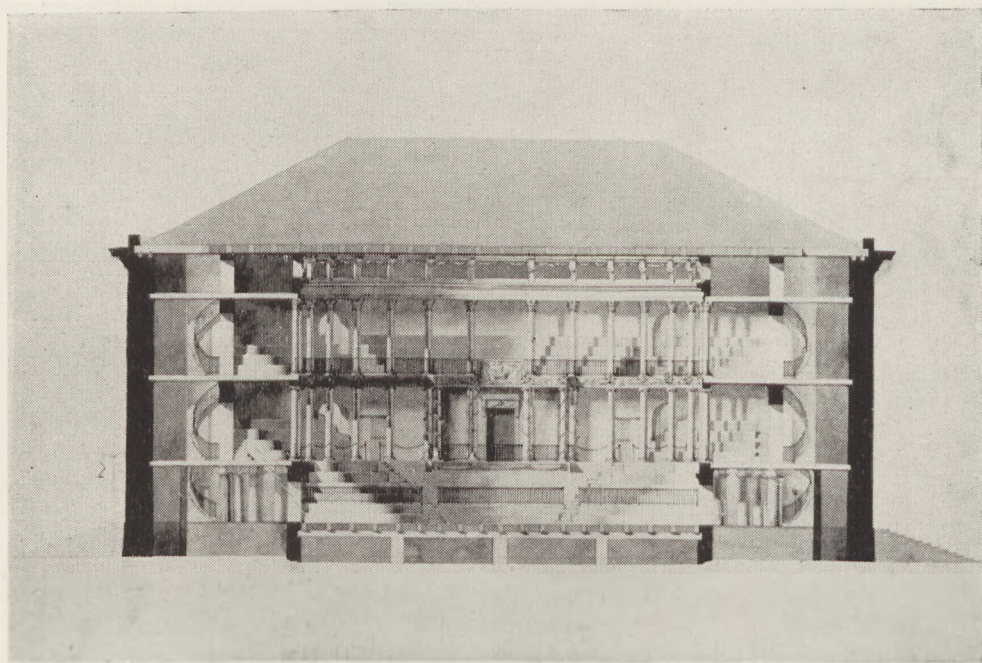
Il. 47. Z. Vogel, Widok Biblioteki Publicznej (Załuskich) przy ul. Daniłowiczowskiej, akw. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 181781. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 48. Z. Vogel, Widok Teatru Publicznego (Narodowego) na pl. Krasińskich, akw. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 181785. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 49. D. Merlini, Projekt teatru, fragment przekroju, loża z baldachimami i palmami. *Zb.Gr.B.U.W.*, P. 186 nr 194. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 50. Sz. B. Zug, Projekt teatru, przekrój wnętrza z amfiteatralnymi ławami. *Zb.Gr.B.U.W.*, P. 186 nr 171. (Fot. L. Sempoliński)



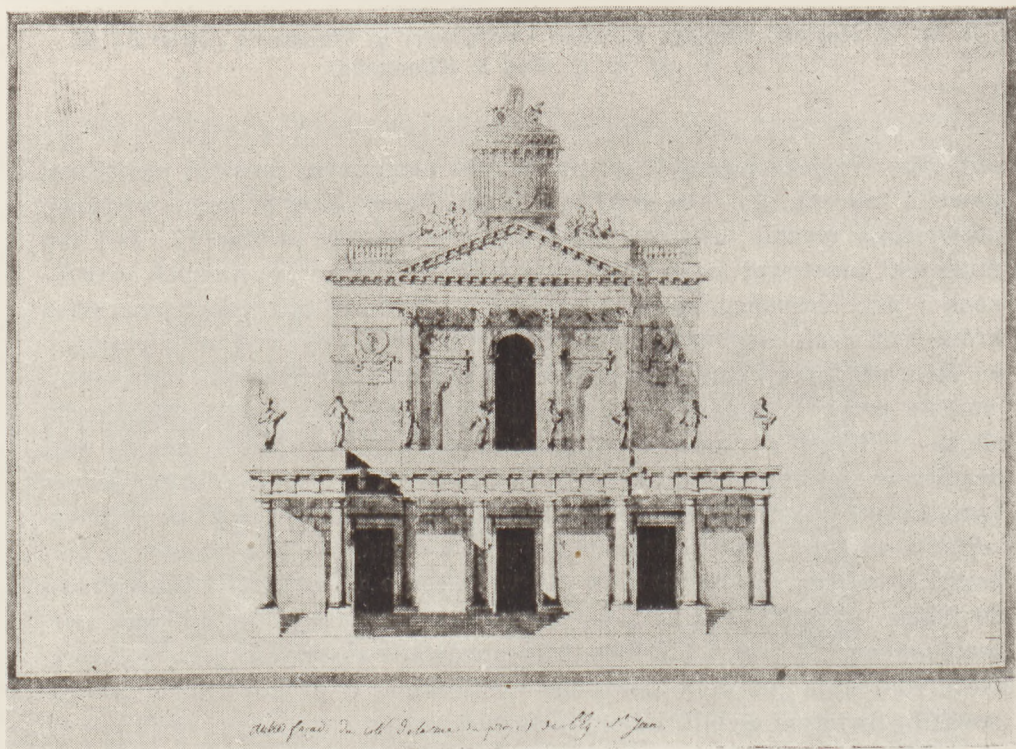
Il. 51. J. Kubicki, Projekt Świątyni Opatrzności w Warszawie. Zb.Gr.B.U.W. T. 193, nr 32. (Fot. E. Kozłowska)

antyczne. Projekt jego jest cenny, bo jest pierwszym polskim projektem gmachu muzealnego. Ale moglibyśmy go raczej określić jako świątynię, poświęconą rzeźbie antycznej, niż budynek istotnie muzealny. Ten typ gliptoteki przetrwał aż do pierwszej połowy XIX w. W naszych warunkach i przy zasobach polskich zbiorów oraz metodach kolekcjonerskich króla i naszych magnatów w drugiej połowie XVIII w. i w początkach w. XIX pesymistycznie zapatrywać się można na zawartość zaprojektowanego przez Potockiego gmachu, gdyby istotnie powstał. Mieściłyby się tu nieliczne oryginały, liczniejsze kopie w marmurze, a pewnie najliczniejsze — jeżeli nawet nie wyłączone — odlewy gipsowe. Muzeum-świątynia sztuki, z centralnie umieszczoną salą kopułową dla dzieł najcenniejszych, z wielkimi halami kolumnowymi i z fasadą, bogatą zdobioną rzezbami, — to typ, który utrwalił się w Europie w w. XVIII i przetrwał do końca w. XIX. Własne polskie rozwiązania problemu budynku muzealnego, choć w niewielkiej skali, zrealizowane zostały dopiero w latach, które zamykają już dobę polskiego Oświecenia, u progu XIX w. w puławskiej Świątyni Sybilli i Domku Gotyckim.

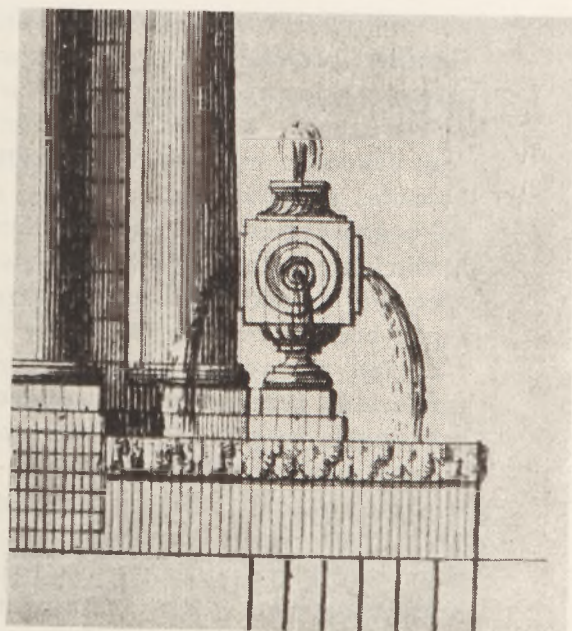
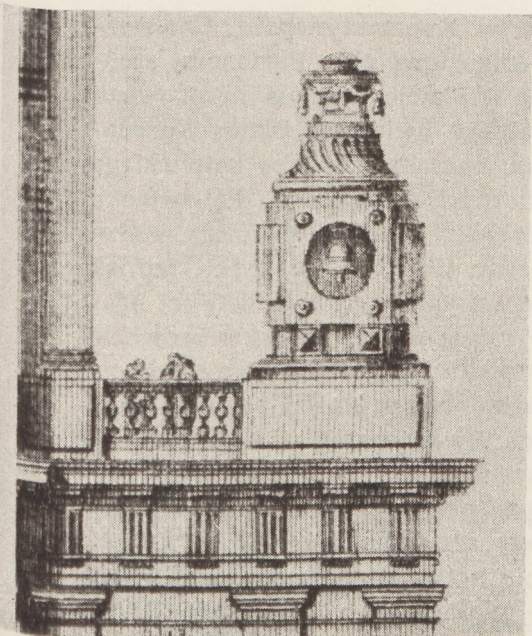
Mieliśmy w Warszawie w Wieku Oświecenia i Bibliotekę Publiczną, znaną pod nazwą Biblioteki Załuskich, mieszczącą się we własnym gmachu przy ul. Daniłowiczowskiej. Z konieczności ograniczyć się muszę do

przypomnienia jej tylko, gdyż dzieje budowy i przebudowy gmachu Biblioteki wymagają jeszcze dokładniejszego zbadania (il. 47).

Informacje o budynkach, charakterystycznych dla Wieku Oświecenia, bo przeznaczonych dla potrzeb kulturalnych, uzupełnić jeszcze należy wspomnieniem licznych projektów gmachów teatralnych. Obok sal teatralnych, projektowanych dla elity dworskiej w Zamku, lub budowanych dla wężutkiego grona widzów w Pomarańczarni Łazienek warszawskich, w Zamku w Łańcucie, w pałacu Ogińskiego w Słonimie czy w innych magnackich rezydencjach, powstają teraz projekty gmachu dla teatru publicznego, który początkowo zamierzano wznieść w pobliżu Zamku na Krakowskim Przedmieściu, a ostatecznie wybudowano na Pl. Krasińskich (il. 48). Analiza porównawcza tych projektów pozwala wyciągnąć szereg ciekawych wniosków, z których jeden tylko tu sformułuję. Wydaje mi się mianowicie, że wprowadzenie przez Żuga amfiteatru zamiast łóż (il. 50), uważać należy za jeden z objawów nurtu demokratycznego, wyrażającego się w architekturze. Wyrazem poszukiwania dla tego nurtu form architektonicznych w sztuce starożytnej stanie się w dziedzinie budownictwa teatralnego w ostatnich latach panowania Stanisława Augusta — teatr na wyspie w Łazienkach.



Il. 52. J. Kubicki, Projekt fasady kościoła św. Jana w Warszawie. Zb.Gr.B.U.W., P. 186 nr 142. (Fot. E. Kozłowska).



Il. 53. Szreger, *Fasada kościoła Karmelitów na Krakowskim Przedmieściu, dzwonniczka. Fragment sztychu.* Zb.Gr.B.U.W., P.186 nr 127. (Fot. E. Kozłowska)

Il. 54. Neufforge, *Recueil ...*, j. w. *Supplement en 1772*, pl. XV., fragment fontanny. (Fot. E. Kozłowska)

IX. Najmniej spodziewać się możemy odbicia nurtów umysłowych epoki Oświecenia w architekturze kościelnej. Pisał już Sobieszczański: „Stanisław August tylko do świeckich budowli całą obracał staranność; dla tego, gdy wytworne pałace i inne publiczne budowle, najokazalszemi są dotąd z czasów jego dobrego gustu zabytkami, architektura kościelna w porównaniu z innemi prawie żadnego nie okazuje postępu“⁸. Chciałbym zwrócić jednak uwagę na jedną zasadniczą cechę, odróżniającą architekturę kościelną okresu klasycyzmu od wcześniejszej barokowej i rokokowej — jej daleko posuniętą laicyzację.

Kościółowi Ewangelickiemu w Warszawie, wzniesionemu przez Zuga, przyświecał jako daleki wzór pogański Panteon w Rzymie, a wnętrze z amfiteatralnymi galeriami nie wiele się różniło od zaprojektowanego przez Zuga wnętrza sali teatralnej. Centralne budowle, wywodzące się bardziej bezpośrednio lub pośrednio z Panteonu, stanowiły ogromną większość wśród projektów na kościół Opatrzności w Warszawie, którym uwieczniona być miała Konstytucja 3 maja. Warszawski kościół Opatrzności najczęściej nazywany był Świątynią, a dodać można, że niewątpliwie leżało w intencjach nawiązanie do świątyń starożytnych. Przy-

⁸ Sobieszczański F. M., *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. II, Warszawa 1849, s. 101.

pomnijmy, że ówczesny poseł francuski w Konstantynopolu, Choiseul-Gouffier, przysłał nawet Stanisławowi Augustowi plan Partenonu ateńskiego z propozycją wzniesienia w tym kształcie kościoła narodowego w Warszawie⁹. Kościół Opatrzności miał być Świątynią Sławy Narodowej. Jak mało myślano o jego kultowym charakterze, jako katolickiego kościoła, świadczy brak krzyżów na licznych projektach. Pół-świecki, pół-pogański charakter mają też liczne projekty Kubickiego, który w tym nieoficjalnym konkursie zdobył zwycięstwo (il. 51). Nie tylko jednak specjalny charakter Świątyni Opatrzności wywarł wpływ na taką jej koncepcję architektoniczną. Centralny już był kościół Ujazdowski w projekcie z r. 1782, a centralne i podłużne projekty dla kościoła św. Jana, gdy go zamierzano przekształcić, tak dalece często odbiegają od typu budowli sakralnych, że trudno jest rozpoznać ich przeznaczenie — domyślać się w nich możemy prędeż gmachów teatralnych czy publicznych, niż kościelnych (il. 52). Również wymowny jest przykład Katedry Wileńskiej. Na szczycie nowej klasycystycznej fasady z sześciokolumnowym tokańskim portykiem umieszcza Gucewicz nie krzyż, lecz postać św. Heleny z krzyżem w ręku, a w tympanonie — płaskorzeźbę z przedstawieniem pogańskiej ofiary przy antycznym ołtarzu, wykonaną przez Righiego.

Laicyzacja wyrażała się zresztą nie tylko w wielkich koncepcjach budowli kościelnych, ale często i w motywach architektonicznych. Interesującym tego przykładem mogą być dzwonniczki na fasadzie kościoła Karmelitów przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie (il. 53). Ich ciekawy i oryginalny kształt tak obcy jest fasadzie kościelnej i tak dziwnie tu wygląda, bo zaczerpnięty został, a właściwie nawet powtórzony w wczesnoklasycystycznych dekoracyjnych waz ogrodowych (il. 54).

Przytoczone przykłady wskazują, jaki oddźwięk znajdowały w architekturze zagadnienia, które nurtowały ludzi Wieku Oświecenia. Niedostateczna ciągle jeszcze znajomość materiałów archiwalnych i graficznych, publikacji, i samych dzieł sztuki, nie pozwala narazie wykroczyć poza analizę zabytków i ich zespołów. Trzeba znacznie jeszcze rozszerzyć naszą wiedzę o faktach, o poszczególnych zjawiskach artystycznych, by móc stworzyć syntetyczny obraz sztuki Wieku Oświecenia.

⁹ Batowski Z., *Świątynia Opatrzności z r. 1791*, Warszawa 1930, Odbitka ze *Sprawozdań z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, XXIII, 1930, Wydział II, s. 3.

STANISŁAW LORENTZ

PRACE ARCHITEKTA LOUIS'A DLA ZAMKU WARSZAWSKIEGO

W badaniach nad sztuką Wieku Oświecenia, które w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat dały cenne i obfite wyniki w postaci licznych publikacji, na pierwszy plan wysunięto postać króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Wyraziło się to między innymi w rozpowszechnieniu i utrwaleniu pojęcia mecenatu Stanisława Augusta, jego rządów artystycznych i nawet stylu Stanisława Augusta. Nie negując poważnej roli, jaką odegrał on w dziejach Polskiego Oświecenia, stwierdzić trzeba, że zasługi ponad miarę wyolbrzymiano i że niesłusznie imieniem Stanisława Augusta pokrywa się czy symbolizuje dorobek całej epoki. Wprowadza to w błąd oraz zuboża i ujednastajnia obraz okresu, pełnego wewnętrznych sprzeczności i walk, różnobarwnego i różnostronnego, a formułującego też w sztuce najistotniejsze problemy, które miał rozwiązywać. Mimo że Wiek Oświecenia stanowi ważny etap w rozwoju sztuk plastycznych w Polsce, nie stworzono dotąd syntetycznego zarysu historii sztuki tej epoki i nie wydaje się, byśmy już do tego byli przygotowani. Znajomość faktów jest ciągle jeszcze tak niedostateczna, że próby oświetlania zagadnień ogólniejszej natury natrafiają na bardzo poważne trudności. Zadaniem niniejszej rozprawy jest zanalizowanie ważnego fragmentu działalności Stanisława Augusta w dziedzinie sztuki w pierwszych kilkunastu latach panowania, gdy wyposażano i przekształcano Zamek Warszawski — projektów warszawskiego architekta Jakuba Fontany i francuskiego architekta Wiktora Louis'a. Pozwoli to wyciągnąć wnioski, rzucające nowe światło na pierwszy okres w dziejach klasycystycznej przebudowy Zamku, i wskazać, że nawet w obrębie jednego zadania architektonicznego ścierały się ze sobą różne nurty.

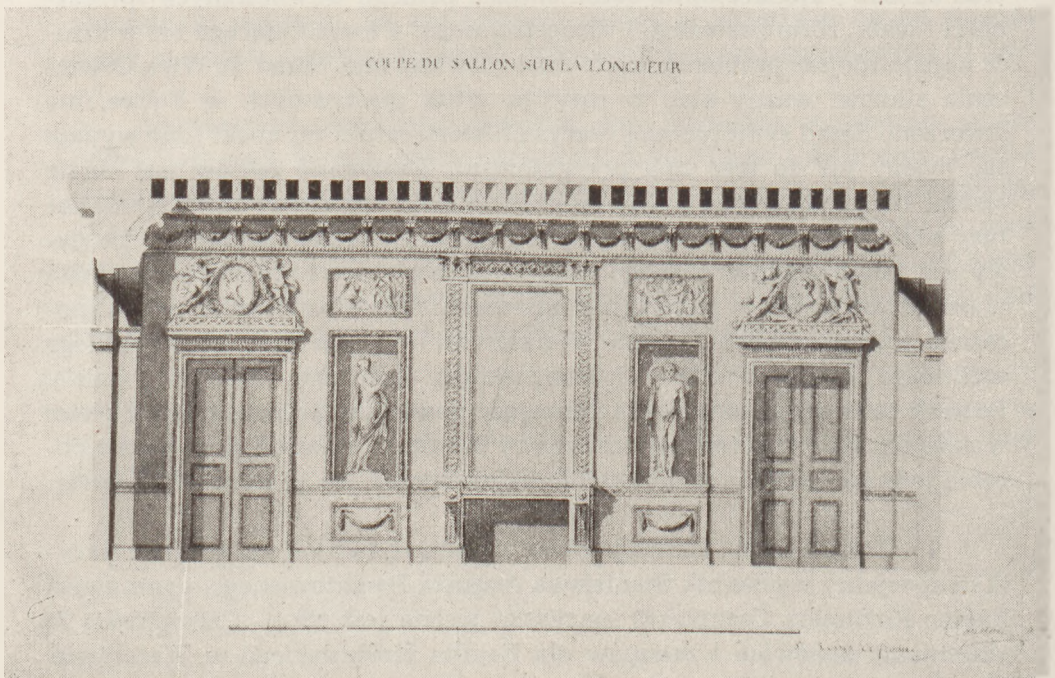
I. Już na kilka miesięcy przed elekcją zjawił się na gruncie paryskim specjalny wysłannik Stanisława Augusta Poniatowskiego, warszawski kupiec Kazimierz Czenpiński (nazwisko pisane jest też — Czempiński) ze zleceniami zamówień i zakupów dla Zamku Królewskiego w Warszawie. Wprawdzie od chwili uzgodnienia przez dwór rosyjski i pruski kandydatury stolnika Poniatowskiego na tron polski w marcu 1764 r. wybór uważać można było za niewątpliwy i nie dziwi pobyt we Francji agenta poli-

tycznego przyszłego króla,¹ niemniej jednak w ówczesnych warunkach politycznych tak wczesna i gorąca troska Stanisława Augusta o wspaniałość rezydencji monarszej, choć bardzo znamienita dla jego upodobań artystycznych, wypada nieco krępująco przy ocenie pierwszych poczynań przyszłego króla. Nasuwa się porównanie z innym wielkim mecenasem Polskiego Oświecenia, Stanisławem Kostką Potockim, który w doniosłych i tragicznych miesiącach ataku Targowicy na obóz postępu jako generał artylerii koronnej miał czas i ochotę przebudowywać i upiększać apartament mieszkalny swej urzędowej rezydencji w Arsenale Warszawskim.²

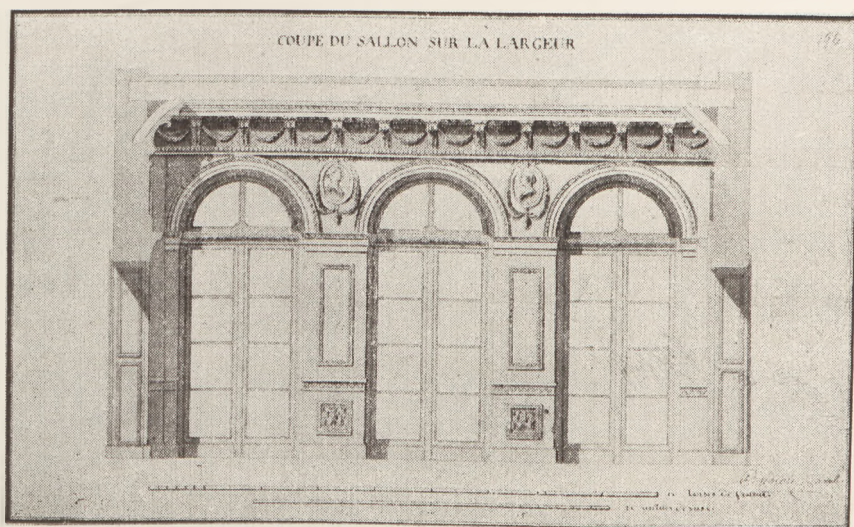
Upodobaniami osobistymi związany był król najściślej z Francją. W Paryżu w r. 1753 zetknął się z wybitnymi przedstawicielami kultury

¹ *Correspondence inédite du roi Stanislas-August Poniatowski et de Madame Geoffrin*, Paris 1875, s. 104. W pierwszym po elekcji liście z dn. 9.9.1764 wymienia Stanisław August obu wysłanników, wspominając, że czeka na powrót Czenpińskiego. Z tego wydawnictwa zaczerpnięte są wszystkie cytaty i wiadomości, oparte o listy króla i p. Geoffrin, ponieważ zaś w tekście artykułu wymieniana jest zawsze data listu, nie będą podawane w oddzielnych przypisach strony publikacji.

² Archiwum gospodarcze w Wilanowie, *Akta interesu z p. Aignerem*, Nr 2, kontrakt z dn. 18 maja 1792 r. z arch. P. Aignerem. Gruntowna przebudowa objąć miała apartament o 17 pomieszczeniach. Tamże, *Akta z Włochami Sztukatierami*, Nr 1, kontrakt z Paolo Casasopra i Giuseppe Amadio z dn. 8 lipca 1792 r. o wykonanie sztukaterii w tym apartamencie. Tamże, Nr 2 i Nr 3, rozrachunek końcowy ze sztukatorami w r. 1796 za wykonane prace w r. 1792.



Il. 1. Coustou, Projekt pałacyku w Jordanowicach, salon — ściana z kominkiem. Zbiór Graficzny. Bibl. Uniwer. Warsz., P. 187 nr 195. (Fot. L. Sempoliński).



Il. 2. Coustou, Projekt pałacyku w Jordanowicach, salon — ściana okienna. Zb.Gr.B.U.W., P. 187 nr 196. (Fot. L. Sempoliński).

francuskiej i nawiązał wówczas serdeczne stosunki z panią Geoffrin, które pozostały żywe do jej śmierci w r. 1777. Tłumaczy to, dlaczego już w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta trzech wybitnych artystów francuskich przybywa na jego dwór: na wiosnę 1765 r. malarz Jan Pillement³, w lecie tego roku — architekt Wiktor Louis⁴, a w r. 1768 — rzeźbiarz Andrzej Le Brun⁵, dwaj ostatni poleceni królowi przez panią Geoffrin. Zrozumiałe też jest, że i pierwsze zakupy, dokonane już w okresie przedelekcyjnym, nastąpiły we Francji — w Paryżu i Lyonie. Import francuskich wyrobów artystycznych poprzedził import artystów.

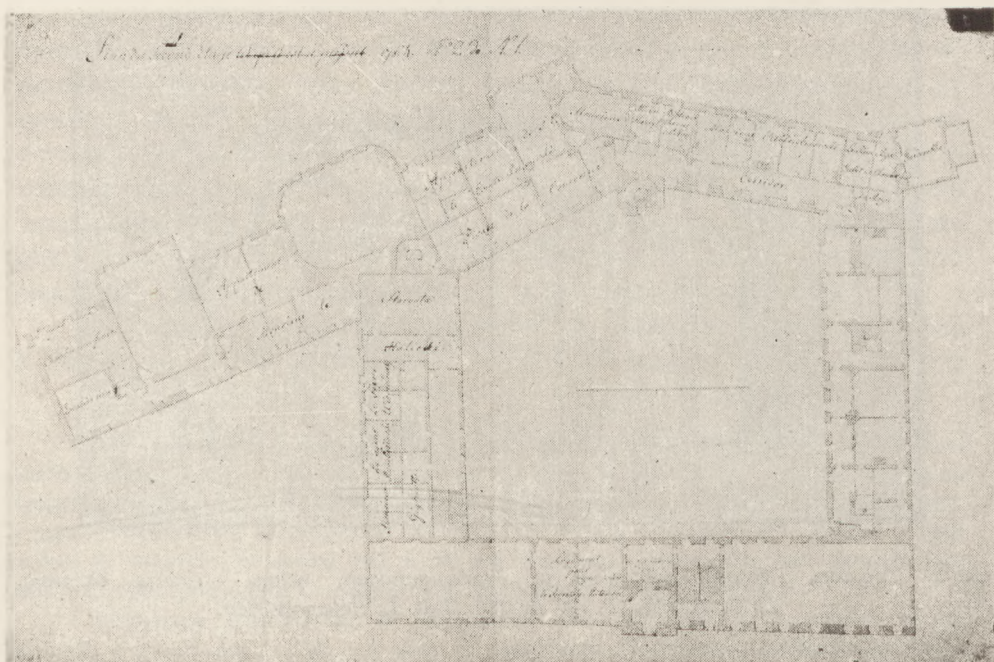
Poczynania Stanisława Augusta wiązały się niewątpliwie z uchwałą Sejmu konwokacyjnego, który postanowił „aby rozpoczęta fabryka zamku kontynuowana i podług podanych abrysów do należytej doskonałości przywiedzona była: także pokoje, które dotąd są dokończone, ku wygodzie przyszłego króla obiciami i innemi rekwizytami przyozdobione były.“⁶ Ostatnim etapem przebudowy Zamku za Augusta III, a mianowicie urządzeniem na nowo wnętrza Sali Poselskiej w r. 1763, kierował architekt Jakub Fontana. On też powołany został do realizacji uchwały sejmowej, jak świadczy jedyny znany projekt rozbudowy Zamku z r. 1764. Sądzić można, że projekt ten, jeśli nawet sporządzony był przed elekcją, nie po-

³ Batowski Z., *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Warszawa 1936. Prace z Historii Sztuki T. N. W., 2.

⁴ Marionneau Ch., *Victor Louis*, Bordeaux 1881.

⁵ Mańkowski T., *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1948; Réau L., *Histoire de l'expansion de l'art français moderne, Le monde slave et l'orient*, Parys 1924.

⁶ Korzon T., *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta*, wyd. II, t. II, Warszawa 1897, s. 361.

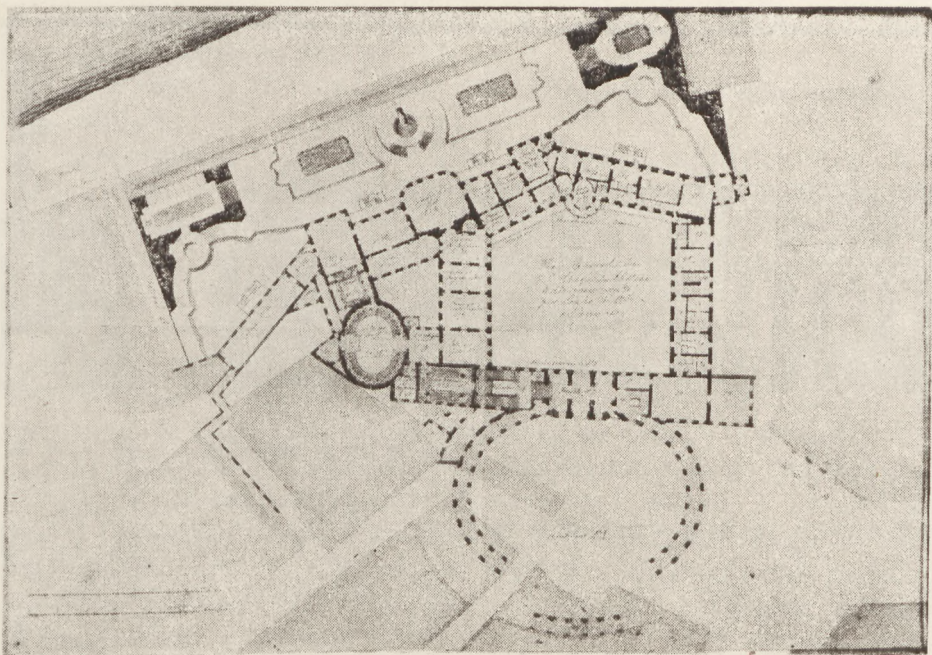


Il. 3. J. Fontana, Projekt rozbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie z r. 1764, rzut I piętra. *Zb.Gr.B.U.W.*, P. 189, nr 1. (Fot. E. Kozłowska)

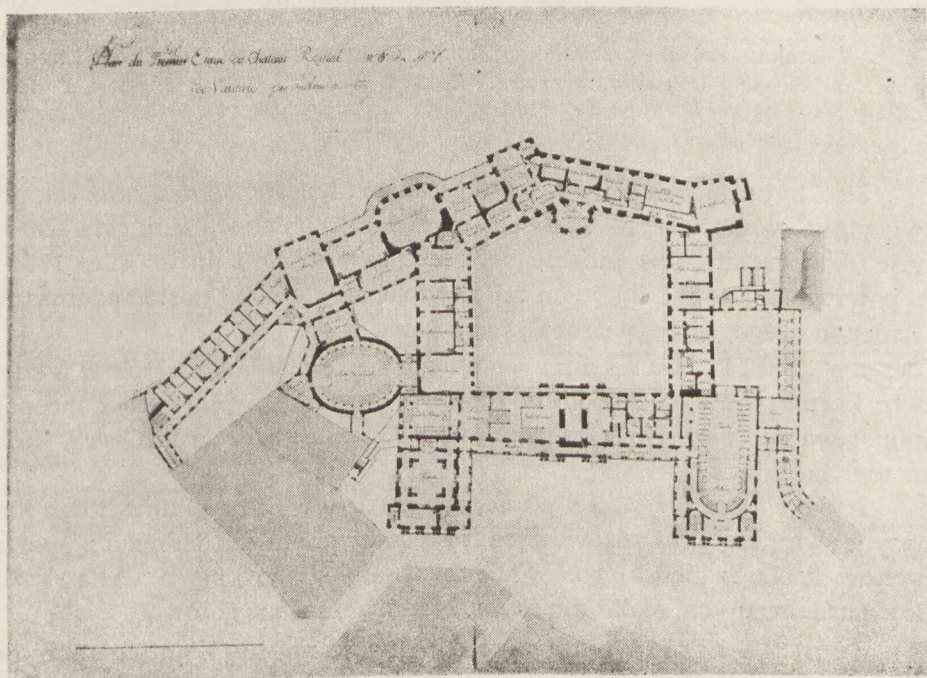
wstał bez porozumienia ze Stanisławem Augustem Poniatowskim. Chyba nie byłoby bez podstaw i przypuszczenie, że projekt, który był rezultatem współpracy architekta i przyszłego króla, zabrał Czenpiński do Paryża i o nim właśnie wspomina w listach z dn. 28 lipca 1764 i dn. 22 lutego 1765 r., pisząc o przedstawieniu planów Zamku pani Geoffrin.⁷

Ze względu na pośpiech program urządzenia wnętrz zamkowych rozdzielono na dwa etapy. Wynikałoby to z listu Czenpińskiego do króla z dn. 10 sierpnia 1764 r., w którym pisze, że pani Geoffrin zaszczyca go radami, które będzie mógł użytkować dla przyszłych apartamentów, gdyż do teraźniejszych nie ma możliwości. Ta informacja wskazuje, że wówczas już wskutek nierozgraniczenia kompetencji narastać począł konflikt między Czenpińskim i panią Geoffrin, który silnie zaostriżył się w kilka miesięcy później. Pani Geoffrin czyniła zamówienia na własną rękę, a niezależnie od tego dokonywał zakupów Czenpiński, w liście do króla z dn. 28 lipca 1764 r. powołujący się na własne stosunki kupieckie oraz wymieniający nazwiska swych ekspertów: De la Tour'a, Silvestre'a i młodego polskiego malarza Kucharskiego, który oddaje mu najróżniejsze usługi.

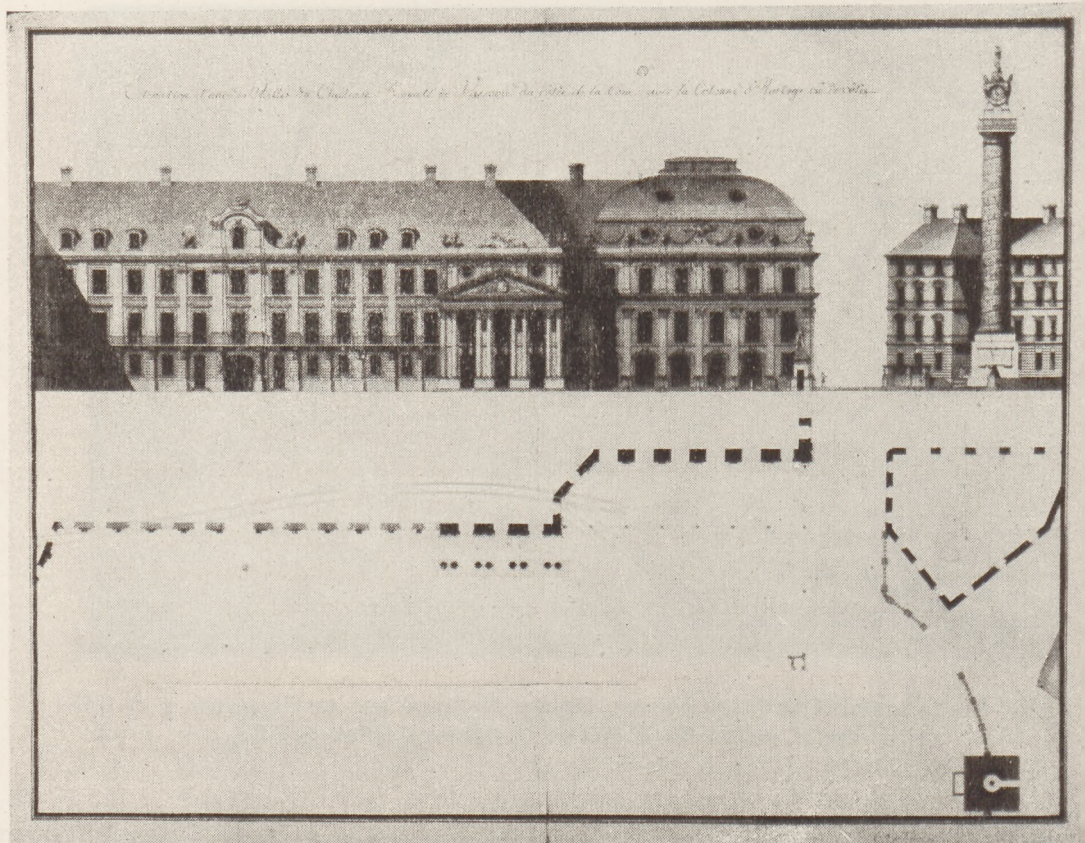
⁷ Archiwum Główne w Warszawie, zbiór Popielów, Nr 230, k. 136, *Paquet de Lettres de Czempinski concernant les differentes Commissions dont il est Chargé avec une reconnaissance de 400 duc. 14 Sept. 1764*. Korespondencja z Czenpińskim k. 128—149. W tekście artykułu będą wymieniane daty listów, wobec tego nie będą cytowane karty tego tomu.



Il. 4. V. Louis, Projekt rozbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie z r. 1765, rzut I piętra. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 7. (Fot. G.U.K.)



Il. 5. J. Fontana, Projekt rozbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie z r. 1766, rzut I piętra. Zb.Gr.B.U.W., T. 191 nr 10. (Fot. G.U.K.)



Il 6. J. Fontana, Projekt przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie i nowego placu Zamkowego z kolumną zegarową. Zb.Gr.B.U.W., T. 191 nr 8. (Fot. B. I. Z.)

Jaki był program wyposażenia i których wnętrz Zamku oraz jak one wyglądały w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta, informuje sprawozdanie Czenpińskiego z zakupów w liście z dn. 28 lipca 1764 r. Po powrocie z Lyonu podaje on mianowicie, że nie mógł dostać adamaszku karmazynowego, którego próbkę ma z sobą, więc:

do Sali Audiencjonalnej wziął adamaszek w 3 kolorach: karmazynowym, zielonym i białym, zgodnie z pierwszą koncepcją Stanisława Augusta. Na tron zamówił w Lyonie galon „a la Grec“, który już wykańczają.

Apartament Sypialny będzie wybity adamaszkiem karmazynowym, białym i różowawym, przygotowanym dla jednego z apartamentów króla francuskiego. Fabrykant, ubiegający się o dostawy dla głów koronowanych, oddał mu materię, którą miał już gotową.

dla Sali Rycerskiej (nazwanej tu „L'antichambre des Seigneurs“) zamiast projektowanego adamaszku w kolorze „Jaune d'Hollande“, zawsze mdłego, daje lampas „à figures Chinoises et fleurs“

dla Sali Rady znalazł w Niemczech obicie biało-żółte

dla Gabinetu do pracy znalazł „un Pekin peint en ramage delicats fleurs naturelles“

dla Sali Jadalnej ma adamaszek karmazynowo-biały ze złotą bordiurą.

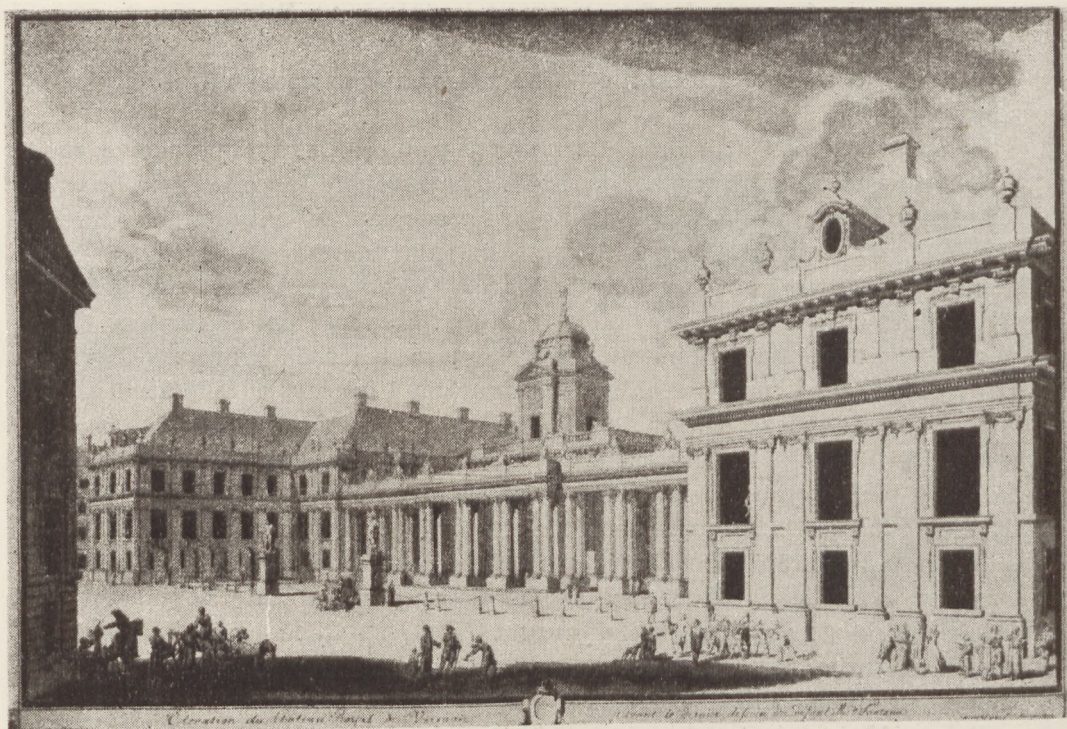
Sprawozdanie uzupełnia Czenpiński uwagą niezwykle ciekawą ze względu na to, że wiąże się oczywiście z dyspozycjami mocodawcy: „Dans tous les Achapts que je fais je donne preference au bel antique aux Grec decidé...“, co — łącznie ze wzmianką o galonie „à la Grec“ dla tronu — wskazuje na wyraźnie określoną w kierunku klasycyzmu postawę artystyczną Stanisława Augusta w chwili wstępowania na tron. Nie znaczy to, że całkowicie została wyeliminowana rokokowa dekoracja wnętrz, jak widzimy z zakupu lampasu z chińskimi figurami i odbicia w delikatne gałązki, i jak świadczą dekoracje Pillement'a w Zamku Królewskim oraz apartament chiński w Ujazdowie.⁸ Chyba zresztą zakupy Czenpińskiego nie były pierwszymi zwiastunami klasycyzmu w Polsce. W zbiorze graficznym Stanisława Augusta znajdują się projekty francuskiego architekta Coustou z r. 1761, przedstawiające pałacyk w Jordanowicach pod Grodziskiem w okolicach Warszawy, skomponowany w charakterze typowym dla francuskiego wczesnego klasycyzmu (il. 1, 2). Choć jest to — o ile można na razie sądzić — zjawisko odosobnione, zasługiwałoby na wyjaśnienie, gdyż znacznie wyprzedza rozpowszechnienie się klasycyzmu w Polsce. Może też znamienne jest, że projekty te pozyskał i włączył do swego zbioru Stanisław August.⁹

Inne zamówienia i zakupy, poza tapicerskimi, Czenpiński realizował u François-Thomas Germain'a, złotnika królewskiego, który w liście do Stanisława Augusta z dn. 21 lutego 1765 r. szczegółowo wyjaśnił okoliczności ich zetknięcia się w czasie pobytu Czenpińskiego w Paryżu. Miał Czenpiński wówczas, spotykając najśłynniejszych artystów w każdej dziedzinie, dowiedzieć się od nich, że w ateliers Germain'a wykonywane są szczególnie ciekawe przedmioty z dziedziny wyposażenia wnętrz. Germain pokazał Czenpińskiemu nie tylko wyroby złotnicze, rysunki, modele, ale też zaprowadził go do pałacu Księcia Orleańskiego, ks. Soubise i innych, w których wykonywał całą dekorację. Ponadto zobaczył u niego Czenpiński rysunki, przygotowane dla króla Danii, i gotową wspaniałą zastawę stołową dla króla Portugalii. Germain zobowiązał się przedstawić królowi polskiemu rysunki przedmiotów, które miałyby być zamówione, i nadsyłać je do wyboru aż do uzyskania aprobaty. Czenpiński zakupił wówczas wazy, które przez króla były przychylnie przyjęte, a Germain przesłał i rysunki girydónów.

Germain, pochodzący ze znanej rodziny złotników, odziedziczył w r. 1748 po ojcu Tomaszu warsztat z pomocnikami, modelami i niewykończonymi pracami, i w ciągu kilkunastu lat rozwinął ten warsztat

⁸ Tatarkiewicz W., *Ujazdów i początki Łazienek Stanisławowskich*, Warszawa 1934, s. 11, 14, 15.

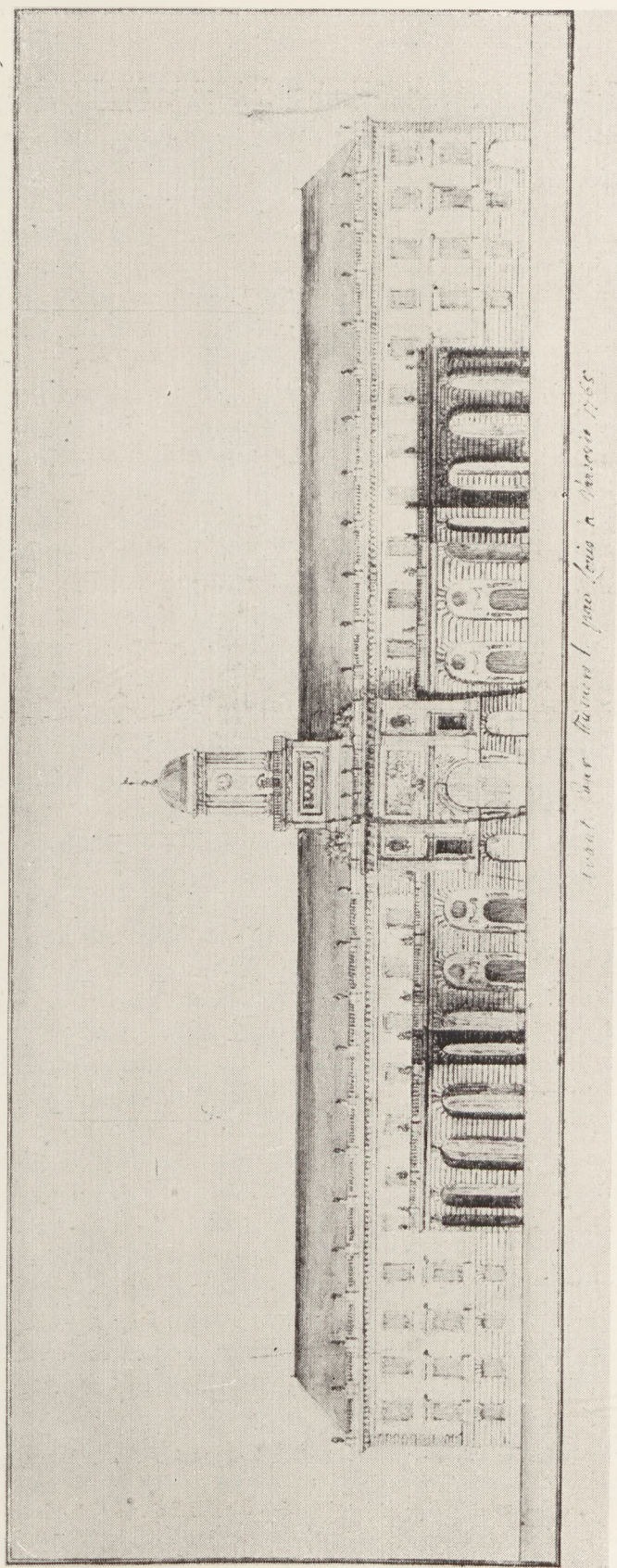
⁹ Zbiór Graficzny Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. P. 187, nr 195, 196, 197.



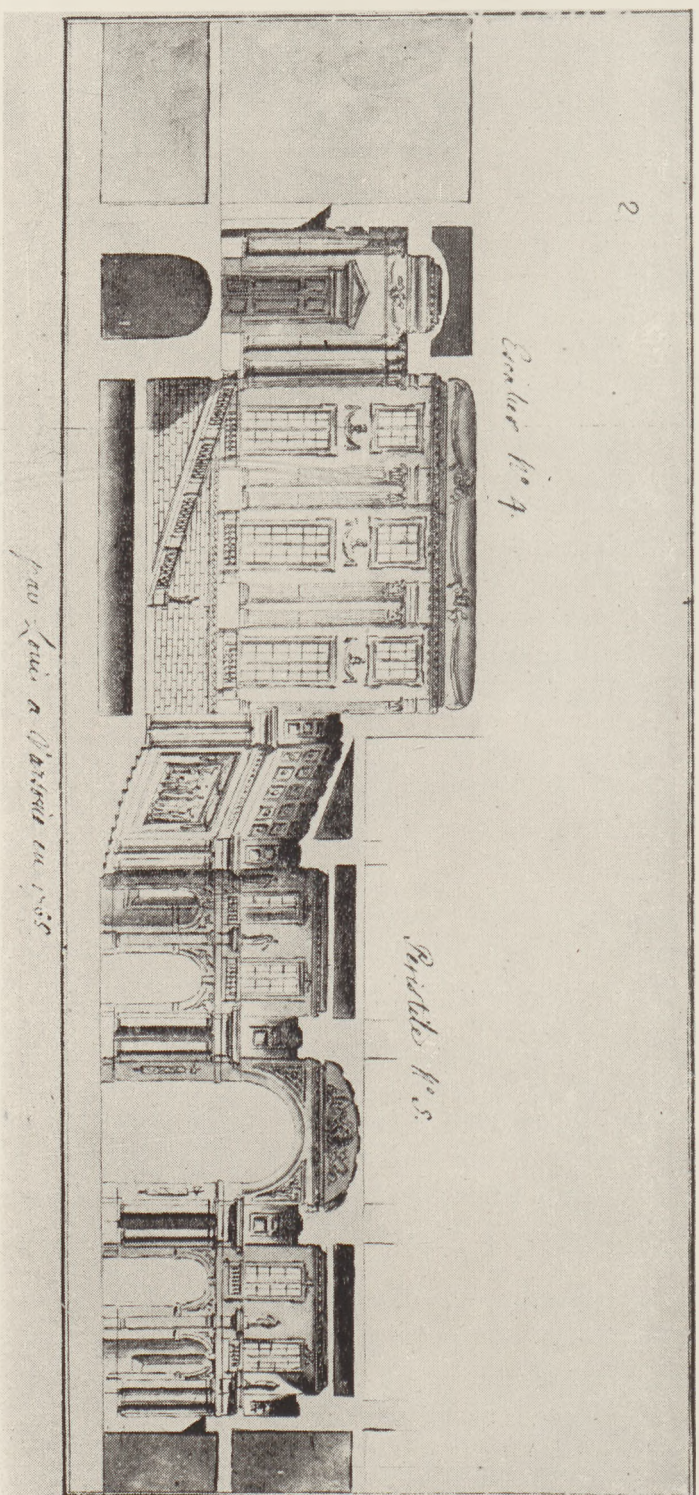
Il. 7. J. K. Kamsetzer, Widok perspektywiczny Zamku Królewskiego w Warszawie z r. 1773 według ostatniego projektu J. Fontany. *Zb.Gr.B.U.W.*, T. 191 nr 30. (Fot. E. Kozłowska)

w wielkie przedsiębiorstwo, zatrudniające w r. 1764 osiemdziesięciu pracowników. Był dostawcą dla tronu francuskiego, a od r. 1756 również dla dworu rosyjskiego — od niego pochodziła m. in. wielka zastawa stołowa, zwana w Petersburgu „service de Paris“. Wiadomo dotąd było o jego stosunkach z Polską, że dla Stanisława Augusta dostarczył w r. 1766 przybór do pisania w kształcie wazy antycznej. W liście z dn. 22 lutego 1765 r. podkreśla Czenpiński, że współpracowali z Germain'em słynni artyści. Jednym z nich był architekt Wiktor Louis, który jakieś nieokreślone bliżej prace dawniejsze zawdzięczał Germain'owi, a teraz na jego zlecenie wykonał projekt Sali, pewnie Audiencyjnej, przesłany Stanisławowi Augustowi.

Dn. 10 sierpnia 1764 r. donosił Czenpiński, że następnego dnia wyjeżdża jego pomocnik z adamaszkami, zegarami, wazami na kominki etc., a 12 sierpnia przesłał dodatkowo wiadomość o wysyłce reszty umeblowania, jako to biurek, sekreter i zwierciadeł drogą morską do Gdańska przez Rouen, gdzie transport będzie załadowany na okręt. Sam Czenpiński zapowiada, że wyjedzie do Warszawy w najbliższym czasie, a czeka tylko na ukończenie niektórych adamaszków i rysunki zamówione u ludzi utalentowanych. Z transportem lądowym wyjechał tapicer; może był to Susson, który został już na stałe na dworze Stanisława Augusta. Zamierzał



Il. 8. V. Louis, Szkic z r. 1765 projektu fasady Zamku Królewskiego w Warszawie od strony nowego placu. Zb.Gr.B.U.W., T. 192, nr 4
 (Fot. L. Sempoliński)



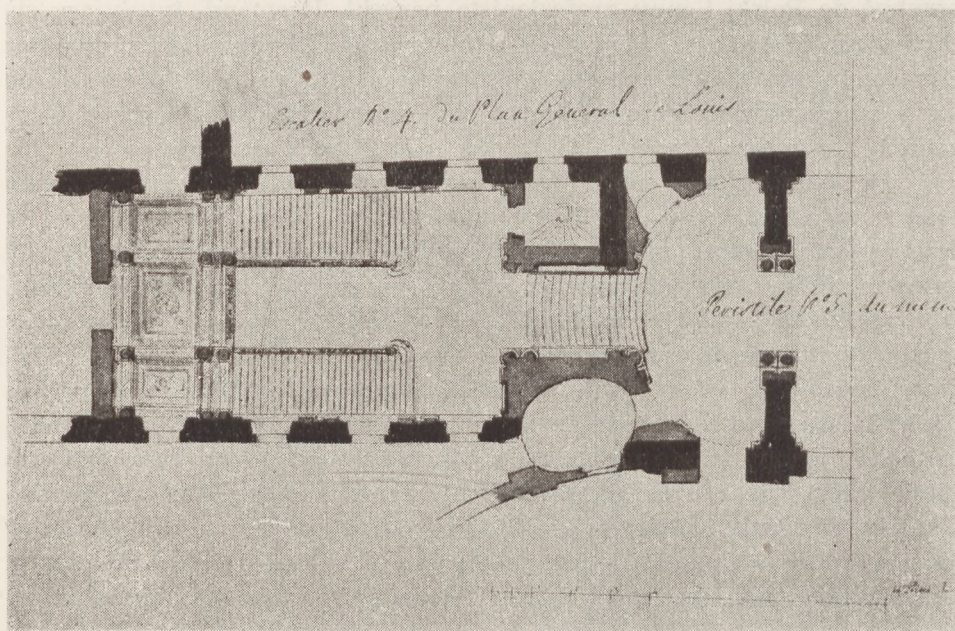
Il. 9. V. Louis, Sztuka z r. 1765 do projektu perystylu i klatki schodowej, przekrój. Zb. Gr.B.U.W., T. 192 nr 15. (Fot. E. Kozłowska)

przybyć do Polski i inny profesjonalista paryski, Hermand, tytułujący się „Sculpteur Stukateur“, zalecający w memoriale do Stanisława Augusta wymyślony przez siebie sposób imitowania agatów, a powołujący się na to, że przygotował materiał (masę) do waz, wykonanych przez Germain'a,¹⁰ — nie znajdujemy go jednak później w Warszawie.

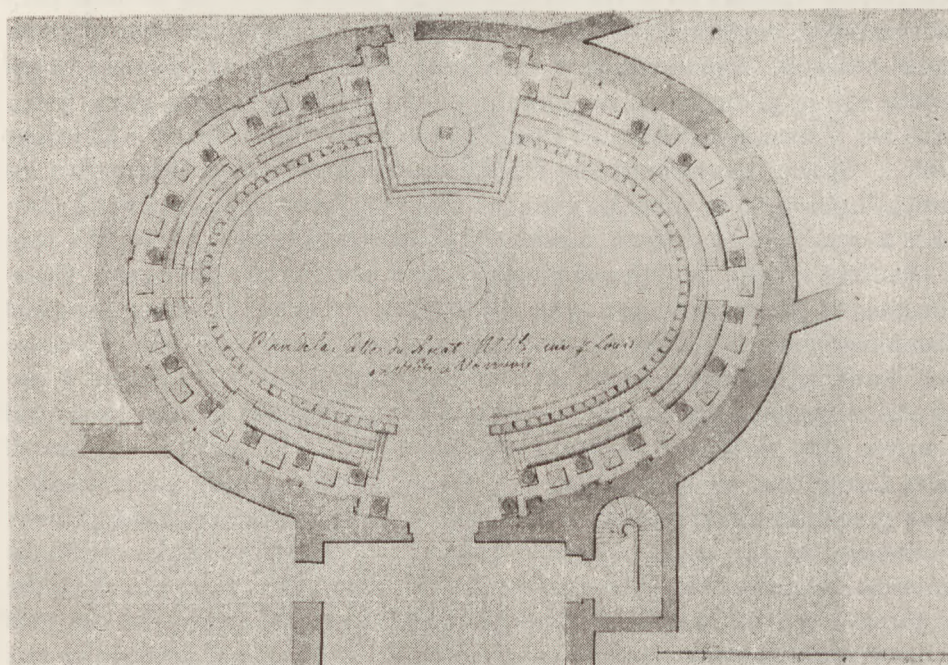
Po krótkim pobycie w Warszawie Czenpiński w końcu września 1764 r. wyjeżdża znów do Paryża i pozostaje tam do wiosny 1765 r. Na datę wyjazdu wskazywałby kwit, wystawiony przez niego królowi dn. 24 września 1764 r. na 400 dukatów, które otrzymał dla Kucharskiego. O charakterze zamówień i zakupów, dokonanych wówczas przez niego w Paryżu, informuje nas wzmianka w liście do króla z dn. 2 marca 1765 r. Píše Czenpiński, że w Lyonie widział, jak fabrykant Duperel zajmował się wykańczaniem zamówionego aksamitnego obicia w haftowane kwiaty, że fotele, kanapy i inne meble będą pokryte materia o tle srebrnym i że obicie kosztować będzie około 60.000 liwrow. Czenpiński wspomina o swym wyjeździe niebawem do Warszawy i zapowiada, że przywiezie ze sobą projekty fabrykanta i rysowników na dwa inne obicia o tle złotym i srebrnym. List zawiera wreszcie ciekawą choć nie dość jasną informację: „.....on a trouvé le dessein ou Votre Majesté a reformé la Grec le plus convenable a ce genre d'Ouvrage...“ — dotyczy to pewnie poprawek, poczynionych przez króla osobiście na przesłanych mu do aprobaty rysunkach. Jest znamienne, że po raz już trzeci wymieniona jest Grecja w korespondencji Czenpińskiego z królem.

O innych zakupach Czenpińskiego znajdujemy wzmiankę w liście Stanisława Augusta do p. Geoffrin, z dn. 25 maja 1765 r. Są to dwie pary świeczników, dostarczonych przez Germain'a, i marmurowe wazy, ozdobione brązami. Wspominając o nich król potwierdza, że podziela negatywną opinię p. Geoffrin, co wiązało się niewątpliwie z zatargiem, który odbił się w listach Germain'a i Czenpińskiego do króla z dn. 21 i 22 lutego 1765 r. Skarży się mianowicie Czenpiński, poparty przez Germain'a na intrygi Louis'a, który doniósł pani Geoffrin, że Czenpiński zamówił u Germain'a rysunkowe projekty, a szkodzi p. Geoffrin u króla. Na skutek tego p. Geoffrin rzuciła na Czenpińskiego ciężkie inwektywy. Oburzenie Czenpińskiego i Germain'a jest tym większe, że właśnie Germain zapoznał Czenpińskiego z Louis'em i oni wspólnie zlecili mu wykonanie rysunków Sali Audiencjonalnej i tronu. Przyczynę intryg widzi Czenpiński w zazdrości artystów i w obawie Louis'a, by mu Czenpiński nie zaszkodził u króla, jako najbliższej związany z Germain'em. P. Geoffrin — donosił dalej Czenpiński — ma mu poza tym za złe, że nie zakupił wielu wskazanych przez nią przedmiotów. Już jednak w liście z dn. 10 sierpnia 1764 r. tłumaczył, że nie mógł wykonać zaleceń p. Geoffrin, która chciałaby umieścić gobeliny tam, gdzie on umieszcza adamaszki, gdyż nie zdążyłby dostarczyć ich na koniec sierpnia, ale podkreśla równocześnie, że gust p. Geoffrin spowodowałby wydatki znacznie większe, niż przewidywano. Teraz wyjaśnia dodatkowo, że nic istotnie nie zakupił z zalecanych przez

¹⁰ Archiwum Główne. Zbiór Popielów, Nr 230, k. 168



Il. 10. V. Louis, Projekt perystylu i klatki schodowej z r. 1765, rzut. Zb.Gr.B.U.W., T. 192, nr 16. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 11. V. Louis, Szkic z r. 1765 do projektu Sali Senatu, rzut. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 9. (Fot. L. Sempoliński)

nią przedmiotów, gdyż, choć były rzeczywiście piękne, cena ich była nadmierna, a ponadto — dodaje złośliwie Czenpiński — były „w guście wspaniałego bogactwa dzierżawcy generalnego“ („Fermier Général“), czego król kazał unikać.

Bardzo to znów cenna informacja, bo sztuka „w guście dzierżawców generalnych“ — to niewątpliwie sztuka rokokowa, pełna przepychu i bogactwa, o którą ubiegała się jeszcze w latach sześćdziesiątych parweniuszowska burżuazja, gromadząca ogromne kapitały i dla utrwalenia swej pozycji przejmująca od arystokracji wspaniałość, różnorodność i wdzięk wyposażenia wnętrz mieszkalnych. Nowym prądom umysłowym odpowiadała już sztuka inna, wczesnego klasycyzmu, która w latach późniejszych wprzęgnięta została w służbę rewolucji. Dzieła tej sztuki pragnął sprowadzić do Polski Stanisław August, im polecał dawać pierwszeństwo — „au bel antique“, „aux Grec“ — jak to określał Czenpiński w swych sprawozdaniach.

Zatarg między Czenpińskim i p. Geoffrin został widocznie wyrównany, bo w liście do króla z dn. 24 czerwca 1765 r., zawiadamiając o bankructwie Germain'a, prosi p. Geoffrin, by król powiedział jej przyjacielowi Czenpińskiemu, że miała rację nazywając Germain'a, którego on obdarzył przyjaźnią, „une bête, un bavard, un menteur et un insolent“. Bardzo za to chwali p. Geoffrin zamówione pewnie przez Czenpińskiego obicie na meble, którego próbkę przyniósł jej pokazać fabrykant z Lyonu. „C'est la plus belle chose du monde „— pisze — “ c'est un fond de jais blanc avec un ramage du plus beau dessin et des plus belles fleurs, d'un velours parfait pour la qualité. Il n'y a rien de si beau et de si parfait que cet échantillon; mais cela coûtera, comme dit le proverbe, la rançon d'un Roi“.

List p. Geoffrin zamyka niejako pierwszy etap zabiegów Stanisława Augusta o upiększenie swej głównej królewskiej rezydencji. Koncepcje powstają w Warszawie we współpracy króla z architektem Jakubem Fontaną. Agentem na terenie Francji jest warszawski kupiec Kazimierz Czenpiński, któremu ze względu na pośpiech pozostawiono dużą samodzielność. Zamówień i zakupów obić na ściany i meble dokonywa on na własną odpowiedzialność, kierując się ogólnymi dyrektywami, otrzymanymi w Warszawie. Przy wszystkich zakupach i zamówieniach korzysta, jak się wydaje, z dorady znanych artystów, między innymi Kucharskiego. Generalnym dostawcą przedmiotów do wyposażenia wnętrz zamkowych, jako to wyrobów złotniczych, waz, girydonów, ram, itp., jest F. Th. Germain, który wciąga do współpracy przy realizacji zamówień dla króla polskiego — architekta Wiktora Louis. Ten ostatni nawiązuje kontakt z p. Geoffrin, niezbyt zadowoloną z szerokich plenipotencji, które posiada Czenpiński. Z korespondencji wynika, że w tym etapie nie przebudowywano wnętrz zamkowych, lecz tylko zdobiono je obiciami ściennymi oraz wypełniano importowanymi z Francji luksusowymi meblami i dziełami sztuki zdobniczej. Choć nietylko zakupywano gotowe wyroby, ale i pozyskiwano je drogą zamówień, gust odbiorcy nie mógł więc wpłynąć na proces powstawania dzieł sztuki, lecz wyrażał się tylko w ich wyborze.

II. Etap drugi otwiera podróż do Warszawy Louis'a, zaprotegowanego królowi przez p. Geoffrin. Sądzić można, że p. Geoffrin zamierzała wyeliminować Czenpińskiego lub ewentualnych innych niezależnych od niej agentów, których król mógłby wysyłać czy pozyskiwać w Paryżu, i przez osobę podporządkowanego sobie Louis'a pragnęła skoncentrować w swych rękach wszystkie zamówienia Stanisława Augusta na terenie Francji. O zamówieniach, czynionych za pośrednictwem p. Geoffrin, spotykamy częste wzmianki w korespondencji z nią króla od chwili jego wstąpienia na tron. Wymieniane są powozy, gondole, zaprzęgi końskie, karety i pieczęcie.

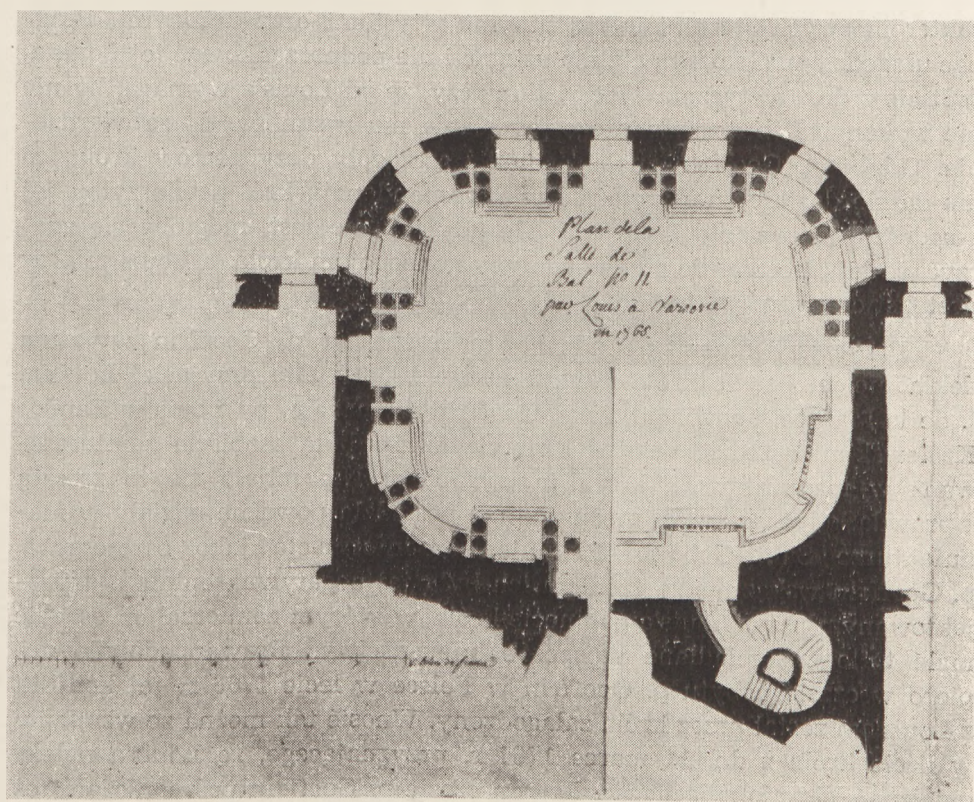
Król nie po to sprowadzał Louis'a, by spożytkować go jako architekta do zaprojektowania przebudowy Zamku i nie po to, by go w ogóle na dłużej w Warszawie zatrzymać. W liście do p. Geoffrin z dn. 25 maja 1765 r. pisał, że Louis w czasie miesięcznego pobytu w Warszawie poznać ma jego gust i wymagania, by potem mógł być użyteczny w Paryżu. Dokładna data przybycia Louis'a do Warszawy nie jest znana. W liście do p. Geoffrin z dn. 31 sierpnia 1765 r. król wspomina, że wyjechać on ma za dziesięć dni do Paryża, skąd wynikałoby, że przyjechał w drugiej połowie lipca. Dla jego osoby i talentu pełen jest Stanisław August entuzjazmu, co wyraża w słowach pełnych egzaltacji: „Oh! M. Louis est un excellent homme. Il a l'imagination la plus noble et la plus sage, et quoiqu'il en sache réellement plus que d'autres, il accepte les idées des autres quand on lui en fournit d'heureuses... il sera très occupé pour moi à Paris“. Louis był widocznie — jak widać z tej dość przejrzystej a naiwnej wypowiedzi — i zręcznym dworakiem, bo „inną osobą“, której szczęśliwe idee umiał przyjmować, był niewątpliwie sam król.

7 września zawiadamia Stanisław August p. Geoffrin, że Louis wyjedzie w następnym tygodniu, a 15 września — że on właśnie weźmie już ten list. „Pani mi go rekomendowała, a dziś to ja go Pani rekomenduję... on mi sprostował gust ... będę miał napewno często ochotę powiedzieć: widziałem coś lepszego, Louis zrobiłby to inaczej...“ — nie można chyba było wypowiedzieć gorętszej i pochlebniejszej opinii. Prosząc p. Geoffrin, by podtrzymała Louis'a w jego intencji powrócenia do Polski, komunikuje jej król, że będzie on jego biurem adresowym w Paryżu we wszystkich sprawach sztuki.

Louis'owi towarzyszył do Warszawy jego uczeń, Anatol Amoudru, który — jak się wydaje — powrócił z nim razem do Paryża. Wiadomość, jakoby Amoudru miał budować w Warszawie pałac Branickich, Czartoryskich i inne ¹¹, nie znajduje potwierdzenia i nie wydaje się prawdopodobna. Może należy ją rozumieć jako zlecenie dokonania w Paryżu zamówień i zakupów do wyposażenia wnętrz tych pałaców.

Z Louis'em zamierzał król wysłać do Francji stypendystę swego architekta Efraima Szregera. Nie doszło to jednak do skutku. W memoriale z dn. 15 września 1765 r. zwrócił się Szreger z prośbą, by mógł jechać

¹¹ Bauchal Ch., *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes Français*, Paris 1887.



Il 12. V. Louis, Szkic z r. 1765 do projektu Sali Balowej, rzut. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 T. 192 nr 17. (Fot. G.U.K.)

sam, a nie w towarzystwie królewskiego francuskiego architekta Louis'a, tłumacząc to zamiarem zatrzymania się po drodze w różnych miejscowościach, a poza tym zobowiązaniami, które nie pozwalają mu tak szybko opuszczać Warszawy ¹².

Po powrocie Louis'a do Paryża stosunki jego z p. Geoffrin ułożyły się nie tak, jak to ona sobie widocznie wyobrażała, wysyłając go do Polski. Louis, jak poprzednio Czenpiński, otrzymał plenipotencje załatwiania zleceń króla bezpośrednio, a nie w porozumieniu z p. Geoffrin, co pokrzyżowało jej plany. W liście z dn. 1 stycznia 1766 r. król wyjaśnia, że wysłał Louis'owi na wydatki 2.500.— dukatów niezależnie od 2.000.— dukatów, które są u p. Geoffrin, gdyż jego zadania są bardzo różne, wymagające całkowitego oddania się im osoby, która wszystkim kierując, za wszystko jest odpowiedzialna. Uniezależnienie Louis'a wywołało najżywsze niezadowolenie p. Geoffrin. W związku z jej zarzutami król we wspomnianym liście z 1 stycznia zaprzecza, jakoby Louis miał otrzymać funkcje dyplomatyczne w Paryżu, a zbliżenie osobiste z Louis'em, o którym ten widocznie szeroko i może przesadnie opowiadał, tłumaczy specjalnym cha-

¹² Archiwum Czartoryskich w Krakowie, rkp. Nr 782, pag. 533—536.

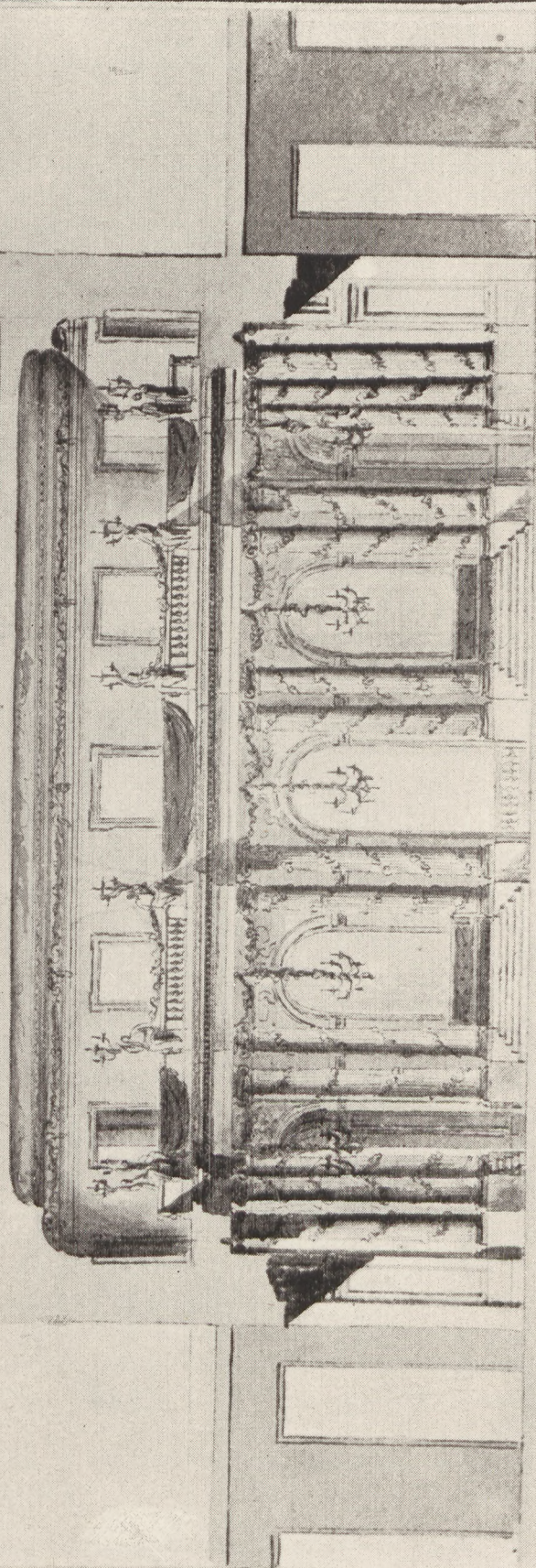
rakterem swych stosunków i z innymi artystami oraz uczonymi. Pragnąc ułagodzić p. Geoffrin, ale nie ustąpić i nie podporządkować jej Louis'a, w liście z dn. 15 stycznia 1766 r. tłumaczy, że od Louis'a wymaga, by nie wykonywał bez uprzedniego przesłania mu rysunków do zatwierdzenia. Gdyby p. Geoffrin знаła Zamek i szczegóły dezyderatów króla, co nie da się dostatecznie wyjaśnić w korespondencji, król potwierdziłby jej z radością kierowanie Louis'em. Ale gdy tak nie jest, mogłoby się zdarzyć, że jej zlecenia nie odpowiadałyby koncepcjom króla, a Louis miałby pretekst do wymówek.

Przyczyny niezwykle silnego rozdrażnienia p. Geoffrin wyjaśnia dokładnie jej list do króla z dn. 3 lutego 1766 r. Oto przyjaciel Louis'a, I. de la Marche, opowiadał, że p. Geoffrin wymagała, by Louis w Zamku Królewskim wszędzie wieszał zwierciadła, bo była osobiście zainteresowana w manufakturze, która je wyrabiała. Nie mijало się to zresztą z prawdą, gdyż po swym mężu istotnie posiadała poważne udziały w manufakturze Saint-Gobain. Piętnując te informacje jako oszczerstwa, p. Geoffrin wskazuje, że źródłem ich była jej negatywna opinia o zaprojektowanym przez Louis'a gabinecie króla, w którym zamierzał on osadzić małe tafle zwierciadlane w sposób niewłaściwy. Prawdopodobnie dopiero w czasie pobytu p. Geoffrin w Polsce w lecie 1766 r. jej konflikt z Louis'em został przez króla załagodzony. Wnosić tak można ze wzmianki w liście króla z dn. 11 marca 1767 r. przyznającego, że Louis'a należy okiełznać, ale nie zniechęcać. W tym czasie p. Geoffrin pośredniczyła też w przedstawianiu projektów Louis'a markizowi de Marigny, bratu p. de Pompadour, dyrektorowi budowli i sztuk pięknych, wybitnemu znawcy w dziedzinie sztuki. Z uzyskania od niego uwag wyraża Stanisław August w liście z dn. 22 kwietnia 1767 r. żywą radość, wyrażając życzenie kontynuowania z Marigny'm korespondencji w sprawach sztuki. Po raz ostatni pojawia się w korespondencji nazwisko Louis'a w liście p. Geoffrin do króla z dn. 8 lutego 1768 r. Tym razem upomina się ona o wypłatę dla zatrudnionych przez Louis'a artystów.

W czasie pobytu Louis'a w Warszawie zadania jego uległy zasadniczemu rozszerzeniu, choć — jak się wydaje — nie było to pierwotnie zamierzone. Zleca mu teraz król już nie zakupy lub zamówienia do poszczególnych wnętrz Zamku, lecz sporządzenie pełnego projektu przebudowy gmachu oraz uregulowania jego otoczenia. Szkice powstały w Warszawie w bezpośrednim porozumieniu z królem, projekty miały być opracowane w Paryżu. Tak to król określał w liście do p. Geoffrin z dn. 1 stycznia 1766 r., zaprzeczając, jakoby miał zlecać Louis'owi i funkcje polityczne: „Il est certain qu'il n'a autre charge de ma part que d'exécuter le plan et projets dont il m'a laissé les croquis et dont il doit m'envoyer les dessins et modèles détaillés et finis avec soin avant que de faire exécuter en nature“.

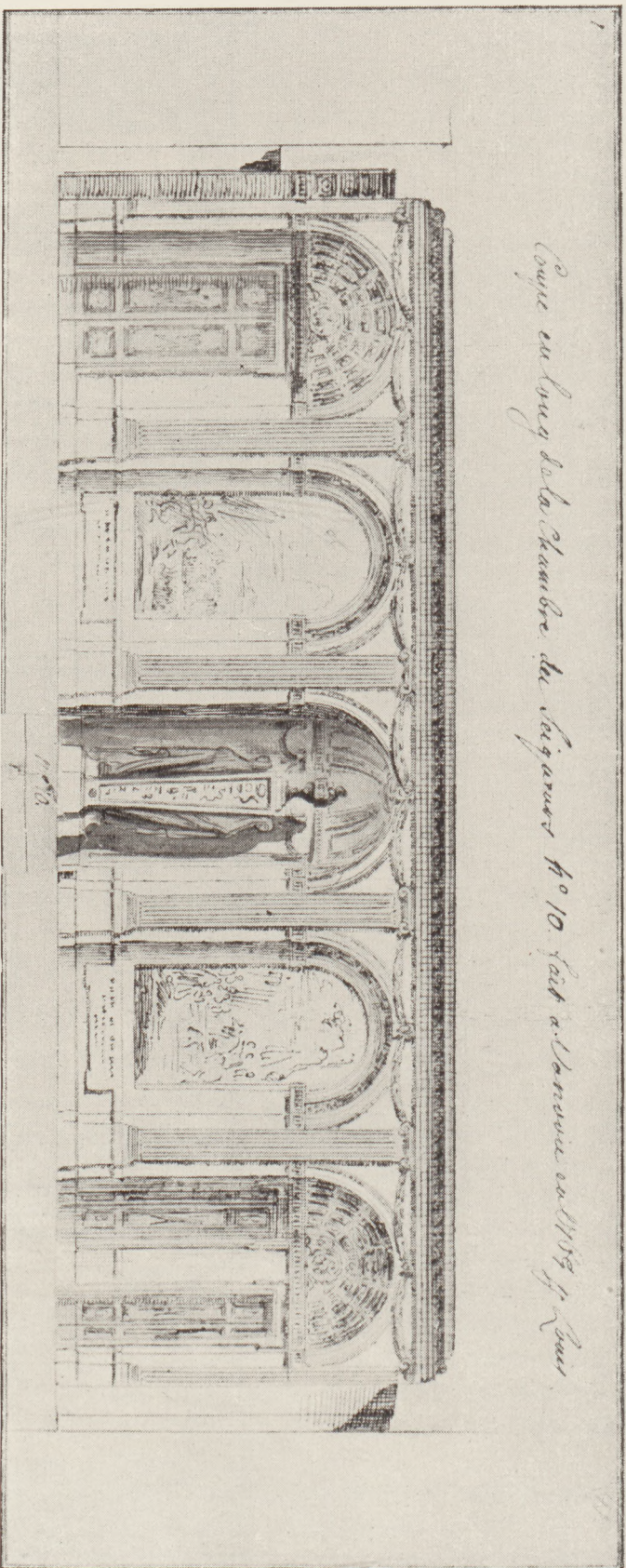
Znaczna część projektów Louis'a, zarówno szkiców wstępnych wykonanych piórkiem i akwarelą w Warszawie w r. 1765, jak wykonanych barwnych plansz akwarelowych, sporządzonych w r. 1766 w Paryżu, za-

Plan de la Salle de Bal n° 11. par Louis à Varsovie en 1763.



Il. 13. V. Louis, Szkic z r. 1765 do projektu Sali Balowej, przekrój. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 18 (Fot. L. Sempoliński)

Coupe en long de la Chambre du Roi n° 10. Fait à la main en 1759 par Louis.



Il. 14. V. Louis, Szkic z r. 1766 (?) do projektu Sali Balowej, rzut. Zb. Gr. B. U. W., T. 192 nr 19 (Fot. L. Sempoliński)

chowała się do dziś w Gabinetcie Rycin Stanisława Augusta, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Obie serie połączone zostały w osobnej tece, która w ciągu XIX w. znajdowała się w Gabinetcie Archeologicznym i Numizmatycznym Uniwersytetu Warszawskiego, w r. 1899 przekazana została do Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, a w r. 1914 — ewakuowana do Petersburga. Teka powróciła do Gabinetu Rycin U. W. w r. 1924, a wywieziona przez hitlerowców w r. 1939, w r. 1945 została odnaleziona i zwrócona do zbioru uniwersyteckiego¹³. Nie wszystkie rysunki Louis'a, dotyczące się Zamku Warszawskiego, znalazły się jednak w zbiorach królewskich. W posiadaniu artysty pozostało 20 plansz z projektami Sali Poselskiej, Sali Senatorskiej, Kaplicy i Teatru, które później znajdowały się w Archiwum miasta Bordeaux i w r. 1862 padły ofiarą pożaru. Wydaje się, że należały one raczej do drugiej serii projektów szczegółowych, niż do serii szkicowych projektów, sporządzonych w Warszawie.

Że projekt Louis'a, naszkicowany w r. 1765, a opracowany w r. 1766, wyrósł ze wcześniejszych koncepcji Stanisława Augusta i Jakuba Fontany, świadczy analiza projektu Fontany z r. 1764. Z projektu tego zachował się tylko rzut pierwszego piętra, zatytułowany przez autora *Plan du premier Etage tel qu'il sera a l'avenir*; późniejsza ręka przez skreślenia i uzupełnienia tytuł ten zmieniła na *Projet de Plan du bel Etage. Par Fontana en 1764*. (il. 3) Plansza posiada oznacznik „Nr 1. du Nr 1“, co upewnia, że jest to pierwszy projekt Zamku, wykonany przez Fontanę dla przyszłego czy już nowego króla¹⁴. Co bardzo charakterystyczne — prywatne apartamenty mieszkalne króla, pozostawione na dawnym miejscu, liczyć miały tylko parę pomieszczeń nieprzebudowanych. Uwaga projektujących skierowana była wyłącznie w kierunku podniesienia monumentalności zespołu budowli zamkowych przez stworzenie obszernego placu od strony miasta oraz w kierunku znacznej rozbudowy pomieszczeń o charakterze publicznym. I co też bardzo istotne — pomysły, sformułowane w tym pierwszym projekcie, przewijać się będą w najróżniejszych wersjach w licznych projektach z lat następnych.

Plac przed Zamkiem powstać miał przez wyburzenie dziedzińca przedniego. Ale nie był to plac otwarty od strony Krakowskiego Przedmieścia, jak ten, który stworzony został w początku XIX w. i dotrwał do dziś. Oddzielała go przebudowana parawanowo fasada Bramy Krakowskiej oraz skrzydło teatralne, powiązane galerią z narożnikiem Zamku, mieszczącym Salę Poselską. Po przejściu Bramy Krakowskiej wkraczało się na plac z wylotami ul. Piwnej i Świętojańskiej z jednej strony, zamkniętej kamienicami mieszczańskimi, a otwartym teraz widokiem na fasadę z Wieżą Zygmuntowską — z drugiej strony. Wieżę zamierzał architekt unowocześnić i ozdobić tarasową obudową na ośmiu filarach.

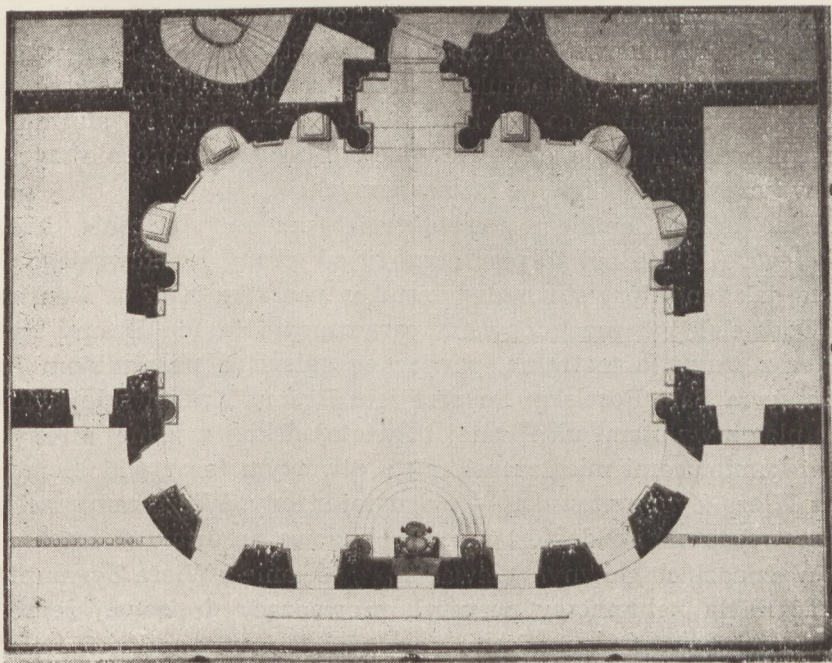
W dziedzińcu głównym elewacja przy ścianie z Wieżą Zygmuntowską uzyskać miała kolumnowy perystyl, prowadzący do nowej reprezenta-

¹³ Zbiór Graficzny Bibl. U. W., Teka 192, obejmująca cały zespół projektów Louis'a dla Zamku Warszawskiego.

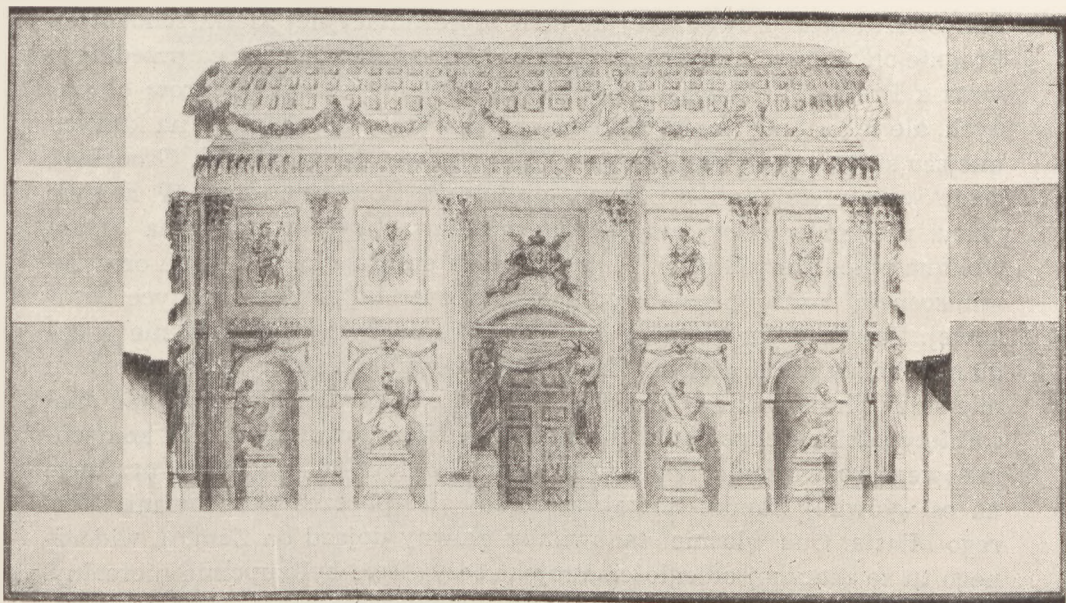
¹⁴ j. w., T. 189, nr 1.

cyjnej klatki schodowej, zaprojektowanej dla stworzenia własnego i wspólnego dostępu do nowej Sali Senatu. Dotychczasową Salę Senatorską zamierzano przerobić na Kaplicę z trybuną królewską i pokój konferencyjny, a od narożnika Zamku, położonego nawprost ul. Świętojańskiej, — projektowano poprzez trzeci, tzw. stary lub kuchenny dziedziniec zamkowy, przeprowadzić nowe skrzydło, które miała wypełnić prawie całkowicie nowa Sala Senatu. W tej wielkiej owalnej Sali owal wewnętrzny wydzielano 16 kolumn, baldachim tronu niosły 4 kolumny, a po trzy — ujmowały dwie eksedry przy wejściach z klatki schodowej i pokoju konferencyjnego.

Innym pomysłem, który spotykać będziemy w wielu projektach późniejszych, jest zmodernizowanie Wieży Władysławowskiej i przylegających do niej przęsł fasady. W pierwszej koncepcji narożniki między wieżą i ścianami Zamku wypełnić miały ćwierć-koliste tarasy. Wnętrze Wielkiej Sali Audiencjonalnej zamierzano ozdobić ośmioma kolumnami i ośmioma pilastrami; Salę Rycerską (*Chambre des Seigneurs*) projektowano w miejscu, gdzie potem umieszczono jadalnię, a Salę Jadalną — w dawnej Kaplicy Saskiej. Skrzydło, biegnące w kierunku Kanonii, chciał Fontana gruntownie przebudować i umieścić w nim między innymi jadalnię służbową z tak zwanym stołem marszałkowskim. Korytarz, prowadzący do Katedry, w jednej wersji przeprowadzał od strony dziedzińca, w innych — pośrodku między dwoma traktami. Nie zapomniano i o Galerii Obrazów, na którą przeznaczono wydłużoną salę o wyokrąglonych narożnikach, przylegającą od strony starego dziedzińca do Sali Rycerskiej.



Il. 15. V. Louis, Szkic z r. 1766(?) do projektu Sali Balowej, przekrój. *Zb.Gr.B.U.W.*, T. 192 nr 18. (Fot. G.U.K.).



Il. 16. V. Louis, Szkic z r. 1765 do projektu Sali Dostojników (Rycerskiej) Zb.Gr. B.U.W., T. 192 nr 41. (Fot. E. Kozłowska)

Sypialnię królewską pozostawiono tam, gdzie była oddawna, a gdzie później Stanisław August umieścił Salę Tronową. Dawniejszy Gabinet Konferencyjny nazwany jest na planie „Cabinet doré” (Gabinet Złoty czy Pozłocisty), co wskazuje, że dekoracja Płerscha z lat osiemdziesiątych oparła się o dawniejszą tradycję. W późniejszej Sali Rycerskiej mieścić się miała Sala Paradna i Sala Audiencjonalna, a przy Gabinetcie Marmurowym od strony dziedzińca — garderoba i ubieralnia króla.

Ponieważ zachował się z pierwszego projektu Fontany tylko rzut pierwszego piętra, nie możemy sobie wytworzyć dokładniejszego poglądu o architektoniczno-dekoracyjnych zamierzeniach króla i jego architekta. Brak innych plansz pewnie dlatego, że zabrał je Czenpiński do Paryża. Ale — co dla nas ważne — w zbiorze królewskim jako następne plansze pierwszego projektu oznaczono projekty Fontany z r. 1766, jakby tym podkreślając organiczny ich związek. I tak chyba wobec tego interpretować też trzeba charakter wstępnego projektu Louis'a, sporządzonego w Warszawie — jako kontynuację koncepcji króla i Fontany z r. 1764, kształtującą się niewątpliwie we współpracy ze Stanisławem Augustem, a pewne i z Fontaną (il. 4). A znów Fontana w swym projekcie z 1766 r., nazwanym przez króla „Beau projet du Chateau de Fontana”¹⁵, podejmuje i rozwija pomysły Louis'a z r. 1765, a może i 1766, wprowadzając dalsze warianty (il. 5).

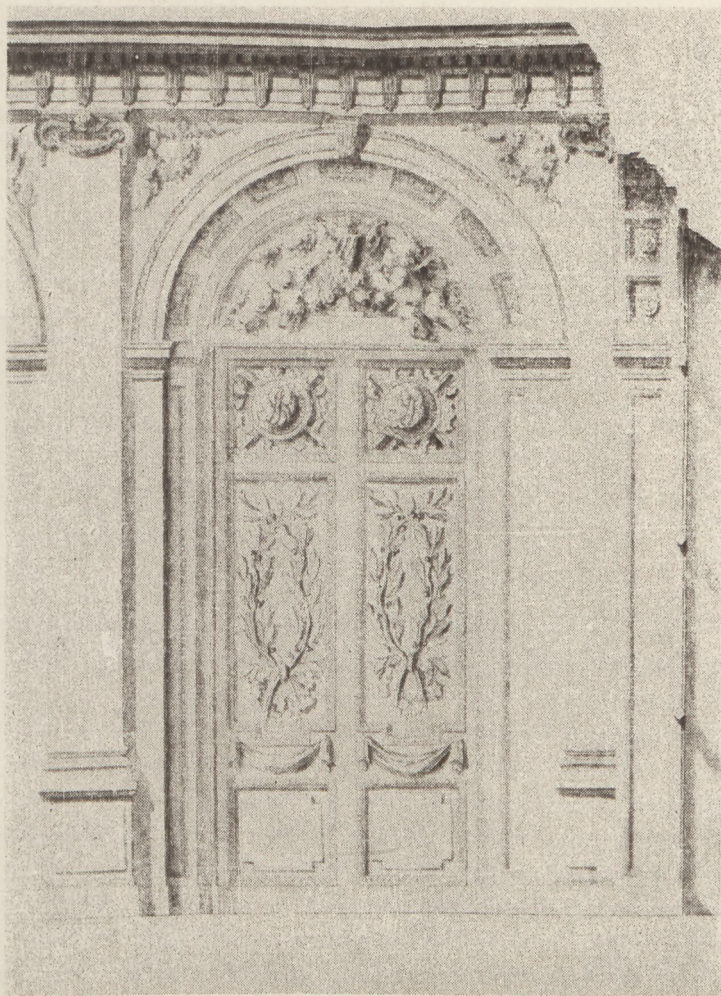
Projekt Louis'a cechuje radykalizm w rozwiązaniu placu przed Zamkiem i rozplanowaniu zespołu pomieszczeń nowej Sali Poselskiej i nowej

¹⁵ j. w., T. 191, nr 10 i in.

Sali Senatu oraz prowadzącej do nich reprezentacyjnej klatki schodowej. Pragnie on zburzyć nie tylko wszystkie zabudowania dziedzińca przedniego wraz z Bramą Krakowską i odcinkiem średniowiecznych murów obronnych, ale też zabudowania PP. Bernardynek wraz z kościołem, na których miejscu stanąć mają teatr i stajnie. Burzy nawet domy przy ul. Grodzkiej, gdzie w cofniętej linii zabudowy projektuje nowe elewacje. W nowym placu, ujętym w eliptyczną galerię arkadową, wyczuwamy echa Piazza Obliqua przed Bazyliką św. Piotra i Piazza del Popolo w Rzymie oraz reminiscencje późniejszego rozwoju placów tego typu w urbanistyce barokowej. Zasadniczym brakiem tego rozwiązania było wprowadzenie wjazdu na plac nie na osi głównej Zamku, lecz z boku, od strony głównej arterii miejskiej, Krakowskiego Przedmieścia. Na osi głównej plac zamykać miał cofnięty odcinek elipsy galerii arkadowej. Niezadowolony z tego kompromisowego rozwiązania Louis w projekcie w r. 1766 proponuje przebicie na osi głównej Zamku nowej, szerokiej alei poprzez zabudowania Starego Miasta. Ona właśnie stanowiłaby główny dojazd do Zamku, widocznego tu ze znacznej odległości. Projekt oczywiście był zupełnie nierealny, gdyż przeprowadzenie alei wymagałoby wyburzenia znacznej części dzielnicy staromiejskiej.

Sale sejmowe, a mianowicie Salę Poselską i Salę Senatorską wraz z ich odrębną Klatką Schodową oraz Salą Konferencyjną, Poczekalnią i Kaplicą grupuje Louis razem w nowym trakcie, wyprowadzonym z bramy w Wieży Zygmuntowskiej poprzez dawne pomieszczenia Senatu i nowe skrzydło w dziedzińcu Starego Zamku aż do dawnej Kaplicy Saskiej w skrzydle od strony Wisły. Przeniesienie Sali Poselskiej i związanie jej z Salą Senatorską jest pomysłem, który nie tylko umożliwiał stworzenie wspólnego reprezentacyjnego do nich dostępu, ale też pozwalał połączyć gmach teatralny z narożnikiem Zamku, w którym właśnie mieściła się dawna Sala Poselska. Podejmuje też Louis pomysł przebudowy wieży Władysławowskiej, ale i tu wprowadza radykalniejsze zmiany, przenosząc schody do sąsiedniego pomieszczenia, a na ich miejscu projektuje Salę Jadalną królewskiego apartamentu mieszkalnego. Całkowicie natomiast nowy jest pomysł umieszczenia w skrzydle przy Kanoniach drugiej galerii, przeznaczonej na obrazy czy może i rzeźby. Na projekcie Louis'a z r. 1765 znajdujemy też ogólnikowo naszkicowany od strony Wisły taras ogrodowy z fontanną.

Przejmując z projektu Louis'a rozplanowanie Klatki Schodowej oraz Sali Poselskiej i Sali Senatu — ze znacznymi jednak zmianami — Fontana w swym konkurencyjnym projekcie z r. 1766 wysuwa zupełnie nowe propozycje. Projektuje mianowicie całkowicie nową fasadę Zamku od strony placu, ujętą w dwa silne ryzality; w jednym z nich mieścić się ma teatr, organicznie związany z Zamkiem, a w drugim — kaplica. Nowością jest też zaprojektowanie apartamentu mieszkalnego dla królowej między Wieżą Władysławowską i Wieżą Grodzką, którą zamierzał rozbudować dla pomieszczenia tu Salonu. W szkicu rozważał Fontana i możliwość umieszczenia w ryzalicie nie kaplicy, lecz okrągłej dwunastokolumnowej Sali Po-



Il. 17. V. Louis, *Projekt Sali Dostojników (Rycerskiej)* z r. 1766, fragment.
Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 40. (Fot. L. Sempoliński)

selskiej, jako wyraźnego odpowiednika do owalnej dwudziestokolumnowej Sali Senatu.

Snując dalsze projekty Fontana coraz bardziej oddalał się od realnych możliwości. Zamierzał wyburzyć zupełnie skrzydło z Wieżą Zygmunto-
towską, a na osi głównej placu ustawić wielką kolumnę zegarową (il. 6), a następnie — zastąpić to skrzydło otwartą kolumnadą. To był ostatni projekt Fontany, którego perspektywę, datowaną 20 lipca 1773 r. wyrysował już po jego śmierci — Kamsetzer¹⁶ (il. 7). Choć do projektowania poszczególnych sal król powoływał w tych latach i innych artystów, np. Szregera i Plerscha, to jednak plany całości powierzał tylko Fontanie.

¹⁶ j. w., T. 191, nr 30.

W świetle korespondencji króla z Czenpińskim i p. Geoffrin możemy teraz dokładniej ustalić, kto i jaki wkład wniósł w przebudowę Zamku w ciągu pierwszych 9 lat panowania Stanisława Augusta, od r. 1764 do r. 1773. Współautorów było trzech: Fontana, Louis i król. Pierwsze koncepcje zrodziły się w Warszawie we współpracy Fontany z królem. Rozwinął je i wypełnił bogatym zasobem form klasycystycznych w kompozycji i dekoracji wnętrz — Louis. Z jego plansz tylko pewne elementy przejęte zostały do projektów późniejszych, natomiast obficie napłynęły wyroby francuskiego przemysłu artystycznego, wykonane według wybranych i zatwierdzonych przez Stanisława Augusta projektów Louis'a i stowarzyszonych z nim artystów francuskich.

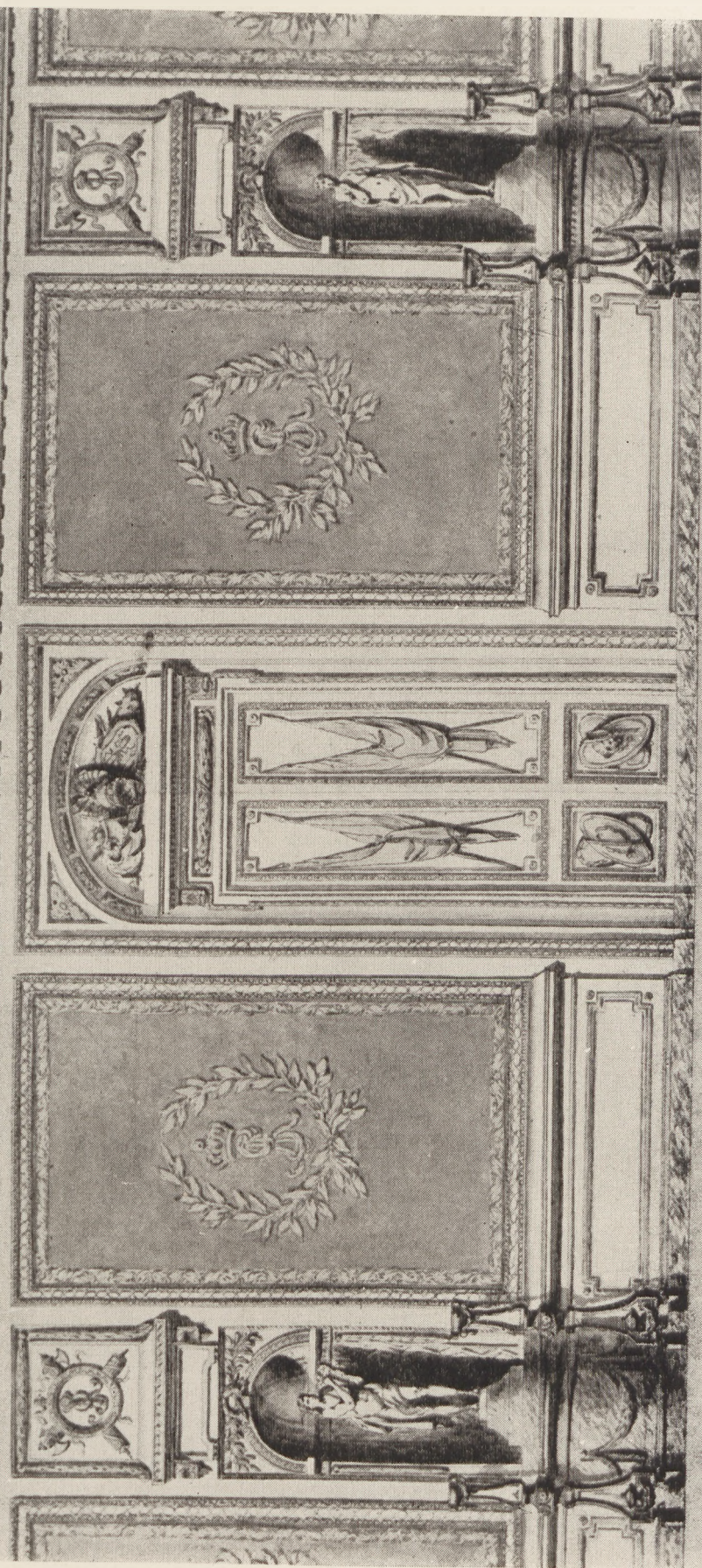
III. Jeżeli zanalizujemy zbiór plansz Louis'a obejmujący zarówno projekty z r. 1765 jak i 1766, to z porównania obu zestawów będziemy mogli wyciągnąć wnioski o charakterze prac, powierzonych Louis'owi oraz o zmianach, którym ulegały początkowe zamierzenia.

Luźna, uszkodzona karta w tece, zawierającej projekty Louis'a, zawiera ich pełny spis, ułożony według pomieszczeń. Z obliczenia wynikałoby, że plansz powinno być około 93, gdy teka zawiera ich obecnie 58. Ale jeśli zważymy, że w spisie wyraźnie wymieniane są przy Sypialni, Gabinetie portretowym i Sali tronowej również meble, i że liczba plansz dla niektórych pomieszczeń, do szesnastu, wyraźnie wskazuje, że mieścić się muszą wśród nich projekty przedmiotów, związanych z wyposażeniem wnętrza, to nie będziemy przypisywać zmniejszenia liczby plansz w stosunku do wykazu zagubieniem ich z biegiem lat, lecz raczej szukać będziemy w innych zespołach zbiorów Gabinetu Rycin. I niewątpliwie dołączyć tu musimy szereg projektów Louis'a oraz jego współpracownika. J. L. Pieur'a, znajdujących się w innym pudle, obejmującym projekty wyrobów przemysłu artystycznego¹⁷. Uważać więc możemy, że plansze z obu tek łącznie zapoznają nas w sposób pełny z projektami francuskich artystów.

Z 58 plansz architektonicznych 32 należą do grupy szkiców piórkiem, podmalowanych akwarelą, powstałych w Warszawie w r. 1765, a 26 — to wykończone akwarelowe projekty, opracowane w Paryżu w r. 1766. Rzecz charakterystyczna, że rozplanowanie nowego placu przed Zamkiem spotykamy w obu zespołach, ale elewację — tylko we wcześniejszym. I tylko też w szkicach z r. 1765 przedstawione zostały pomysły rozwiązania zespołu pomieszczeń, związanych z salami obu izb ustawodawczych. Natomiast w paryskim opracowaniu otrzymały ostateczną formę warszawskie szkice apartamentu mieszkalnego króla, obejmującego Sypialnię z Budua-rem i Gabinet Portretowy oraz Małej Sali Tronowej, przylegającej do Gabinetu Portretowego, a także Sali Rycerskiej, która ozdobiona być miała obrazami historycznymi, zamówionymi w Paryżu. Do tych też pięciu pomieszczeń przeznaczone były wszystkie meble, zegary itp., wykonywane na zamówienie w Paryżu w r. 1766, których projekty zachowały się w Ga-

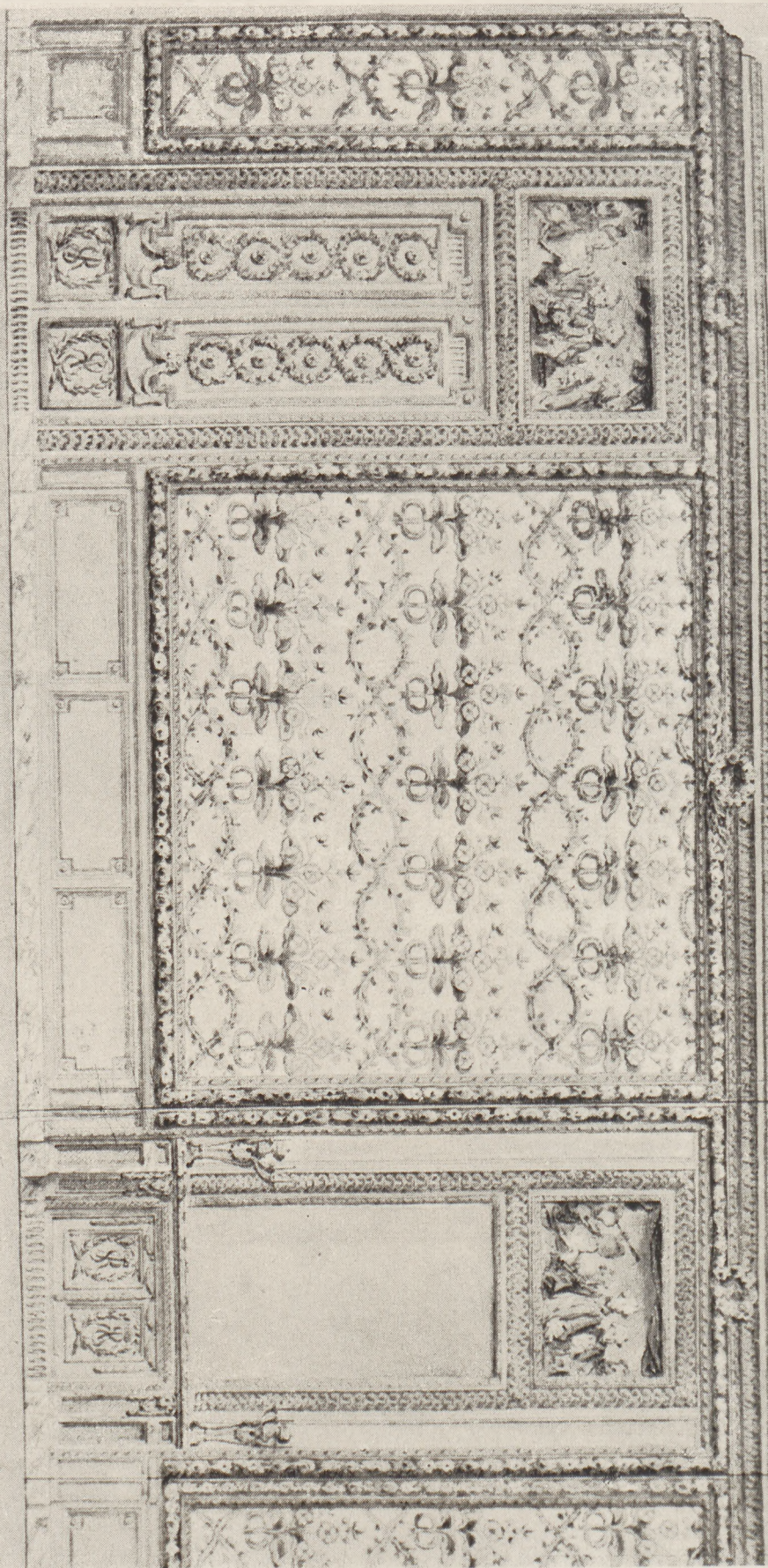
¹⁷ j. w. pudło 183.

Ornamente des Châsse de la Vierge par la Famille de la Vierge

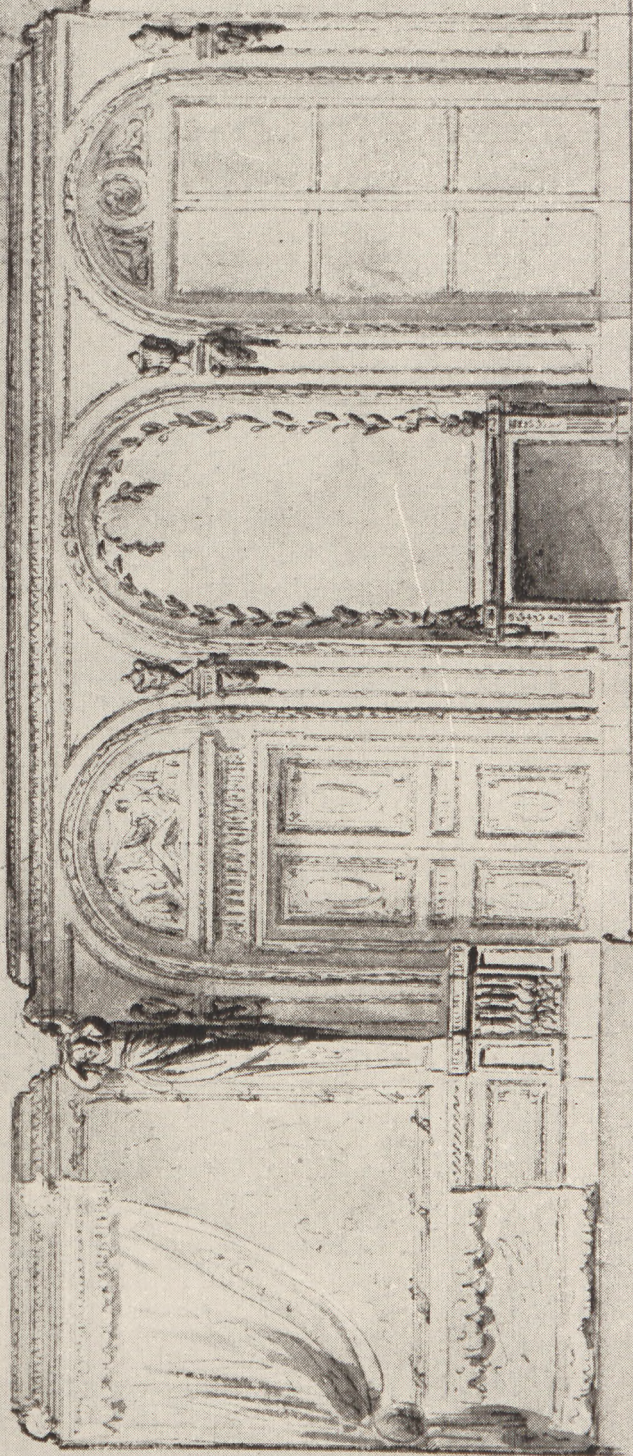


18. Louvre, France.

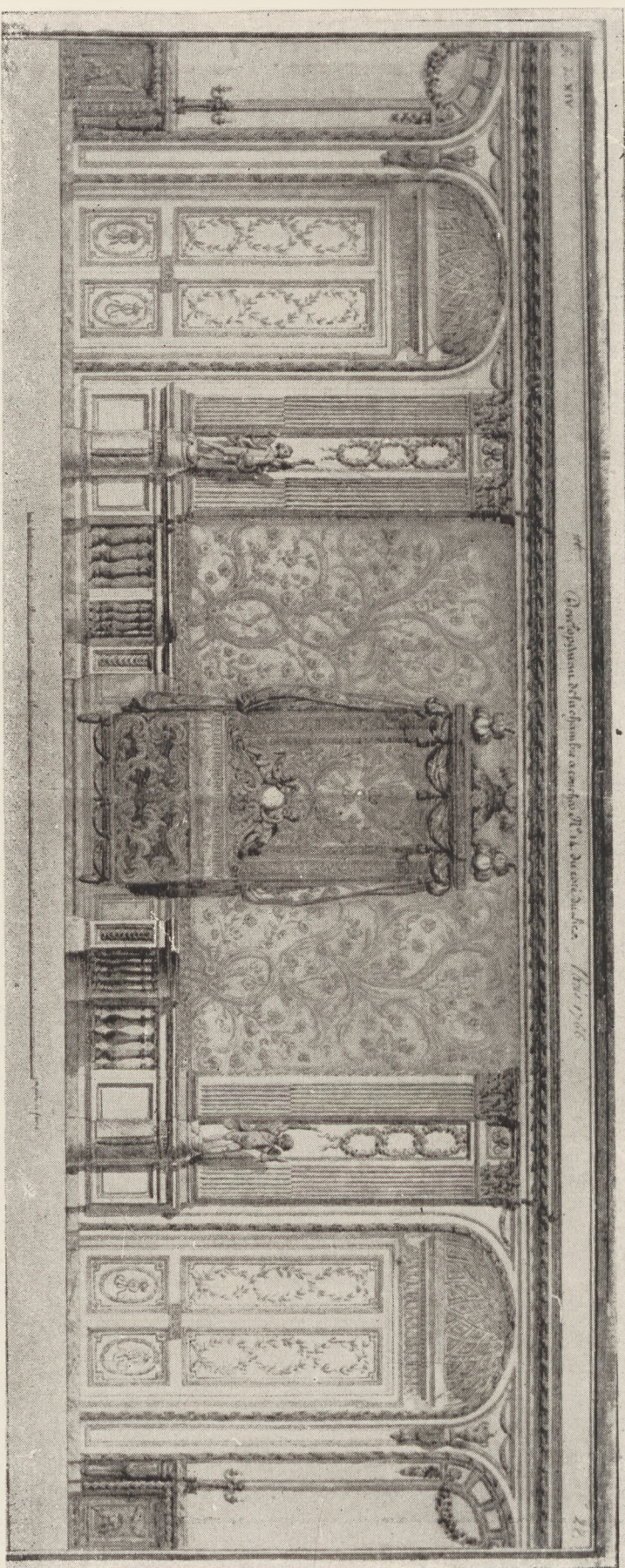
Il. 18. V. Louis, Projekt Sali Tronowej z r. 1766, fragment. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 37. (Fot. L. Sempoliński)



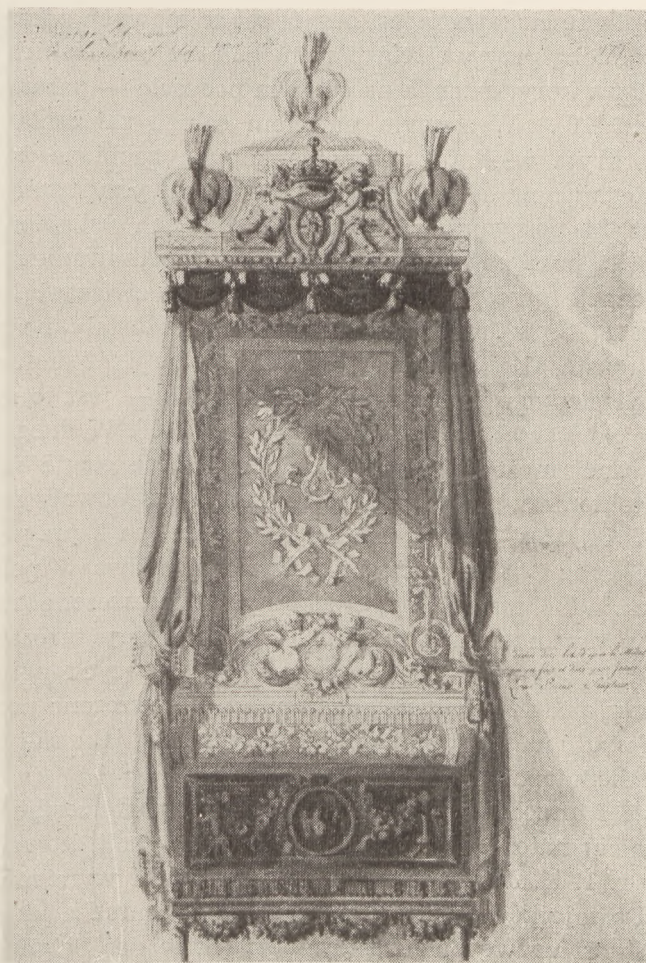
*Grupa u Luydelar
Chamber i kuchow. no 14.
J. a von. en 1765.*



Il. 20. V. Louis, Szkic z r. 1765 do projektu Sypialni, Zb.Gr.B.U.W., T. 1792 nr 25. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 21. V. Louis, Projekt Sypialni z r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 28. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 22. J. L. Prieur, Projekt łoża króla z r. 1766, Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 177.
(Fot. L. Sempoliński)

binecie Rycin. Wiadomość o 20 projektach Sali Poselskiej, Sali Senatorskiej, Kaplicy i Teatru, niewątpliwie z serii opracowanych w Paryżu, które w spuściźnie po Louis'ie znajdowały się w Archiwum m. Bordeaux i w r. 1862 spłonęły, jeszcze wyraźniej świadczy, że Stanisław August szybko zarzucił zamiar gruntownej rozbudowy Zamku według projektów Louis'a, a rolę jego sprowadził do projektowania wnętrzu kilku pomieszczeń i ich wyposażenia.

Szkic fasady Zamku od strony placu z r. 1765 przekonywa, że nie mamy powodu tego żałować (il. 8). Znaczne obniżenie Wieży Zygmuntowskiej i pomniejszenie jej skali oraz ujęcie jakby w dwa pilastrowe pylony z arkadowymi przejściami w parterze, zwieńczenie elewacji ażurową tralkową balustradą z 24 posągami, i parterowa galeria arkadowa, wydzielająca plac przed wjazdem do Zamku — nie stworzyły rozwiązania ani monumentalnego ani jednolitego, a powstała przy tym całość, obca polskim tradycjom architektonicznym.

Niewątpliwie ciekawszy jest zespół sal sejmowych z kaplicą i klatką schodową, zdobioną przy wejściu parami kolumn tokańskich, w hallu — parami pilastrów korynckich, a na górnym podeście — parami korynckich kolumn. (il. 9, 10). Węzłowym punktem całego założenia jest owalna Sala Senatu, kryta wielką kasetonową kopułą, zdobiona 24 kolumnami jońskimi, obiegającymi salę dokoła, 2 kolumnami przy tronie i 2 — przy wejściu, oraz 24 posągami na wysokich cokołach ustawionymi między kolumnami i 24 posągami na balustradzie nad belkowaniem (il. 11). Pokrewną koncepcję przedstawił Louis w szkicu rozwiązania wnętrza Sali Balowej z r. 1765: w owalny zarys murów, pozostały po przebudowie z czasów Augusta III, wprowadził 30 pilastrów i 48 kolumn jońskich o trzonach oplecionych girlandami róż (il. 12, 13) — jest to motyw, który często będzie powtarzał się w projektach z r. 1766. W drugiej wersji tej sali, opracowanej może już w Paryżu, ale jeszcze ciągle szkicowo, elementy architektoniczne w kompozycji wnętrza ustępowały na rzecz rzeźbiarskich. (il. 14, 15). Ściany dzieliło 8 kolumn, po 2 przy tronie i przy trojgu drzwi, oraz 8 pojedynczych pilastrów, po dwa w polach międzykolumnowych. W 4 niszach na przekątnych umieszczone zostały posągi siedzące, a w płycinach nad niszami — zbroje przy tarczach i różgach liktorskich. Na gzymsie nad kolumnami 8 siedzących posągów wiązać miały girlandy, podtrzymywane przez putta, umieszczone ponad pilastrami. Tron wskazuje na podwójny charakter wnętrza, jako sali równocześnie balowej i audiencjonalnej.

Budowa i przebudowa wszystkich sal szybko została zaniechana. Louis opracował natomiast szczegółowe projekty sali, której pomysł powstał już w r. 1764. Jest to sala, którą Czenpiński wymienia pod nazwą Poczekalni Dostojników (*Antichambre des Seigneurs*), a która w projektach Louis'a nosi nazwę Sali Dostojników (*Salle des Seigneurs*). W tych koncepcjach z pierwszych lat mieścić się miała przy Wielkiej Sali Balowej w trakcie, prowadzącym do sal sejmowych. Do niej właśnie zamawiał Stanisław August obrazy historyczne u Ch. Vanloo i Boucher'a, a pozyskał obrazy Viena, Hallé i Lagrenée; szkice wykonał i Jan Pillement¹⁸. Sygnalizując szkicowo te obrazy w polach między pojedynczymi jońskimi pilastrami lub w projektach z r. 1765 (il. 16), zastępuje je Louis w projekcie z r. 1766 (il. 17) zwierciadłami, podpisy pod nimi świadczą jednak, że nie oznacza to rezygnacji z obrazów.

Chyba jedyną salą o charakterze publicznym, wyposażoną według projektu Louis'a w rzeczywistości, a nie tylko w projektach, była Sala Tronowa, mieszcząca się wówczas wraz z Gabinetem Portretowym między Salą Balową a Sypialnią, w miejscu gdzie potem powstała Sala Rycerska. Karmazynowe obicia ze złotymi wieńcami laurowymi, w które wpisane są cyfry królewskie pod koroną, podkreślało charakter reprezentacyjny sali (il. 18). Posadzkę pokrywał dywan ze złotymi zwojami akantu na tle karmazynowym i różowym. Nisze w 4 narożnikach wypełniały figury alegoryczne, na plafonie miało być przedstawione składanie ofiar bogom

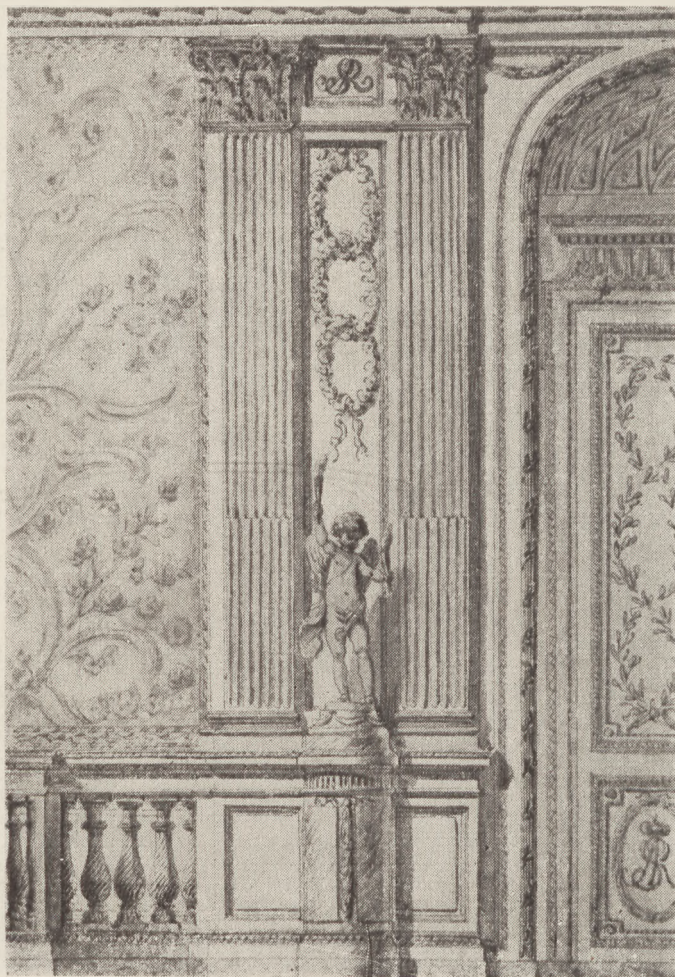
¹⁸ Batowski Z., j. w., s. 17 i in.



Il. 23. Projekt rokokowej jedwabnej tapiserii do Sypialni króla. *Zb.Gr.B.U.W.*, P. 183 nr 22. (Fot. L. Sempoliński)

Olimpu. Osobliwością był Gabinet Portretowy. (il. 19). Adamaszkowe obicia ścian o białych tłach zdobiły 3 rzędy wiązanek z róż, po 3 w każdej, podzielone 3 pasami splecionych gałązek krzaków różanych. Wzór dywanu był podobny jak w Sali Tronowej, ale o niebieskim tle. Wielkie prostokątne zwierciadła umieszczono nad kominkami, a wąskie pasy zwierciadlane — po bokach we wnękach kominkowych i w ościeżach okien. W supraportach, nad drzwiami, kominkami i nad tremem, znajduje się w projekcie 5 prostokątnych supraport z obrazami, przedstawiającymi sceny, ilustrujące 5 zmysłów. Do tych supraport wykonywał też rysunkowe szkice na tematy koncertów parkowych Pillement¹⁹. Na plafonie powtarzał się temat Olimpu z monopteralną świątynią w głębi. Nazwę

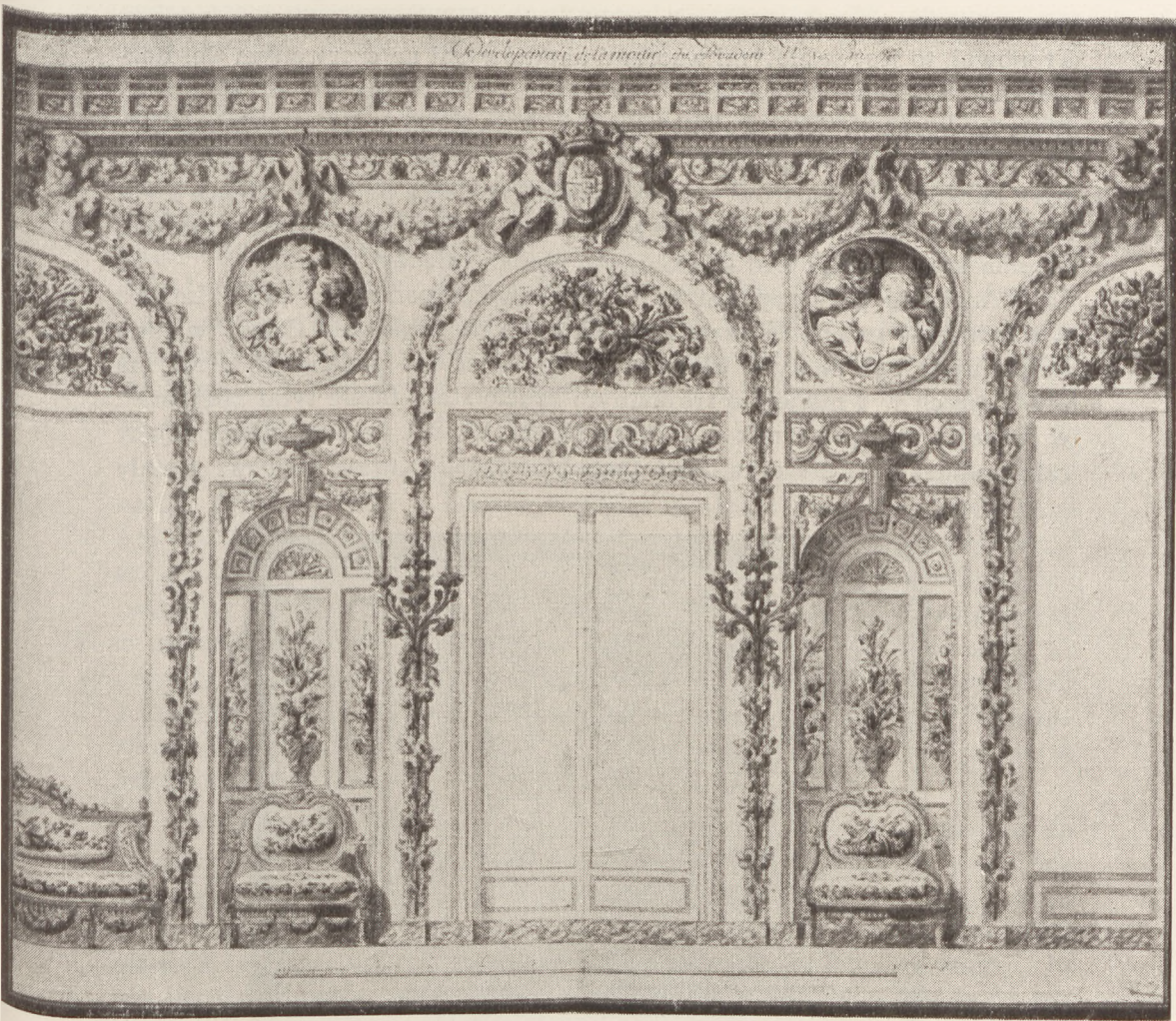
¹⁹ j. w., s. 17.



Il. 24. V. Louis, *Projekt Sypialni z r. 1766, fragment*. *Zb.Gr.B.U.W.*, T. 192 nr 28.
(Fot. L. Sempoliński)

swą otrzymała sala od wielkiego portretu, umieszczonego nad otomaną. Na projekcie tej otomany z ramą obrazu, nadesłanym przez Louis'a w r. 1766, osoba przedstawiona na portrecie jest wyraźnie w napisie określona: „Dessein du cadre pour le Portrait de S. M.te L'Imperatrice“ — a więc Katarzyny II; potwierdza to dwugłowy orzeł na oparciu otomany. W liście z dn. 3 lutego 1766 r. wymieniony jest tu inny portret: „Grand tableau de la reine future“. Sądzić można, że nie jest to pomyłką, lecz wiąże się z różnymi etapami projektów przebudowy Zamku, a w szczególności z tym okresem, który znalazł wyraz w zaprojektowaniu apartamentu dla królowej w r. 1766 przez Fontanę.

O projekcie Gabinetu Portretowego w okresie zatargu z Louis'em przesłała p. Geoffrin królowi w liście z dn. 3 lutego 1766 r. opinię szczególnie zjadliwą. Gdy Louis pokazał jej model gabinetu, miała mu oświadczyć.



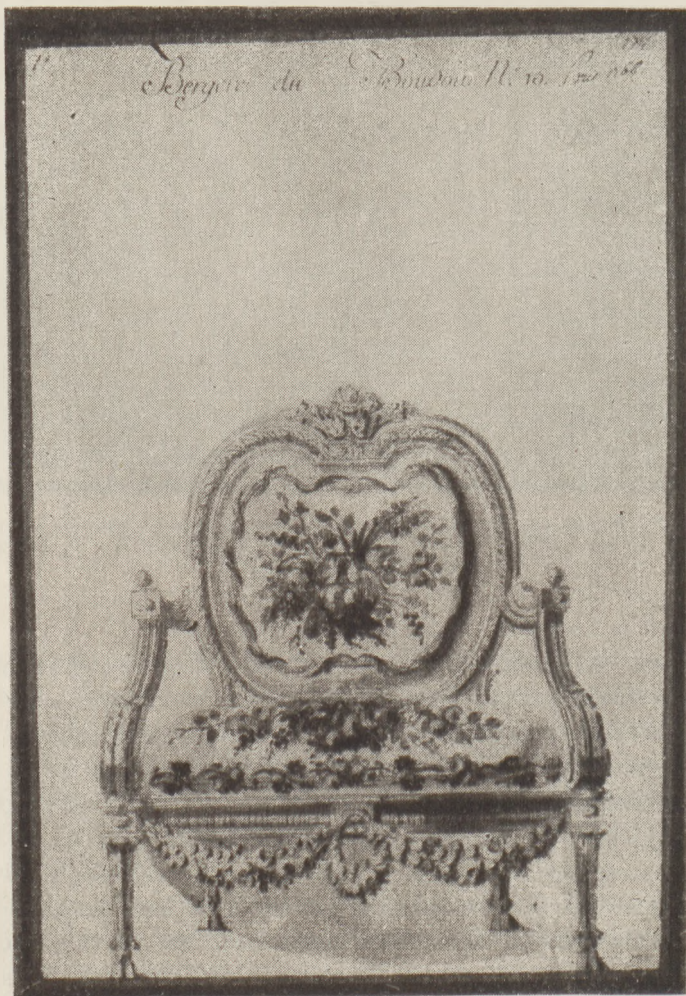
Il. 25. V. Louis, Projekt Buduaru z r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 56.
(Fot. E. Kozłowska)

że: po pierwsze — gabinet podobny jest do małego raju zakonnic lub ciekawostki, którą pokazuje się małym dzieciom, po drugie — że migotanie mnożonych małych ornamentów czyni ten gabinet śmiesznym..., po trzecie — że zwierciadła są po to, by powiększać optycznie pokój i mnożyć przedmioty i trzeba, żeby można było widzieć w nich cały pokój aż do sufitu, że wszystkie te małe tafle wąskich zwierciadeł, które on umieszcza w ościeżach okien i w narożnych wnękach są niepotrzebne, gdyż nic nie odbijają, wreszcie, że wielki obraz przyszłej królowej, przylepiony do tej tapiserii, jest śmieszny..., że trzeba mało znać się na obrazach, by nie wiedzieć, że żaden koloryt, nawet Tycjana, nie wytrzyma tapiserii o białym tle, pokrytym kwiatami o niezwykle żywych barwach.

W sypialni alkowa obita być miała, jak świadczą projekty pokoju i projektu łoża z r. 1766 (il. 20, 21, 22), — karmazynowym adamaszkiem

w ornamenty roślinne. Posadzkę pokrywał dywan tego typu, co w Sali Tronowej, to jest ze złotymi wzorami akantowymi na czerwonym tle. Rozważano widocznie i wariant o wyraźnie jeszcze rokokowej wymowie, którego wyrazem jest projekt tapiserii jedwabnej z egzotycznymi ptakami i krzewami w gronostajowym otoku. (il. 23). Ściany dzielić miały pary korynckich pilastrów, między którymi zwisały potrójne wieńce z róż (il. 24). Girlandy z róż zdobiły też wielkie zwierciadła, wprawione nad dwoma kominkami i nad konsolowym stołem między oknami.

Aneksem przy sypialni był buduar, wkomponowany przez Louis'a w dawniejszy gabinet o kształcie zbliżonym do kwadratu. Cztery wielkie wnęki ujęte być miały w złożone listwy, oplecione girlandami z róż, na przekątnych w 4 niszach o trójlistnym rzucie stały fotele typu „bergère“, w jednej z wielkich wnęk — kanapa (il. 25, 26, 27). Dywan, pokrywający całą posadzkę (il 28) oraz obicie kanapy i foteli, zaprojektowane zostały



Il. 26. Projekt fotela do Buduaru z r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 174
(Fot. L. Sempoliński)

jednolicie z powtarzającymi się wzorami z motywów róż, winogron, par całujących się gołębi i kokard w barwach: czerwonej, fioletowej, zielonej i niebieskiej, wiązanych złocistymi zwojami akantów i girlandami laurowymi. Nad niszami umieszczone zostały 4 tonda z obrazami typu „sujets galants“, na których przedstawiono wpółobnażone kobiety i odnajdujących je lub wieńczących kawalerów. Pary puttów, podtrzymujące kosze z różami i kartusz z herbem Rzeczypospolitej i króla, orły z rozpostartymi skrzydłami na ramach obrazów, girlandy z róż i winogron, a u góry pod fasetą — fryz z wici winnej latorośli, wszystko rzeźbione w drzewie i złożone — stwarzały atmosferę niezwykłego przepychu. Dopełniały wyposażenia wnętrza 4 typy waz z niebieskiej sewrskiej porcelany (czy masy stiukowej?) z brązowymi okuciami — po 3 w każdej z nisz, po jednej na zwornikach nisz i nad wejściem (il. 29).

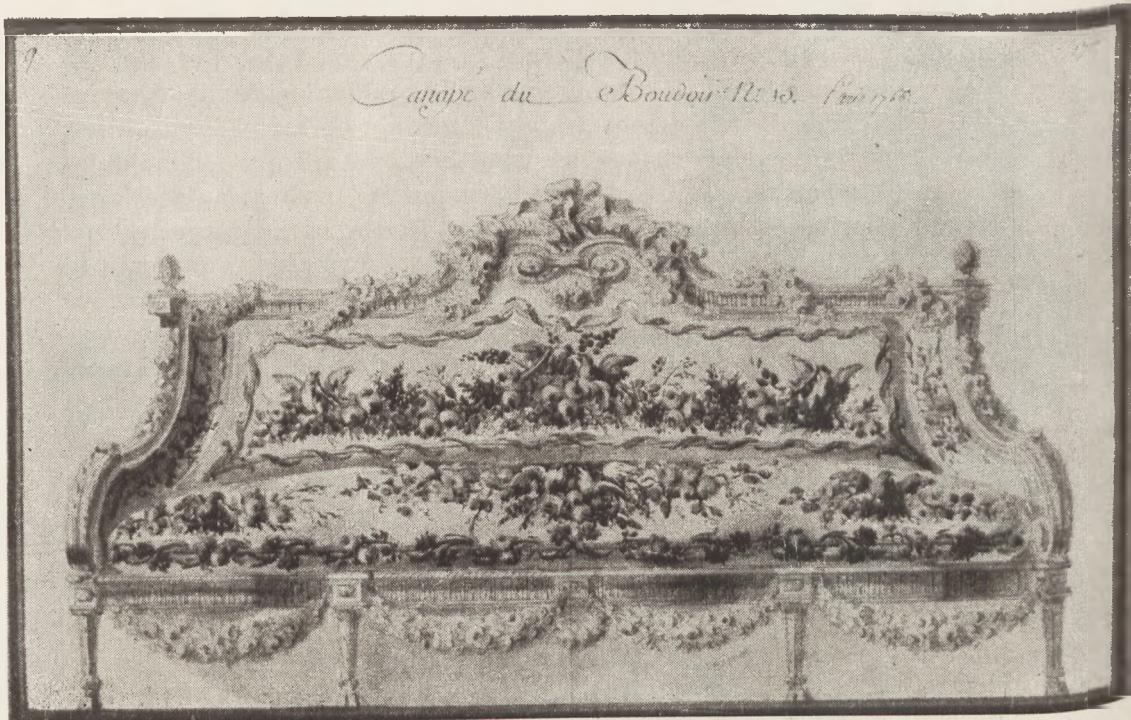
O wykonawcach projektów i zamówień zachowało się sporo wiadomości. Z korespondencji Louis'a wynika, że niektóre tapiserie zamawiane były w Manufakturze Gobelinów²⁰. Król przesłał zlecenie bezpośrednio do dyrekcji, a Louis porozumiewał się z p. de Colange, dostarczając mu projekty. W liście do p. de Colange z dn. 17 czerwca 1766 r. pisał Louis, że rysunki tapiserii do buduaru nie są jeszcze gotowe, a w liście z dn. 27 czerwca podawał wymiary tapiserii, bliżej nie określonych, i zapowiadał przesłanie dalszych oraz jednego nowego rysunku za kilka dni. Formalne zamówienie jednak nie nastąpiło, co tłumaczył Louis w liście z dn. 8 sierpnia 1766 r. brakiem ostatecznych decyzji króla.

Niedatowana notatka króla z tegoż czasu zawiera dyspozycje co do wysyłki z Paryża boazerii, choć ich złożenie nie jest ukończone, bo położone będą w Warszawie, dalej — zlecenie ukończenia zegara i stołu brązowego w Paryżu, a także 17 par świeczników i innych niewymienionych dokładniej przedmiotów²¹. 19 maja 1769 r. Caffieri oferuje 12 par świeczników trójramiennych z girlandami i wawrzynami za 12.000 liwrów, 7 par mniejszych za 5.810 liwrów i 2 małe wazy za 144 liwry²². Notując, że świecznik większy kosztowałby więc 60 dukatów, a mniejszy 40 dukatów, król we własnoręcznej zapisce stwierdza, że jeden z rzemieślników warszawskich oferuje wykonanie za 50 dukatów, a drugi rzemieślnik za 40 dukatów podobnego świecznika, jak paryski za 60 dukatów. Zakazując podanie tych cen niejakiemu Rogalińskiemu, król przez wymijające odpowiedzi poleca uzyskać w Warszawie ceny niższe, niż te, których żądano.

²⁰ Archiwum Czartoryskich w Krakowie, rkp. 782, pag. 485—494.

²¹ Archiwum Główne, Zbiór Popielów, nr 230, k. 154.

²² j. w., nr 231, k. 94 — *Extrait de la lettre de P. Caffieri l'ainé du 19 Mars 1769* oraz na k. 94 i 95 notatki własnoręczne króla. Na k. 95: „Voici les prix des bras en question. Il se trouve au moyen de cela, que un bras pareil a celui que les ouvriers de Varsovie offrent l'un pour 50, l'autre pour 40 Ducats en ont cotés a Paris 60. Il faudroit donc ne pas le dire a Rogaliński Seulement tacher par des reponses incertaines d'obtenir ici des prix moindres que ceux qui ont etés d'abord demandés“.



Il. 27. Projekt kanapy do Buduaru z r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 175.
(Fot. L. Sempoliński)

W r. 1777 w maju tapicer Susson podaje wymiary zwierciadeł do Gabinetu Obrazów (poprzednio zwanego Portretowym?) i do pokoju przy Gabinecie Marmurowym, oraz wymiary innej sali, do której zamierzano wykonać tapiserie²³. Powierzchnia 4 pól ściennych tej sali wynosiła około 45 łokci, koszt więc tapiserii oblicza Susson na 22.500 liwrów, gdyby zamówić ją w Manufakturze Gobelinów, gdzie cena 1 łokcia kwadratowego wynosi 500 liwrów, a 13.500 liwrów, gdyby zamówienie nastąpiło w Manufakturze Beauvais, gdzie cena 1 łokcia kwadratowego wynosi 300 liwrów. W drugiej notatce podaje wymiary 2 tapiserii do Sali Tronowej według projektów Louis'a na prawie 24 łokcie kwadratowe, oznaczając ich cenę w Manufakturze Gobelinów na 400 liwrów za łokieć kwadratowy. O pośredniczeniu przez Louis'a w zakupach królewskich w Paryżu w ciągu kilku lat następnych brak wiadomości archiwalnych.

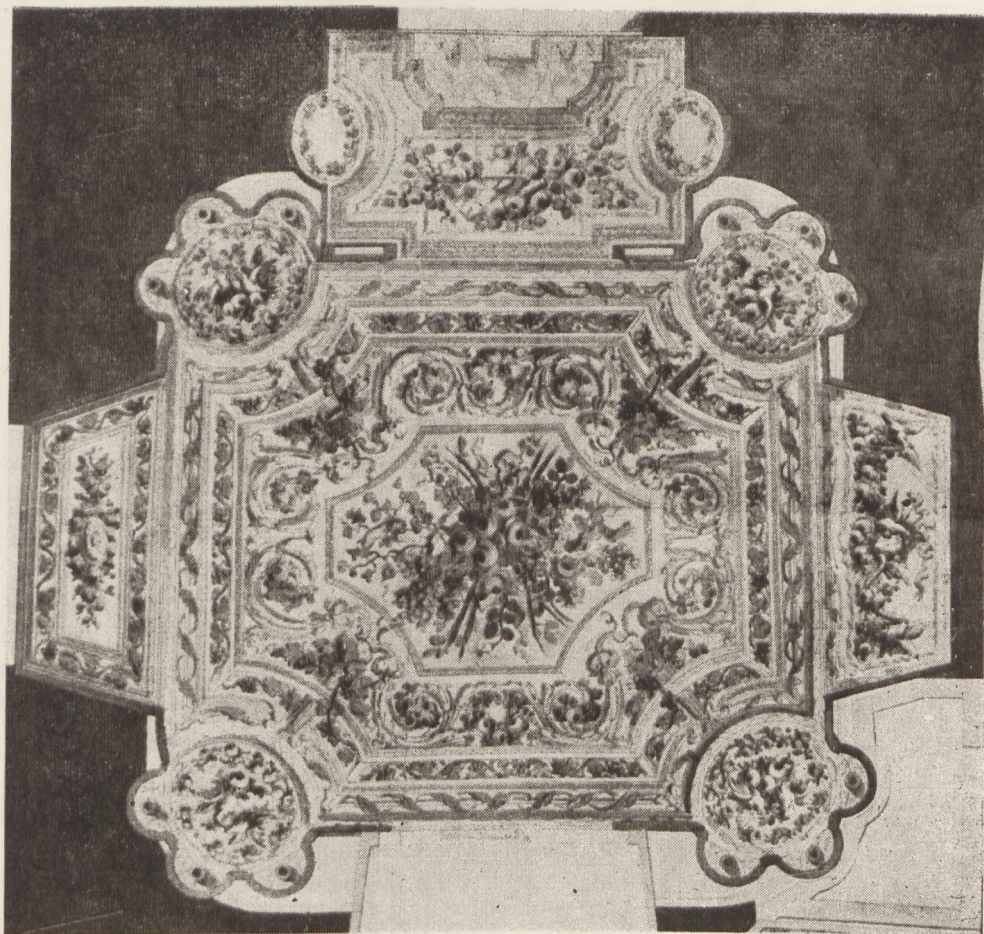
Korespondencja Louis'a z królem trwa do r. 1773²⁴. Jeśli nastąpiła nawet przerwa w stosunkach z nim króla, to nawiązane zostały znów w r. 1777. *Registre des Meubles et Effets arrivés de Paris d'après les Commi-*

²³ j. w., nr 230, k. 170 i 171.

²⁴ j. w., nr 230, k. 126, *Correspondance avec Mr Louis depuis le 16 Juillet 1765 [?] jusque au mois de Mai 1773* z adnotacją na k. 150 — „Remis au Roy”. Brak tej korespondencji w rkp. 230—232 i nie natrafiłem na nią w innych zespolach archiwalnych.

ssions executées par le Sr. Louis Architecte en 1777 et 1778 wymienia zakupy na łączną sumę 22.040 dukatów²⁵. Są to: 12 portier aksamitnych, 7 tapiserii do Gabinetu Portretowego, niewielka kanapa „a confident“ i 12 foteli, o których zapisano, że są doskonale rzeźbione, 12 mniejszych foteli, 12 taburetów, liczne brązy, wśród nich stół, zegar, żyrandole, wazy itp., stół żelazny i 3 niewykończone kominki marmurowe z cyzelowanymi ale nie złożonymi brązami. Wymienione też są 4 figury dzieci ze złożonego ołowiu z pochodniami w rękach oraz do nich marmurowe cokoły — chyba te, które znajdowały się do chwili zburzenia Zamku w Sali Balowej. Co dziwniejsze, spotykamy w wykazie znaczną ilość boazerii: 8 girydonów złożonych z orłami zamiast kapiteli, 8 wachlarzy drzwi „doskonale rzeźbionych i złożonych“, 10 pilastrów korynckich, 4 nisze, balustradę do łóżka. 25 kawałków gzymsu. bordiury do tapiserii itp. Spis kończy zna-

²⁵ j. w., nr 231, k. 64—67.



Il. 28. Projekt dywanu do Buduaru z r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., T. 192 nr 55.
(Fot. L. Sempoliński)



Il. 29. J. L. Prieur, Waza do Buduaru z r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 411.
(Fot. E. Kozłowska)

mienna uwaga: „Prawie wszystkie boazerie są uszkodzone w czasie transportu z Paryża, co czyni, że mają one tylko wartość idealną; znajdują się w wielkiej kaplicy Zamku z braku miejsca w Magazynach“. Po raz ostatni spotykamy nazwisko Louis'a w rejestrze „Garde—Meuble“ królewskiego z r. 1779, sporządzonym przez Susson'a. Przy pozycji 170 łokci karmazynowego aksamitu zanotowano: „venu de Paris d'apres les commissions du Sieur Louis“²⁶. Te zakupy z lat 1777—79 wiążą się już z późniejszym etapem rozbudowy Zamku. Projekt ogólny Louis'a z lat 1765—66 od dawna stał się nieaktualny i występuje on teraz chyba nie jako architekt, a tylko jako rzeczoznawca i pośrednik handlowy.

W ramach planów Louis'a z r. 1766 brązy i inne wyroby przemysłu artystycznego projektował rzeźbiarz ornamencista Jean Louis Prieur²⁷. Nadesłał on królowi kilkadziesiąt projektów akwarelowych, przedstawia-

²⁶ j. w., nr 231, k. 126 b.

²⁷ Zbiór Graficzny Bibl. U. W., P. 183, w nim projekty Prieur'a i innych artystów, jak G. Morot.

jących łoże, zegary (il. 30, 31), girydony, kandelabry, żyrandole (il. 32), wazy, ramy itp. Wkomponowują się one doskonale w projekty Louis'a, a że przynajmniej w części były wykonane, świadczą też niektóre z zachowanych brązów zamkowych (il. 33, 34). Odrębnymi dedykacjami zaostrzył Prieur 3 serie: waz i fontan, ram oraz lichtarzy (il. 35, 36), tytułując się na serii waz i fontan oraz na serii ram — rzeźbiarzem królewskim, co należy tu rozumieć — króla polskiego. Nasuwa się przypuszczenie, że Prieur zamierzał serie te opublikować w specjalnych wydawnictwach sztychowanych.

W zbiorze królewskim znajdują się 3 projekty innego jeszcze artysty. Przedstawiają one girydony: jeden z orłami i maskami meduzy, drugi — z puttami i maskami kozłów, trzeci — z syrenami i maskami satyrów. Ten ostatni tylko podpisany jest „Giachomo Morot“, ale wszystkie trzy niewątpliwie są jego ręki. Że łączą się one z Louis'em, świadczy napis na projekcie girydonu z orłami: „Gueridon, Projet du Chateau de Varsovie de Louis Nr 13“; przeznaczone więc były do Gabinetu Portretowego, który na planach nosi ten numer.

IV. W projektach Louis'a i jego współpracowników, którzy — jak Prieur — projektowali przedmioty wyposażenia wnętrz, obserwujemy postawę artystów jednolitą i wyraźnie sprecyzowaną: stylistycznie określić możemy cały zespół projektów jako francuski wczesnoklasycystyczny. Typowe klasycystyczne motywy, które przewijają się w dekoracji ścian, boazeriach, meblach, ramach, brązach, zawsze w układach symetrycznych, — to arabeskowe wici i liście akantu, gałązki, wieńce i girlandy laurowe, winna latorośl i kiście winogron, girlandy z róż, ornamenty falowe, guzowe i cekinowe, skrzyżowane sztandary, tarcze antycznego typu, hełmy, różgi liktorskie. Szczególnie charakterystyczne są często powtarzające się orły, siedzące i stojące z rozpostartymi skrzydłami, na ramach, luźno, lub — co najciekawsze — wpisane w wieńce laurowe z rozłożonymi wstęgami. Ten ornament powtarzać się będzie w latach późniejszych w Zamku i w Łazienkach.

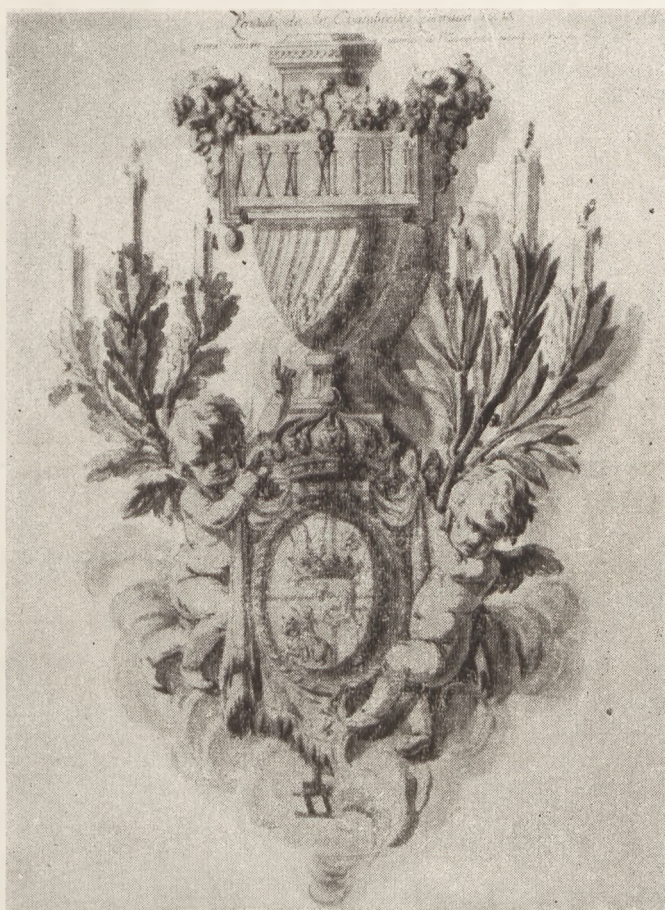
Ale — choć motywy są klasycystyczne — niezwykle bogactwo wyładowanych do pełna wnętrz, przepych barw z dominującą czerwienią i złotem oraz mięsistość elementów architektoniczno-dekoracyjnych stwarza atmosferę pompatycznych wnętrz z epoki baroku. Drobne zaś ornamenty, rozsiane na obiciach Gabinetu Portretowego, otoki z wąskich zwierciadeł i girlandy z róż, przez nie przerzucane, są niewątpliwie reminiscencjami okresu Regencji i sztuki rokokowej, na co w drastycznych słowach zwróciła uwagę królowi p. Geoffrin.

Wielki zespół projektów słynnego francuskiego architekta okresu klasycyzmu, sporządzony specjalnie dla jednego gmachu w Polsce, powinien był już dawno obudzić żywą uwagę polskich historyków sztuki i dziwić się można, że dotychczas informuje o nim tylko krótka wzmianka i 2 reprodukcje. Zbiór jest tym cenniejszy, że uzupełniony kilkudziesięcioma planszami współpracowników Louis'a, głównie Prieur'a, przedstawiającymi szczegółowo, zrealizowane w części, pomysły wyposażenia wne-



Il. 30. J. L. Prieur, Projekt zegara do Sali Tronowej; zegar przysłano z Paryża w r. 1766. *Zb.Gr.B.U.W.*, P. 183 nr 209. (Fot. L. Sempoliński)

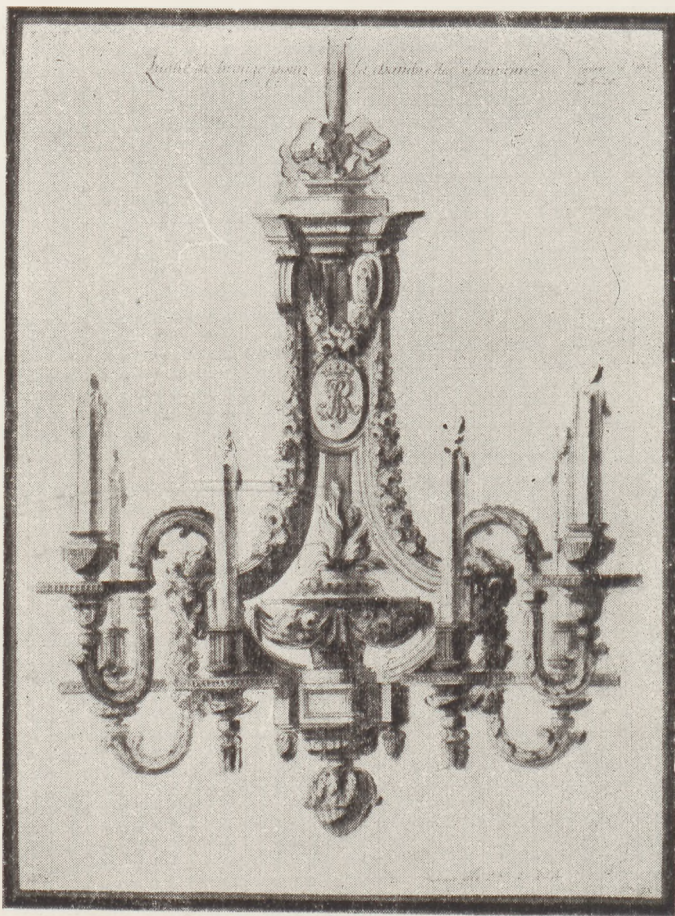
trza. Te sto kilkadziesiąt plansz stanowi kolekcję wyjątkowego znaczenia u nas, a rzadko spotykaną w zbiorach europejskich. Jeśli tak wysoko cenić można jej wartość, to i dlatego, że obok pierwszych szkicowych pomysłów, z talentem narzuconych pewnie w toku rozmów z królem, zawiera niezwykle starannie opracowane i wykończone plansze akwarelowe w dużym formacie. Dla badania procesu formowania się nowego stylu zespół jest dlatego szczególnie interesujący, że pozwala śledzić kryształizowanie się sztuki klasycystycznej o motywach nawet bardzo zaawansowanych, ale współżyjących jeszcze z relikami, i to dość silnymi, sztuki barokowej i rokokowej. Zainteresowanie naukowe pobudza dość rzadka w naszych warunkach okoliczność zachowania się obfitych materiałów archiwalnych, pozwalających wyjaśnić bliżej warunki, w których powstały projekty. Interesuje nas jednak projekt Louis'a nie tylko sam dla siebie, ale i dla roli, jaką odegrał w rozwoju sztuki polskiej doby Oświecenia. Jak widzimy z dokładnych relacji w korespondencjach i z zachowanych archiwaliów, nie były ściśle informacje, jakoby projekt ten



Il. 31. J. L. Prieur, *Projekt zegara do Gabinetu Portretowego; zegar przysłano z Paryża w r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 206. (Fot. E. Kozłowska)*

nie był wogóle realizowany. Przeciwnie — wykonano według projektów Louis'a Sypialnię króla z Buduarem, Gabinet Portretowy i Salę Tronową, niszcząc nawet prowizoryczne urządzenia, skomponowane z dostaw Czenińskiego. Ale znów te wnętrza Louis'a niedługo przetrwały. Zniszczono je w latach dalszej przebudowy Zamku, gdy na ich miejscu powstała nowa Sala Tronowa z Gabinetem Konferencyjnym oraz Sala Rycerska. I w tej jednak przebudowie, choć już tylko z Paryża i jako dostawca czy pośrednik, uczestniczył Louis. Jest niemal w całości dziełem importu wyposażenie nowej Sali Tronowej na miejscu dawnej Sypialni, a pewne elementy włączono i do Sali Balowej. W latach 1778—9 zasilił też Louis Zamek poważnymi dostawami mebli, brązów i tkanin.

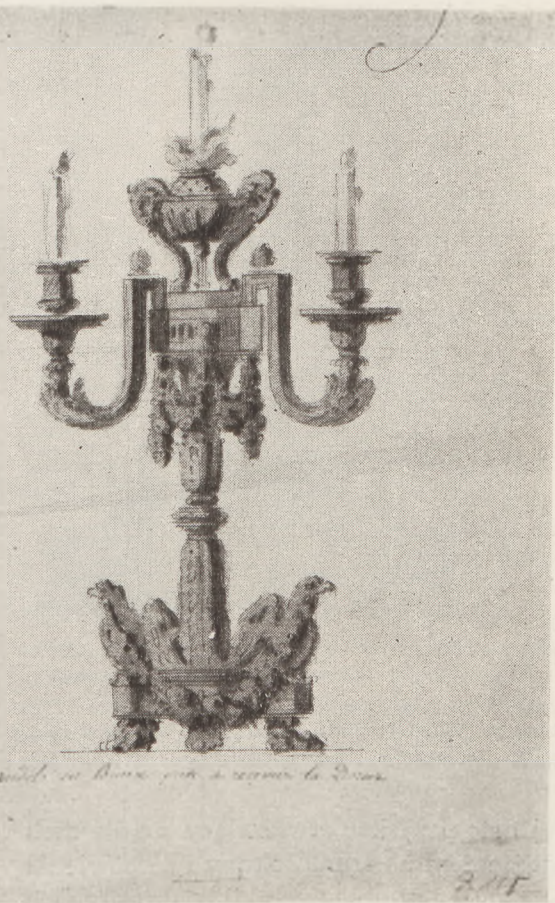
To jeden nurt. A obok niego rozwija się równolegle drugi. Pod kierunkiem najpierw głównie Fontany, a później Merliniego i Bacciarrellego powstają apartamenty, i projektowane i realizowane w kraju. Będzie to skrzydło, odbudowane po pożarze z r. 1767, z Klatką Schodową, Salą Mirowską i Salą Oficerską, oraz kontynuujący dawne miejscowe



H. 32. J. L. Prieur, Projekt żyrandola do Sali Rycerskiej; żyrandol przysłano z Paryża w r. 1766. Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 238 (Fot. L. Sempoliński)

tradycje — Gabinet Marmurowy. Ten nurt później, około r. 1780, stanie się dominujący, gdy powstawać będzie Sala Canaletta, Kaplica, Sala Audiencyjna, Sypialnia, Sala Rycerska i Sala Balowa. Przesączać się jeszcze będą pewne reminiscencje z francuskich projektów i częściowo wypełniać będą sale brązy, wazy i meble paryskie. Ale cały zespół stanisławowski wewnątrz zamkowych nabierze innego charakteru, odróżni się wyraźnie od współczesnej architektury francuskiej i wogóle architektury obcej, stanowić będzie jeden z elementów odrębnej, polskiej sztuki narodowej.

W stosunku do osoby Stanisława Augusta i jego roli w procesie tworzenia się sztuki narodowej w pierwszych kilkunastu latach panowania z przedstawianych tu materiałów wnioski chyba wyciągnąć trzeba nie najbardziej pochlebne. Że w r. 1764 zakupuje we Francji gotowe wyroby, jest naturalne i zrozumiałe. Ale że jeszcze po kilkunastu latach importuje masowo, za ogromną sumę przeszło 20.000 dukatów nie tylko brązy i meble, a także kominki i nawet okucia, ale też boazerie, które zresztą w drodze ulegają zniszczeniu i okazują się niezdatne do użytku, — świad-



Il. 33. J. L. Prieur, Projekt kandelabru do sali tronowej z r. 1766; przed wojną w Sali Tronowej Zamku Warszawskiego, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 245. (Fot. E. Kozłowska)

Il. 34. J. L. Prieur, Projekt apliki; przed wojną w Sali Balowej Zamku Warszawskiego, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zb.Gr.B.U.W., P. 183 nr 246. (Fot. L. Sempoliński)

czy o postawie kosmopolitycznej króla, o nie największych wysiłkach w świadomym tworzeniu polskiej sztuki narodowej. I rodzi się w tych warunkach podejrzenie, że ten drugi nurt, do którego przywiązujemy dziś największe znaczenie, wytwarzający skromniejsze może wnętrza, ale całkowicie lub prawie całkowicie powstające w kraju, nie dlatego mógł się rozwinąć, że takie były zamierzenia króla, lecz dlatego, że na niezwykle kosztowne zakupy i zamówienia w Paryżu nie posiadał dostatecznych funduszy. Stiuk i skromna krajowa boazeria, kosztowały nieporównanie mniej, niż francuskie tkaniny, boazerie i brązy. A że brązy można było wykonać w kraju, świadczy tak charakterystyczna własnoręczna zapiska królewska z analizą ich cen w Paryżu i w Warszawie.

Jeśli spróbujemy jeszcze zastanowić się nad środowiskiem paryskim, które pracowało dla Stanisława Augusta, to uderzy nas zachłanność.



Il. 35 i 36. J. L. Prieur, *Projekty lichtarzy*. Zb. Gr. B .U. W., P. 183, nr 283 i 282.
(Fot. E. Kozłowska).

z jaką artyści i przedsiębiorcy starali się pozyskać otwierający się dla nich rynek zbytu w związku z jego wstąpieniem na tron. Zakupy i zamówienia w Paryżu polska magnateria czyniła stale i w ubiegłych kilku dziesiątkach lat, ale odbiorcą nie był polski dwór królewski. Co przenikało tu z Paryża, odbywało drogę pośrednią przez Drezno. Teraz spodziewano się, że dwór warszawski stanie się może stałym klientem, jak dwór petersburski, czy nawet mniejsze dwory królewskie, jak duński czy portugalski. Nadzieje podsycała pewnie p. Geoffrin, chyba niezupełnie bezinteresowna pośredniczka w paryskich zakupach, choć niewątpliwie ambicja przyjaciółki królewskiej i nieoficjalnej przedstawicielki w Paryżu była najsilniejszym motorem jej działalności. Wydaje się, że materiały dotyczące zamówień Czenpińskiego oraz projektów Louis'a i Prieur'a wzbogacają w sposób dość istotny naszą wiedzę o mecenacie artystycznym Stanisława Augusta. Ale sądzę, że nie należałoby ich zbyt uogólniać. Dotyczą one przecież tylko pierwszych kilkunastu lat jego panowania i przedstawiają tylko jeden — choć dość ważny — fragment działalności mecenasowskiej. A i cała działalność w dziedzinie sztuki Stanisława Augusta stanowi znów tylko jedną kartę w dziejach sztuki polskiej doby Oświecenia. Trzeba więc zanalizować jeszcze wiele innych niedostatecznie znanych zjawisk artystycznych i kulturalnych w życiu polskim w drugiej połowie XVIII w., zanim sformułuje się sąd o mecenacie artystycznym Stanisława Augusta. Stwierdzimy wtedy niewątpliwie, że położył zasługi dla kultury polskiej, ale określimy też ich właściwe granice.

ZYGMUNT BATOWSKI

MARCELLO BACCIARELLI

Okres pierwszy: lata 1731—1765/66

Z rękopisów prof. Z. Batowskiego opracowała N. Batowska
z pomocą A. Chyczewskiej

Prof. dr Zygmunt Batowski nie tylko wniósł ogromny wkład osobisty jako uczony w studia nad sztuką Wieku Oświecenia, ale też w okresie dwudziestolecia międzywojennego jako profesor historii sztuki Uniwersytetu najbardziej się przyczynił do powstania w Warszawie poważnego ośrodka badań nad sztuką polską, szczególnie zachęcając do studiów nad sztuką polską drugiej połowy XVIII i początków XIX wieku. Z bogatej niedrukowanej spuścizny naukowej prof. Batowskiego, której część tylko ocalała, Redakcja wybrała do druku w niniejszym numerze *Biuletynu* pierwszy rozdział monografii Marcello Bacciarellego. Wybór rozdziału, poświęconego artyście przed jego przybyciem do Polski, a więc okresowi dla nas mniejszej wagi, podyktowany został najdalej posuniętym stanem jego opracowania, gdy inne rozdziały są naogół tylko naszkicowane. Przyszłym badaczom twórczości Bacciarellego opublikowanie tego rodzaju rozdziału znacznie ułatwi studia, uwalniając ich od poszukiwań, które ze zwykłą sobie starannością przeprowadził prof. Batowski. (Red.).

Nieskończoną ilość razy wymieniano nazwisko Bacciarellego przy omawianiu przeszłości sztuki w Polsce. Jest o nim bez liku wzmianek i artykułów, zawierających jedne i te same, stale powtarzane wiadomości. Dają się one sprowadzić w swojej osnowie do wiązanki faktów, mieszczących się w *Słowniku malarzów polskich* Rastawieckiego¹.

Interesujący artykuł o Bacciarellim pióra W. Łosia² zignorowali historycy naszego malarstwa³, może niesłusznie, bo przecież uwagi Łosia pomnażały wiadomości o Bacciarellim choćby przez to, że nakłaniały pośrednio do rozejrzenia się w poszukiwaniu jego dzieł po muzeach i zbiorach prywatnych. Poza tym nie próbowano poświęcić obszerniejszego — nie mówię wyczerpującego — studium artyście tak sławnemu, wiele zna-

¹ Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1850, t. I, s. 18—46.

² Łoś W., *Trzej portreciści z czasów Stanisława Augusta*, Przewodnik Naukowy i Literacki, Lwów 1891, s. 849—55 i 949—957.

³ Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860*, Kraków 1896 s. 83—84.

czącemu i rozporządzającemu bogatym w dzieła dorobkiem. Znamienne jest, że ani jednego komunikatu dotyczącego się specjalnie Bacciarellego nie zgłoszono w Komsiji Historii Sztuki Akademii Umiejętności w Krakowie, w której sprawozdaniach znajdują się publikacje o życiu i twórczości jednostek znacznie mniej ważnych. Niespełna dwudziestostronicowy (z ilustracjami), lekko potraktowany ustęp w książce R. Fournier-Sallovèze'a⁴ i mniej więcej tej samej objętości (15 s.), ilustrowany, z kilkunastoma reprodukcjami artykuł T. Rutowskiego⁵ — oto najobszerniejsze charakterystyki działalności artystycznej Bacciarellego. Nowsze poszukiwania Wł. Tatarkiewicza są pierwszym zwróceniem uwagi na Bacciarellego jako na doradcę Stanisława Augusta w sprawach sztuki⁶. O Bacciarellim pisze wreszcie T. Mańkowski⁷.

W tym stanie rzeczy jest jasne, że kto chciałby się zabrać do napisania monografii Bacciarellego, nie wiele zyska z gotowej literatury poza tym, co wydobyli na jaw Tatarkiewicz i Mańkowski — musi więc sam sobie ułożyć szyny do przejazdu i postawić rusztowanie do budowy.

Długie życie Bacciarellego i długoletnią jego działalność artystyczną należy podzielić na trzy epoki:

pierwsza — do czasu trwałego osiedlenia się w Polsce w r. 1765 czy 1766 — to okres młodości spędzonej we Włoszech i w Niemczech, zakończony gościnnymi przyjazdami do Polski, okres debiutowania i szukania przystani na monarszych dworach;

druga epoka — od r. 1765 do r. 1795 — od rozpoczęcia do zakończenia działalności w charakterze malarza nadwornego Stanisława Augusta i jego doradcy w sprawach sztuki;

trzecia epoka — od r. 1795 do śmierci w r. 1818 — okres osłabnięcia siły twórczej, zaniku najkorzystniejszych warunków twórczości, dożywania z kapitału zasług poprzedniego okresu wśród zmiennej atmosfery wypadków w Polsce porzeczowej. Przewroty polityczne nie potrafiły obudzić żywej reakcji tego starca — emeryta, nie rezygnującego jednak z roli niegdyś przewodniej.

Środkowy, trzydziestoletni okres dojrzałości mistrza jest oczywiście najważniejszy pod każdym względem dla niego samego i dla spraw malarstwa w Polsce. Tym niemniej zrozumiałe jest jednak zainteresowanie i poprzednim okresem. Powinno się o ile możności zbadać początki działalności artystycznej tego malarza, aby porównać, jakim był artystą w kra-

⁴ *Les peintres de Stanislas Auguste II, roi de Pologne*, Paris 1907, s. 5—20.

⁵ Bacciarelli. *Sztuka*, t. II, Lwów 1912, s. 1.

⁶ Tatarkiewicz W., *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta*, Warszawa 1916. Odbitka z Przeglądu Historycznego, Warszawa 1915, t. 19, s. 329 i nast.

T e n ż e, *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919.

T e n ż e, *M. Bacciarelli*, Warszawa 1921—22. Odbitka z Rozpraw Histor. Tow. Nauk. Warsz., t. I, zes. 4, 7, s. 35.

⁷ Mańkowski T., *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932; zwłaszcza rozdz. XI, s. 135—148.



Il. 1. Autoportret. Dar M. Zamoyskiego z Warszawy do galerii portretów w Ufficiach we Florencji. (Wg. reprodukcji. Sztuka, Lwów 1912, s. 4).

ju ojczystym i wśród niemieckiego otoczenia, a jakim w Polsce, aby uświadomić sobie, że pobyt w naszym kraju był pomyślną odmianą dla artysty, że stał się podwaliną i dźwignią rozwoju jego twórczości artystycznej. Tym bardziej studia takie byłyby pożądane, że dotąd dość głucho o tym, czym był i co zdziałał przed przyjazdem do Warszawy Marcello Bacciarelli.

*

*

*

Bardzo niedostatecznie zna się na razie życiorys tego artysty. Wiemy, że urodził się w Rzymie⁸ w 1731 r. i tamże studiował u Marka Bene-

⁸ J. Peszki wiadomość o malarzach polskich, rkp. Bibl. Jagiel. 5396: „Bacciarelli z Rzymu rodem syn kuchmistrza”.

fialego, u którego poprzednio kształcił się R. Mengs. Te dwie wiadomości spotyka się przedrukowywane od XVIII w.⁹ Są one dopełnione później ściślejszym określeniem daty urodzenia: 16 lutego¹⁰. Skądinąd dochodzi wiadomość, że artysta miał brata, który był później, w 1779 r., księdzem w Warszawie, wspomaganym z funduszków królewskich¹¹. Wiadomo także, że architekt Ignacy Brocchi był szwagrem Bacciarellego¹².

Stosunek Bacciarellego do Benefialego (czyli inaczej Beneficialiego) będzie zapewne w młodości artystycznej Bacciarellego głównym faktem, który należałoby wpisać na karty jego księgi życia. Stosunku tego nie badano dotąd porównawczo na dziełach ucznia i nauczyciela, odtworzyć go też nie jest łatwo. Cavaliere Benefiale (Benefial) popadł w zupełną niepamięć w historii sztuki. Burząc się przeciw Akademii i drażniąc jej członków¹³ swoim pieprznym dowcipem francuskiego pochodzenia — ledwie w pięćdziesiątym siódmym roku życia, tj. w r. 1741, został przyjęty do Akademii św. Łukasza. W parę miesięcy później przybył do Rzymu Mengs i został uczniem Benefialego. Benefiale zmarł w 1764 r. Dzieła jego są rzadkie¹⁴. Istnieje wiadomość, że 5 kartonów tego artysty ofiarowanych przez kogoś z Petersburga w 1824 r. znajdowało się w zbiorach Uniwersytetu Warszawskiego¹⁵.

Przypuszczenie prof. Mycielskiego, że Bacciarelli po odbyciu studiów malarskich „pod owym równie sławnym, jak zmanieryzowanym Benefialim“, uczył się „później może i pod Battonim“¹⁶, prowadzi do pożytecznego skierowania uwagi na owego ważnego przedstawiciela rzymskiego malarstwa. Sława Battoniego miała swą ekspozyturę w Dreźnie, promieniując stąd nie mało obrazem Marii Magdaleny. Dzieło to od połowy stulecia było bowiem własnością Augusta III. Stanisław August zaś tak wielce je umiłował, że nie rozstawał się z pozyskaną z obrazu kopią, która wisiała w jego sypialni.

Nie wykluczony jest wpływ na Bacciarellego tego podówczas światowej sławy mistrza i najbliższego ziomka, co da się może wykazać po dalszych studiach w tym kierunku. Na razie jest rzeczą słusniejszą wyzna-

⁹ *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, I Theil, Leipzig 1768, s. 216. Autorem większej części książki jest K. H. v. Heinecken.

¹⁰ Rastawiecki E., j. w., t. I, s. 18. Wiadomość zapewne przejęta z epitafium w katedrze warszawskiej (epitafium zostało zniszczone podczas wojny — przyp. Red.).

¹¹ Tatarkiewicz W., *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta*, j. w., s. 12; Loret M., *Życie polskie w Rzymie w XVIII w.*, b. r., s. 296.

¹² *Rozmaitości* nr 40 do nr 98 *Gazety Koresp. Warsz. i Zagr.* 1819, s. 162, w przypisku.

¹³ Noack F., *Marco Benefial, ein Bahnbrecher des Klassizismus*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, XII Jahrg., 1919, s. 125—129.

¹⁴ O rysunkach Benefialego patrz: Batowski Z., *Zbiór graficzny Uniwersytetu Warszawskiego*, Warszawa 1928, s. 20, 79, 85, il. 12.

¹⁵ Bieliński J., *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816—1831)*, Warszawa 1907—1913, t. I, s. 610 (Akta Komisji Rząd. 39c).

¹⁶ Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce* (Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 r.), Kraków 1896, s. 27.

czać dla obydwu malarzy inny wzajemny stosunek, mianowicie tylko ich „paralelizować“, jak tego chce prof. J. Bołoz-Antoniewicz.

„Zdaniem mojem“ — pisze prof. Bołoz-Antoniewicz¹⁷ — „można by Bacciarellego najlepiej paralelizować z Pompejuszem „de“ Battoni, nieco starszym, zmarłym w Rzymie w r. 1787. Można go było i wymienić, tym bardziej, że widocznie zostawał w pewnych stosunkach z Bacciarellim i kilku magnatów polskich portretował w wspaniałym stylu ówczesnym. Znakomity stycharz Cunego w Rzymie był wspólnym sztycharzem Bacciarellego i Battoniego, a obrazy ich mają — przynajmniej w sztychach Cunego — ludzące podobieństwo w układzie i draperii; mam tu przede wszystkim na myśli portret Elżbiety Potockiej, żony Franciszka Salezego¹⁸, a córki Stanisława malowany przez Bacciarellego w r. 1782 i portrety malowane przez Battoniego w Rzymie w 1783 r. Stanisława Szczęsnego Potockiego i jego żony z Mniszchów“.¹⁹

W r. 1750 Bacciarelli wyjechał do Dreżna. Na podstawie wiadomego szczegółu o powołaniu go z Rzymu²⁰ utwierdza się przekonanie, że artysta nasz wyszedł ze środowiska szkoły rzymskiej, choć nikt nie będzie przeczyć, że mógł nie jeden rok (nie tylko epizodycznie) z ubiegłych dziewiętnastu lat życia spędzić poza miastem i zapoznać się ze sztuką innych włoskich środowisk.

Domysły prof. Mycielskiego, że Bacciarelli dostał się do Dreżna może za pośrednictwem architekta Chiaverego lub też za namową malarza Mengsa, upadają wobec wyjaśnienia Heineckena, że to on sam go sprowadził wraz z kilku innymi Włochami. Od r. 1750, wedle K. H. Heineckena, a od r. 1753, wedle Rastawieckiego (czerpiącego tę wiadomość od Ciampiego?), jest więc dwudziestoletni (dwudziestotrzyletni) Bacciarelli w Dreźnie w grupie tych, których znęcił tamtejszy ruch artystyczny, zataczający kręgi dokoła dworu elektorsko-królewskiego. Zajęciem, jakie mu dano, było przerysowywanie najcelniejszych obrazów zbioru Augusta III dla rytowników, mających je reprodukować w pomnikowym wydawnictwie, tzw. po krótku *Dresdner Kupferstichwerk*, którego promotorem był znakomity dyrektor galerii królewskiej, K. H. v. Heinecken. On to sprowadził Bacciarellego wraz z trzema innymi artystami do zrealizowania tego przedsięwzięcia:

¹⁷ Bołoz-Antoniewicz J., *O malarstwie polskimi. Z powodu dzieła prof. J. Mycielskiego*, Kwartalnik Historyczny, Lwów 1898 r., s. 231. (i odbitka).

¹⁸ Hutten-Czapski E., *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie*. Kraków 1901; Łoski J., *Ryciny polskich i obcych rytowników XVII i XVIII wieku*, zes. X, Warszawa 1878. W Gabinetzie hist. Warsz. Tow. Nauk. była kopia portretu Franciszka Salezego Potockiego z Bacciarellego, ujęty po pas.

¹⁹ Stanisław Szczęśny Potocki był synem Franciszka Salezego i Elżbiety. Jest więc możliwe, że to on właśnie bawiąc w Rzymie w r. 1783, gdy go portretował Battoni, zlecił wysztichowanie przez Cunego nie tylko portretu swego i żony, ale i rodziców, według rysunków, które widocznie zabrał ze sobą.

²⁰ *Nachrichten*....., j. w., s. 216.



Il. 2. Anna Elżbieta Potocka. Wg sztychu Cunego, Rzym 1782. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 12979 R. (d. zb. w Suchoj). (Fot. E. Kozłowska)

„...die Künstler Bacciarelli, Gandini, Canale, Keil, die ich bloss für mich zu arbeiten nach Dressden kommen lassen, alle an dem Dressdner Hofe hienächst versorgt worden“.²¹ (pisownia oryginalna)

Właściwy tytuł wydawnictwa brzmi: *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde ...contenant 50 pièces avec une description de chaque tableau en français et en italien.*

²¹ *Nachrichten...*, j. w., II, Leipzig 1769, s. XXV. W tłumaczeniu: „...wszyscy artyści — Bacciarelli, Gandini, Canale, Keil, których sprowadziłem do Dreżna, by tylko dla mnie pracowali, zostali później zatrudnieni przy dworze dreźnieńskim“.

Heineken K. H., *Idée Générale d'une collection complete d'estampes avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure et sur les premiers Livres et d'Images a Leip-sic et Vienne 1771. La Gallerie de Dresde*, s. 62.



Il. 3. Franciszek Salezy Potocki. Wg. sztychu Cunego, Rzym 1782. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 12985 R. (d. zb. w Suchej) (Fot. L. Sempoliński)

T. I ukazał się w 1753 r., T. II — w 1757 r. (T. III, dopełniający, wyszedł w 1870 r.)²². Dzieło to podjął Heinecken na własny koszt, realizując dwa tomy po 50 kart oraz początek trzeciego, składający się z 6 kart²³. Przedsięwzięcie to wywołało poważne zarzuty, Heinecken przesyłał bowiem kartony do rytowania miernym rytownikom²⁴.

²² Woermann K., *Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden, grosse Ausgabe*, Dresden 1908, s. 15—16. Nadto katalog ten zawiera na s. 909—920 spis rytowanych w wydawnictwie Heineckena obrazów z podaniem rytowników.

²³ Egzemplarz wyd. Heineckena, który posiadała Biblioteka Krasieńskich (spalony podczas wojny — przyp. Red.) miał napis wydrukowany na karcie tytułowej: „Exemplaire de Mr Gotthilf Wernick, Sénateur de Danzig“.

²⁴ Justi K., *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, II Aufl., Leipzig 1898, Bd. I, s. 267—271.

Spośród artystów wybranych do wykonania reprodukcji przypada Bacciarellemu najpierw „Św. Rodzina“ (tabl. 25 w T. I) Francesca Vanni (1563—1609-10; szkoła sieneńska). Po tej pierwszej pracy następują przerysy z Parmeggianina (1504—1540): „Madonna z dzieciątkiem della Rosa“; z Holbeinowskiego portretu Morette'a, który to portret podówczas był uważany za dzieło Leonarda da Vinci i taki podpis nosi na rycinie, oraz z Tintoretta — „Jawnogrzezsnica“ („z pracowni Tintoretta“).²⁵

Przerysy te dokonywane są z coraz lepszym zrozumieniem potrzeb rytownictwa. Późniejsze prace — wedle spostrzeżeń współczesnego znawcy — odtwarzają oryginały z większą siłą, w przeciwstawieniu do wymuskanego traktowania pierwszego obrazu. Należy przy tym zaznaczyć, że za uchybienie ścisłości, stwierdzonej w ostatecznych reprodukcjach, nie może ponosić odpowiedzialności Bacciarelli. Spada ona po największej części na Ch. Hutina, który retuszował próbne odbicia płyt²⁶. Tekst drugiego tomu zamyka uwaga:

C'est Mr Charles Hutin, premier dessinateur de SM. Polonoise, et de l'Académie de Sculpture de Paris, qui a toujours retouché les pieces de ces deux volumes d'après les tableaux originaux de la Galerie, et le public peut être d'autant plus persuadé de leur justesse que son habileté à manier avec goût et esprit le crayon, le pinçau et le ciseau est assés connu“. (pisownia zgodna z oryg.). I.

Nieostrożnie zresztą wyrwano się z tym objaśnieniem, które zamiast dobrze usposobić do wydawnictwa, raczej zniechęca i budzi słuszne niedowierzanie.

Próbkami bacciarellowskich kopii są rysunki sangwiną, które były w drezdeńskim Zwingerze: „wedle Holbeina Londyńskiego złotnika“²⁷, Parmeggianina Madonny della Rosa i Piotra Facciniego Świętej rodziny“²⁸. Facciniego nie ma w pierwszych dwóch woluminach.

Pracował Bacciarelli dla wydawnictwa jako kopista nie sam²⁹. W liczbie towarzyszy pracy zjawia się też żona, którą poślubił w 1755 r. w Dreźnie. „Niezmierznie ciekawym byłby portret drezdeński, więc wcześniejszy, swej ukochanej panny Rychter, z którą się ożenił, malowany con amore, o śmiejących mądrych oczach — który jest we Francji“ — pisze Rułowski. Była Niemką i nazywała się Johanna Juliana Friederica Rich-terinn³⁰. Urodzona w r. 1733 (o dwa lata młodsza od męża), uzdolniona do sztuki i już w niej kształcona przed zamęciem, wyrobiła się na malarzkę pod dalszym kierunkiem męża i malarza Hutina. Obrała sobie z czasem

²⁵ *Nachrichten...*, j. w., s. 180.

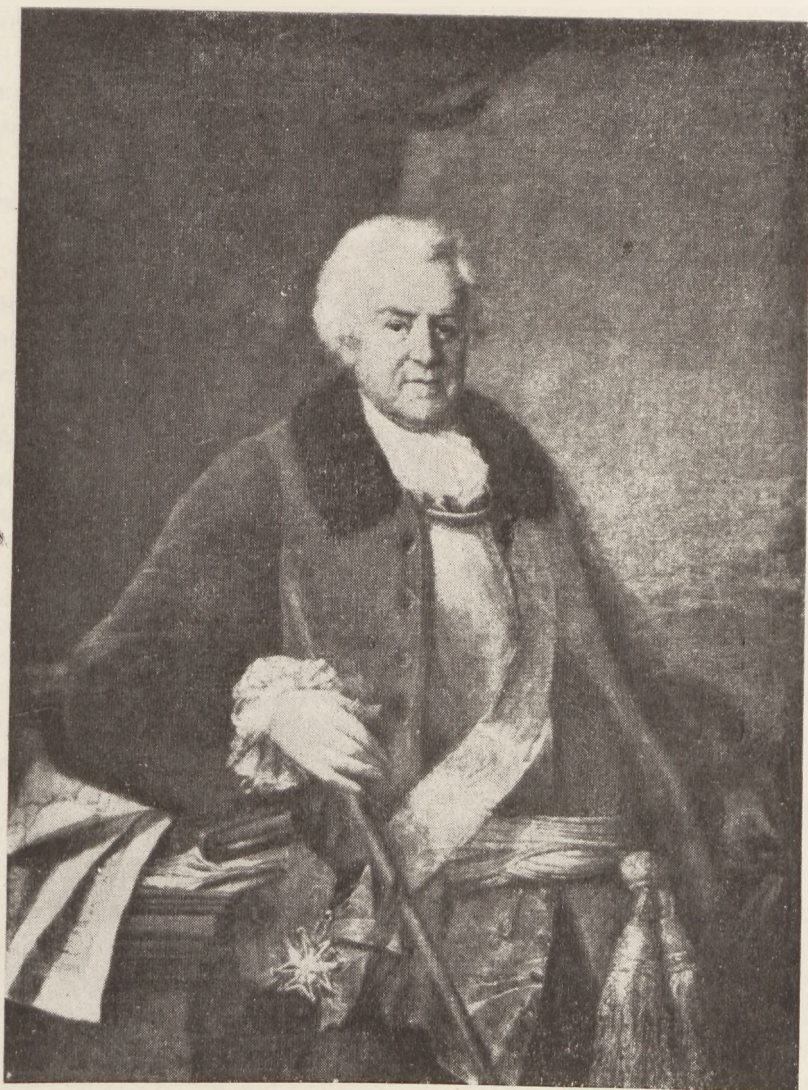
²⁶ j. w.

²⁷ Co się tyczy „Londyńskiego złotnika“, to, jak później dowiedziono, nie przedstawia on „londyńskiego złotnika“ Hub. Morette'a, lecz Francuza, Sieur de Morette.

²⁸ *Conversation Lexicon für bildende Kunst...* fortgeführt von Frdr. Faber, Leipzig 1843—1848, III Bd., s. 157.

²⁹ *Nachrichten...*, j. w., s. 179, 180 i n.

³⁰ j. w., s. 216—17; Batowski Z., *Malarki Stanisława Augusta*. Wrocław 1951, s. 37—40.



Il. 4. Stanisław Poniatowski, Kasztelan krakowski, ojciec Stanisława Augusta. Dawniej w zb. w Jabłonie. (Wg. reprodukcji T. Mańkowskiego, *Galeria Stanisława Augusta*, tabl. 143).

jako specjalność miniaturstwo. Gdy jej powierzono przerysowanie oryginałów, umiała sprostać zadaniu (być może, że mąż odstąpił jej część swego zamówienia). Wedle jej rysunku rytowano: „Śmierć Adonisa“³¹. W tomie II wydawnictwa Heineckena pod nr 15 figuruje: „Alexandre Turco dit l'Orbetto „Adonis opłakiwany przez Wenus“ — Fre. Bacciarelli, née Richter del. 1756 J. Beauverlet Sculp.“.

Obok Bacciarellego i jego żony zatrudnieni są jako rysownicy *Galerii Drezdeńskiej* i inni artyści. Znajdujemy tu m. in. prace Stefana

³¹ *Nachrichten...*, j. w., s. 180.

Torellego³² i Jana Baptysty Internariiego³³. Ten ostatni, Włoch, rodem z Rzymu, uczeń Benefialego, tak samo jak Bacciarelli ugruntował sobie byt i wy dostał się na szerszą widownię w Dreźnie. Pozyskawszy uznanie jako portrecista, udał się w r. 1756 z dworem Augusta III do Warszawy, gdzie przedwcześnie umarł w r. 1761³⁴.

W Gabinetecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie pod Nr 388 znajdował się zaginiony w czasie ostatniej wojny (1944 r.) zbiór zatytułowany: *Raccolta di vari disegni del Cav. P. L. Ghezzi Romano è di Giovano Batt. Internari Romano da M. Oesterreich*, Potsdam 1766. Na tabl. 30 są napisy: „Gravé par Matthieu Oesterreich d'après le Dessein de Jean Baptiste Internari. Tiré du Cabinet de S. E. Mons. le Prem. Ministre Comte de Brühl Dedié à Monsieur Jean Louis Goldman par son très humble Serviteur et Ami Mathieu Oesterreich Dresde 1752“. Niedostateczne, bo zapewne tylko jednostronne pojęcie o tym artyście dają te próbki rysowanych przezeń karykatur: nr 13 i nr 36 „Karykatura malarza zwierząt...“³⁵. Tamże była również karykatura rysunku Benefialego („służąca“ — nr 23).

Zbieżność kolei życiowych Bacciarellego z losami kolegi zaznacza się również w wybraniu się do Warszawy wśród podobnych okoliczności. Miał bowiem Bacciarelli poznać Polskę już za Augusta III i za jego sprawą. M. Stübel wspominając, że podczas Wojny Siedmioletniej król August III i Brühl umknęli do Polski, a powrócili do Drezna dopiero po zawarciu pokoju, pisze, że spośród wypłoszonych artystów Torelli i Gandini udali się do Petersburga, dokąd już poprzednio wyjechał Rotari; młodszy Silvestre udał się do Paryża, gdzie już od kilku lat bawił jego ojciec... Canaletto starał się o wyjazd do Wenecji, a znalazł się w Wiedniu. Bacciarelli zaś i Internari towarzyszyli królowi do Warszawy³⁶.

Wtedy to, nie wiadomo tylko, czy dzięki dłuższemu pobytowi, czy też tylko w czasie przelotnych odwiedzin, przyszło do nawiązania stosunków ze Stanisławem Poniatowskim, stolnikiem litewskim, a przyszłym znakomitym protektorem malarza. Ogniwem, jeżeli nie pierwszym, to jednak najdrogocenniejszym dla przyszłości artysty, stał się portret ojca Stanisława Poniatowskiego, starego kasztelana krakowskiego, malowany

³² Dwa jego obrazy w wielkim ołtarzu katedry we Fromborku były przywiezione z Drezna przez biskupa warmińskiego Grabowskiego. — Dr Dittrich, *Der Dom zu Frauenburg*, Zeitschr. f. d. Geschichte u. Altertumskunde Ermlands, Braunsberg 1914, s. 31. — Wiadomość udzielona przez mgr. Z. Rewskiego.

³³ Internari rysował: nr 8 Tycjana: „Matkę Boską ze świętymi“ („Jacob Folkenia sculp. Amst. 1752“), nr 9 P. Veronesa: „Ucztę w Kanie“ („L. Jacob sculpt.“), nr 10 P. Veronesa: „Portret Daniela Barbaro“ („I. Houbracken — sculp.“), nr 22 Guercina: „Cephale et Procris“ („L. Lempereur sc.“), nr 23 Guercina „Śmierć Adonisa“.

³⁴ *Nachrichten...*, j. w., s. 217.

³⁵ Egzemplarz dzieła był w bibliotece Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie; zaginął w czasie ostatniej wojny.

³⁶ Stübel M., *Der jüngere Canaletto*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV, 1911, s. 476.



Il. 5. Stanisław Poniatowski, ojciec Stanisława Augusta. (Wg. reprodukcji Forst-Bataglia O., *Stanisław August Poniatowski und der Ausgang des alten Polenstaates*, Berlin 1927, tabl. po s. 48.) — Wg. Z. Batowskiego Kazimierz Poniatowski, brat króla.

na cztery lata przed jego zgonem — a więc w r. 1758. Tej wskazówki udzielił sam król Stanisław August, wspominając w pamiętnikach o swym rodzicu:

„Il avait 82 ans, lorsque j'obtins de lui, que Bacciarelli fit son portrait. La ressemblance est parfaite, et cet ouvrage est celui qui commença la réputation de Bacciarelli”³⁷.

³⁷ *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*, t. I, St.-Petersbourg 1914, s. 398. W tłum.: „Miał wówczas 82 lata, gdy nakłoniłem go, by Bacciarelli wykonał jego portret. Podobieństwo jest doskonałe; dzieło to zapoczątkowało sławę Bacciarellego”.



Il. 6. Izabella z Czartoryskich Lubomirska. Dawniej galeria Wilanowska.
(Fot. K. Jaworski)

Oryginał portretu był w Jabłonie³⁸, w r. 1944 został przewieziony do Warszawy i tu pewnie spłonął w czasie powstania³⁹. Kasztelan widoczny jest po kolana, trzyma laskę w ręce, opierając się przedramieniem o stół zarzucony papierami i księgami. Popiersie z tego portretu miała niegdyś Benedyktowa Tyszkiewiczowa z Czerwonego Dworu. (Portret zaginął w 1939 r.)⁴⁰. Stanisław August pragnął mieć zawsze ten portret dla siebie, jak świadczy zarządzenie dane z Grodna w 1795 r.

³⁸ Mańkowski T., *Galerja Stanisława Augusta*, j. w., s. 143, reprodukcja nr 350.

³⁹ Wiadomość udzielona przez prof. S. Lorentza.

⁴⁰ Według informacji B. Tyszkiewicza.

Znany jest jeszcze inny portret Bacciarellego, określany jako portret ojca. O. Forst - Battaglia⁴¹ mianowicie reprodukuje (po s. 48) portret, przy którym umieszcza napis: „Stanisław Poniatowski, der Vater Stanisław Augusts, Gemälde von Bacciarelli“. Jest to jednak nieprawdopodobne — model wygląda za młody jak na okres działalności Bacciarellego w Polsce. Czyżby to było odtworzenie historyczne? Najprawdopodobniej portret przedstawia nie ojca, lecz ks. Kazimierza, brata Stanisława Augusta.

Interesującym rozdziałem z okresu pobytu Bacciarellego w Dreźnie jest jego działalność w Akademii Sztuk Pięknych. Po krótkim panowaniu następcy Augusta III, elektora Fryderyka Krystiana (zm. 17. XII. 1763), objął rządy w Saksonii królewicz Ksawery August jako „książę-administrator“. Dwór drezdeński zatrudniał podówczas i opłacał 37 artystów i artystek. Ich stosunek do dworu, a przede wszystkim do powołanej właśnie do życia Akademii Sztuk Pięknych, zamierzał uregulować jej generalny dyrektor, Krystian Ludwik Hagedorn (brat bajkopisarza), mianowany dekretem ks. Ksawerego na stanowisko dyrektora. Na liście osób przedłożonej księciu z raportem Hagedorna 2 stycznia 1764 (*Specification der Maler und Dessinateurs*) pomiędzy tak poważnymi nazwiskami jak: Belotto-Canaletto, J. Casanova, Kr. W. E. Dietrich, Mengsowie, Silvestre'owie i inn. (dzisiaj przeważnie zapomnianymi), znajdują się oboje Bacciarellowie, zapisani w następujących słowach:

„Bacciarelli, Johanne Juliana Friederika, Malerin und Zeichnerin.
400 Thlr. Besoldung aus der Ober-Kammerei-Casse.
Bacciarelli, Marcello, Dessinateur,
400 Thlr. Besoldung, und 80 Thlr. Hauszins, ebendaher ⁴².

O „rysownikach“ (Dessinateurs) wypowiedział Hagedorn charakterystyczny pogląd, że ci, którzy jedynie przerysowują skrupulatnie obrazy, aby dostarczyć rytownikom kartonów, są zbędni: „więcej można się przysłużyć rytownictwu“ — pisze Hagedorn — „jeżeli zamiast dawać gdzie indziej do wykonania ryciny z obrazów galerii (na podstawie ich rysunków), powoła się raczej wybitnych rytowników do Dreżna, choćby z nieco wyższym nakładem kosztów.“⁴³

Tym nie mniej jednakże uznano Bacciarellego za pożądanego dla Akademii i wraz z kilkoma najwybitniejszymi malarzami zatrzymano jego i żonę. Otrzymał stanowisko szóstego (i ostatniego w szeregu) profesora, on jeden z wyraźnym zaznaczeniem „do portretu“. Żona otrzymała stanowisko „członka przybranego“ („agregierte Mitglieder“)⁴⁴ dla swej specjalności — miniatury. Tycząca się ich zapiska w *Reglement derer Besol-*

⁴¹ Forst-Battaglia O., *Stanisław August Poniatowski und der Ausgang des alten Polenstaates*, Berlin 1927.

⁴² Wiessner M., *Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden von ihrer Gründung 1764 bis zum Tode v. Hagedorns 1780*, Dresden 1864, s. 90 (Note 14).

⁴³ j. w., s. 30.

⁴⁴ O Fryderyce Bacciarelli patrz: Batowski Z., *Malarki Stanisława Augusta*, j. w., s. 37 i n.

dungen und Pensionen, vor die Kunst-Academie und übrige Künstler a 1mo Jan 1764 an“ brzmi następująco:

„Academie. A. Mählerey, a) Professores:

480 Thlr. sechster Professor, Marcello Bacciarelli, zum Portrait,

b) agregierte Mitglieder:

400 Thlr. Hofmählerin, Johanna Juliana Friederica Bacciarelli, zur Miniatur.“⁴⁵

Z sześciu „profesorów“, wyliczonych w owym *Reglement*, drugi i trzeci: Dietrich i Oeser, jako dyrektorowie zakładów w Miśni i w Lipsku, nie wchodzą w rachubę jako siły nauczycielskie — Dietrich przynajmniej z początku — wskutek czego pozostają jako istotnie czynni nauczyciele malarstwa tylko: dyrektor Charles Hutin, Casanova i Bacciarelli. Ismael Mngs był za stary, urlopował się i w grudniu 1764 r. zmarł, licząc lat 74. Ściśle biorąc, nikt w rzeczywistości nie był do rozporządzenia przy otwarciu Akademii, oprócz jedynego Hutina, gdyż zarówno Casanova jak i Bacciarelli zjawili się w Dreźnie dopiero po pewnym czasie.

Wiessner, podając w swej pracy dane o każdym z członków kolegium nauczycielskiego, przytacza następujące bliższe szczegóły dotyczące stosunku Bacciarellego do Akademii⁴⁶.

„Bacciarelli, zum Unterrichte im Portrait bestimmt, war zur Zeit der Ernennung mit seiner Frau in Wien. Die in einem Vortrage v. Hagedorn's vom 1. August 1764 ausgesprochene Befürchtung, derselbe werde, noch allerhand Ausflüchte machen, ehe er komme, war vollständig gerechtfertigt, denn schon am 28. September 1765 hatte v. Hagedorn in einem Vortrage anzuzeigen, Bacciarelli habe seine Absicht, lediglich, wie er sagt, aus Vorsorge für seine Familie, in königl. polnische Dienste zu treten, nicht länger verborgen, vielmehr in angemessenster Form um seine Entlassung mit dem Wunsche, ebenso wie seine Frau der Akademie ferner noch als Mitglied angehören zu dürfen, gebeten. Das Gesuch wurde dergestalt bewilligt, dass Beiden die Eigenschaft von Ehrenmitgliedern ertheilt wurde. Der ihnen „bestimmt gewesene“ Gehalt, von welchem sie übrigens nicht das Geringste erhoben hatten, wurde eingezogen. Der Ausdruck „bestimmt gewesene“, sowie andere in den Acten enthaltene Ausdrücke wie, „ernannt gewesene“ etc., lassen, ohne dass es geradezu ausgesprochen ist, mit Bestimmtheit schliessen, dass Bacciarelli seine Entlassung erbat und erhielt, ehe er noch überhaupt nach Dresden gekommen war und seine Stelle angetreten hatte.“⁴⁷ II.

Korespondencja Bacciarellego w tej sprawie powinna się znajdować w Hauptstaatsarchiv w Dreźnie: loc. 895. *Briefe von Mitgliedern der Academie, 1764—1777*, gdzie jak wiadomo z artykułu Stübla, mieści się korespondencja młodszego Canaletta⁴⁸.

Dalej pisze Wiessner:

„Bacciarelli Marcello, geb. 1731, zu Rom, Schüller des Ritter Benefial, wurde 1750 nach Dresden berufen, um für die Kupferstiche zu dem Galerie-Werke mit zu zeichnen; 1756 ging er mit seiner (im Texte erwähnten) Frau

⁴⁵ Wiessner M., j. w., s. 41.

⁴⁶ j. w., IV *Lehrer und Mitglieder*, s. 51.

⁴⁷ j. w., s. 53.

⁴⁸ Stübel M., j. w., s. 480.



Il. 7. Portret własny artysty z malowaną podobizną córki Anny (?). W r. 1925 w Muzeum Narodowym w Krakowie jako depozyt. (Fot. K. Jaworski)

nach Warschau, wo er für den König August III. arbeitete, welcher seiner Frau nach dem Tode des Miniaturmalers Gobell eine Pension aussetzte. Bei Errichtung der Dresdner Akademie finden wir sie in Wien, wohin sie nach König August's Tode gegangen und von wo sie, vom Hofe mit Geschenken überhäuft, wieder nach Warschau zurückgingen. Dort fanden sie reichliche Beschäftigung durch den König Stanislaus August (Poniatowsky). Bacciarelli lebte noch 1780 in Wien¹⁹ sein Todesjahr ist uns nicht bekannt. Seine Frau starb 26. Februar 1809 zu Warschau.“⁵⁰ III.

¹⁹ Tyle też wiedział i podał — z błędem — co do pobytu w Wiedniu w r. 1780 — Nagler G. K., *Neuer allgemeines Künstler-Lexicon...*, München 1835, Bd. I, s. 215. Stałtąd to Wiessner przepisał.

⁵⁰ Wiessner, j. w., s. 92.

O Bacciarellowej zamieszcza Wiessner jeszcze taką wiadomość:

„Frau Bacciarelli Johanna Juliana Friederica geb. Richter aus Dresden, seit 1756 mit B. verheirathet, mit dem sie, eine geschickte Miniaturmalerin, von 1756—1763 sich in Warschau, dann in Wien aufgehalten. Sie gab mit ihrem Gatten, wie oben erwähnt, ihre Stellung auf, noch ehe sie dieselbe angetreten hatte, um im Dienste des Königs von Polen Stanislaus August zu treten.“⁵¹ IV.

Gdy potem Bacciarelli wyjedzie z Drezna, aby obsadzić opróżnione po nim miejsce portrecisty, Hagedorn, któremu zależało na zebraniu dobrych nazwisk, dodających blasku Akademii, zwróci uwagę na taką siłę jak Antoni Graff, który bawi podówczas w Augsburgu. Hagedorn przedstawił Graffa jako kandydata już w r. 1765, uzyskał jego nominację na członka w styczniu 1766 r. Graff doczekał się jednak profesury dopiero w r. 1789.

Pozostając jeszcze w służbie Augusta III, Bacciarelli przerwał ją okolicznościowo w r. 1761. Został wtedy zwolniony przez króla celem udania się do Wiednia i wykonania tam prac, których zażądała od niego Maria Teresa. Były to „portrety całej cesarskiej rodziny i wielki obraz Apollina z muzami na górze Parnassu cztery córki cesarzowej wyobrażający“⁵².

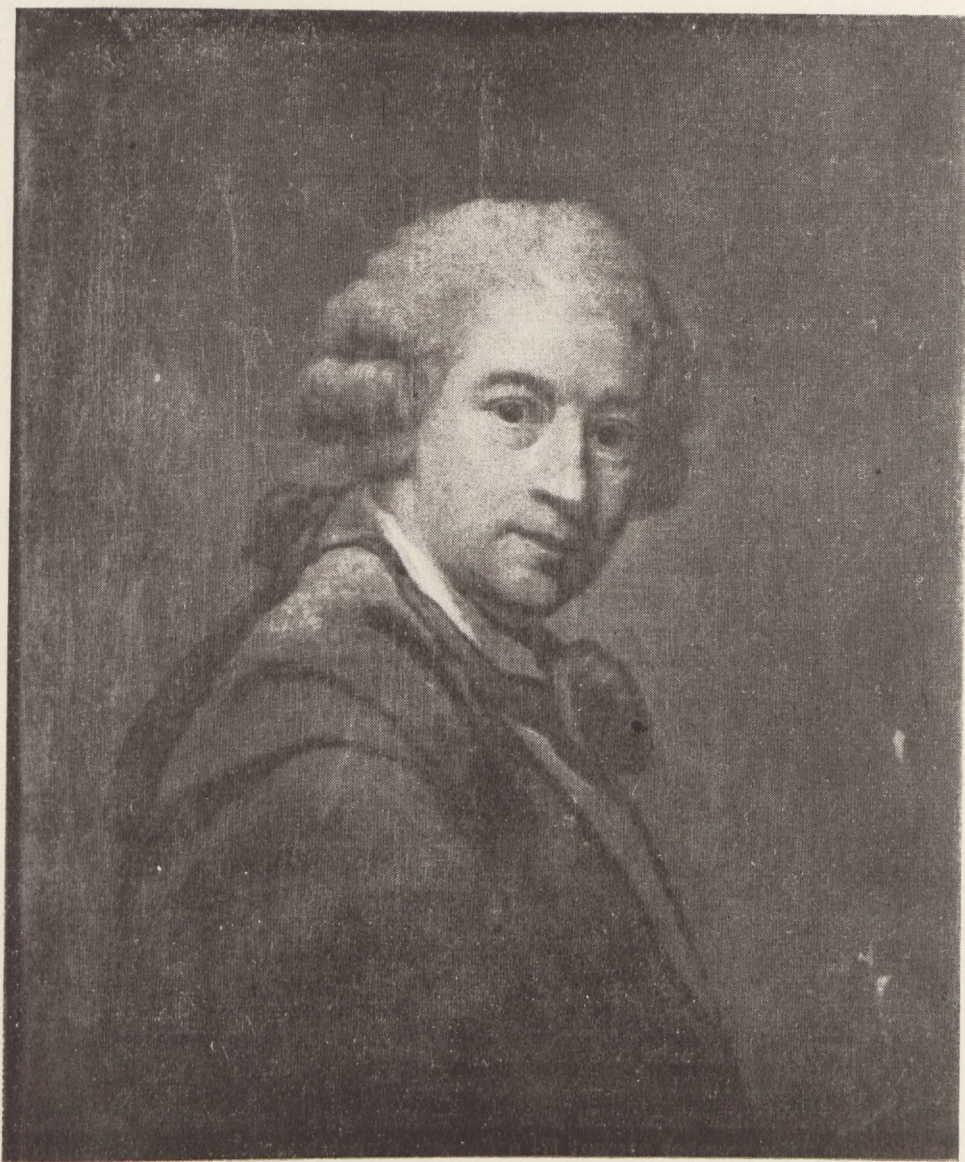
W posiadaniu A. Flatau w Warszawie znajdował się (w r. 1898) obraz (121 × 92 cm), o którym wypowiedziano zdanie, że pozostaje w najbliższym związku z dziełem malowanym w Wiedniu dla Marii Teresy. Obraz ten nosił tytuł: „Damy dworu Stanisława Augusta jako gracye“.

„Co się tyczy właściwej treści obrazu, to właściciel jego i spisujący katalog popełnili ważną omyłkę, która domaga się dokładnego sprostowania: obraz nie przedstawia ani „Gracyi“ ani „Dam dworskich Stanisława Augusta“. Wyobrażone są na nim cztery arcyksiężniczki austriackie — trzy pod postacią muz, czwarta jako Apollo. Obraz ten, będący pierwszą z większych kompozycji artysty, wymalował Bacciarelli w Wiedniu, na żądanie Marii Teresy, jeszcze przed osiedleniem się w Warszawie. Płótno, które oglądamy na wystawie, jest niewątpliwie kopią oryginału dworskiego, wykonaną być może przez samego twórcę. Na pierwsze wejrzenie rzecz ta bardzo się podoba. Układ postaci pełen wdzięku, koloryt trochę mdły lecz przyjemny; twarze kobiet, choć w nich nie ma nic olimpijskiego, ładne są i pociągające. Lecz po bliższym rozejrzeniu się połowa uroku niknie. Kobiety, jakoby portretowane okazują się tak do siebie podobnymi, a raczej tak wedle jednego szablonu malowanymi, że wyglądają jak — trojaczki. Prawda, życie, natura zatracone tu rozmyślnie na korzyść gotowej, smacznej, modnej i cieszącej się powodzeniem — formułki. Nie tymi szlakami chodzą prawdziwie wielcy artyści“ — pisał W. Gomułicki⁵³.

⁵¹ j. w., s. 58.

⁵² Bacciarelli Fr., *Odpowiedź i uwagi nad krótkim rysem malarstwa w Polsce*, Rozmaitości do nr 99 Gazety Koresp. Warsz. i Zagr. 1819 (nr 41), s. 166: „pierwszy wielki obraz, który wyszedł spod jego [Marcellego Bacciarellego] ręki, z figurami wielkości naturalnej, był ten, który malował w Wiedniu z polecenia Cesarzowej Maryi Teresy wystawiający cztery Arcyksiężniczki Austriackie w postaci Apolina i trzech Muz na Górze Parnassu“.

⁵³ *Luźne karty z dziejów malarstwa polskiego (Przegląd wystawy retrospektywnej)*, Tygodnik Ilustrowany, Warszawa 1898, I, nr 24, s. 467.



Il. 8. *Autoportret (?)*. Ok. 1918 r. w posiadaniu rodziny Bacciarellich. (Fot. z r. 1918, B. I. Z.)

Wedle innej wersji wyjazd Bacciarellego do Wiednia nastąpił dopiero po śmierci Augusta III w r. 1764. List Hagedorna do Bacciarellego z 1. IV. 1765 r. wyraźnie wskazuje, że podówczas Bacciarelli był w Wiedniu⁵⁴. Oboje Bacciarellowie

„doznali niezwykle dobrego przyjęcia, a gdy wykonali liczne portrety i sceny rodzinne, a także obsypani zostali przez cesarza, cesarzową i wszystkie

⁵⁴ Rkp. *Archiwum Bacciarellego*, (Coll. autografów) nr 308 w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (spłonął w 1939 r.).

najmniejszych damy najwydatniejszymi łaskami. powrócili do Warszawy w roku 1766“⁵⁵.

Obrazy Bacciarellego malowane w Wiedniu nie są znane. Muszą znajdować się gdzieś w Burgu, lub prawdopodobnie w Schönbrunnie. Może coś nie coś znalazłoby się jeszcze w składach Wiedeńskiej Galerii. Zbiory prywatne powinnyby również posiadać portrety Bacciarellego, nie rozpoznane zresztą dotąd jako dzieła tego artysty. Otwierała się więc przed Bacciarellim możność pozostania w Wiedniu. Namawiał go do tego kanclerz austriacki, ks. Kaunitz — ale skuteczniej jeszcze umiał go zwabić Stanisław August⁵⁶.

Bacciarellowie zatem skwapliwie przenieśli się do Polski i to albo w r. 1765 albo — jak wyżej podano w r. 1766. Jak to się stało, objaśniają dokumenty Dreźnieńskiego Archiwum Państwowego⁵⁷. Datę przyjazdu Bacciarellego na stałe do Warszawy przesuwają. by wstecz własne oświadczenie malarza. W podaniu z 1807 r. pisze on mianowicie, że od 44 lat zajmuje mieszkanie i pracownię na zamku⁵⁸. Na tej podstawie trzebaby cofnąć jego funkcje nadwornego malarza, związane tak ściśle z Warszawą. aż przed czasy królowania Stanisława Augusta, mianowicie do r. 1763⁵⁹. Z tą datą wiąże się interesująca zapiska, którą prof. Lorentz znalazł przed

⁵⁵ *Nachrichten*, j. w., s. 217.

⁵⁶ Rastawiecki, j. w., t. I, s. 19.

⁵⁷ Wiessner, j. w., s. 217.

⁵⁸ Tatarkiewicz W., *Akademia Sztuk Pięknych*, j. w., s. 8.

⁵⁹ W papierach po prof. Batowskim znajdują się wypisy z Archiwum w Jabłonie, sporządzone przez dr A. Moraczewskiego. Wypisy te wyjaśniają wątpliwości i pozwalają ustalić, że: 1) Bacciarelli w r. 1763 był w Warszawie i pozostawał tu chyba do stycznia 1765 r., 2) że r. 1765 spędził pewnie w Wiedniu, 3) że w każdym razie już od stycznia 1766 r. otrzymywał pensję od Stanisława Augusta, choć do Warszawy przybył na stałe dopiero w początku października 1766 r., co wnosić można z pokwitowania pensji w Warszawie za ubiegłe miesiące 10 października i pokwitowanie kwoty na ekwipaż od października 1766 r. Wyciąg ze „szkatuły“, księgi kasowej Stanisława Augusta, za l. 1763, 1764 i styczeń 1765, a mianowicie:

„1763—15	Juiller Bacciarelli pour 4 ouvrages	100 (dukatów)
30 September	present [?] a Bacciar. d'un tableau de	12 (dukatów)
11 October	donne a Bacc. pour un [...]	120 (dukatów)
1764—26	Fevrier a Bacciarelli un [...] pour payer	159 (dukatów)“

Zapiski są do stycznia 1765 włącznie. Potem następują luźne zapiski w szeregu ksiąg — do I. 1771.

W innym dziale tej samej księgi — *Księga kasj Jeneralnej królewskiej* pod nagłówkiem „pensje“ Nr 167—169

„Imci Panu Bacciarelli pro I—X 1766	7018.229
na ekwipaż X—XII 1766	515.—

Kasa Jeneralna Jego Królewskiej Mości Księga Kasowa za r. 1766 (to nie jest Rzeczypospolitej, tylko króla),

allegata — pensji, nr 167, 5. IV. 1766 Bacc. kwituje w Wiedniu odbiór 100 duk. pensji za I—III 1766.

Nr 168, 10. X. 1766 w W-wie Bacc. kwituje 200 cz. zł. tytułem pensji za 1. IV. — 31. IX. 1766.

Nr 169, 4. I. 1767 w W-wie Bacc. kwituje 100 duk. pensji na X—XII 1766.



Il. 9. Izabella z Poniatowskich Branicka. Dawniej w zbiorach w Jabłonie, zaginiony w r. 1944. (Wg. reprodukcji. Mościcki H., Białystok, zarys historyczny, Białystok 1933, tabl. po s. 80).

wojną w drezdeńskim archiwum. W zbiorze listów zatytułowanych: *Briefe an den Kammerherrn v. d. Goltz 1756—1764* w liście Fleminga do Goltza z Drezna, datowanym 21. XI. 1763 czytamy:

„Le peintre Bacciarelli perdant le logement qu'il avoit à Marieville, S. A. R. veut bien lui en accorder un autre au Palais, et vous aurez, Monsieur, la bonté de lui assigner là où il Vous paroitra convenable“⁶⁰.

⁶⁰ Hauptstaatsarchiv, Drezno, Loc. 3586, pag. 112. W tłum.: „Ponieważ malarz Bacciarelli utracił mieszkanie, które miał w Marywilu, J. K. Mość pragnie mu dać inne w Pałacu, wobec czego będzie Pan tak dobry przydzielić mu je tam, gdzie będzie się Panu wydawało najwłaściwszym“. Wynikałoby stąd, że utraciwszy mieszkanie w Marywilu, Bacciarelli otrzymał mieszkanie w Pałacu Saskim, co świadczy o jego związku z dworem.

Że znajomość Bacciarellego z królem sięgała dawnych czasów, świadczy niezbitcie portret kasztelana krakowskiego. Wynika to również ze wzmianki w jednym z listów Stanisława Augusta do artysty z r. 1784:

„Vous savez que je vous aime bien et qu'il y a 25 ans que je vous aime“⁶¹.

Ale do jeszcze wcześniejszej daty możemy sięgnąć w dociekanii początków stosunku Bacciarellego z Polską, względnie w śledzeniu ze-
tknięcia się jego z późniejszą klientelą. Oto bowiem portret ks. marszał-
kowej Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej, który znajdował się w Wi-
lanowie⁶², nosi podpis po prawej stronie na postumencie pod koszem
z kwiatami: „Bacciarelli 1757“.

Przedstawia on poniżej kolan ujętą postać siedzącej strojnej kobiety
zwróconą en trois quart w prawo, o twarzy widocznej en face. Wysoko
upięte włosy portretowanej są kasztanowate (podpudrowane), oczy być
może niebieskie, wydatne rumieńce na białej karnacji, usta o żywej czer-
wieni. Suknia niebieska w odcieniu morskiej wody, rękawy srebrzyste
w paski, koronki białe, kokardy nad łokciem i u stanika niebieskie o in-
nym odcieniu niż suknia (kolor bławatu), płaszcz czerwony, podbity grono-
stajami. Portretowana gładzi prawą ręką opierającego się o jej kolana
jasnożółtego z białym karczkiem charcika, lewą ręką opiera łokciem na
postumencie poza stojącym na nim koszem z różami, goździkami, nieza-
pominajkami. W palcach trzyma kwiat o białych płatkach (migdału?) Poza
plecami widoczne jest oparcie złożonego fotelu, na nim z lewej strony
rzeźbiona postać skrzydlatej kobiety, obicie jest biało-zielone. W tle rysuje
się architektura z posągami w niszach i na attyce. Kartusz z herbem na
gzymsie — niewyraźny.

W obrazie tym nie ma harmonii barwnej takiej, jaką widzimy
w innych obrazach Bacciarellego, ani też podporządkowania pod dominu-
jący ton. Można powiedzieć, że grają tu dwa kolory: blado-niebieski i ró-
żowy. Drugorzędny jest zielony (fotel) i żółtawy (pies). Kontrasty i efekty
światła nie istnieją, wszystko mniej więcej jest równomiernie mode-
lowane.

Jest to obraz tak odmienny kolorystycznie od późniejszych dzieł
Bacciarellego, że jego niedoskonałość szczegółów, — pewna obcość przy
innych, dobrze znanych, dadzą się wytłumaczyć właśnie młodością arty-
sty i zwiększają wiarygodność sygnatury, tak rzadko widywanej u tego
malarza. Godzi się on z pojęciem ówczesnego środowiska artystycznego,
kształtującego artystę, wchodzi w ramy szkoły drezdeńskiej, która upo-
dobała sobie barokowy majestat mistrzów szkoły francuskiej. W podobnie
szeroki sposób sadowiła modela, otaczała jego pozę bogactwem akceso-

⁶¹ Tatarkiewicz W., *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, j. w., s. 91 i dalej
przyt. z s. 15 — z wypisami Moraczewskiego.

⁶² *Spis obrazów znajdujących się w Galleryi i pokojach pałacu Wilanowskiego*
... Warszawa b. r., Druk Wróblewski. Portret zaginął, przypuszczalnie wywieziony
przez wojska hitlerowskie w czasie powstania warszawskiego w r. 1944. (Wiadomość
podana przez prof. St. Lorentza).

riów. (W tym wypadku mamy i motyw zwierzęcia i kwiatu i szranki architektury i kaskady jedwabiu).

Taki sam, zmniejszony obraz Izabelli Lubomirskiej (może szkic), znajdował się w Łańcucie.

Zapewne też portret Izabelli Poniatowskiej (ur. w r. 1730), siostry Stanisława Augusta, zamężnej za hetmanem Branickim („Pani Krakowskiej“) z ręką na otwartej książce, który był w zbiorach w Jabłonie, należeć będzie do wcześniejszych portretów Bacciarellego. Oryginał portretu Izabelli z Poniatowskich Branickiej znajdował się w Rosi, odziedziczony rodzinnym spadkiem z Białegostoku (wiadomość otrzymana od p. Piotucha Kublickiego).

Po bliższym rozpatrzeniu wszystkich wiadomości o Bacciarellim, dotyczących pierwszego okresu jego działalności, wyjaśniło się, że Polska zawdzięcza Baccierellego związkom Warszawy z Dreznem, że artysta ten był dla Stanisława Augusta spuścizną poprzednika na tronie. Bacciarelli miał później odegrać u Stanisława Augusta bez mała tę rolę, co Charles Le Brun u Ludwika XIV.

A potem rzecz druga, którą słusznie podniósł Rutowski w swym szkicu o Bacciarellim⁶³ „był wielkim artystą swego czasu, któremu zawdzięczamy secinę znakomitych portretów ludzi epoki największych nieszczęść. Temu też przypisać należy w sporej mierze pewną idiosynkrazję: — malarz ludzi upadku państwa, stał się synonimem malarza upadku, — malując zewnętrzne świetności tych, co zawinili katastrofę, stał się w opinii prawie współwinnym. Przykre modele wpłynęły prawie na ocenę sztuki jego“.

TLUMACZENIA TEKSTÓW W JEZYKACH OBCYCH

I.

Pan Charles Hutin pierwszy rysownik JKM Króla Polskiego i paryskiej Akademii Rzeźby retuszował wszystkie reprodukcje w obydwu tomach według oryginalnych obrazów z Galerii. Publiczność może więc być przekonana o ich trafności, tymbardziej, że umiejętność Pana Hutin posługiwania się ołówkiem, pędzlem i dłutem z gustem i polotem jest wystarczająco znana.

II.

Bacciarelli, wyznaczony do nauczania malarstwa portretowego, znajdował się w chwili swego mianowania wraz z żoną w Wiedniu. Obawy wypowiedziane przez von Hagedorna w przemówieniu dn. 1 sierpnia 1764, że tenże zanim przyjdzie będzie używał jeszcze różnych wykrętów, były zupełnie uzasadnione, ponieważ 28 września 1765 mógł von Hagedorn w swej relacji oznajmić, że Bacciarelli nie ukrywa więcej swego zamiaru, jak mówi jedynie z troski o rodzinę — wstąpienia w służbę króla polskiego, — co więcej, że prosił w bardzo uprzejmej formie o zwolnienie, wyrażając życzenie, aby on i żona mogli dalej należeć jako członkowie do Akademii. Prośbę załatwiono w ten sposób, że obojgu nadano członkostwo honorowe. „Uprzednio wyznaczone“ im pobory, z których zresztą ani najmniejszej sumy nie podjęli, zostały cofnięte. Wyraz „upřednio wyznaczone“, jak również inne w aktach znajdujące się wyrażenia np. „upřednio mianowany“ itp. pozwalają, chociaż brak wyraźnej wy-

⁶³ j. w., s. 1.

powiedzi, przyjąć za pewnik, że Bacciarelli prosił i otrzymał swe zwolnienie zanim jeszcze w ogóle przybył do Dreżna i objął swe stanowisko.

III.

Bacciarelli Marcello, ur. w 1731 r. w Rzymie, uczeń kawalera Benefial powołany został w 1750 r. do Dreżna, aby współpracować nad rysunkami do sztychów dla albumu Galerii, w 1756 r. udał się ze swoją (w tekście wymienioną) żoną do Warszawy, gdzie pracował dla króla Augusta III., który jego żonie, po śmierci miniaturzysty Gobell'a wyznaczył pensję.

Podczas tworzenia Akademii dreżdeńskiej znajdujemy oboje we Wiedniu, dokąd wyjechali po śmierci króla Augusta III. i skąd obsypani przez dwór pedarunkami znów do Warszawy wrócili. Tam dzięki królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu mieli zajęcia poddostatkiem, Bacciarelli żył jeszcze w 1780 r. we Wiedniu, rok jego śmierci jest nam nie znany, żona jego zmarła 26 lutego 1809 w Warszawie.

IV.

Bacciarelli Joanna Juliana Fryderyka, ur. Richter z Dreżna, zdolna miniaturzystka, od 1756 r. zamężna za B., z którym od 1756—1763 r. przebywała w Warszawie, a następnie w Wiedniu. Razem ze swym mężem, jak wyżej wspomniano, zrezygnowała ze swego stanowiska, jeszcze zanim je objęła, ażeby wejść w służbę króla polskiego Stanisława Augusta.



Il. 1. Widok wsi polskiej, piórko, sepia. Muzeum Narodowe w Krakowie, zb. Czartoryskich. 1156. (Fot. L. Sempoliński)

MARIA SUCHODOLSKA

REALISTYCZNY OBRAZ WSI POLSKIEJ W TWÓRCZOŚCI JANA PIOTRA NORBLINA

Dotychczasowa literatura polska, dotycząca bądź poszczególnych zagadnień twórczości Jana Piotra Norblina, bądź omawiająca całokształt jego dorobku artystycznego, oceniając pozytywne wartości tej sztuki dla artystycznego i kulturalnego życia Polski XVIII w. i dla rozwoju realistycznego malarstwa polskiego XIX w., ogranicza się jedynie do powierzchownego, rejestracyjnego omawiania twórczości rodzajowo-ludowej malarza.

Zarówno w dawniejszych wydawnictwach,¹ jak i w wyczerpującej i wszechstronnej monografii Zygmunta Batowskiego,² a za nią w licznych wzmiankach w czasopiśmie polskich, podkreśla się wśród innych walorów sztuki Norblina jej dokumentacyjny, historyczny i obyczajowy charakter. W skromniejszym natomiast zakresie omawia się sceny ludowe, uważając, iż „więcej uwagi godne są sceny sejmikowe z życia szlachty polskiej“.³

Dotychczasowi badacze, podkreślając w utworach rodzajowych i obyczajowych, dla których inwencji tematycznej szukać należy w sztuce holenderskiej XVII w. i francuskiej końca XVIII w., walory artystyczne (malarzkie i kompozycyjne), dokumentacyjne (w odniesieniu do ubiorów i architektury tła) oraz narodowe (w specyficzności scen zbiorowych), poprzestają na opisowym ujęciu i nie kuszą się o interpretację tego materiału. Upraszczają oni tematykę ludową do notat malarskich podróżnika cudzoziemca w egzotycznym kraju, oceniając twory jego sztuki jako „curiosa“ tego, co można było widzieć w karczmach, na zebraniach ludowych, pod kościołem, na ulicy.⁴

Podkreślono, iż „pełnym świeżości, kierowanym przez szczęśliwe natchnienie, okazał się Norblin w widokach targów i jarmarków polskich“,

¹ Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, Kraków 1896, s. 129, 131.

² Norblin, Lwów 1911.

³ j.w., s. 118.

⁴ j.w.



Il. 2. Widok wsi polskiej, 1796, piórko, tusz. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1431.
(Fot L. Sempoliński)

które były streszczeniem w formie obrazu jego szkiców ołówkowych, lub sepiowych notatek. Najwidoczniej nie dostrzegał Z. Batowski społecznego wyrazu i znaczenia twórczości Norblina mówiąc: „iż ludu i wogóle niższych warstw nie pogłębiał artystycznie, zadawała się scharakteryzowaniem zewnętrznej ich strony. Wyjątkiem są typy same dla siebie”.⁵

Jan Stanisław Bystrzeń,⁶ omawiając typy ludowe w twórczości Norblina, ograniczył się również do omówienia tych przedstawień jako materiałów etnograficznych, nie sięgając do problemów społecznych.

Całe zatem zagadnienie przedstawienia wsi polskiej XVIII w., poziomu jej życia, stosunków społecznych, prawnych i gospodarczych, których Norblin jest doskonałym ilustratorem i odtwórcą plastycznym, pozostaje do rozwiązania.

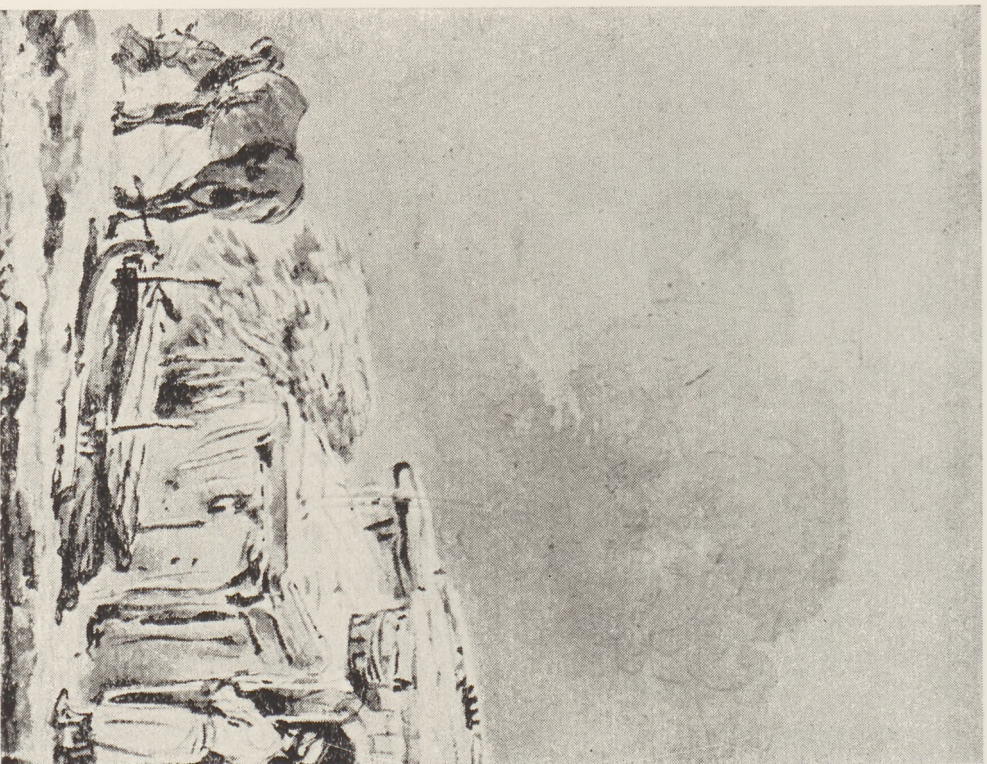
Twórczość Norblina w Polsce płynęła dwoma równoległymi torami, które nigdy spotkać się i uzupełniać nie miały. Pierwszy z nich szeroki, oficjalny, reprezentacyjny, efektowny, sztuczny, kosmopolityczny, w guście europejskiej sztuki dworskiej XVIII w., tworzony na zamówienie protektorów — magnatów, wypełniany ku ich zabawie, pełnemu zadowoleniu i uznaniu. Drugi zaś nurt — wąski, płynący po nizinach społecznych, nie-

⁵ j.w.

⁶ Bystrzeń J. St., *Typy ludowe J. P. Norblina*, Kraków 1934.



Il. 3. Trakt wiodący przez wieś, 1795, piórko, tusz. Muz. Nar. w Warsz., zb. Gotuchowskie 547. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 4. Chata, sepiea, tusz. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1290. (Fot. L. Sempoliński)

Il. 5. Nędzna chata wiejska, tusz. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1112. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 6. Cieśla wiejski. 1794, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krakowie, zb. Czart.
(Fot. L. Sempoliński)

Il. 7. Chłop zbiedzony, 1794, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krakowie, zb. Czart. 1269.
(Fot. L. Sempoliński)

Il. 8. Wieśniaczka lub żebraczka z dzieckiem na ręku, 1795, piórko, sepia. Muz. Nar.
w Warszawie, zb. Gołuchowskie 461. (Fot. L. Sempoliński)

oficjalny, osobisty świat malarza, płynący obok wielkiej sztuki, ale niezauważony — nurt sztuki realistycznej, rodzajowo obyczajowej o tematyce ludowej.

Przedmiotem naszego zainteresowania będzie właśnie ten nurt drugi. Liczne rysunki i studia z natury na ten temat, jak również ryciny wykonane wprawdzie we Francji,⁷ ale ze studiów z natury zdjętych w Polsce, będą materiałem, na podstawie którego, w uzupełnieniu dotychczasowej wiedzy o Norblinie, postaramy się prześledzić odbicie w jego twórczości problemów wsi polskiej XVIII w.⁸

Wiek XVIII zarówno u nas, jak i w całej Europie, był epoką największego upadku moralnego, zdziczenia obyczajów i najcięższej niedoli ludu. Ciemnota, żerująca i hodująca się na feudalnym układzie stosunków społecznych, spowodowała we wszystkich krajach całkowity rozkład wewnętrzny, zarówno polityczny jak i społeczny. Taki właśnie stan rzeczy

⁷ Smolik P., *Jana Piotra Norblina prace rytownicze*, Łódź 1934, s. 21—22.

⁸ Materiały wykorzystane do niniejszego studium pochodzą z większych kolekcji, jak: Album ze zbiorów Czartoryskich p.t. *Norblin Dessins 1760—1819*, Muzeum Narodowe w Krakowie, d. zb. Czartoryskich, poz. 967—1583; Zbiory rozmaitych strojów polskich, szkice akwarelowe do wydawnictwa: *Collection de costumes polonais, dessinés d'après nature par Norblin et gravés par Debucourt*, Paris 1817, Muzeum Narodowe w Krakowie, d. zb. Czartoryskich, poz. 1611—1692; Album ze zbiorów gołuchowskich p.t. *Norblin*, Muzeum Narodowe w Warszawie, poz. 97—909; Albumy nieborowskie z kolekcji radziwiłłowskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, poz. 776; Rysunki luźne ze zbiorów z Sucheja, Muzeum Narodowe w Warszawie, poz. 10; Zbiór rycin Norblina. Muzeum Narodowe w Warszawie, poz. 98.



Il. 9. Wieśniak przy pracy, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais* 1804. 1620. (Fot. L. Sempoliński)

Il. 10. Dziewczyna wiejska z Podlasia, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais* 1804, 1634. (Fot. L. Sempoliński)

był przyczyną powstawania wielkich i małych wulkanów rewolucyjnych, wybuchów sił burzących, które różnymi drogami zmierzały do zrzucenia przegniatającego jarzma.

Podobnie w Polsce, w okresie panowania Stanisława Augusta, dążenia reformatorów przybierały na sile i zasięgu. Jezierski, Kołłątaj, Staszic — kreślili ponury obraz życia ludu. Staszic, uważając szlachtę za sprawców losu chłopskiego mówi:

„Zwyczaj zniszczył w waszem sercu wrodzoną czułość. Z wychowaniem rośnięcie tyranów. Wydarliście człowiekowi ziemię i prawo“⁹.

Poziom życia chłopów polskich — poddanych szlacheckich, był taki, że nawet Jacek Jezierski, nie należący do obozu reformatorów społecznych, przedstawia go w następujący sposób:¹⁰

„Nasz kmiotek... kiedy prawie jak bydle bez mięsa, bez okraszy żyje, z płótna siermięgą łataną odziany, nogi bosc, albo łykiem obute. Dzieci do lat kilku bez koszuli nagie, piec je tylko ociepla, pościel z grochówin sromotną weretą [płachtą] okryta, w czem chodzi, tem się przykrywa; kuchenne naczynia złote nie warte; spiżarnia z węzełką mąki

⁹ Staszic St., *Przestrogi dla Polski*, Kraków 1926, s. 164.

¹⁰ Opis ten pokrywa się prawie w całości z licznymi studiami i szkicami Norblina.



Il. 11. Wieśniaczka niosąca pożywienie żniwiarzom, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais 1804, 1684*. (Fot. L. Sempoliński)

złożona i to u pana, albo u sąsiada wyżebrana; na wiosnę chwastem i pokrzywą odżywia się. Dom jego przez pana spodlony, ciemny, smrodliwy, okropniejszy niż więzienie złoczyńcy“.¹¹

Obok działaczy i ideologów społecznych, w służbie postępu i naprawy społecznej staje w znacznej swej części literatura piękna doby Oświecenia.¹² Nie będąc tak bojową, jak publicystyka Kuźnicy Kołłątajowskiej, zrywa jednak z dotychczasową idealistyczno-sielankową formą literacką, dając w utworach powieściowych dość szablonowy jeszcze, ale zmierzający już ku realistycznemu ujęciu, obraz stosunków wiejskich.¹³ Zarówno w powieściach, jak i w drobnych obrazkach, nowelach, felietonach, chwytających doraźnie aktualne wydarzenia zaczerpnięte z bezpośrednich doświadczeń, spotykamy obrazy wstrząsającej rzeczywistości materialnego stanu chłopów pańszczyźnianego.

W tym momencie, zjawia się w Polsce w 1774 r. cudzoziemiec artysta, Jan Piotr Norblin. Norblin — Francuz — tak zasłużony dla sztuki i kultury polskiej, ściśle związany był zawsze z życiem i sztuką francuską.

¹¹ Jezierski J., *Zgoda i niezgoda z autorem Uwag nad życiem Jana Zamoyskiego*, b. m. 1788, s. 10.

¹² Kossakowski J., *Ksiądz Pleban*, Warszawa 1786, s. 31; Krasicki I., *Pan Podstoli*, Warszawa 1784, s. 243, Krajewski M. D., *Pani Podczaszyna*, Warszawa 1786, s. 93—94; Krajewski M. D., *Podstolanka*, Warszawa 1784.

¹³ Skwarczyński Z., *Chłop i sprawa chłopska w romansie stanisławowskim*, Warszawa 1951, s. 52.

Łączność była tak ścisła, iż nawet w polskiej jego twórczości z łatwością doszukać się można tła jego rodzimego środowiska. I tu właśnie należy się zastanowić nad niepowszednością tego zjawiska, iż artysta cudzoziemiec o upodobaniach, uzdolnieniach i skali nadwornego malarza, będący u szczytu powodzenia i uznania dla swej sztuki w duchu francuskiego malarstwa dworskiego połowy XVIII w., z takim zapalem i widocznym osobistym zainteresowaniem oddaje się odtwarzaniu życia polskiego ludu, twardego w formie, często bardzo ponurego w treści, tak odbiegającego od atmosfery, w której Norblin żył i pracował na dworze Adama Czartoryskiego.

Jakież więc były inspiracje twórcze, które go w tym kierunku skłoniły?

Przyczyn można się dopatrywać wielu, a mogły nimi być: realistyczne właściwości talentu i wrodzony zmysł obserwacji, studia nad sztuką holenderską XVII w., pochodzenie Norblina,¹⁴ sytuacja społeczna we Francji w okresie młodości i pobytu Norblina w ojczyźnie, zbliżająca umysły postępowe do sprawy chłopskiej, emigracja malarza do kraju o podobnej Francji, w pewnej mierze, strukturze społecznej, walka postępowego odłamu społeczeństwa polskiego o uprawnienia chłopów pańszczyźnianego, zainteresowanie tematem nowym co do formy i właściwości etnograficznych.

¹⁴ Norblin urodził się w Misy Faut Yonne, małej wiosce w Szampanii. Ojciec jego, „bourgeois de Paris“ w wiosce tej utrzymywał dom zajezdny (por. Rutowski T., *Norblin*, Lwów 1914, s. 7) Norblin przeto, żyjący na wsi, od wczesnej młodości musiał najprawdopodobniej stykać się z elementem chłopskim i problematyką ludową, która we Francji w 2 poł. XVIII w., łącznie z innymi ruchami społecznymi, zaczyna dochodzić do głosu i ujawniać swe bolączki. Możliwe więc jest, że między innymi i tu należy szukać źródeł, pozornie niezrozumiałej u Norblina, pasji do tematyki ludowej.



Il. 12. Chłop tłukący kamieniem, piórko, tusz. Muz. Nar. w Warsz., zb. Goł. 681.
(Fot. L. Sempoliński)



II, 13. *Flisacy, tusz, sepia*. Muz. Nar. w Warsz., zb. Gol. 855. (Fot. L. Sempoliński)

Wielokierunkowość uzdolnień malarskich Norblina pozwalających łączyć w jedno tyle najdalej od siebie stojących pierwiastków, wybitnie humanistyczny i postępowy charakter jego późniejszej sztuki dowodzą, iż był on synem i wyrazicielem swojej epoki,¹⁵ wychowankiem Francji Encyklopedystów, którzy wpłynęli niewątpliwie na ukształtowanie się jego realistycznego umysłu i materialistycznego pojmowania świata. Te właśnie indywidualne właściwości talentu i światopoglądowe tendencje, pogłębione studiami nad Rembrandtem, wciągnęły Norblina w falę realizmu, który za wzorem Holandii zaczął nurtować sztukę francuską od połowy XVIII w. i zbliżyły go do rzędu malarzy bystro oddających w swej sztuce istotne przejawy życia ówczesnej Francji. Sztuka i nazwiska: Et. Jeaurot, F. Bouchardon, J. B. Lallemand, A. i G. de Saint Aubin, J. M. Moreau — stały się bliskie Norblinowi.¹⁶

Norblin w swym realizmie poszedł jednak znacznie dalej, niż źródła inspirujące jego sztukę. Odtwarzał on barwne sceny z życia ludu tętniące temperamentem, dawał postaci ludzi prawdziwych, czujących, świadomych tego, co ich otacza; dawał charakterystyczne widoki Polski, pejzaże z natury dobrze odczutej. Przez otaczające go życie wsi polskiej w czasie licznych pobytów w wiejskich rezydencjach magnackich, głównie Czar-toryskich w Puławach lub pośród spotykanych w Warszawie wieśniaków z najróżniejszych części kraju,¹⁷ siedł Norblin z otwartymi oczami. Żadna scena rodzajowa, frapująca malarza swą barwnością, siłą ruchu, nie-

¹⁵ Norblin wykonał szereg szkiców z życia politycznego Francji rewolucyjnej, m.in.: Zgromadzenie Stanów Generalnych w sali Gry w Piłkę w 1789 r. w Wersalu; studium sansculłota; scenę uliczną w Rewolucji Francuskiej.

¹⁶ Batowski Z., j.w., s. 103.

¹⁷ Norblin nie znał Pomorza i Wielkopolski.

okiełznanym temperamentem, prymitywnością obyczajności, żaden rys rodzajowości, pozwalający niejednokrotnie wejrzeć w głąb życia ludzkiego, żaden typ człowieka choćby najlichszego i najnędzniejszego, nie uszedł jego czujnemu oku i nie był niegodny jego zainteresowań artystycznych. Z tych to właśnie, drobnych niejednokrotnie, cegiełek o wielkim dokumentacyjnym znaczeniu, można prawie w pełni odtworzyć życie ludu polskiego w XVIII w.

Niewątpliwa bystrość obserwacji oraz stosunek osobistego zainteresowania tematyką ludową, na terenie Polski natrafiły na szereg czynników pobudzających i uaktywniających rodzajowo-obyczajową twórczość Norblina.

Postępowe odłamy społeczeństwa polskiego prowadziły ofiarną, szlachetną i ostrą walkę o poprawę doli i bytu materialnego pańszczyźnianego chłopu polskiego. Wystąpienia w prasie, literaturze, na sejmach, w których Norblin po otrzymaniu indygenatu szlacheckiego¹⁸ uczestniczył, nie mogły ująć uwagi i świadomości malarza, którego najprawdopodobniej z szeregiem tych postępowych ludzi łączyły stosunki osobistej znajomości.

W pewnej również mierze wpływ na rozwój twórczości Norblina mogła mieć sprzyjająca reformatorskim tendencjom atmosfera dworu Adama Czartoryskiego,¹⁹ oraz pojawienie się w tym czasie patriotyczno-narodowych tendencji w nauce, wyrażających się między innymi w zainteresowaniach historyczno-etnograficznych.²⁰

Aczkolwiek tematyka ludowa interesowała Norblina od pierwszych chwil przyjazdu do Polski,²¹ to jednak największy rozkwit jego twórczości, tak pod względem liczbowym, jak i pod względem osiągnięcia siły i prawdy wyrazu, przypada na lata 1787—1795.²²

Z. Batowski twierdzi, iż około 1790 r. Norblin wchodzi w nowy okres twórczości, w którym żywo i wydajnie oddaje się jeszcze w większym niż dotychczas stopniu interesującym go osobiście tematami. Fakt ten wiąże z przeniesieniem dworu Czartoryskich do Warszawy i częściowym zwol-

¹⁸ Poza tradycją nie ma dokumentarnych dowodów, że Norblin otrzymał indygenat szlacheństwa. Wiadomo natomiast, z adresowanej do niego korespondencji, że posiadał tytuł „peintre du Roi de Pologne” (Alb. Goł. i Alb. Kr.), który dawał mu jako malarzowi uprawnienia do uczestniczenia w obradach sejmowych.

¹⁹ Handelsman M., *Adam Czartoryski*, Warszawa 1948, I, s. 7, 14—15. Tu należy szukać źródła, które skłoniło Izabellę Czartoryską do zainteresowania się i inspirowania, wzorem Le Prince’a, E. Bouchardon’a, C. Vernet’a i innych malarzy francuskich i angielskich XVIII w., prac Norblina odnoszących się do strojów i kostiumów polskich, które stały się materiałem do wydawnictwa paryskiego Debucourt’a p.t. *Costumes Polonais*, 1817 r.

²⁰ Kutrzebianka A., *Rozwój etnografii i etnologii w Polsce*, Kraków 1948, s. 5—7.

²¹ Szkice z 1775 r.: kucie koni w stajni wiejskiej (Alb. Kr. s. 3), wieśniaczka (Alb. Kr. nr. 1237); 1776 — głowa kobziarza (Alb. Goł. nr. 121).

²² Dowód może stanowić m. in. album nieborowski ze zbiorów radiwiłłowskich (Muzeum Narodowe w Warszawie), zawierający nieopracowane szkice Norblina i Wakulewicz z lat 1787—91, które, spośród ogólnej liczby 776 poz., w znacznym procencie uwzględniają tematykę ludową.



Il. 11. *Dzieci wiejskie, sepia. Muz. Nar. w Warsz., zb. Got. 412a. (Fot. L. Sempoliński)*

nieniem Norblina w tym okresie z zamówień i obowiązków nadwornego malarza. Okres zaś 1794—95, przynoszący duży dorobek historyczno-dokumentacyjny gorących lat powstaniowych, uważa za mniej wydajny w odniesieniu do tematyki ludowej. Skoro jednak okres tego szczytowego zainteresowania się ludem uważamy za nieco wcześniejszy, a granice jego przesuwamy aż po rok 1795, należy szukać innych jeszcze powodów tego zjawiska. Głębsze związanie się artysty z życiem polskim w różnych jego przejawach,²³ uczestniczenie w burzliwych obradach Sejmu Czteroletniego (jako dowód może posłużyć szereg studiów i szkiców z natury z obrad Sejmu) — to powody, które wciągnęły artystę w sprawy polskie i wir walk społecznych i nacechowały wzmożoną twórczość na tematy ludowe w tym okresie znamieniem humanistycznego i artystycznego pogłębienia.

Drugim zwrotnym momentem w twórczości Norblina o tematyce ludowej jest Powstanie Kościuszkowskie. W latach 1794—95 wzrost liczbowy tego rodzaju studiów jest znacznie większy od podobnej twórczości pierwszych lat pobytu w Polsce. Związane jest to niewątpliwie, jak w przypadku pierwszym, z nową fazą walki o uprawnienie chłopu polskiego,

²³ Dwukrotne małżeństwo z Polkami — w 1776 i 1794 r. związało również artystę ze sprawami polskimi.



Il. 15. Zebrak, 1794, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1044.
(Fot. L. Sempoliński)

Il. 16. Zebraczki, 1795, piórko, tusz. Muz. Nar. w Warsz., zb. Goł. 450.
(Fot. L. Sempoliński)

z Uniwersałem Połanieckim. Nie możemy podać ścisłych danych liczbowych wzrostu tej twórczości, gdyż opieramy się wyłącznie w tym zestawieniu na rysunkach datowanych, ale stosunek ten jest mniej więcej jak 1:4.²⁴

Widzimy więc, że wielkie wydarzenia historyczne polskie, w których Norblinowi sądzonym było uczestniczyć oraz nowe sytuacje społeczne, pobudziły tego rodzaju twórczość, która w innych warunkach historycznych nigdy najprawdopodobniej nie doszłaby do głosu. Pod wpływem tych to właśnie skomplikowanych i różnorodnych czynników i w oczywistym z nimi związku twórczość Norblina spłotła się w jeden wielki obraz postępowej walki doby Oświecenia o nowe prawa i nowy porządek społeczny w Polsce.

Olbrzymia kolekcja rysunków i szkiców Norblina znajdujących się w Polsce, a wyszczególnionych we wstępie, zawiera to wszystko, co jako temat dała mu Polska, kraj, naród, ziemia, krajobraz, a nadewszystko — ludzie, ich praca i warunki bytu oraz wypadki dziejowe.

Słuszne jest mniemanie,²⁵ że nie Norblin wyprowadził sztukę polską z salonów na pole tematów rodzajowo-ludowych, lecz on właśnie przez

²⁴ Zestawienie oparto na datowanych, znanych autorowi szkicach: 1777 — 10 szkiców; 1794 — 30 szkiców; 1795 — 40 szkiców.

²⁵ Rutowski T., j.w., s. 14.



Il. 17. Żebracy, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1334.
(Fot. L. Sempoliński)

wypadki dziejowe został wyprowadzony na wieś, do karczmy, w obejście nędznej zagrody wieśniaczej. Opierając się na tych najpewniejszych dokumentach epoki, możemy z dużą dokładnością przedstawić organizację wsi polskiej we wszystkich jej przejawach, od rozległych widoków, poprzez malowniczą rodzajowość, aż do „Gašiora” — tej nieludzkiej formy wykonywania wyroków sądów szlacheckich.

W czasie swych podróży i podczas pobytu w Warszawie, stykał się Norblin z bogatą różnorodnością życia chłopskiego. Widział on nędzę chłopów w majątkach, gdzie szlachcic był panem życia i śmierci, jedynym prawodawcą ustalającym stosunek wzajemnych powinności i zobowiązań, które ustalając sam, sam łamał wykrętnie, gdzie wyzysk i nędza doprowadzały do całkowitego zaprzeczenia poziomu ludzkiego życia i godności człowieka, gdzie nie zaglądała radość życia, gdzie zaginęły dawne obyczaje, a przez łachmany nie widziało się ozdobnego, barwnego stroju ludowego.

Ale prócz tych ponurych obrazów rzeczywistości polskiej, będących wynikiem ustroju, istniała jeszcze inna rzeczywistość. Oparta także na tradycyjnym ustroju społecznym, kształtowana była nieco odmiennie przez szereg różnorodnych czynników. Była ona również wynikiem procesu rozwarstwienia wsi, który w równym stopniu wytwarzał warstwę biedoty wiejskiej, jak i warstwę średnich i najbogatszych chłopów. Już Przyłuski w XVI w. chłopów na pięć klas poddanych liczył: „pierwsi, którzy bez żadnego warunku w dobrowolne i wieczne oddali się poddaństwo; drudzy, którzy przez zaręczne pismo na gruncie osiadają i wiecznie z niego wraz

z suksessorami czynić powinności obowiązują się; trzeci czynszownicy, czynsz pewny z roli płacą; czwarcy, do pewnego tylko czasu na gruncie osiedli; naostatek komornicy i zagrodnicy: dom ogród lub pewną część roli, najemnym sposobem od dziedzica lub kmiecia posiadający”.²⁶ Mając na uwadze te rozwarstwienia, które do XVIII w. przetrwały w dawnej formie, Józef Wybicki doradzał magnatom objęcie pełną akcją czynszowania i uwalniania z poddaństwa tylko chłopów najbogatszych i „najpożądniejszych”.²⁷ Ten proces powstawania w obrębie warstwy włościańskiej chłopów najbogatszych znajdował oparcie w akcji postępowych magnatów, którzy na tę grupę liczyli w swoich reformach. Aczkolwiek nie wpływali oni na przebudowę ustroju feudalnego, to jednak, w zrozumieniu płynących stąd korzyści dla własnej gospodarki rolnej, ograniczali się do złagodzenia urządzeń dla ludności włościańskiej szczególnie uciążliwych.²⁸ W dobrach królewskich chłopci obdarzeni byli ... „cieniem wolności”,²⁹ to jest tym, że wolno im było skarżyć się prawnie przed referendarzem na starostę. Uprawnienia te w pewnym minimalnym stopniu gwarantowały utrzymanie umów pańszczyźnianych. Te drobne ulgi dla chłopów w dobrach królewskich i dla włościan postępowych magnatów dawały pewnej grupie spośród warstwy chłopskiej możliwości lepszej egzystencji i decydowały o dobrym wyglądzie niektórych wsi polskich. Wśród tych chłopów schludnie i barwnie ubranych, mieszkających w malowniczo położonych i lepiej

²⁶ Przyłuski J., *Leges seu statuta.....*, [Cracoviae] 1553 Lib. I. cap. 17 de Cmetonibus.

²⁷ Leśnodorski B., Opalek K., *Nauka polskiego oświecenia w walce o postęp*, Warszawa 1951, s. 16; *Archiwum Wybickiego*, wyd. A. Skałkowski, Gdańsk 1948, t. I. s. 74 i nast. (cyt. wg. Leśnodorskiego, j.w.).

²⁸ Rutkowski J., *Historia gospodarcza Polski*, Poznań 1947, I., s. 265.

²⁹ Szczotka St., *Prawo jest jak pajęczyna, bąk się przebiję, a na muchę wina*, Studia z dziejów kultury, 1949, s. 445 i nast.



Il. 18. *Żebrząca rodzina*, 1794, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1459. (Fot. L. Sempoliński)

utrzymanych wsiach, układających swe życie według tradycyjnych obyczajów, zachowujących siłę oryginalności narodowej i lokalnej, znajdował również Norblin liczne tematy dla swych notat artystycznych.

Cały materiał o tematyce ludowej da się ułożyć w pewne grupy tematyczne, obrazujące swym układem położenie warstwy chłopskiej w ustroju Polski okresu Oświecenia. Układ i kolejność poszczególnych zagadnień w obrębie problemu ludowego będą prowadziły w głąb zagadnienia, które doskonale i plastycznie ilustrują.

Norblin, pierwszy z malarzy XVIII w., wkroczył na pole omijane przez innych malarzy, zarówno cudzoziemców jak i Polaków i odtworzył w sposób realistyczny, bezpośrednio z natury, narodowy charakter i malowniczość krajobrazu i widoków polskich.

Widoki te, choć widziane często przez pryzmat rembrandtowskiej sztuki (widoczne to jest zwłaszcza w widokach graficznych Norblina), choć przypominające czasem ujęciem kompozycyjnym i fakturowym widoki holenderskie, nie są schematyczne, są rdzennie polskie, dokumentarne, rzeczywiste, są owocem innego spojrzenia i wypełnione inną treścią. Nastrój polskiego - mazowieckiego czy lubelskiego pejzażu, oddany po mistrzowsku w drobnych szkicach (il. 1), z wycuciem malowniczości falistego terenu (il. 2), lub melancholii płynącej z równinnego bezkresu, z wyrażeniem spokoju niezakłóconego nawet szumem drzew i lasów, które jedynie na horyzoncie rysują się niewyraźną linią, lub zdobią krajobraz bukietaми swych pierzastych koron (il. 3).

Norblin w ujęciu krajobrazu polskiego — zwłaszcza mazowieckiego, znanego mu najlepiej — oddając nędzę i pustkę, którą innymi środkami wyrazu tak dosadnie „odmalował“ Staszic, daje prawdę zaobserwowaną, a nie sielankę o cechach sztucznej naturalności. Nie ma w jego szkicach niepotrzebnej gadatliwości, drobiazgowego, naturalistycznego przeładowania, mimo że chętnie uwzględnia niejedną szczegół geograficzny czy architektoniczny. Widzimy tu raczej, jak w typach ludowych, jakieś uproszczenie syntetyzujące, jakąś wstrzemięźliwość swoistą. Norblin swoimi prostymi środkami przedstawienia artystycznego wydobywa dwie główne i istotne cechy: rodzimość i typowość krajobrazu polskiego, tę typowość, która pozwala odróżnić go od podobnego krajobrazu innych krajów.

W takim krajobrazie, porozrzucane w znacznej od siebie odległości, połączone najczęściej szerokim, wyboistym traktem polnym, leżą niewielkie wioski, lub zagrody włościańskie (il. 3).

Poziom życia materialnego wsi pańszczyźnianej, związany ściśle z różnorodnością ustroju prawnego i gospodarczego kraju, był różnorodny. Tę właśnie różnorodność form życia i jego poziomu można doskonale prześledzić na licznych norblinowskich ilustracjach i szkicach wsi i osiedli wiejskich. Przedstawia on bowiem wsie pańszczyźniane, gdzie „włościanin był tylko stworzeniem pozbawionym wszelkich praw społecznych i ludzkich“, więc mieszkał we wsiach zaniedbanych, w chatach niskich, bez okien, walących się i zgniłych, podobnych raczej do szałasów lub nor



Il. 19. Szewczyki, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais 1804, 1661.*
(Fot. L. Sempoliński)

Il. 20. Cieśle wiejscy w mieście, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais 1804, 1659.* (Fot. L. Sempoliński)

zwierza, niż do mieszkań ludzkich (il. 4, 5). Obok tego widzimy u Norblina również wsie bogatsze, wyglądające na królewskie, lub wsie postępujących magnatów (np. Puławy).³⁰ Wsie takie, znane nam z różnych szkiców, ciągną się dwoma szeregami ładnych, schludnych, zadrzewionych chat, stojących po obu stronach szerokiej drogi lub obsiadłych wiankiem niewysokich domów wokół kościoła (il. 2). Autentyczne, charakterystyczne cechy architektury kościelnej, lub budownictwa wiejskiego, lokalizujące bezimienne widoki, podkreślają rodzimy, rzeczywisty wygląd osiedli spotykanych przez artystę w czasie jego licznych podróży.

W zależności od władzy dominialnej, od obowiązków nałożonych na chłopą, życie jego układało się na różnych poziomach. Tę właśnie różnorodność oddaje Norblin niezwykle obrazowo i sugestywnie. Odrębność typów w obrębie każdej grupy, różnorodność ich sytuacji społecznej, tak jest widoczna w twórczości Norblina, iż my, idąc za sugestiami jego sztuki, musimy również każdą z tych grup omówić osobno.

³⁰ Norblin, aczkolwiek nie związany po 1790 r. oficjalnym stosunkiem malarza nadwornego, przebywał bardzo często w Puławach, które po 1794 r. stały się stałą rezydencją Czartoryskich i ośrodkiem życia kulturalnego. W kilku szkicach pozostawił on widoki Puław, tej wzorowej wsi magnackiej (Alb. goł. 794 a, b; Alb. kr. nr 24 i in.).



Il. 21. *Ekonom*, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais 1804, 1622.*
(Fot. L. Sempoliński)

W chatach nędznych, zawierających cały ubogi sprzęt gospodarski i skromny dobytek, mieszkali chłopci wsi szlacheckich lub starościńskich. Wyzysk, chciwość, ciężary pańszczyźniane ponad miarę i siły, odbijały się nie tylko na wyglądzie wsi i chat wieśniaczych, ale piętnowały jak gdyby całe życie chłopskie, urabiając specyficzny typ fizyczny i psychiczny. Ludzie zgarbieni, wychudzeni, obrośnięci i dzicy z wyglądu, nędznie odziani w płachty płócienne, łachmany i strzępki jakiegoś nieokreślonego ubioru, automatycznie i bez zapału wypełniający pracę na roli pana i w jego włościach — to polscy chłopci pańszczyźniani (il. 6—8).

Bystre, obserwujące oko malarza chwyciło wiernie całą różnorodność wyglądu zewnętrznego i stanów psychicznych tej specyficznej galerii typów, wśród których mimo szkicowości, migawkowości utrwalania i bardzo niewielkiego formatu rysunków rozróżniamy ludzi bezwolnych, zaniedbanych, z wyrazem złamania i wyczerpania fizycznego i psychicznego, będącego wynikiem feudalnego ucisku, który odbierał im prawo do ludzkiej egzystencji. Cała gama uczuć tych ludzi jest łatwo czytelna. Widzimy lękliwość ściganego, potulność słabego, chytrość wyzyskiwanego, mściwość nienawistnego, bezradność, nieczułość i gnuśność płynące z beznadziejności i nędzy.

Ten poczet postaci wprowadza nas coraz bardziej w głąb problematyki wsi polskiej. Szkice i rysunki Norblina nie tylko bowiem utrwalają wizerunki chłopów jako typy same w sobie, lecz pokazują tych ludzi również przy pracy i we współdziałaniu, ujawniają wszystkie rodzaje prac



Il. 22. Mleczarka, 1794, piórko, sepia. Muz. Nar. w Warsz., zb. Goł. 393.
(Fot. L. Sempoliński)

Il. 23. Para wieśniaków, piórko, sepia. Muz. Nar. w Warsz., zb. Goł. 403.
(Fot. L. Sempoliński)

Il. 24. Młoda wieśniaczka z dzieckiem na ręku, 1794, piórko sepia. Muz. Nar. w Warsz., zb. Goł. 367. (Fot. L. Sempoliński)

ludności wiejskiej.³¹ Norblin pokazuje chłopą polskiego w pracy na roli (il. 9—11), przy doglądaniu wszelkiego dobytku pana (pastusi, służba folwarczna), przy naprawie budynków i obejścia dworskiego, przy naprawie dróg (il. 12), łowieniu ryb, spalwaniu drzewa z wyrębu lasu szlacheckiego (il. 13) i podbieraniu miodu.³²

Chłop, obciążony obowiązkami pańszczyzny, czynszów lub danin nie mógł dostatecznie zabezpieczyć potrzeb materialnych swoich najbliższych. Ziemia, uprawiana prymitywną sochą, nie zabezpieczała ludzi od głodu zimowego, nędzna krowina wypędzana na nieurodzajną rolę nie mogła wyżywić licznej najczęściej rodziny. Kobiety, wychudzone do okropności, rozczochrane, brudne, obdarte, zatrudnione na roli dziedzica, nie mogły podobać obowiązkom matek i gospodyń. Gromadki dzieci wynędzniałych, obdartych, nagich albo w jednej tylko koszulinie, tułały się przed chatą na drodze, lub żebrały (il. 14). Ludność wsi pańszczyźnianych z reguły tak była nędzna, obdarta i niechlujna, iż trudno było niejednokrotnie odróżnić chłopów od żebraków (il. 7, 8).

Tu docieramy do jeszcze jednego z chorobliwych objawów ustroju pańszczyźnianego — a mianowicie do żebractwa wiejskiego. I tu, podobnie jak w odtwarzaniu innych przejawów struktury społecznej wsi polskiej, Norblin daje nieoceniony, obszerny i dokumentacyjny materiał. W XVIII w. w Polsce liczne szeregi żebraków, będących plagą dla wsi i udręką dla

³¹ Rutkowski J., j.w. I. s. 280—82.

³² Wszystkie wymienione kategorie prac chłopą, jak również podane poniżej opisy poziomu jego życia mają swe udokumentowanie w rysunkach Norblina pomieszczonych we wspomnianych na wstępie albumach.



Il. 25. „Gąsior“, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais 1804, 1678*
(Fot. L. Sempoliński)



Il. 26. W karczmie, 1790, sepia, piórko. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1342.
(Fot. L. Sempoliński)

podróżujących, rekrutowały się w znacznej mierze ze zdeklasowanych w różny sposób chłopów osiadłych.³³ Klęski gospodarskie, pozbawienie pomocy pańskiej, pijaństwo, chęć ucieczki od pracy, która była niewolą, wszystkie te czynniki wpływały na wzrost i na rozpowszechnianie się niepomierne żebractwa.³⁴ Po drogach spotykało się mnóstwo, figur okropnych, konie straszących, przybranych w torby i gałgany, liczne ubóstwa różnej płci i wieku aż do dzieci niedorośliwych“³⁵ (il. 15—18). Nie zawsze byli to kalecy, starcy, czy niedołążne dzieci, — często — to ludzie zdolni do pracy, żebrzący samotnie lub całymi rodzinami.

Zjawisko to, będące konsekwencją ówczesnych stosunków społecznych, a bliskie Norblinowi tematycznie a formalnie z racji gruntownych studiów nad twórczością Rembrandta, swoją odrębnością, niepowszednością i zasięgiem musiało bardzo oddziaływać na plastyczną wyobraźnię malarza, skoro w dziesiątkach najróżnorodniejszych, z natury robionych szkiców na ten właśnie temat, wychwytywał ciekawe momenty i charakterystyczne sytuacje. W galerii żebraków widzimy całą wielką gamę odrębności, jaką tylko bystry i wnikliwy talent Norblina był w stanie dać. Są tam więc: wykolejeńcy, pijacy, zdeklasowani chłopci, zachowujący swoją godność i postawę, bigoci, mistycy, pątnicy, marzyciele-

³³ Assorodobraj N., *Początki klasy robotniczej*, Warszawa 1946, s. 56.

³⁴ Skwarczyński Z., j. w. s. 47.

³⁵ j.w., s. 46.



Il. 27. *Wieśniak polski, 1798, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1054.*
(Fot. L. Sempoliński)

Il. 28. *Chłop polski, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1208.*
(Fot. L. Sempoliński)



Il. 29. Wędzenie szynek na wsi, tusz. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1573.
(Fot. L. Sempoliński)

filozofowie, kalecy, zawodowi wędrowni lirnicy. Zewnętrzny wygląd, wyrażający się w postawie, układzie figury, ruchach, w ubiorze zwracającym uwagę przechodniów, w nachalnych gestach zniewalających do ofiar — nie wyczerpuje charakterystyki żebraków norblinowskich. Ten wielki świat prymitywności i wyrafinowania zarazem, te jakieś zawody życiowe, skłaniające do obrania takiej właśnie drogi, te wewnętrzne skąplikowane skłonności i zamięłowania, wydobył Norblin w całym bogactwie, sile i humanistycznej prawdzie. Obok żebractwa, ofiarami ustroju, zmuszonymi do opuszczenia wsi ojczystej i przerzucenia się w inne, obce dla siebie warunki, była jeszcze inna kategoria ludności wiejskiej — chłopci emigrujący do miasta w poszukiwaniu pracy i łatwiejszych zarobków.

Tam, oddaleni od wsi, zgubieni w obcym tłumie, zabezpieczeni od kary za ucieczkę od pracy na roli — tworzyli grupę „ludzi luźnych“, „nie mających żadnej osiadłości, stanu, profesji, rzemiosła, służby, ani żadnego



Il. 30. *Bednarz wiejski*, 1794, piórko, sepia. Muz. Nar. w Warsz., zb. Goł. 331.
(Fot. L. Sempoliński)

pewnego do życia sposobu“.³⁶ Jedni spośród nich, bardziej przedsiębiorczy, uzdolnieni lub posiadający umiejętność jakiegoś fachu, stawali się rzemieślnikami w warsztatach mieszczan (il. 19), lub domokrażcami, trudniącymi się handlem (Alb. Cz. 1413 „przedaie tatrak“) i dorywczą pracą (il. (il. 20) ³⁷. Inni znów, słabsi, lękliwi, lub o upodobaniach włóczęgów — powiększali grona żebraków, bezdomnej nędzy miejskiej, która pędzona głodem i brakiem dachu nad głową, wylewała się powrotną falą na wieś, która ją wydała.

Jedną z głównych przyczyn, przedstawionego powyżej, ciężkiego położenia ludności wiejskiej w XVIII w. i deklasowania się stanu włościańskiego był ustrój sądownictwa polskiego, legalizujący wyzysk pana, niewolę osobistą, a nadewszystko — przyznający poddaństwo sądowe chłopu sądom pańskim. „Pan był sędzią ludności poddańczej i to sędzią najwyż-

³⁶ Assorodobraj N., j.w., s. 54.

³⁷ j.w., s. 47.



Il. 31. Łapanie gęsi na sprzedaż, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais 1804, 1691*. (Fot. L. Sempoliński)

szym, bezapelacyjnym“. Dziedzic sądził zazwyczaj według własnego interesu i własnej najczęściej fantazji.³⁸

Pan sprawował władzę nad poddanymi albo bezpośrednio, albo za pośrednictwem wybieranych przez siebie administratorów, ekonomów (il. 21), wóldarzy, sołtysów. Ludzie ci, umocnieni władzą pana i zaszczytami jego wyborem, byli często najsrońszymi ciemiężcami ludzi w pracy i w sądzie. Z ich to najczęściej oskarżenia popadali chłopci pod srogię sądownictwo pańskie. Sądownictwo szlacheckie, nie kontrolowane przez żadną wyższą instancję, szafowało karami cielesnymi, lub organizowanymi na prędc. hańbiącymi sposobami umieszczania w „Kabacie“, „Kunie“, lub „Gasio-rze“. Ten sposób karania odbywający się w asystencji ludności wsi, nie-ludzki, wstrząsający, poniżający, widzimy przedstawiony na akwareli za-

³⁸ Bystroń J. St., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, Warszawa [1932], I. s. 252—53.



Il. 32. Wieśniaczka przy żarnach, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais 1804, 1647*. (Fot. L. Sempoliński)

tytułowanej „Gaśior“ (il. 25). Ścisłość historyczna i etnograficzna, wyrazistość atmosfery, która towarzyszy tej scenie, przeciwstawność dwóch światów obcych i wrogich, ujawnia jeszcze raz Norblina jako realistycznego sprawozdawcę społecznej rzeczywistości polskiej XVIII w. i jako krytyka wyrażającego swój osobisty, demokratyczny i postępowy do niej stosunek.

Chłopi pańszczyźniani zgnębieni wyzyskiem pana, lub żyjący w nędzy z powodu rozwarstwienia społecznego wewnątrz samej ludności wiejskiej, wegetowali tak nędznie, że nie zachowali cech odrębności lokalnych i narodowych i stracili wszelką łączność z tradycją własnej warstwy. Istniała obok tego w Polsce XVIII w. jeszcze inna grupa chłopów. Ci, korzystający z dostępnych im możliwości materialnej egzystencji (zob. s. 108), zachowali odrębność i oryginalność etnograficzną, wyrażającą się w używanym powszechnie stroju, metodach pracy, zwyczajach i obyczajach krajowych.



Il. 33. Chłop niosący kury do miasta, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.:
Costumes Polonais 1804, 1651. (Fot. L. Sempoliński)

W tym środowisku, układającym swe życie według wiekowej tradycji, odkrył również Norblin całe światy nowych tematów malarskich, znalazł obrazy pełne swoistości, odrębności i prostoty. Bogactwo typów, malowniczość strojów, bujność życia, temperament i ochoczość zabaw, burzliwość zebrań — pociągały artystę czyniąc go swoim odtwórcą, ilustratorem i interpretatorem źródłowym a życzliwym.

Po przez galerię postaci ludzkich, pokazanych w szerokim wachlarzu ich różnorodności, wydobytych humanistycznym spojrzeniem na człowieka (il. 22—28), docierał Norblin do życia wsi w pełnym jej obrazie. W jego interpretacji artystycznej widzimy wieś jako warsztat produkcji rolnej i załazek rzemiosła oraz przemysłu chałupniczego. Wieś polska XVIII w. nie tylko przerabiała produkty rolne i hodowlane w skromnym zakresie na własny użytek (il. 29—32), lecz zaopatrywała swymi wyrobami najbliższe miasto lub miasteczka. Chłop albo sam dostarczał swoje wyroby i produkty albo sprzedawał je na miejscu wędrownym handlarzom-domokrą-
 118



Il. 34. Chłop sprzedający cebulę, akw. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart.: *Costumes Polonais* 1804, 1654. (Fot. L. Sempoliński)

com. Widzimy więc handlarzkę w charakterystycznym stroju, idącą przez wieś i niosącą wałki dopiero co nabytego płótna (zb. Cz. 1682, 1560). Widzimy również chłopów i chłopki w mieście, sprzedających drób, jarzyny, uzbierane w lesie poziomki, mleko, sporządzone chałupniczym sposobem sita i garnki. (il. 35—36). Widzimy wieśniaków przynoszących na plecach swój towar, ale również i chłopów przywożących do miasta drzewo, piasek, sadzę (zb. Goł. 199, 358; zb. Cz. 1360).

Chłop polski, widziany w scenie i życiu zbiorowym ujawnia jeszcze wyraźniej cechy charakterystyczne i swoiste. Dlatego to Norblin, choć pasjonował się widocznie w rejestrowaniu różnorodności i bogactwa typów ludzkich, często bardzo przedstawiał je w syntetycznym ujęciu, w postaci obrazów rodzajowych, takich jak koncerty wędrownych muzykantów, jarmarki, zabawy w karczmie. W przedstawieniach jarmarków i targów, spośród ruchliwej i zgiełkliwej gmatwaniny, która jest jakgdyby treścią obrazu, wybiera artysta fragmenty robione z natury, które przez powiększe-



Il. 35. Garniarz, 1792, piórko, sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1046.

(Fot. L. Sempoliński)

Il. 36. Siciarz, piórko, tusz. Muz. Nar. w Warsz., zb. Goł. 570. (Fot. L. Sempoliński)

nie lub przesunięcie ku widzowi, pozwalają obserwować ludzi ze wsi na terenie miasta we wzajemnych stosunkach, w gawędach, naradach, stosunkach handlowych lub jako biernych obserwatorów scen, rozgrywających się przed ich oczami (il. 38). To jakieś separujące się jednocześnie uczestnictwo wsi w mieście, to poczucie osamotnienia na obcym terenie wydobyl Norblin z genialną lekkością i prawdą, (Alb. Cz. 1113, kobiety w mieście).

W scenach zabaw ludowych w karczmach, na tle ścisłej etnograficznie architektury wnętrza z piecami, kominami i belkowanymi stropami, daje artysta trzy kontrastujące ze sobą światy: pierwszy — to ochoczo bawiąca się i tańcząca z temperamentem młodzież, drugi — to audytorium siedzącej na ławach i stojącej pod ścianami publiczności, przyglądającej się z zaciekawieniem tańcom jako jedynej produkcji artystycznej, z jaką wieś spotkać się miała sposobność. Trzeci świat — pozornie obojętny na wszystko, co się wokoło dzieje — to świat spokojnych, bacznych na wszystko szynkarzy, (Alb. Cz. 1062. Karczma w Opolu, il. 37, 40).

Przeciwstawienie tych światów, wydobyte plastycznie artystycznymi środkami³⁹ i siłą wyrazu, a jednocześnie złączenie w jakiś syntetycznie oddany nastrój zabawy ludowej z jej dynamiką i barwnością, jest jedną z właściwości sztuki Norblina, zdolnej analizą budować syntezy, jest zasługą realistycznego talentu i owocem wżycia się w polski świat ludowy.

³⁹ Jasność i czytelność kompozycji, której tematem jest tłum i ruch. Wydobywanie głębi obrazu przez rozmieszczenie poszczególnych grup osób w różnej odległości od widza. Mistrzowskie operowanie światłocieniem, który łącznie ze stosowaniem techniki bądź malarskiej, bądź rysunkowej, nie tylko podkreśla głębię obrazu, ale również uwypukla plastyczność postaci, a obraz przez wydobywanie światłem jego istotnych treści i artystycznych walorów czyni czytelnym.



Il. 37. Zabawa w karczmie, 1780, sepia, pędzel, piórko. Muz. Nar. w Warsz., zb. Got. 148. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 38. Targ w miasteczku, piórko, lawow. sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1224. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 39. Kosynier, 1794, sepia. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1579. (Fot. L. Sempoliński)



Il. 40. *Zabawa w karczmie, sepia, tusz*, Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. 1119.
(Fot. L. Sempoliński)

Uzupełnieniem społeczno-politycznego położenia chłopą polskiego w XVIII w. jest zilustrowanie przez Norblina udziału chłopstwa w Powstaniu Kościuszkowskim. Patriotyczny udział ludu polskiego w Powstaniu, głośne bohaterstwo poszczególnych chłopów, jak również reformatorski stosunek Kościuszki do sprawy chłopskiej, nie mogły być obce Norblinowi, którego z Kościuszką łączyły węzły osobistej, gorącej przyjaźni.⁴⁰

Gorący i bliski stosunek do Insurekcji kościuszkowskiej, a jak głosi legenda nawet udział osobisty,⁴¹ wyrażający się w licznych szkicach walk i scen rodzajowych powstańczych, zetknął niewątpliwie malarza z udziałem chłopów w Powstaniu Kościuszkowskim. Widzimy portrecik Kościuszki, kilka szkiców kosynierów kościuszkowskich (il. 39), a nade wszystko ciekawe ikonograficznie, historycznie i artystycznie szkice bitwy pod Racławicami z udziałem kosynierów krakowskich i bohaterskim wystąpieniem Bartosza Głowackiego (il. 41).

Norblin, mimo że batalista z pod znaku Casanovy, w zetknięciu z rzeczywistością potrafił odtworzyć sugestywnie bitwę realistycznie pokazaną. Naoczny świadek ulicznych walk powstańczych, pochłonięty najwidoczniej znaną osobiście atmosferą obozu wojennego,⁴² w ciekawie skom-

⁴⁰ Batowski Z., j.w., s. 173.

⁴¹ Batowski Z., j.w., s. 126.

⁴² Prezydent Miasta Wolnego Warszawy J. W. Zakrzewski udziela Norblinowi zezwolenia na wchodzenie do Obozu Najwyższego Naczelnika. Dokument zachowany znajduje się na odwrocie widoku obozu Kościuszki pod Mokotowem, który Norblin w czasie swego pobytu w tym obozie z natury naszkicował (Muzeum Narodowe w W-wie Nr inw. 46933).



Il. 41. Kosynierzy pod Racławicami. Muz. Nar. w Krak., zb. Czart. (Fot. Muz. Nar. w Krakowie)

ponowanej scenie batalistycznej, oddaje ze ścisłością historyczną zamęt i gwałt bitewny, brawurę szaleńczą chłopów krakowskich, rzucających się z lasem podniesionych kos na oddziały uzbrojonego w broń palną wroga, radość zapowiadającego się zwycięstwa.⁴³

Reasumując to wszystko, cośmy powiedzieli o życiu wsi polskiej epoki Oświecenia na podstawie szkiców i studiów J. P. Norblina, musimy stwierdzić, iż obraz ten — aczkolwiek niecałkowity i nie wyprecyzowany w szczegółach — doskonale wyraża najistotniejsze zagadnienia epoki. Wielostronność przedstawionych tematów, skierowanie wybitnego zainteresowania przede wszystkim w stronę człowieka, spojrzenie realistyczne na otaczające życie społeczne, wprowadzenie plastycznymi wyobrażeniami w rozwój historycznego życia — były nietylko nowatorstwem w zakresie ówczesnej polskiej tematyki malarskiej, lecz również były wyrazem współczesnej Norblinowi postępowości społecznej.

W setkach szkiców drobnych postaci, oddając ich właściwości psychiczne i fizyczne, ujawnia się Norblin bezsprzecznie jako malarz realista i to nie w typie rembradtowskim, czy francuskiego malarstwa końca XVIII w., ale jako realista przedstawiający konkretne sytuacje społeczne. Rysując setki wieśniaków, kobiet, dzieci, żebraków nie wpadał w szablon,

⁴³ Oprócz licznych szkiców typów ludowych i scen z życia ludu Norblin wykonał wiele studiów i szkiców drobnej, schłopiałej szlachty. Ponieważ jednak szkice te układałyby się w inny temat, przekraczający zasięg naszego studium, nie poruszamy tego zagadnienia.

manierę, ale tworzył postacie indywidualne, konkretnych ludzi. Każda postać jest przy tym przedstawicielem określonej warstwy społecznej, jest określona w swym stosunku do otoczenia. Nie są to szablonowe typy etnograficzne, przemawiające do nas jedynie swoją zewnętrżnością, barwnością stroju ludowego, nędzą łachmanów żebraczych, różnorodnością oszpieczonych nędzą fizjonomii ludzkich. Są to dobitnie uchwycone postacie o piętnie historycznym i lokalnym, osobistym, ludzkim.

Ten rodzaj patrzenia na rzeczywistość, ten jakiś osobisty i humanistyczny sposób jej interpretowania, wykracza już poza wartości formalne i artystyczne, a staje się artystycznym wyrazem palącego zagadnienia społecznego. W tym zakresie Norblin nie ma nikogo ze współczesnych sobie w Polsce, który by mu dorównał, ani żadnego wzoru obcego, który by wiernie naśladował. To jego osobisty wkład i osobista zasługa, jego udział w walce o postęp społeczny.

KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

ZBIÓR ANTYKÓW GRECKO-RZYMSKICH W NIEBOROWIE

JAKO WYRAZ KOLEKCJONERSTWA POLSKIEGO W DOBIE OŚWIECENIA

Głowa Nioby (il. 1), kilka urn grobowych (il. 3), cztery sarkofagi (il. 2), dwie płyty nagrobne z dobrymi portretami, dwa biusty i sporo pomniejszych fragmentów lapidarialnych o niejednokrotnie ciekawych motywach płaskorzeźbowych i napisach — oto z grubsza zespół marmurów rzymskich znajdujących się dziś w parku i w pałacu w Nieborowie. Dodajmy do tego jedną uszkodzoną stełę nagrobną grecką (il. 4), kilkanaście waz, wliczając w to interesujące falsyfikaty i nieznaczne ilości drobnych przedmiotów z brązu i terrakoty, a będziemy mieli ogólny obraz nieborowskiego zbioru sztuki starożytnej. Skromny ten zespół posiada jednak w naszych warunkach szczególną wartość i zasługuje w pełni na dokładne opracowanie ¹.

Powstanie zbioru związane jest ściśle z osobą Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej, założycielki nieborowskiej Arkadii, jednej z czołowych postaci kobiecych polskiego Oświecenia ². Helena Radziwiłłowa reprezentująca bardziej jeszcze od swej przyjaciółki i rywalki, Izabelli Czartoryskiej z Puław zacofany typ polskiej arystokratki z końca w. XVIII w tym jed-

¹ Nieborowski zbiór antyków, obok łancuckiego, jest jedyną „prywatną” kolekcją tego typu w Polsce, która przetrwała ostatnią wojnę. Por. Akta Biura Rewindykacji Nacz. Dyr. Muzeów i Ochrony Zabytków, maszynopis 1946, *Straty Kulturalne Warszawy*, praca zbiorowa pod redakcją W. Tomkiewicza; Bernhard M., *Sztuka Starożytna*, Warszawa 1948, s. 148—158. Z zabytków starożytnych w Nieborowie publikowana była dotychczas jedynie głowa Niobe: por. Michałowski K., *Ein Niobekopf aus den Sammlungen des Fürsten Radziwiłł in Nieborów*, *Archäologischer Anzeiger* 1927, s. 58 n.; Ostatnio M. Smolarski ogłosił ciekawy artykuł o tzw. nagrobku Livii w Nieborowie, por. *Meander* V, 1950, s. 599 n. Naukową publikację zbioru przygotowują obecnie wraz ze mną dr M. Bernhard i dr A. Sadurska.

² Por. X. M. R., *Ostatnia wojewodzina wileńska*, Lwów 1892; Batowski Z., *Norblin*, Lwów 1911; Wegner J., *Arkadia*, Warszawa 1949.



Il. 1. Marmurowa głowa Nioby. Kopia rzymska oryginału greckiego z 2 poł. IV w. p.n.e. (Fot. E. Kozłowska)

nym swoim „dziwactwie“³, opartym zresztą na zwykłym snobizmie, realizowała bezwiednie postępową na owe czasy myśl przyswajania kulturze narodowej spuścizny wielkich tradycji Antyku. Arkadia stanowiła jej dumę, dzieło jej życia, które od chwili założenia (r. 1778) do śmierci niemal (r. 1821) otaczała szczególną opieką. Wzbudzała ona powszechny zachwyt u jej współczesnych, rekrutujących się zresztą wyłącznie z jej osobistych

³ W r. 1800 w liście do swej teściowej Marty z Trembickich Radziwiłłowej pisze: „...bo Matuleńka moja Dobrodzika nieoszaczowana do moich wszystkich szalonych projektów się przykłada y dopomaga — wyżej prośba o przysłanie panien Zakrzewskiej y Wołowiczówny „do antyków“ (sic!) — a on (mąż) przeszkadza“. Arch. Nieborowskie.

gości⁴, wśród których nie brak było i głów koronowanych i nielicznego grona wybrańców dopuszczonych do zwiedzania tego parku pełnego ruin romantycznych, budowli pseudo-antycznych i oryginalnych zabytków.

Dla jej „przewrażliwionej duszy“, prowadzącej zresztą świetnie interesy rodzinne, Arkadia miała stanowić jej wyłączone asylum od trosk doczesnych, gdzie w roli kapłanki mogła oddawać się mistycznym uniesieniom i rozmyślaniami o sztuce. W kolekcjonerskim sobkostwie Helena Radziwiłłowa nie stanowiła wówczas, jak wiemy, bynajmniej wyjątku, nie mniej jednak dość charakterystycznie brzmią słowa jej listu pisanego 26 lipca 1801 r. z Petersburga do administratora Siateckiego w Nieborowie⁵: „Co się dzieje w A. czy niezatrutowana gośćmi co muszą zapewne z moiej niebytności profitować naybardziej że iarmarków (może?) łowickich y szkodników od których y w moiej bytności ludzie moje opędzić się nie mogą...“. „Armida“ arkadyjska, jak ją zwali pochlebcy, wydała wprawdzie w 100 egz. przewodnik po Arkadii w języku francuskim⁶, przeznaczony, jak sam nakład wskazuje, dla grona osobistych znajomych i przyjaciół, ale ta w piękną skórę oprawna 24 stronicowa broszura posiada raczej charakter impresji autorki na tle zbiorów i parku Arkadii niż konkretne dane opisowe. Nie mniej jednak już w kilka lat po śmierci Heleny Radziwiłłowej (r. 1821) Arkadia, a wraz z nią jej zbiór antyków poczynają zwolna — na razie w skromnym coprawda zakresie — pełnić swą funkcję społeczną. Bardzo znamienne pod tym względem wypowiedź znajdujemy u Klementyny z Tańskich Hoffmanowej⁷, która w r. 1828 zwiedzała Nieborów i Arkadię. „Jeżeli się godzi powiedzieć, Panowie nasi, którzy pozwalają ciekawym zwiedzać szanowne zbiory swoje, powinni by także używać im dokładnego tych bogactw opisu, tym sposobem każde takowe odwiedziny byłyby uczące, zwłaszcza dla dzieci i młodych,; bo z przeproszeniem naszych Cicerone, powtarzają oni zwykle iak papugi wiadomości o pokazywanych rzeczach i nacyzęściej mylnie; ich mowa nie tylko że nie nauczy, ale nawet pobałamucić może; iakby więc przyjemnie i użytecznie było dla ciekawych, mieć w ręku biegłego i niemylnego przewodnika“. A nieco dalej już o samej Arkadii tak pisze: „W niej też jeszcze więcej jak w Nieborowie daje się czuć niedostatek dokładnego katalogu“. Mimo całej uzasadnionej nieufności do domorośłych Cicerone nie przeszkodziło to bynajmniej Klementynie Hoffmanowej powtórzyć w swym opisie nieprawdopodobne brednie, zasłyszane zapewne podczas swego pobytu w Arkadii, np. o głowie Nioby⁸.

Brak współczesnych szczegółowych opisów Arkadii, nie mówiąc już o dokładnym przewodniku czy katalogu przechowywanych tam przedmiotów, utrudnia dziś niepomniernie zdobycie jasnego poglądu, nie tylko

⁴ Goście zapisywali się do wyłożonej książki pamiątkowej. Np. w r. 1810 zwiedzał Arkadię i uświetnił ją wierszem Jul. Ursyn Niemcewicz.

⁵ Arch. Nieb.

⁶ *Le Guide d'Arcadie*, Berlin u George'a Deckera 1800, dziś rzadkość bibliograficzna.

⁷ *Opisy różnych okolic Królestwa Polskiego*, Wrocław 1833, T. II. s. 229 i 237.

⁸ j. w., s. 240.

na historię powstania tej kolekcji, ale również czyni hypotetyczną ocenę szczegółową wartości zabytkowej i artystycznej ówczesnego zespołu pomników sztuki antycznej⁹. Luki tej nie mogą zastąpić zachowane w Archiwum nieborowskim rękopiśmienne inwentarze, z których najstarszy pochodzi jeszcze z r. 1817, a następny z 25.VIII. 1831 r., spisany przez Antoniego Blanka¹⁰. Co gorsze: Inwentarze dotyczące Arkadii obejmują tylko przedmioty znajdujące się w pawilonach i nie wzmiankują nawet pomników użytych bezpośrednio do dekoracji parku, do którego to zespołu, jak wynika ze wzmiankowanych opisów, należała olbrzymia większość marmurów zachowanych do dziś w Nieborowie.

W tych warunkach odpowiedź na trzy zasadnicze pytania: 1) jak powstała nasza kolekcja antyków, 2) jaką była jej wartość, 3) jakie spotkały ją losy, nie będzie z konieczności rzeczy posiadać, bądź co bądź, charakteru definitywnego.

I. Dane, jakimi dziś rozporządzamy, wskazują na ówczesny Petersburg jako główne źródło pochodzenia zabytków sztuki starożytnej gromadzonych przez Helenę Radziwiłłową w Arkadii. Nie ulega wątpliwości, że podczas swoich kilku pobytów na dworze rosyjskim dała się tam ona poznać jako żarliwa zbieraczka antyków, pozostawiając nawet o sobie wspomnienia prawdziwej antykomanki. W liście do ojca ks. wojewody pisze Aniela Czartoryska w słowach pełnych zachwyty o pobycie u niej w Międzyrzeczu 29.IX. 1805 r. cara Aleksandra, zwanego jak wiadomo, przez arystokrację polską „Cesarzem Aniołem”: „Z nieporównaną grzecznością wypytywał się o Nieborów i Arkadię. Ciągłe wspominał o mamie, przypominając sobie wesołość jej w Petersburgu, jej różne koncepta i żarty — nawet jej egipskie monstrumka“¹¹. Dlatego też wydaje się po-

⁹ Dalsza literatura przedmiotu cytowana u Wegnera, j. w.

¹⁰ Arch. Nieb. XXV, *Opisanie różnych Mobiliów znajdujących się w Arkadii dn. 19 februarji 1817 r.* nie zawiera żadnych rzeźb antycznych ani odlewów gipsowych. *Katalog Przedmiotów Sztuk Pięknych w Pałacu w Nieborowie i Arkadii* (tytuł skrócony). Katalog Blanka zaczyna się od Nr 172 i kończy się na Nr 475. Wiele numerów jest opuszczonych. W sumie zawiera on tylko 68 pozycji, w tym niektóre zbiorowe, np. Nr 359: 2 Biusta z marmuru greckiego = zł 72. Nr 349: 3-ch Bożków Egipskich z kamienia jasnozielonego = zł 54. Następne inwentarze pochodzą z lat 1836, 1838, 1840, 1841 i 1842. Opatrzono są one tytułami: *Inwentarz wszelkich Ruchomości znajdujących się w Pałacu i innych zabudowaniach w Nieborowie i Arkadii*, lub samej tylko Arkadii. Prócz tego znajduje się w Arch. Nieb. *Wykaz Ruchomości zbytecznych w Nieborowie, Arkadii i Królikarni* (stanowiącej wówczas też własność radziwiłłowską) znajdujących się, które mogłyby jeszcze być przedanymi. Sporządzony w miesiącu lutym 1838 r. W Archiwum Nieborowskim znajduje się również *Katalog przedmiotów Sztuk Pięknych znajdujących się w Pałacu Królikarnia zwanym*, spisany również przez Blanka w r. 1831, s. 16, zawiera spis antyków od nr 240 do 264. Są to kopie lub redukcje marmurowe „z Antyku“. M. in. 10 biustów portretowych, kilka statuetek marmurowych i, co ciekawsze, dwa odlewy głowy Nioby, jeden z brązu = 500 zł i drugi z gipsu = 5 zł.

¹¹ *Ost. woj. wileńska*, s. 140. W Gabinetie księżnej w świątyni Diany znajdowały się jak wiadomo „małe z kamienia rżnięte mumie (zapewne „uszebti“) i fauny“, por. Wegner, j. w., s. 42.

legać na prawdzie wiadomość o tym, że słynną głowę Nioby otrzymała Helena Radziwiłłowa w darze od Katarzyny II, której była serdeczną przyjaciółką¹². Natomiast podana tamże historia odnalezienia tego zabytku podczas rozkopów czynionych nad morzem Azowskim musi być uznana w świetle dzisiejszych danych za co najmniej wątpliwą¹³. Po pierwsze źródła archeologiczne nie podają ani wzmianki o tym, aby w tym czasie były czynione jakiekolwiek poważniejsze wykopaliska archeologiczne, nawet typu amatorskiego, na tamtych terenach. Po drugie historia o odkryciu tamże w pierw całej grupy Niobidów, a następnie przypadkowo brakującej posagowi Nioby głowy jest poprostu czczym wymysłem fantazji. O żadnym podobnym znalezisku nie może być mowy. Nieborowska głowa Nioby, zresztą nie ulega kwestii, że najlepsza z zachowanych rzymskich replik greckiego oryginału z końca IV w. p.n.e., dostała się do Petersburga z Rzymu drogą przez Anglię, zgodnie z wiadomością podaną przez Fea¹⁴ i Koehlera¹⁵, jej też prawdopodobnie odlew gipsowy widział jeszcze Winckelmann w Rzymie. Jak wynika bowiem z danych, zawartych w wydanych w r. 1928 przez O. Waldhauera *Mitteilungen aus Russ. Sammlungen*¹⁶, na podstawowy zespół zabytków antycznych tego muzeum składają się, poza kilkoma zakupami dokonanymi przez Piotra Wielkiego, trzy wielkie nabytki Katarzyny II.: 1) Zakupy hr. Szuwałowa we Włoszech, 2) nabycie całej kolekcji Lyde Browne z Wimbledonu w r. 1787 i wreszcie 3) fragmenty rzeźb przywiezionych przez admirała Spiridowa z wysp greckich. Ale co ważniejsze! Nie wszystkie pozycje z wydanych w r. 1768 i 1799 katalogów kolekcji Lyde Brown dadzą się zidentyfikować z rzeźbami antycznymi lub ich fragmentami w Ermitażu¹⁷. I nie dziwnego, gdyż część z nich mogła się znaleźć w Arkadii, a obecnie w Nieborowie, bądź to w postaci daru Katarzyny II., bądź zakupu dokonanego przez Helenę Radziwiłłową u hr. Guriewa¹⁸, bądź wreszcie mogły zostać skradzione przez nikogo innego, jak tylko przez Brennę i sprzedane założycielce Arkadii. Ta ostatnia, powiedzmy, insynuacja, posiada swoje źródło w dzienniku księżniczki Turkiestanow, która towarzyszyła w r. 1818 carowej matce Marii Fedorownie w podróży i w jej towarzystwie podejmowana była przez Helenę Radziwiłłową w Arkadii. Oto co zanotowała dla pamięci swego przyjaciela ex-dyplomaty Christin'a dama dworu carowej¹⁹: „Cesarzowa poznała tam (świątynia Eskulapa) marmury, wywie-

¹² *Ost. woj. wil.*, s. 162. n.

¹³ W cytowanej powyżej rozprawce o nieborowskiej głowie Nioby przytoczyłem nieznaną wówczas w nauce krymską wersję pochodzenia zabytku Nioby, nie wypowiadając się jednak za jej przyjęciem.

¹⁴ *Storia II*, s. 199.

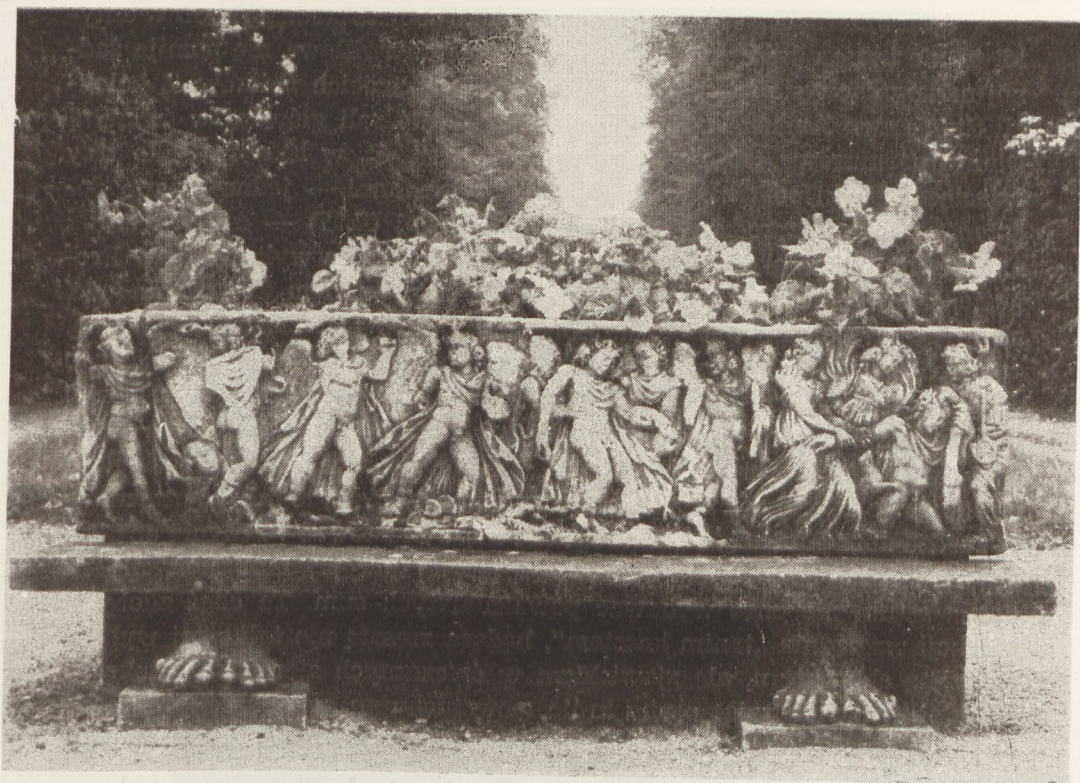
¹⁵ *Journal in Russland*, 1793, I, s. 348, oraz Stephani VI, *Kleine Abhandlungen*, Petersburg 1830, s. 9—12, por. *Arch. Anz.* 1927, s. 60.

¹⁶ *Die antiken Skulpturen der Eremitage*, I, s. 1.

¹⁷ Waldhauer, j. w.

¹⁸ *Ost. woj. wil.*, s. 163.

¹⁹ Cytuję za R. Baudouin de Courtenay, który w dodatku lit. do *Kraju*, 1886, VI, nr 18, s. VI umieszcza korespondencję ks. Turkiestanow w art. pt. *Korespondencja poufna ex-agenta dyplomatycznego*.



Il. 2. Sarkofag rzymski z poł. III w.n.e. (Fot. E. Kozłowska)

zione kryjomo, jak powiada, z Gieczyna, przez budowniczego Brenna i sprzedane przez niego“. Nie byłaby to zresztą pierwsza tego typu transakcja dokonana przez słynnego architekta na terenie Polski, z jego ciemnego pochodzenia zdobyczy petersburskich²⁰. W tym świetle jasnym staje się „rzymski“ par excellence charakter kolekcji w Nieborowie, który dotychczas trudno był zrozumieć na tle rzekomo „krymskiego“, a więc greckiego pochodzenia łupów petersburskich arkadyjskiej przyjaciółki Katarzyny II. Co najwyżej wspomniana na wstępie jedna stela grobowa grecka (il. 4), może zawdzięczać swe odkrycie korwecie admirała Spiridowa²¹. Kiedy w r. 1801 Helena Radziwiłłowa wracała z Petersburga do Polski, miał ją poprzedzać cały okręt wiozący materiały kamienne do jej rzymskiego cyrku, m. i. kilka sarkofagów i obelisków z granitu²².

²⁰ Lorentz S., *Nutolin*, Warszawa 1948, s. 35.

²¹ Hoffmanowa Klementyna, j.w., s. 240 naiwnie podaje nazwisko Orłowa Czermeńskiego jako eksploratora zabytków antycznych dla Katarzyny W.

²² *Ost. woj. wil.*, s. 118; Kieszkowski W., *Lapidarium Renesansowe w Arkadii*, Biuletyn Historii Sztuki XII, 1940, s. 44 podaje w przypisie 15 o sprowadzeniu przez Radziwiłłową marmurów greckich do kraju „dobrze uładowanym“ okrętem, czerpiąc tę wiadomość rzekomo z listu jej do Siateckiego z Petersburga z 28.VIII. 1801 r. Wiadomość ta musi polegać na omyłkowej notatce autora, ponieważ w cytowanym liście (Arch. Nieb.) nie ma o tym wzmianki. Natomiast w liście z dnia 26.VII. (Arch. Nieb.)

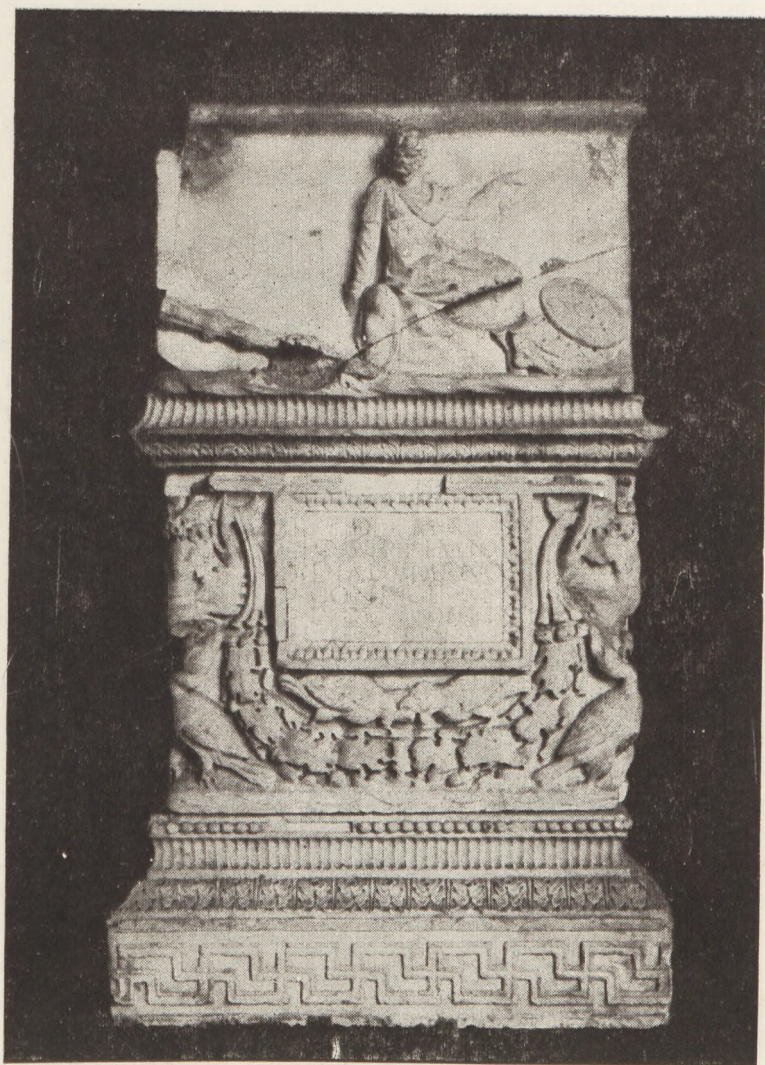
Jeśli Petersburg stanowił główne źródło zaopatrzenia Arkadii w antyki, to nie był on źródłem jedynym. Helena Radziwiłłowa nie pomija żadnej nadarzającej się sposobności dla z bogacenia swoich zbiorów. Z kolekcji Stanisława Augusta udaje jej się zdobyć dla sali głównej w świątyni Diany marmurowy trójnóg pseudoantyczny (il. 6), w którym tylko trzy dziecięce główki podtrzymujące blat są oryginałami — jedna zresztą dobrym portretem z rodziny julijsko-klaudyjskiej (il. 7) — a który został nabyty dla króla jako oryginał pochodzący rzekomo z wykopalisk w Preneste, jak wynika z dedykacji na współczesnym sztychu C. Antonini'ego, na który zwrócił mi uwagę St. Lorentz (il. 5)²³. Dowiedziawszy się np. podczas pobytu w Petersburgu o śmierci prymasa Ignacego Krasickiego pośpiesza niezwłocznie przesłać Siateckiemu polecenie nabycia dla niej pozostałych po zmarłym antyków, choćby chodziło to tylko o jeden biust, który widziała kiedyś w pałacu arcybiskupim na kominku²⁴. „Jeżeli duże marmurowe więcej nad dwadzieścia $\pm$ taxowane będą to mi przynajmniej et bardzo dostać proszę, która drogo nie może kosztować“. Pragnie ona kupować tanio. Nie jest wprawdzie tak skąpa, jak jej mąż, ale na dzieła sztuki nie chce wydawać poważniejszych sum. Ta chęć zdobycia kolekcji względnie „tanim kosztem“, będąca zresztą nie tylko jej wyłączną cechą charakteru, ale zjawiskiem w ówczesnych sferach arystokracji polskiej, nie wyłączając osoby króla, powszechnym, miała zaciążyć fatalnie na jakości klasy kolekcji polskich w ogólności, a na nieborowskiej w tym szczególnym przypadku.

II. Musimy bowiem wyraźnie stwierdzić, że zachwyty nad Arkadią i jej zbiorami pochodziły wprawdzie od ówczesnej elity umysłowej, ale od ludzi, którzy, jeśli chodzi o znawstwo sztuki starożytnej byli zupełnymi laikami. Pociągało ich zresztą założenie architektoniczne parku, układ romantyczny budowli, nastrój spowitych zielenią śnieżno-białych marmurów, a dalej posiadający swoisty wyraz osobliwego smaku zespół drobiazgów nie wyłączając antycznych, nagromadzonych w salach pawilónów. Wreszcie niewątpliwy osobisty urok ostatniej wojewodziny wileńskiej przyczyniał się w dużej mierze do formułowania tak pochlebnych sądów. Arkadia zresztą była na terenie Polski osobliwością. Przewyższała

tegoż roku do Siateckiego prosi ona o wiadomość, czy przyjdą jeszcze „jakie statki choć cudze przed zimo do Gdańska bo stąd [tj. z Petersburga] ma wiele rzeczy tam [tj. do Arkadii] posyłać, które przewieźć trzeba y gdzie ich najrzęczniejsz złożyć w Gdańsku“. W liście zaś z 16.X. tegoż roku (Arch. Nieb.) jest mowa o sprowadzeniu marmurów na schody do kaplicy w Arkadii i o użyciu okrętów do transportu.

²³ Sztych znajduje się w Gabinecie Graficznym Uniw. Warsz. P. 183. N 259. Napis brzmi jak następuje: „Tripode ritrovato ne scavi dell'Antica Prenaste acquisitato in Roma da Monsignor Litta Nunzio in Polonia l'Anno 1793. Esiste ora in Varsavia appartenente a S. M. A. Ré di Polonia“.

²⁴ Arch. Nieb. list z 26.VII. 1801 r. „Po Xsiażęciu Arcybiskupie będzie na przedasz zapewne w Skierniewicach marmurowa głowa iedna czerwona — druga Porfirowa — trzecia Farfurowa czarna angielska młodego Horaciusza, co stała na kominie w iego gabinecie“.



Il. 3. Rzymska urna grobowa C. Septimiusa Diadumenosa z poł. I w.n.e.
(Fot. E. Kozłowska)

pod tym względem krótkotrwały park na Powązkach, a Puławy, które rozwinęły się później, posiadały inny charakter. Ale co najważniejsze: poza Stanisławem Kostką Potockim, który właściwie był jedynie znawcą i to niepospolitym waz greckich,²⁵ poza Albertrandym znawcą gem, kamei i medali, naprawdę na antykach nikt się wówczas w Polsce nie znał.

Arkadii nie zwiedzał żaden z ówczesnych wybitniejszych archeologów, jakich na zachodzie Europy po Winckelmanie (Guattani, Visconti, Reiffenstein, Fauvel, Payne Knight) i w Rosji (Stackelberg i Koehler) było już wówczas bardzo wielu.

²⁵ Bernhard M., *Stanisław Kostka-Potocki, kolekcjoner waz greckich*, *Meander* VI, 1951, nr 8—9, s. 431 n.



Il. 4. Grecka stella grobowa z IV w. p.n.e. (Fot. E. Kozłowska)

Helena Radziwiłłowa sama nie mogła zdobyć odpowiedniego znawstwa antyku. We Włoszech i w Grecji nigdy nie była. Nie знаła nawet ówczesnych kolekcji paryskiego Luwru i wspaniałego, choć krótkotrwałego Musée Napoléon. Jej stosunek do antyku był, pomimo całej romantycznej adoracji, bardzo powierzchowny. Nie miała, jak zresztą nikt wówczas w Polsce, ambicji zbierania cennych oryginałów, przemawiających mocą własnego wyrazu artystycznego. Marmury antyczne służyły jej tylko jako romantyczny sztafaż dekoracji nastrojowej Arkadii i dla tego celu kilka sarkofagów, płyt grobowych i urn rzymskich oraz inne fragmenty lapidarialne, wystarczały jej całkowicie. W Petersburgu jej antykomanię potrafiło zaspokoić drugorzędny garniturem zabytków, choć posiadano tam wówczas kapitalne dzieła już za Piotra W., choćby słynną *Wenus*

Taurydzką, zakupioną w Rzymie i wspaniałą kolekcję wielkich posągów nabytych przez Katarzynę II. Polską księżną, o której wpływy polityczne w Rzeczypospolitej trzeba było zabiegać, zbyto materiałem klasy prawie magazynowej, gdyż o inny nie starała się pewnie nawet zabiegać. Jedynie głowa Nioby stanowiła dar prawdziwie królewski. Olbrzymie sumy radziwiłłowskie szły na stroje, na wystawne przyjęcia, na utrzymanie książecego dworu²⁶. Na zakup dzieł sztuki wydawano niewiele, zadawałając się obrazami słabszych mistrzów, ew. kopiami np. Seydelmana z Galerii Drezdeńskiej, a dla dotrzymania kroku w arystokratycznej antykomanii²⁷, jeśli już trzeba było koniecznie, sprowadzano tańsze współczesne kopie w marmurze lub po prostu gipsy.

Czyż należy dziwić się Helenie Radziwiłłowej, że do Arkadii sprowadzała odlewy gipsowe Wenus Medycejskiej i posągu Merkurego, które zresztą podczas transportu wywoływały objawy zgorzenia u ludności Łowicza. Gipsy potłukły się w drodze i kamerdyner księżny posklejał je²⁸. A czyż sam król nie zadawał się tworzeniem glyptoteki odlewów gipsowych, zamiast czynić starania o znajdujące się wówczas na rynku antykwarskim w Rzymie całe zespoły oryginalnych zabytków²⁹. Aby jednak nie być gołosłownym, spójrzmy raz jeszcze na nieborowskie inwentarze. We wspomnianym już katalogu Antoniego Blanka z 1831 r.³⁰ pod Nr 296 figuruje „51 sztuk płaskorzeźb z gipsu = 20 zł, Nr 298: statua Herkulesa, siedzący, z gipsu, popsuty [tego już widać nawet kamerdyner nie skleił] = 4 zł“. Na tym tle głowa Nioby Nr 405 oceniona na 270 zł i ów pseudo-antyczny „Trójnóg z marmuru białego w formie antyka z wazonem na wierzchu“ Nr 411 = 800 zł pol. przedstawiają się imponująco.

Malowidła ściennie imitujące rysunki waz tzw. etruskich i „biusta gipsowe“, to były przeważające akcenty sztuki antycznej w nieborowskiej Arkadii. Zbiory cesarskie w Petersburgu nie mogą naturalnie stanowić kryterium porównawczego dla kolekcji Radziwiłłowskiej już choćby ze względu na odmienną skalę baz gospodarczych obu ośrodków. Nie będziemy tu dla porównania wskazywać na ówczesne wielkie prywatne kolekcje zachodnio-europejskie w rodzaju zbiorów Townley, Choiseł, czy wielu

²⁶ 30 milionów zł rocznie szło z dóbr Michała Radziwiłła na utrzymanie berlińskiego dworu jego syna Antoniego, protektora Goethego, ożenionego z ks. Ludwiką Pruską.

²⁷ Por. Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w czasach St. Augusta*, Lwów 1929; Tatarkiewicz Wł., *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919.

²⁸ *Ost. woj. wil.*, s. 162. Wspomniane tamże również dwa posągi senatorów rzymskich, które Helena Radziwiłłowa sprowadzić miała z pałacu Ujazdowskiego do Arkadii mogły być również odlewami gipsowymi. W każdym razie krzesło kurulne, dar królowej Ludwiki Pruskiej, był gipsem i znajduje się do dziś w Nieborowie.

²⁹ Por. Batowski Z., *Katalog zbioru odlewów gipsowych Uniwersytetu Warszawskiego*, rkp 1917; Charakterystyczne światło na tę sprawę rzuca Raport Albertandiego o stanie zbiorów antycznych Stanisława Augusta z r. 1793 np. „Biustów marmurowych częścią starożytnych, częścią ze starożytnych kopii 11“; Lorentz S., *O polskich zbieraczach waz antycznych*, Meander II, 1947, s. 6 n.

³⁰ Por. wyż. s. 127.

innych angielskich magnatów i niemieckich książąt³¹, ale porównajmy choćby niedużą kolekcję hrabiów Erbach w Badenii, która na pewno powstawała na znacznie skromniejszej bazie zasobów materialnych od kłuczków ziemskich ostatniego wojewody wileńskiego z dodatkiem 10% dochodów ordynacji nieświeskiej z tytułu opieki sądowej nad nieletnim ordynatem. Tam sale marmurowe posągów antycznych godnych największego muzeum światowego — a w Arkadii kilka sarkofagów i małych urn grobowych i odlewy z gipsu!

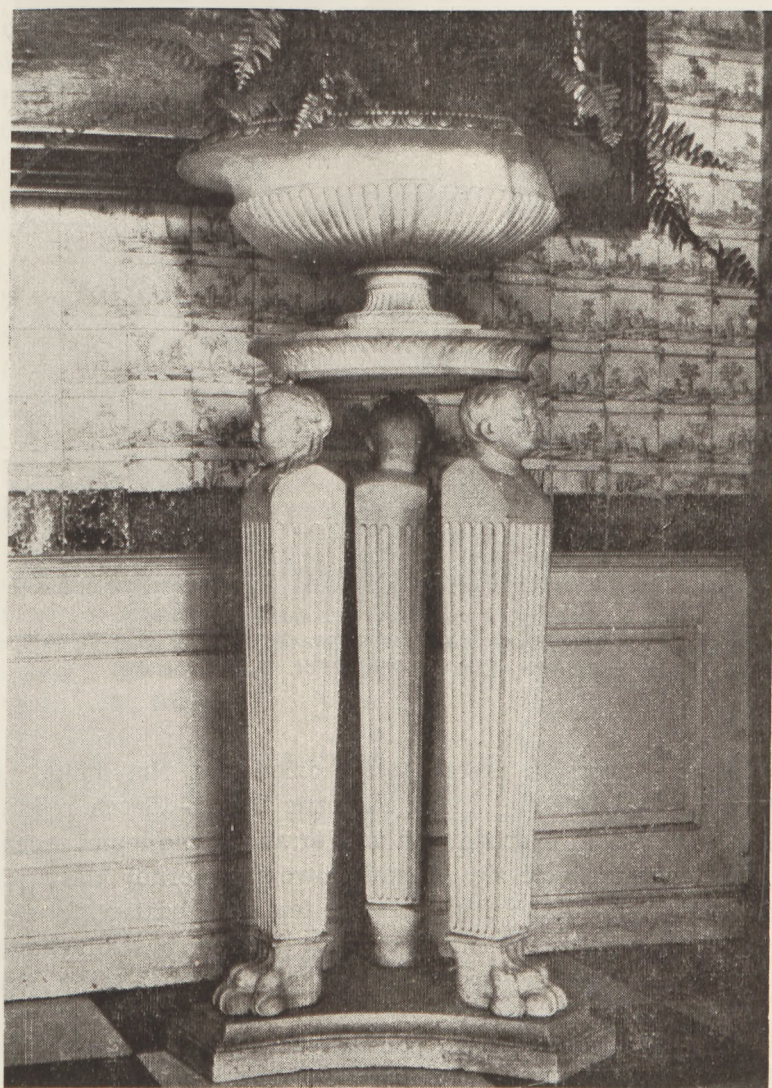
³¹ Por. ostatnio Taylor F. H., *The Taste of Angels, a History of Art Collecting from Ramses to Napoleon*, London 1948. Tamże wyczerpująca bibliografia przedmiotu.



Il. 5. Sztach C. Antonini'ego z wyobrażeniem marmurowego trójnogu ze zbiorów Stanisława Augusta, zdobiącego później główną salę w świątyni Diany w Arkadii.
Zb. Gr. B. U. W., P. 183 nr 259. (Fot. L. Sempoliński)

Obok skąpstwa w wydatkowaniu pieniędzy na zakup prawdziwie cennych dzieł sztuki, przy zasadniczej rozrzutności na własne przyjemności i reprezentację, można by tu mówić również o jakiejś osobliwej nieumie- niemal wszystkich ówczesnych kolekcji prywatnych w Polsce. Jeżeli St. Kostce Potockiemu powiedzie się z kilkunastu wazami greckimi³², to w światowej skali porównawczej ówczesnej aktywności kolekcjonerskiej jest to osiągnięcie niejako peryferyjne, choć dla nas bardzo cenne. Czyż bowiem w tym okresie czasu w jakimś innym ośrodku kultury magnackiej było u nas lepiej? Niestety obraz zbiorów antycznych w Arkadii zdaje się

³² Bernhard M., j. w.



Il. 6. Klasycystyczny stół w kształcie trójnogu na podeście I p. w pałacu nieborow- skim. Główki chłopięce podtrzymujące blat stołu są oryginałami rzymskimi. (Fot. E. Kozłowska)



Il. 7. Jedna z główek z trójnogu marmurowego. Oryginalny portret chłopca z rodziny Julijsko-Klaudyjskiej. (Fot. E. Kozłowska)

oddawać powszechny stan rzeczy w tej dziedzinie. Nie lepiej pod tym względem przedstawiały się zbiory antyczne Paca, których resztki znajdują się dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie, nie lepiej rzecz ma się z Łańcutem, choć szczyć się on może dwoma miernej klasy posągami marmurowymi rzymskimi³³ i bodajże nie lepiej przedstawiały się zbiory Czartoryskich, z wyłączeniem kolekcji waz greckich w Gołuchowie, których zdobycie dla Polski należy zresztą do epoki późniejszej, a utrata sta-

³³ Posąg siedzącego Merkurego posiadający wiele nowoczesnych uzupełnień i posąg Bakchusa jadącego na tygrysie. W aktach Kamerlengów papieskich widnieją oba wspomniane marmury pod datą 6 grudnia 1786, jako wywożone przez ks. Cubomski (chodzi o ks. Lubomirską). Por. Bertolotti A., *Die Ausfuhr einiger Kunstgegenstände aus Rom nach Oesterreich, Deutschland, Polen und Russland vom 16 Jahr. bis. 19 Jahrh.*, Repertorium für Kunstwissen. V. 1882, s. 377.

nowi najdotkliwszą obok Rafała Czartoryskich dla muzealnictwa polskiego szkodę, odniesioną w II wojnie światowej.

III. Na końcu nie wiele pozostaje nam już do powiedzenia o dalszych losach arkadyjskich marmurów.

Inwentarz z r. 1831 wymienia jeszcze zabytki in situ. Ale już w następnych inwentarzach spotykamy wzmianki o stopniowej translokacji zabytków w obrębie samej Arkadii, a następnie dalej, np. Niobe i Trójnog w r. 1831 przeniesione zostają do domu Łazienki zwanym tj. do tzw. przybytku Arcykapłana, zaś w r. 1836 z powrotem znajdują się w „Templu“, tj. w świątyni Diany.

W połowie XIX w. Arkadia, chyląca się wówczas ku ruinie, przeszła w ręce Hoffmana, którego biograf Heleny Radziwiłłowej nazywa „rodzajem awanturnika i politycznego przemysłowca“³⁴. Tenże Hoffman miał, zdaniem biografy,³⁵ najcenniejsze kamienie i rzeźby sprzedąć do muzeum w Berlinie. Wzmianka ta wydaje się jednak posiadać podobną wartość, jak wiadomość o krześle kurulnym królowej Ludwiki pruskiej³⁶. W katalogach rzeźby Altes Muzeum w Berlinie nie spotyka się nigdzie arkadyjskiej, względnie Radziwiłłowskiej proveniencji zabytków, jakkolwiek przy każdej pozycji pochodzenie obiektu jest dokładnie podane³⁷.

Nie wydaje się być rzeczą prawdopodobną z uwagi choćby na jakość przedmiotów zabytkowych, aby taka transakcja mogła być w ogóle brana kiedykolwiek w rachubę. Wiadomość ta posiada wszelkie znamiona legendy rodzinnej, mającej na względzie gloryfikację poczynąń rodu w przeszłości. Jeśliby już coś z zabytków arkadyjskich miało przejść w posiadanie muzeum berlińskiego, to przede wszystkim głowa Nioby, stanowiąca do dziś prawdziwą perłę kolekcji nieborowskiej.

³⁴ *Ost. woj. wil.*, s. 307. Od Hoffmana nabył Arkadię hr Adlerberg, b. gubernator Finlandii, od którego przeszła ona ponownie w posiadanie rodziny Radziwiłłów, a od r. 1945 stanowi wraz z pałacem w Nieborowie oddział Muzeum Narodowego w Warszawie.

³⁵ j.w., s. 162, przyp. 1.

³⁶ Por. przyp. 28.

³⁷ *Staatliche Museen zu Berlin*. T. I; A. Rumpf. *Kat. Etrusk. Skulpt.* 1928, T. III; C. Blümel, *Kat. Griech. Skulpt. d. V u IV Jahrh.* 1928, T. IV; tenże, *Kat. Röm. Kopien Griech. Skulpt. d. V Jahrh.* 1931; tenże, *Röm. Bildnisse* 1933; Neugebauer K. A., *Bronzen I*, 1931.

MARIA MROZIŃSKA

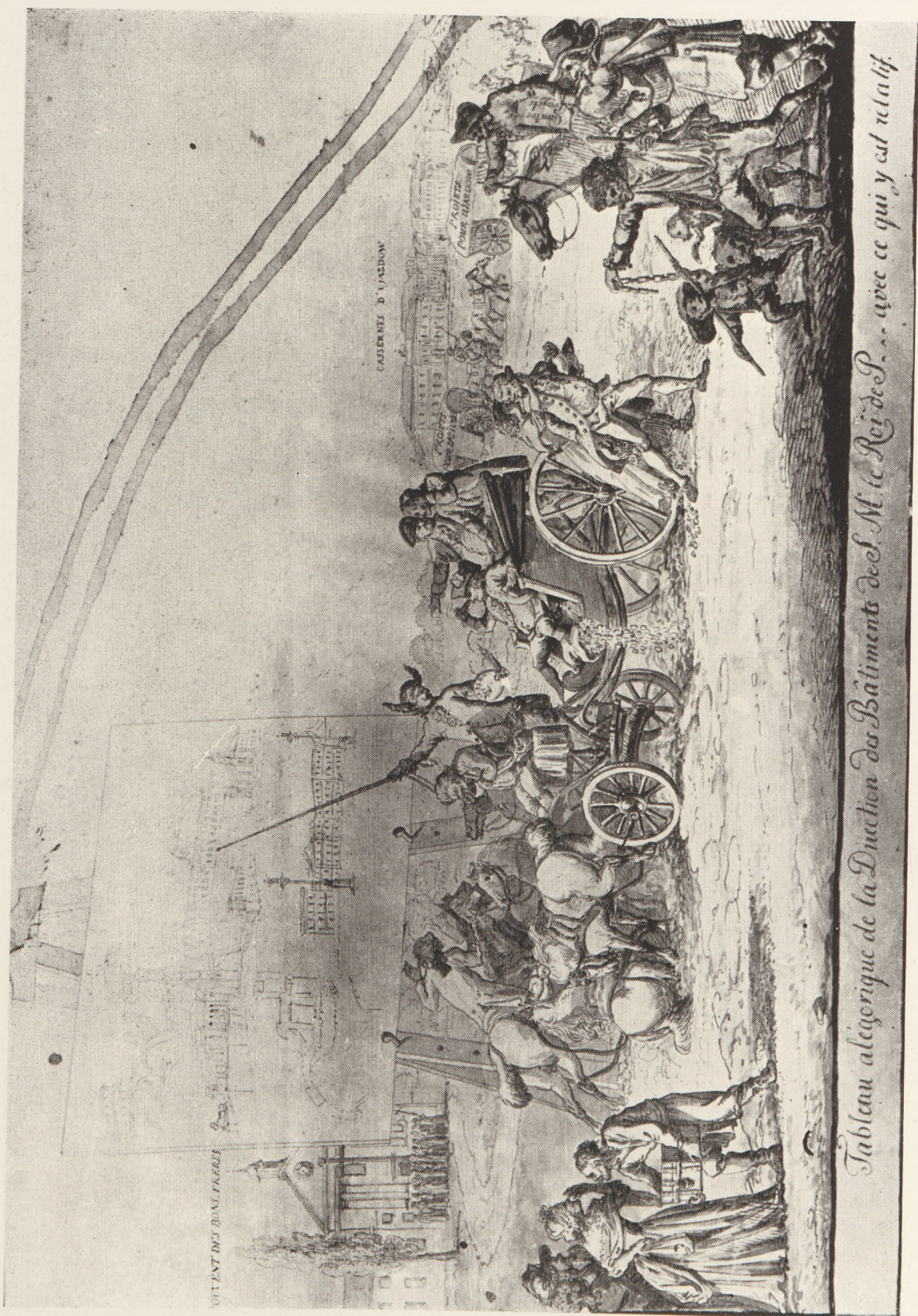
SATYRA NA DYREKCJĘ BUDOWLI JEGO KRÓL. MOŚCI
STANISŁAWA AUGUSTA*Ostrzegać, choć paszkwilem, mam sobie za chlubę.*

(Zabłocki)

Spośród dokumentów kultury okresu Oświecenia zaginionych w czasie ostatniej wojny warto przypomnieć rysunek pt. „Tableau alégorique (!) de la Direction des Bâtimens de S. M. le Roi de P.... avec ce qui y est relatif“¹ (il. 1).

Temat poddała artyście jedna z przejażdżek, jakie Stanisław August, w asyście naczelnego nadzorcy budowli królewskich Bacciarellego, odbywał na teren budowy Łazienek. Poszóstny kocz królewski, pozostawiając w tyle górujący nad okolicą kompleks koszar Ujazdowskich, zdąża szerokim gościńcem w kierunku Warszawy. Król ubrany z cudzoziemska, w płaskim trójgraniastym kapeluszu, otyłą postacią wypełnia siedzenie, przykrótkie nogi wysunął w pozycji niedbałej i znamionującej przedwczesną ociężałość ruchów, w rękę trzyma rulon wskazujący na charakter zajęć związanych z budownictwem. Przy powozie, po prawicy króla, cwałuje mistrz Marcello, którego artysta przedstawił z oślimi uszami, jako znak rozpoznawczy dając mu do ręki pędzle i paletę. Obrócony na siodle pochyła się ku monarsze, przedkładając mu coś z ożywieniem, jednocześnie trzymaną w rękę szpicrutą wskazuje opartą na stalugach wielką tablicę projektów architektonicznych, obok której właśnie przejeżdżają. Stanisław August słucha uważnie, mrużąc lewe oko wpatruje się z zajęciem przez pojedynczą lornetkę we wskazany rysunek gmachu. Jak zwykle, gdy połączy ich temat sztuki, król i nadworny malarz zapominają o całym świecie.

¹ Zakupiony do Muzeum Narodowego w Warsz. (nr inw. 75443) w antykwaracie H. Wildera w r. 1931 wystawiony był w latach 1937—8 (Muzeum Narodowe w Warsz. *Dawna Warszawa*, Przewodnik po wystawie opracował A. Wieczorkiewicz, Warszawa 1937). Przeniesiony wraz z wystawą do kamienicy Baryczków w r. 1938 tam zaginął w r. 1944. Zachowała się klisza wykonana zapewne dla A. Wieczorkiewicza. Czy był publikowany, ewentualnie gdzie, nie udało mi się stwierdzić.

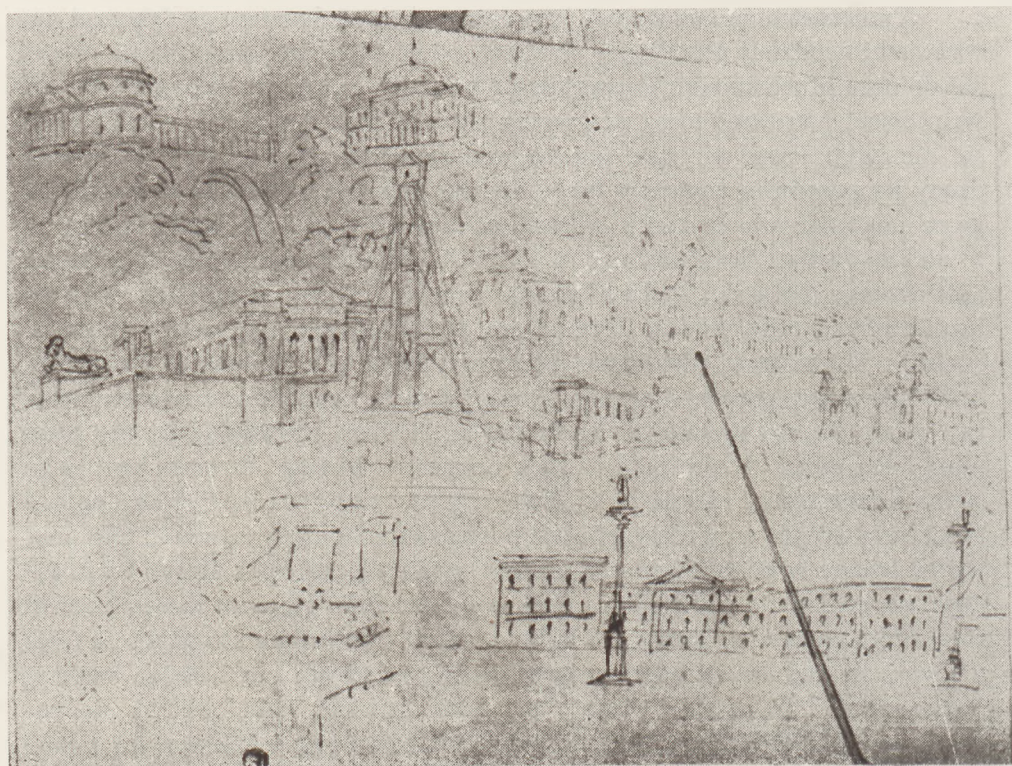


Il. 1. Obraz alegoryczny Dyrekcji Budowli króla Stanisława Augusta, rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr. inv. 75443.
(Fot. Muz. Nar. w Warsz.)

Tymczasem moment jest krytyczny, pojazd bowiem podskoczył na wyboistej drodze w chwili gdy stangret, odwrócony bokiem do koni, wkladał do nosa niuch tabaki. Pociągnięta niebacznie czwórka lejcowych skręca w miejscu, para środkowa przewraca się pod naporem dyszlowych, które się narowia: lewy wierzga, przestępuje rzemień, prawy staje dęba; siedzący na przednim cugancie forys nie ma możliwości zapobiec wypadkowi, gdyż, pogrążony w czytaniu książki, ocknął się w chwili, kiedy zderzenie z wierchowcem Bacciarrellego wydaje się nieuchronne. Rumak bowiem „pierwszego malarza“, z łbem poddartym ku górze na cuglach wysoko wzniesionych ręką jeźdźca trzymającą szpicrutę, nie ma żadnej swobody ruchów. Także dwaj dworzanie na tylnim koźle nie zauważyli niebezpieczeństwa zajęci gorącą dyskusją. Dalszy z nich, brzuchacz o nalanej twarzy, zdaje się coś wyjaśniać, wymownym ruchem wskazując tereny poza aleją liściastych drzew zamykającą horyzont, bliższy chciwie łowi jego słowa przesłaniając dłonią ucho. Tak więc szarpany w różne strony pojazd grozi lada chwila wywróceniem lub potrzaskaniem się w kawałki. Oto pękł worek leżący w nogach króla, a monety sypią się pod koła. Zaraz też znajdują się chętni do korzystania z okazji. Szlachcic chudopacholek porwał zamkniętą na kłódkę kasetę i składa ją u stóp trzech dam stojących w rogu z lewej strony, które obserwują wypadek mizdrząc się i dając królowi znaki rękoma. Z drugiej strony, tuż obok tylniego koła odbywa się podobna scena. Niedobrana para, wytworny starszy pan i dziewczyna, uchodzą spiesźnie w przeciwnym od koni kierunku. On pakuje pieniądze do kieszeni fraka, ona z pełną sakiewką w rękę, obejmuje go czule za szyję jakby przynaglać do pośpiechu. Widocznie wie dobrze, że kieszeń jej towarzysza jest dziurawa, pieniądze przepływają przez nią, jak przez beczkę Danaid. W pewnej odległości za tą parą widać na rozległym gościńcu czwórkę koni, ciągnącą z wysiłkiem ogromny kryty wóz zaopatrzony w napis „projets pour Łazienki“, poprzedza go drugi podobny z projektami dla Ujazdowa. Ale zanim oba te zaprzęgi przebędą ciężką drogę dzielącą je od miejsc przeznaczenia, dyrekcja gotowa odmienić decyzję, bowiem od strony Łazienek, popędzając konia, zbliża się jeździec trzymający tekę z napisem „Contre-projets“. Jeździec wprowadził popłoch wśród grupy przygodnych spektatorów. Są to tak popularni w stolicy kuglarze. Jeden, wyglądający na cygana, odciąga na bok trójkę tresowanych zwierząt, drugi, przerwawszy grę na kobzie, przygląda się z zainteresowaniem królewskiemu widowisku, z którego i obieżyswiatom dostaną się okruchy.

Ale w jaki sposób zakończy się lustracja łazienkowskich budowli? Oprócz Koszar Ujazdowskich na trasie dyrekcji znajduje się jeden tylko drogowskaz. Znaczący on jej punkt krańcowy i stanowi zarazem żalosne memento, jest to bowiem klasztor Bonifratrów. I bez objaśniającego napisu łatwy do rozpoznania, gdyż fasada zachowała się do naszych czasów w stanie zmienionym. U wejścia do kościoła, jak na rysunkach Vogla² i Nor-

² Z. Vogel, „Widok kościoła O. O. Bonifratrów“, akw. ze zbiorów Raczyńskich, Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 181813, repr. Kraushar A., *Warszawa za Sejmu Czteroletniego...*, Poznań (1921), tabl. 19.



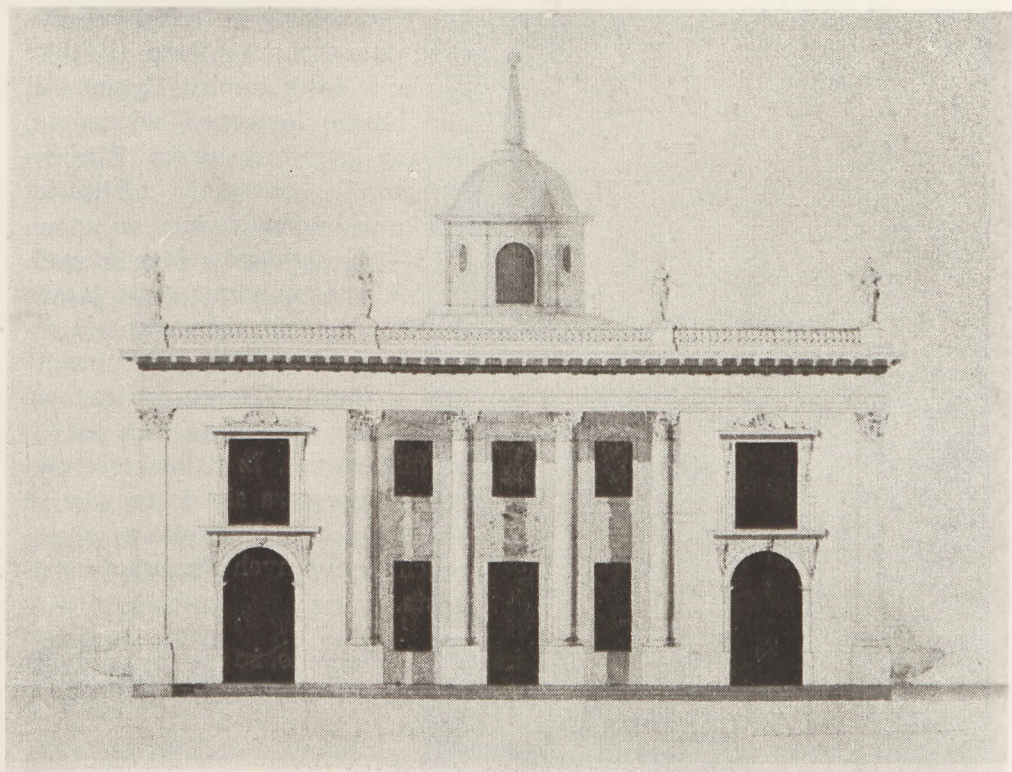
Il. 2. Tablica projektów architektonicznych, fragment il. 1. (Fot. Muz. Nar. w W-wie)

blina³ stoi wysoki drewniany krzyż, z boku rośnie strzelista topola. Ale nastrój dzielnicy nie odświeży, jak go przedstawił Norblin w czasie do-
rocznego obchodu Emaus w drugi dzień Wielkiejnocy. Ulica Bonifrater-
ska jest pusta, tylko przed kościół wyszła procesją gromadka zakonników
wyraźnie oszołomionych jakimś niecodziennym wydarzeniem. Kierują się
oni na drogę, którą nadjeżdża pojazd królewski, jakby na spotkanie do-
stojnych, a nieoczekiwanych pensjonariuszy zakładu dla obłąkanych.

Usytuowane w przestrzeni pawilony Koszar Ujazdowskich datują
rysunek ad quo na r. 1784⁴. Datę ad quem dadzą umieszczone na tablicy
projekty architektoniczne (il. 2). Są to: po lewej: kościół okrągły zwany

³ J. P. Norblin, „seconde fête de Paques (!) aux bons frères a Varsovie, Nor-
blin fecit 1799“, rys. pędzlem, album gołuchowski, Rr 732.

⁴ Do przebudowy Zamku Ujazdowskiego na rezydencję królewską przystapio-
no w pierwszych latach panowania, w r. 1772 roboty przzerwano pozostawiając nie-
przykryte mury; w r. 1781 mury były w rozsypce, postanowiono nawet je rozebrać.
„Nadany“ miastu starej Warszawie w maju 1784, zamek przerobiony został na ko-
szary. Roboty rozpoczęto wczesną jesienią tegoż roku. (Tatarkiewicz W., *Ujazdów
i początki Łazienek Stanisławowskich*, Warszawa 1934, s. 21). Por. Z. Vogel „Widok
Koszar Ujazdowskich od strony gościńca, 1789“, akw. ze zb. Raczyńskich, Muz.
Nar. W. nr inw. 181762, (il. 27, s. 22); Kraushar, j. w., tabl. 35.



Il. 3. Pałacyk-Łazienka, projekt elewacji południowej przypisywany D. Merliniemu. *Zb.Gr.B.U.W.*, T. 190 nr 76. (Fot. L. Sempoliński)

później świątynią Opatrzności Bożej⁵, model plastyczny zarzuconego projektu odbudowy zamku ujazdowskiego i Pomarańczarnia z teatrem⁶, po prawej: Grand Commun⁷ i pałacyk-Łazienka przebudowany w r. 1784 wg planów Merliniego (il. 3)⁸. W dolnej części: dwa plany dotyczące zam-

⁵ O nowym kościele w Ujazdowie była mowa od r. 1775; w 1781 Merlini miał przygotować projekt, do r. 1786 plany ciągle się zmieniały. (Batowski Z., *Świątynia Opatrzności z r. 1791*, Warszawa 1930, s. 2). Z tych lat pochodzi gwasz F. A. Lohrmanna „Widok Ujazdowa”, na którym projektowany kościół wraz z kolumnadą i mostem ukazany jest wśród krajobrazu (Tatarkiewicz, j. w., tabl. I); okrągły kościół wraz z mostem widoczny jest również na planach terenowych Ujazdowa i Łazienek (tamże oraz Szablowski J., *Łazienki, widoki, plany, projekty*, Warszawa 1937, nr 139, t. XXXIX). Por. też zbliżony projekt kościoła i połączenia z zamkiem, Gab. Rycin Bibl. U. W., T. 193 nr 98.

⁶ Budowę pomarańczarni z teatrem rozpoczęto w r. 1786, wykończono w 1788. (Tatarkiewicz W., *Pięć studiów o Łazienkach*, Warszawa 1925, s. 45; Szablowski, j. w., s. 19).

⁷ Le Grand Commun wzniesiony został w r. 1778, nie zadowolił jednak króla. Przeróbkę, a właściwie rozbudowę przeprowadzono w r. 1788 wg planów Merliniego dostarczonych, jakby wynikało z korespondencji, nie później jak w r. 1784. (Tatarkiewicz j. w., s. 45. — Szablowski, j. w., s. 19).

⁸ Gab. Ryc. Bibl. U. W., T. 190, nr 76 i 77. (Tatarkiewicz, j. w., ryc. 21—22; Szablowski, j. w., nr 22).



Il. 4. Fragment obrazu B. B. Canaletta, *Elekcja Stanisława Augusta*, z autoportretem artysty oraz domniemanymi portretami Merliniego i jego córek. Muz. Nar. w W-wie, nr inw. 128666. (Fot. Muz. Nar. w Warszawie)

ku: plac zamkowy i elewacja zachodnia z kolumną Jana III jako pendant do kolumny Zygmunta, oba bliskie koncepcji wysuniętej po raz pierwszy przez Efraima Szregera⁹; powyżej biblioteka zamkowa wybudowana w latach 1780—84 wg planów Merliniego¹⁰. Projekty te zamykają się w latach dwóch kolejnych rekonstrukcji pałacu-Łazienki tj. 1784—87. Wszystkie dotyczą Zamku, Ujazdowa i Łazienek, formułują więc jednocześnie zarzut, iż działalność dyrekcji ogranicza się do rezydencji królewskich i budynków w dobrach prywatnych Stanisława Augusta.

Wiadomo, że rządy artystyczne sprawował król osobiście¹¹. W latach 1777—81 organem wykonawczym była Commission des batiments z Bacciarellim jako głównym komisarzem. Nadzór naczelny pozostał i nadal przy Bacciarellim, co potwierdził oficjalnie rozkaz króla z r. 1784, nadający mu zarazem uprawnienia dyrektora sztuk pięknych. 28 marca 1786 Bacciarelli otrzymał tytuł „generalnego dyrektora budowli królewskich”¹². Jedno z tych wydarzeń przełomowych w karierze Bacciarellego wywołało, być może, powstanie satyry.

Po Bacciarellim głos decydujący w sprawach architektury miał Merlini¹³, on też uważany jest za projektodawcę ogólnego planu zabudowy Ujazdowa i Łazienek¹⁴. Architekt na rysunku jest tylko jeden, ten który trzyma tekę z projektami. Powinien nim być Merlini, który rozpatrywał, korygował i uzgadniał niezliczone projekty i kontrprojekty innych artystów, owe fury projektów ukazane na rysunku. Tradycja upatruje portret

⁹ Tatarkiewicz W., *O materiałach do Zamku Warszawskiego*, Warszawa 1914, s. 46—47.

¹⁰ Król A., *Zamek Królewski w Warszawie*, Kraków 1926, s. 40.

¹¹ Tatarkiewicz W., *Rządy artystyczne Stanisława-Augusta*, Warszawa 1919, s. 31. Mańkowski T., *Mecenat Stanisława-Augusta*, *Życie sztuki*, I, 1934, s. 161.

¹² Tatarkiewicz, j. w., s. 23—5.

¹³ j. w., s. 22 i 61; oraz *Pięć studiów*, s. 51.

¹⁴ Tatarkiewicz, *Ujazdów...*, s. 29.

Merliniego w obrazie Canaletta „Elekcja Stanisława Augusta“¹⁵ w grupie objętej namiotem po lewej stronie. Z wieku sądząc mógł by to być jedynie mężczyzna stojący (il. 4). Odnacza się on jednak długą głową o regularnych rysach, podczas gdy architekt na rysunku ma twarz krótką i niekształtną, jakby pijacki nos. Coprawda obecność artystów na elekcji w miejscu tak reprezentacyjnym wydaje się problematyczna¹⁶, skądinąd zaś skłonni jesteśmy przypisywać Merliniemu rysy bardziej zgodne z jego włoską narodowością niż u architekta na rysunku. Czy więc nie przedstawia on raczej młodszego wiekiem Kamsetzera, którego pospolite rysy¹⁷ i hulawcze usposobienie bardziej odpowiadałyby powierzchowności jeźdźca z teką kontrprojektów.

Przed Bacciarellim budynkami zarządzał August Moszyński¹⁸. Pomówiony o nadmierne wydatki, a nawet o nadużycia, musiał w r. 1772 głównie z powodu Ujazdowa z naczelnego stanowiska ustą-



Il. 5. Fragment obrazu *Postuchanie młynarza*, kopia F. A. Lormanna w/g M. Bacciarellego, na I planie postać Augusta Moszyńskiego. Muz. Nar. w W-wie, nr inw. 47620. (Fot. E. Kozłowska)

¹⁵ Gumowski M., *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu*, Kraków 1924, nr 42.

¹⁶ Batowski Z., *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951, s. 45, kwestionuje, by dwie młode kobiety w tej grupie mogły być pannami Merlini.

¹⁷ Por. autoportrety Kamsetzera. Gab. Rycin Bibl. U. W., T. 173, 223 i 237, repr. Batowski Z., *Podróże artystyczne J. Chr. Kamsetzera*, Prace Komisji Hist. Sztuki, VI, Kraków 1934, il. 4 i 13.

¹⁸ Tatarkiewicz, *Ujazdów*..., s. 20.

pić¹⁹. Znana rozrzutność Moszyńskiego zwanego „expensą“ nasuwa pytanie, czy nie jego przedstawił satyryk w postaci utracjusza? Była to jednak daleka przeszłość, a jedyne nawiązanie do niej możnaby widzieć w poniechanym projekcie przebudowy zamku ujazdowskiego. W r. 1784 powodów do nowych plotek dostarczył wprowadzie finansowany z kasy króla wyjazd Moszyńskiego za granicę²⁰, ale sprawa ta nie wiąże się bezpośrednio z dyрекcją. Z portretów Moszyńskiego, oprócz podawanej w wątpliwość figurki porcelanowej²¹, istnieje biust z gabinetu odlewów gipsowych U. W.²² oraz trzy medale²³. Poza tym zażywną postać stolnika kor. widzimy w obrazie Bacciarellego „Posłuchanie młynarza“²⁴ (il. 5), wszystkie te wizerunki powstały w okresie świetności Moszyńskiego, tj. nie później niż w r. 1772, i poza pewnym podobieństwem w rysach różnią się dość znacznie od utracjusza w rysunku. O żadnej innej aferze budowlanej wieść do nas nie doszła, sprawa tej postaci blisko związanej z dyрекcją pozostaje więc otwarta.

Na tym samym obrazie²⁵ rozpoznać można stangreta z rysunku (il. 6). Jest to Franciszek Ryx. Postarzał od tamtej pory, nabrał też nonszalancji odkąd z kamerdynera awansował na szlachcica i starostę. Obdarzony nieograniczoną zaufaniem króla, miał Ryx wpływ i na działalność dyрекcji, o czym świadczą listy Moszyńskiego²⁶. Obowiązki sekretarza, najpierw Commission des bâtimens, a następnie Bacciarellego jako dyrektora budowl, pełnił Duhamel²⁷. On też zapewne wyobrażony jest w postaci forysty, z książką w ręku jako atrybutem królewskiego lektora. Z dwóch dworzan na tylnim koźle bliższy widza to może głuchoniemy Wilczewski, kasztelan wiski²⁸, najdyskretniejszy spośród zauszników Stanisława Augusta. Obecność jego za pówozem dyрекcji może mieć też związek z Bacciarellim, którego córka wyszła za brata Wilczewskiego.

Co się tyczy innych osób, to nie ulega kwestii, że są z dworem blisko związane. W gronie trzech dam, sądząc po strojach i wytwornych, przesadnych manierach, domyślamy się osób z wyższej socjety. Może są to

¹⁹ Mańkowski T., *Kolekcjonerstwo Stanisława-Augusta w świetle korespondencji z Aug. Moszyńskim*. Prace Sekcji Hist. Sztuki i Kult. I, Lwów 1929, s. 278 oraz *August Moszyński architekt polski XVIII stulecia*, Prace Komisji Hist. Sztuki, IV, Kraków 1930, s. 203—4.

²⁰ Mańkowski, j. w., s. 226.

²¹ Muz. Nar. w Warsz. nr inw. 22642; Mańkowski, *August Moszyński...* s. 199.

²² Muz. Nar. w Warsz. nr inw. 158062, repr. Mańkowski, *Kolekcjonerstwo...* s. 276.

²³ *Raczyński, Gabinet medalów polskich*, przez Ł. G. (ołębiowskiego), Wrocław 1848, n-ry 552—4; Mańkowski, *Kolekcjonerstwo...* s. 274, reprodukcja nr 552.

²⁴ Rastawiecki E., *Słownik malarzów...*, I, s. 27, par. 48; Mańkowski T., *Galeria Stanisława-Augusta*, Lwów 1932, nr 141, tabl. 153. Kopia F. A. Lohrmanna, Muz. Nar. w Warsz. nr inw. 47620.

²⁵ „Posłuchanie młynarza“.

²⁶ Mańkowski, *August Moszyński...* s. 204.

²⁷ Mańkowski, *Galeria...*, s. 80.

²⁸ Niemcewicz J. U., *Pamiętniki czasów moich*, Lipsk 1868, s. 148; Korzon T., *Wewnętrzne dzieje Polski za Stan.-Augusta*, Kraków 1897, III, s. 23, 27, IV, s. 62.

mieszkanki Łazienek, może grupa jest aluzją do roli, jaką w życiu prywatnym króla odegrała malarnia Bacciarellego i przysłowiowa uczynność Marcella. Jedno jest niewątpliwe, że istnieje łączność między damami i królewską szkatułą. Zaciekawia służący damom szlachcic. Chudopachol-ski ubiór jest pewnie tylko przytykiem do niezbyt dawnego rodu tego, jedy-nego na rysunku, przedstawiciela sarmatyzmu. W każdym razie „les mou-staches sarmates“ nie cieszą się względami autora rysunku.

Jego odraza do „cudzoziemskiej szarańczy“ upostaciowana została w kuglarzu prowadzącym zwierzęta. Przeciwwstawiony mu jest kobziarz wzrostem i siłą wyrazu w szlachetnych, wybitnie romańskich rysach. Sytuacja outsidera, rola obserwatorska jedynie, nasuwają przypuszczenie, iż może nie jako portret, ale jako symbol, reprezentuje on w rysunku sa-mego artystę.

Reasumując zarzuty stawiane przez satyryka dyrekcji, ująć je można w trzech punktach:

1. ograniczenie działalności do zamku, Ujazdowa i Łazienek z krzyw-dą reszty miasta i reszty kraju,
2. bezplanowość i niedbalstwo,
3. marnotrawienie talentów, pracy i pieniędzy.

Rysunek wykonany był piórem i pędzlem, papier czerpany, cm 35,3×54,8, w górnej części miał plamy z atramentu. Faktura bardzo cha-rakterystyczna: kreski zróżnicowanej grubości obrzeżają kontury wciskając się ciemnymi walorami w zagłębienia fałd ubiorów. Ciemniejsze barwy i delikatniejsze cienie podłożone są pędzlem, niekiedy tylko wzmocnione ukośnym kreskowaniem.

Zbudowany przejrzystość: przekątne biegnące od grup pierwszopla-nowych do akcentów architektonicznych w głębi, krzyżują się obok głowy króla wyodrębniając jego osobę pośród grupy centralnej, tj. ekwipażu dyrekcji. Cała ta grupa występuje wyraziście na tle pustej przestrzeni, izolowana od grup bocznych potraktowanych jako akcesoria. Plany dalsze, jaśniejsze w tonie, odtworzone są w znacznym stosunkowo zmniejszeniu.

Rysowany ogromnie żywo i jakgdyby odniechcenia — szereg rażą-cych błędów w budowie postaci, w perspektywie, światłocieniu — rysunek odznacza się umiejętnością zestawiania grup i charakteryzowania poszcze-gólnych figur, które są prawdziwe w wyrazie, mimice, geście i ruchu. Twarze o wyczyszczonych rysach są ostro zindywidualizowane. Realis-tycznie, z wielką wprawą odtworzone są konie, choć trudno doliczyć się przepisowych sześciu cugantów, doskonale uchwycona jest konstrukcja pojazdu, malownicze w szkicowym uproszczeniu są czwórki ciągnące ła-dowe wozy i daleka grupa mnichów na tle kościoła.

Jak większość utworów satyrycznych, rysunek jest niesygnowany, pismo kaligraficzne, nie naprowadzi na ślad autora. Gdy przedmiotem ataku jest dyrekcja budynków, to podejrzenie zwraca się ku przedstawi-cielom architektury, wydaje się jednak niemożliwe, by architekt z takim lekceważeniem traktował perspektywę i detale budynków.

W ósmym dziesiątku w. XVIII znany jest w Polsce jeden tylko malarz o zacięciu karykaturzysty — J. P. Norblin. Norblin stronił od dworu, nieznany jest jego ręki portret Stanisława Augusta, a w jego scenach zbiorowych osoba króla nie wybija się z tłumu²⁹. Z tych przyczyn można by posądzić francuskiego artystę o złośliwość w stosunku do monarchy. Przeglądając setki norblinowskich rysunków nie natrafia się jednak na żaden, który by charakterem wiązał się z satyrą na dyрекcję. Mimo to, z uwagi na pewne właściwości techniki (zwłaszcza w sposobie kładzenia cieni), możliwość autorstwa Norblina nie da się wykluczyć. Nie można też pominąć u winnego zbrodni laese majestas chęci zatarcia charakteru kreski. Większą oszczędność i geometryzację kompozycji można by przypisywać cudzej inwencji. Najbardziej zadziwiało by u artysty, znanego nam z wizualnej percepcji świata, podejście humanistyczne i wnikliwość psychologa. W obecnym stanie badań nad sztuką Oświecenia nie widzę nikogo poza Norblinem, komu by można przypisać rysunek. Klucz do tej szarady miał, jak mnie informują³⁰, prof. Z. Batowski, którego spuścizna naukowa jest w opracowaniu, może więc w niedługim czasie wyjaśni się i ta drobna, ale zaciekawiająca sprawa.

Autor nazwał swój utwór obrazem alegorycznym, my zwiemy go satyrą. Jednak artysta nie mógłby powiedzieć z Naruszewiczem „ja w szczególności nikomu nie łaję, czołem biję osobom — ganię obyczaje“³¹, należało by zatem użyć terminu paszkwil. Ale paszkwil z reguły jest zjadliwy, artysta zaś wydaje się beznamiętny i obiektywny. Już wczesnorenesansowe satyry przybierały postać alegorii, a popularne wśród nich były alegorie na złe rządy³², może więc autor nie popełnił błędu w nomenklaturze. Dyрекcję reprezentuje król ze zwojem planów w ręku, jego atrybutami są indolencja i krótkowzroczność, a złoto sypiące się z worka oznacza marnotrawstwo. Otaczające go osoby to trawestacja figur alegorycznych towarzyszących władcom na majestacie, a więc głupota (Bacciarelli), korupcja (Ryx), niedbalstwo (Duhamel), lekkomyślność (utrącjusz), niezdecydowanie (architekt). Wprowadzenie trupy komendantów potęguje jeszcze ogólny nastrój błazeństwa. Ale tytuł mówi o sprawach, które się z dyрекcją wiążą, alegoryczny obraz ma więc rozszerzone znaczenie. Stanisław August nie powiedział „l'état c'est moi“, zato ambicją jego były rządy królestwem sztuki. Jeżeli tymi bliskimi sercu sprawami kierować nie potrafił, to nie nadawał się również na głowę państwa. Tę ukrytą prawdę powtarzają wymienione figury, a komentarz do niej dają grupy dalsze wyobrażające znamieny dla nieudolnych rządów upadek moralności. Nie brak też drobnych przymówek, np. tabakierka i książka w ręku stangreta i forysia kryją aluzję do kolportowania przez dwór cudzoziemskiego oby-

²⁹ „Ogłoszenie Konstytucji 3-go Maja“ (warianty kompozycji, szkice rysunkowe oraz rycina Łęskiego) Batowski Z., *Norblin*, Lwów b. r., s. 120, tabl. 72—3.

³⁰ Mgr Kozakiewicz słyszał o tym z ust profesora na Seminarium w Sali Dawnej Warszawy w r. 1937.

³¹ Chrzanowski I., *Z dziejów satyry polskiej XVIII w.*, Warszawa 1909, s. 109.

³² van Marle R., *Iconographie de l'art profane, Allégories et symboles*, La Haye 1932, s. 341 i nast.



Il. 6. Portret kamerdynera Ryxa, fragment obrazu „Posłuchanie młynarza“, j. w.
(Fot. E. Kozłowska)

czaju. Wąchanie „francuskiego proszku“ nie było wówczas jeszcze tak powszechne i niemal uświęcone tradycją, jak stanie się po przemarszu wojsk Napoleona, a wiemy od Magiera ³³, że stangreci-francuzi zabawiali się na koźle czytaniem romansów.

Skreślona w formie zwięzłej jak fraszka i jak rebus piórem lekkim i ciętym, jak salonowy dowcip, satyra na „złe rządy“ jest jednocześnie tak realistyczna i sugestywna, że gotowi jesteśmy uwierzyć, iż „wszystko to działa się naprawdę“. Postarajmy się oddzielić alegorię od realiów.

Na pewno Stanisław August nie pokazywał się na trakcie ujazdowskim niedbale rozparty w siedzeniu z workiem złota u nóg. Od czasu porwania nie wyruszał z zamku bez licznej eskorty ³⁴, a jako parweniusz na tronie więcej dbał o etykietę, niż dynastyczni monarchowie. Jednak ten prawem zakazany wizerunek najlepiej odpowiada naszym wyobrażeniom o powierzchowności i charakterze ostatniego króla. W pamiętnikach pisze o sobie Poniatowski, iż byłby rad ze swej postaci, gdyby „był o cal wyższy, miał nogę kształtniejszą, nos mniej orli, biodra niższe, wzrok bystrzejszy..“ Wszystkie te defekty, ukrywane w portretach oficjalnych przez pochlebstwo lub na rozkaz, ukazał artysta nieskrępowany dworskim zamówieniem.

³³ Antoniego Magiera obraz *Warszawy na schyłku XVIII i na początku XIX stulecia*, Wędrowiec 1904, I. 368.

³⁴ Korzon, j. w., s. 27.

W wygodnym osunięciu monarchy na poduszki powozu maluje się zamiłowanie do „spokojności i miętkiego życia“, które jest powodem, że jemu jednemu z grona otaczających go rówieśników „czas rzucił zgrzybiałość“. „Łazienki“, powie po śmierci króla Kitowicz,³⁵ „milionowym kosztem wystawione i ozdobione, były drugą połowicą serca jego oraz otchłanią pożerającą jego skarby na nowe, coraz podług przemijającej fantazji, ozdób i budowli odmiany“. Autor rysunku pokazał inną stronę tej sprawy: w wyteżonym wzroku, w mocnym zmrużeniu oka tego zmęczonego życiem pięćdziesięcioparoletniego starca wpatzonego w miraż rezydencji, której po ukończeniu nie będzie mu dane oglądać, przebija potrzeba oderwania się za wszelką cenę od trosk rządzenia państwem.

Najświeższej daty szlachcic polski Bacciarelli nie popisывał się zapewne konną jazdą u błotnika królewskiego powozu, ale podpatrzony musi być jego ruch, szybki zwrot postaci, gwałtowne rozrzucenie rąk w stylu *commedia dell'arte*, trafnie uchwycona została też wytworność obejścia, pochylenie ku monarsze pełne respektu, a bez cienia uniżoności, właściwe potomkowi „Dworzanina“ Castiglione. Mimo oślego bonetu postać „pierwszego malarza“ jest pełna wdzięku i trudno się dziwić, że Stanisław August tak wielką miał do niego słabość. W oczach krytycznie nastawionego kolegi naczelny dyrektor budowli nie dorósł wprawdzie do swego stanowiska, ale też jest to jedyny przeciw niemu zarzut.

Prawdopodobnie Ryx nigdy nie powoził szóstką anglezów, ale wierzymy, że taką właśnie pokraczną figurką był ów człowiek pozbawiony kośca moralnego. Taki właśnie musiał mieć sposób obserwowania przez okulary ściskanych chciwymi palcami sztuk złota, pozyskanych drogą mętnych machinacji.

A chociaż, być może, cuganty zamkowe nigdy nie pomieszały szyku wioząc majestat ostatniego króla Polski, to wypadki płątania się cugów były na porządku dziennym. Artysta musiał widzieć podobną scenę i nią się posłużył dla przedstawienia własnego poglądu na sprawy, które go nurtowały. Nie bez precedensu także byłby fakt mimowolnego zajechania do cichej przystani Bonifratrów, taki bowiem figiel splełali paziowie królewscy generałowi Komarzewskiemu, szefowi królewskiej kancelarii wojkowej, a co jest charakterystyczne, uszło im to bezkarnie³⁶. Zgodna z regulaminem „dnia króla polskiego“ jest widoczna na zegarze Bonifratrów godzina pół do 1-szej, oznacza spóźnioną porę powrotu do zamku po odbytym spacerze³⁷. Padające wczesnym popołudniem długie cienie przemawiałyby za datą jesienną wykonania rysunku.

Mimo iż nieopracowane zbiory polskie kryją jeszcze niejedną niespodziankę, można zaryzykować twierdzenie, iż omawiany rysunek jest w swoim rodzaju unikatem. Paszkwile rysunkowe są w Polsce tych czasów

³⁵ Kitowicz J., *Pamiętniki...*, Poznań 1845, VI. s. 109.

³⁶ Wasylewski S., *Na dworze króla Stasia*, Lwów—Kraków 1919, s. 124.

³⁷ j. w., s. 75—6.

rzadkością ³⁸, a z kilku znanych mi z opisu żaden nie godzi w osobą pomańca. Z wyjątkiem Anglii, gdzie grafika satyryczna rozwijała się swobodnie i dotrwała w stanie niemal nieuszczerplonym do naszych czasów, utwory tego pokroju były tępione, a jak bardzo prześladowani bywali ich twórcy, o tym świadczą procesy Bastylji.³⁹ Przykładem surowości zarządzeń paryskich jest neutralna w stosunku do Francji rycina na rozbiór Polski pt. „Le gâteau des rois“, nakład której obłożono sekwestrem po uprzednim złamaniu płyty ⁴⁰; nazwisko zaś autora ⁴¹ wyszło na jaw dopiero po latach.

Ale zmysł policyjny obcy był duchowi Oświecenia, którego wyznawcą był Stanisław August. Pasja kolekcjonerska króla szła tak daleko, że „paszkwile na siebie pisane... zbierać i sobie przynosić kazał“ ⁴², ba, zaopatrywał je własnoręcznym napisem i datą ⁴³. Czy więc obraz alegoryczny dyrekcji budowli nie był przeznaczony dla oczu wyrozumiałego króla, lub czy wiadomość o nim nie dotarła do jego uszu? W każdym razie po dłuższym okresie dreptania w miejscu dyrekcja ruszyła z kopyta. W najbliższych latach zatwierdzono ostatecznie plany większości pawilonów łazienkowskich, a wystawione budynki wykończono mimo wyjazdu króla i upadku państwa.

Niezliczone mimo przetrzebień są portrety ostatniego króla. Różni artyści malowali też i rysowali Stanisława Augusta w scenach z życia. W liczbie tych zachowanych lub znanych tylko z opisu obrazów, rycin i rysunków znaleźć się musi i ten niewielki rozmiarem i nieefektywną techniką, zapewne nieistniejący rysunek nieokreślonego artysty. Zajmie wśród nich pozycję specjalną, bo choć przedstawiony na nim wypadek nie zdarzył się naprawdę, to najprawdźwista jest niedbale osunięta na poduszki postać króla z rulonem planów w rękę i zapomnianego kształtu perspektywą przy oku.

Obraz alegoryczny dyrekcji budynków jest ponadto ciekawym przyczynkiem do dziejów urbanistyki Warszawy. Niewiadomo, czy gdziekolwiek na świecie zachowała się satyra na plany budowlane, w każdym razie unikatem jest zapewne satyra na dyрекcję reprezentowaną przez głowę państwa. Dlatego rysunek tak charakterystyczny dla stosunków w Polsce stanisławowskiej, zasłużył na obszerniejsze omówienie.

³⁸ Nowak-Dłużewski J., *Satyra polityczna podczas sejmu czteroletniego*, Kraków 1933, s. 15.

³⁹ *L'estampe satirique et la caricature en France au XVIIIe s.*, Paris 1910.

⁴⁰ wg Le Blanc Ch., *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, Paris 1854, s. 530, Noël Lemire, 15, rytownikowi pozostawiono 24 godziny na odbicie nakładu i potem dopiero płytę zniszczono.

⁴¹ Jean-Michel Moreau, 1741—1814, zw. Moreau le jeune.

⁴² Kitowicz, j. w., s. 110.

⁴³ Nowak-Dłużewski, j. w., s. 3.

STANISŁAW HERBST

DOM BANKIERA WARSZAWSKIEGO I ZAKŁAD PRZEMYSŁOWY Z XVIII W.

Kariere kupca warszawskiego Klemensa Berneaux¹ w r. 1790 uwieńczyła nobilitacja. Wyrazem rosnącej zamożności była już sprzedaż w r. 1782 kamienicy w Rynku staromiejskim nr 40, gdzie do spółki z Richardem miał handel winny i sklep galanteryjny, i założenie własnego magazynu w dzielnicy bardziej wziętej — na Senatorskiej obok Kanoniczek i Pałacu Jabłonowskich. Dalszym etapem było nabycie w r. 1789 obszernej nieruchomości przy rogu Marszałkowskiej i Hożej, oznaczonej numerem taryfowym: 1677. W roku następnym przystąpił do rozbiórki „przedniego budowania” — dworka z facjată i zapewne od razu rozpoczął budowę nowego domu, według projektu najwybitniejszego może architekta warszawskiego tych lat — Zuga. Niedługo w domu tym mieszkał, ale przeżył w nim swe najlepsze lata. Przetrwał okres wielkiego kryzysu bankowego 1793 r. i stał się jednym z najznakomitszych bankierów polskich. Gdy z polecenia Sieversa aresztowano go w grudniu tegoż roku jako podejrzanego o utrzymywanie stosunków z rewolucyjnym posłem francuskim Descorches'em, Stanisław August wyjednał zwolnienie go jako swego wierzyciela, zaręczając, że jest „bardzo porządnym człowiekiem i wcale nie jakobinem”. W czasie powstania wszedł do Komisji Indagacyjnej i świadczył hojne ofiary na rzecz przybranej ojczyzny, dlatego więc zapewne znalazł się potem w więzieniu carskim, z którego wyszedł po śmierci Katarzyny (1796). Wróciwszy do pruskiej Warszawy, znów zajmował się sprawami finansowymi. Zmarł ok. 1802 r. jako posiadacz znacznych dóbr ziemskich.

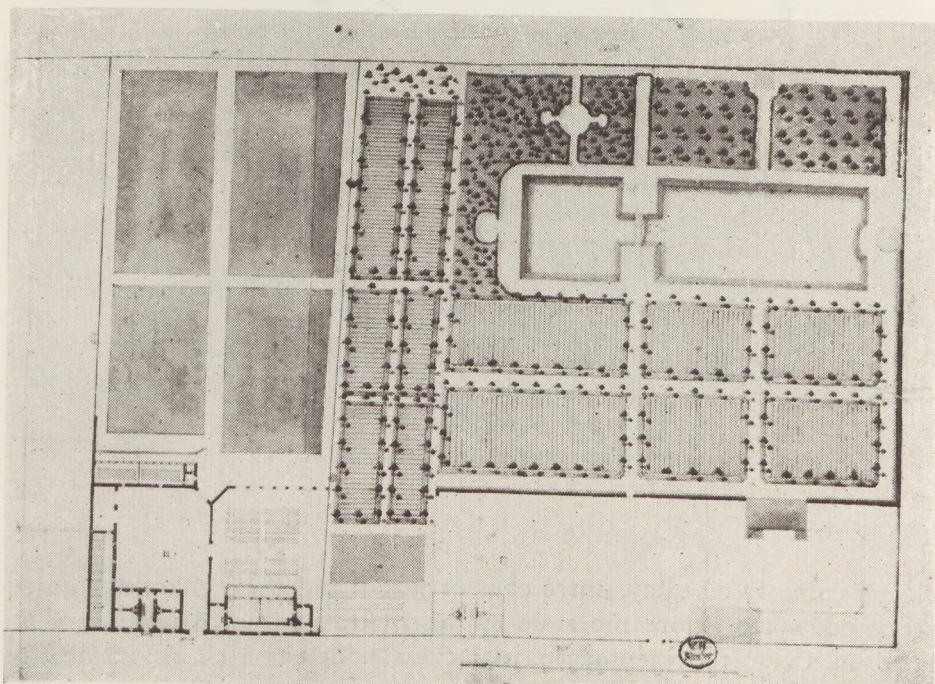
¹ Życiorys B. napisał i zaopatrzył bibliografią Z. Man, *Polski Słownik Biograficzny* I (1935) s. v.; uzupełnienia: Ks. Kurowski F., *Pamiętniki m. Warszawy*, Warszawa 1949, t. I, s. 13; Kornatowski W., *Kryzys bankowy 1793 r.*, Warszawa 1936, s. 137; Hipoteka m. Warszawy ks. wiecz 1677; Pomiar m. Warszawy 1790, Arch. Gł., Warszawa Ekon. 16. Prof. St. Lorentz zwrócił mi uwagę na szyld magazynu B. na rysunku Vogla „Widok Kościoła Farnego św. Jędrzeja”, repr. Kraushar A., *Warszawa za Sejmu Czteroletniego w akwarelach Vogla*, Poznań b. d., tabl. 24. Jeszcze w r. 1806 bank Berneaux obsługiwał Adama Czartoryskiego; Batowski Z., *Z korespondencji Norblina*, *Lamus* II, 521 (1910).

Nieruchomość oznaczona nr 1677 ma 208 łokci szerokości od ulicy Marszałkowskiej i tyleż od ulicy Hożej. Berneaux zakupił jeszcze i następną działkę od Hożej (nr 1678), tak iż cała jego posiadłość objęła powierzchnię 57.875 łokci kwadratowych. Na niej więc Zug urządził ogród, wykorzystując zapewne istniejące bajora czy glinianki do urządzenia stawów, a w miejscu ich połączenia wystawił mostek ².

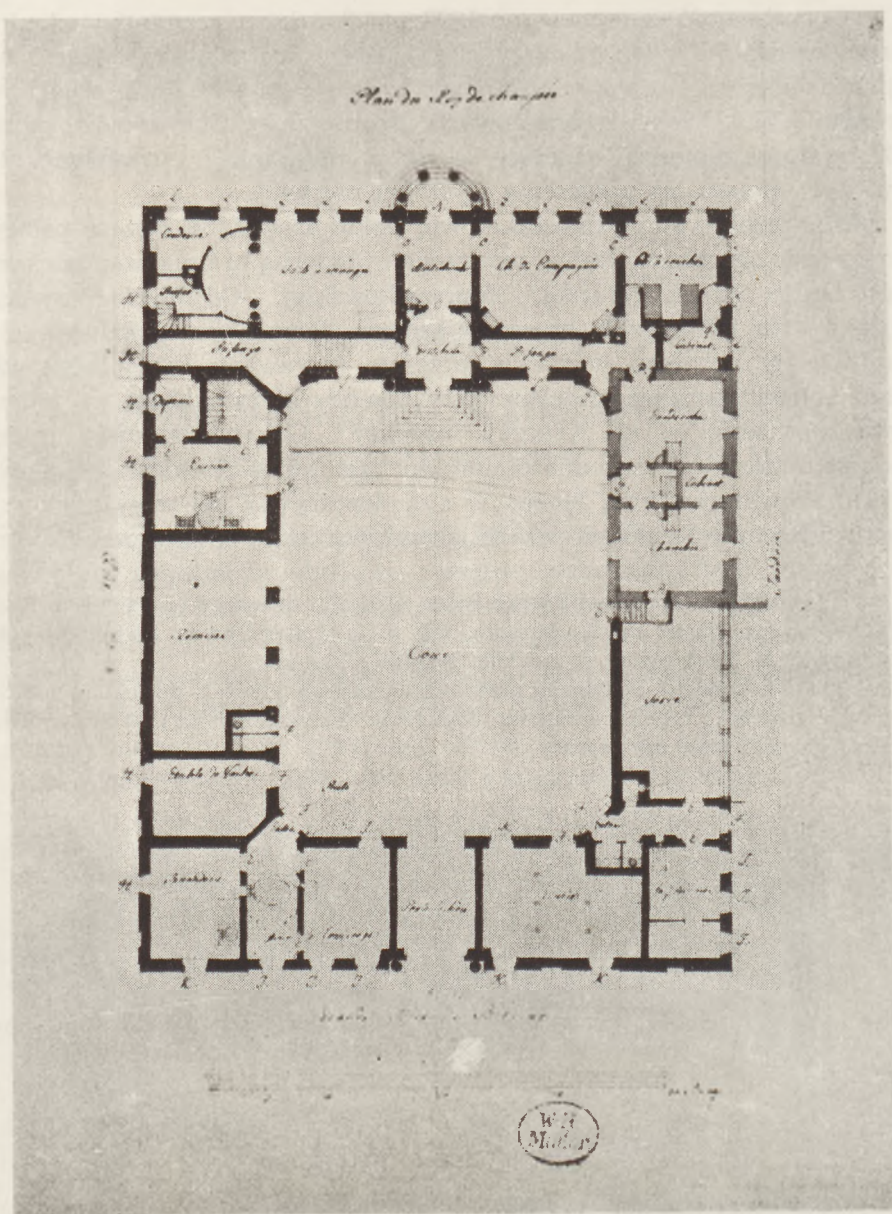
W narożniku ulic wzniósł budowlę wokół dziedzińca, łączącą pałacyk zwrócony do ogrodu ze stajnią, wozownią i obszerną pralnią oraz mieszkaniami służby od ul. Kruczej i Marszałkowskiej. Od Marszałkowskiej założona była też okazała brama wjazdowa. Poza główną budowlą niewątpliwie już Berneaux wystawił gorzelnię, murowany, kryty karpiówką „młyn koński“, zapewne mielący przy pomocy kieratu zboże na jej potrzeby, oranżerię od ul. Kruczej, inspekty ³. Główna budowla, mieszcząca się dobrze w różnorodności dorobku architekta, jest dość wyjątkowa na gruncie warszawskim. Można w niej dopatrywać się wyraźnych wymagań właściciela, zwolna dorabiającego się kupca z Amiens. Miejski

² Na projekty te, podpisane przez Zuga, zwróciła mi uwagę w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniw. Warsz. dr S. Sawicka, zaś p. J. Trenklerówna ułatwiła mi ich określenie. P. M. Fiedorowicz sporządziła wypisy z hipoteki.

³ Projekt oranżerii, podpisany przez Zuga, znajduje się obok projektów budowli głównej, o gorzelni i młynie wzmianka dopiero w akcie sprzedaży 1809 r. — pierwszym zapisie w księdze hipotecznej.



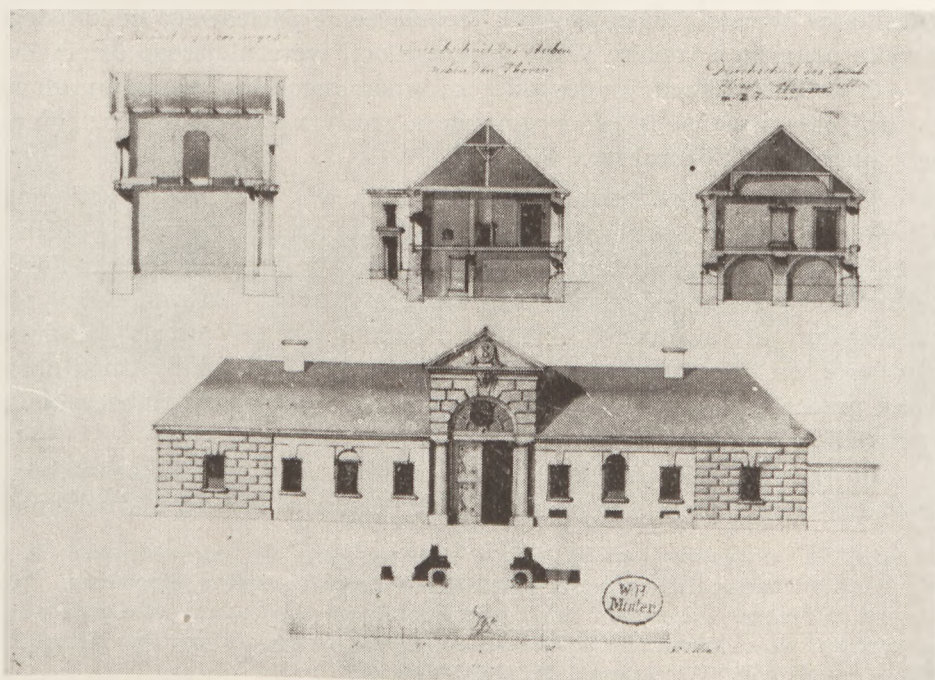
Il. 1. Dom Berneaux w Warszawie, róg Hożej i Marszałkowskiej. Plan sytuacyjny z uwzględnieniem ogrodu. Zb. Graf. Bibl. Uniw. Warsz., nr inw. 156/Jeż. 391. (Fot. G.U.K.)



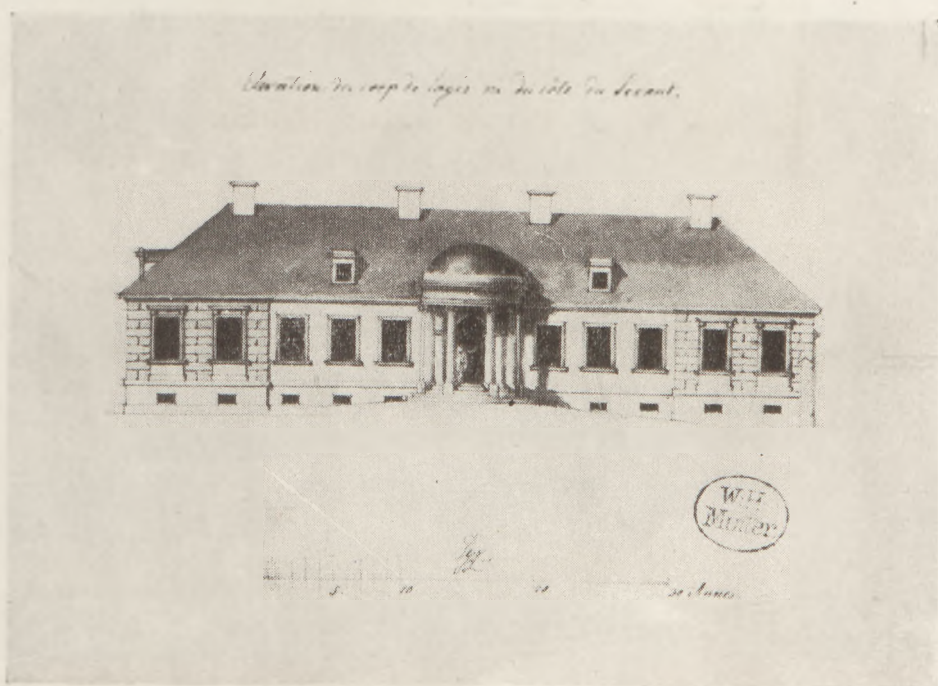
Il. 2. Dom Berneaux, rzut przyziemia. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 147/Jeż. 233.
(Fot. G.U.K.)

pałacyk cofnięty od ulicy, *entre cour et jardin* zachował charakter gospodarczy podwórza, które nie stało się arystokratycznym dziedzińcem honorowym. Część reprezentacyjna pałacyku, oddzielona od dziedzińca korytarzem, zwrócona jest ku ogrodowi i związana z nim półkolistym portykiem kolumnowym. Zapewne od początku pokryta była karpiówką, gdy niższe oficyny boczne i przednią okrywał gont. Tak było według szczegółowego opisu z r. 1852 i tak, w najogólniejszych wrażeniach dzieciństwa

DOM WARSZAWSKIEGO BANKIERA



Il. 3. Dom Bernaux, elewacja frontowa od ulicy. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 148/Jeż. 234.
(Fot. G.U.K.)



Il. 4. Dom Berneaux, elewacja tylna budynku głównego. Zb. Gr. B. U. W., nr inw. 154/Jeż. 240. (Fot. G.U.K.)

pozostało w pamięci dziś żyjących ⁴. To połączenie pałacowego półkolistego portyku pokrytego kopułą, jakby reminiscencji wcześniejszego dzieła Zuga — Natolina, z zabudową gospodarczą i monumentalną bramą wjazdową od ulicy, składa się na całość oryginalną na naszym gruncie, ze względu na swój mieszczański charakter.

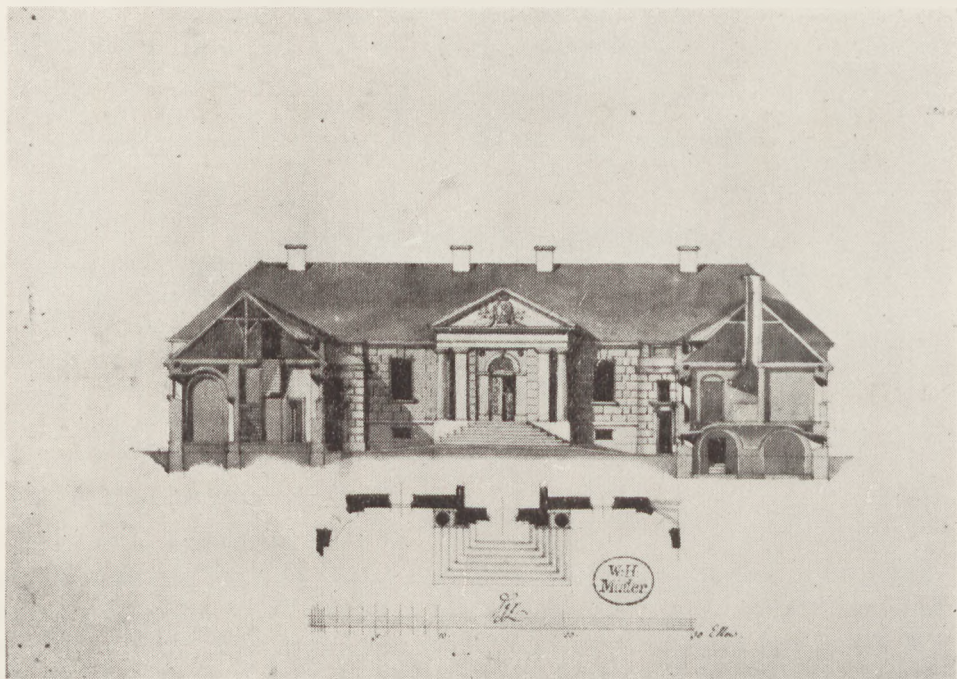
Nieruchomość, sprzedana przez Berneaux w r. 1797, często zmieniała właścicieli: ziemian i generałów, aż w r. 1809 stała się własnością „JPaństwa Samuela Leopolda Antoniego i Atalii (z Jakubowiczów) Fränkłów“. Dostawca wojskowy, a potem wybitny przemysłowiec ⁵ tu zamieszkał i tu urządził apreturę swej wielkiej fabryki sukienniczej. W czasie przygotowań do obrony Warszawy w r. 1831 zwarty blok budowlany Zuga obsadzony przez 80 żołnierzy miał być ważnym dla tej wciąż słabo zabudowanej dzielnicy ośrodkiem oporu ⁶.

Po śmierci Fränkla (1837) „fabrykę tutejszą sukien i kazimirków“ prowadził pełnomocnik wdowy Aleksander Laski, w r. 1852 nieruchomość

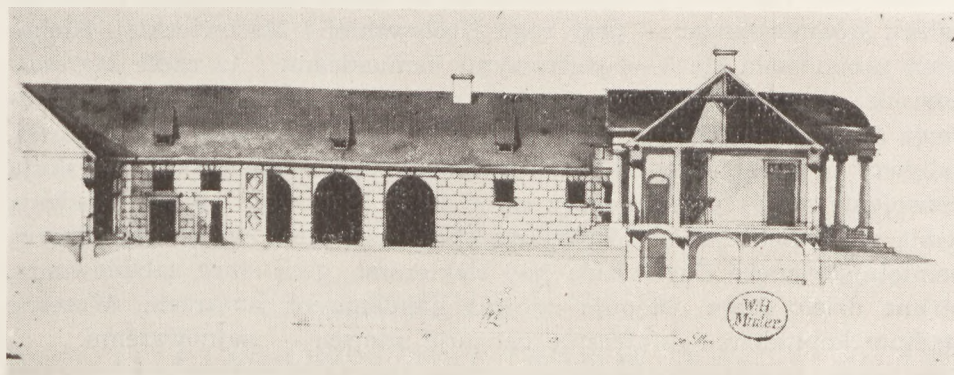
⁴ Akt nabycia nieruchomości przez Kronenberga — księga hipoteczna. Zug w swym projekcie wykorzystał istniejące już „drugie budowanie całe murowane w podwórzu“ wraz z piwnicami, które stało się częścią prawej oficyny. Por. Herbst St., *Ulica Marszałkowska*, Warszawa 1949, s. 60, 107/8, 127.

⁵ Por. *Polski Słownik Biograficzny* I/1935, s. 447 s. v. Bereksohn.

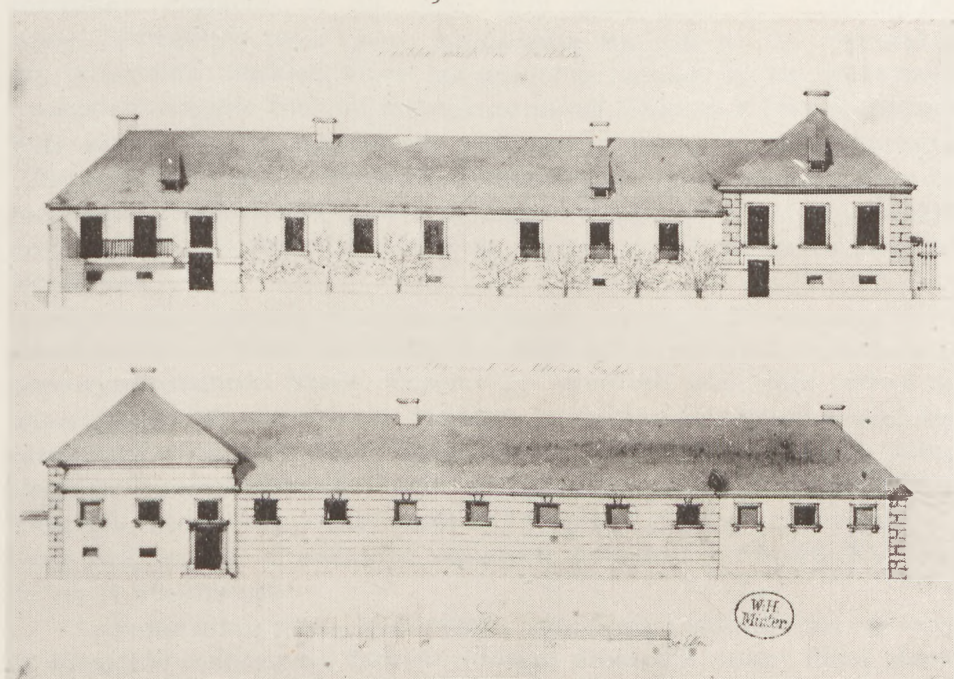
⁶ *Źródła do dziejów wojny polsko-rosyjskiej 1830—1831 r.*, wyd. B. Pawłowski, t. IV, 1935, s. 45.



Il. 5. Dom Berneaux, elewacja budynku głównego z przekrojami skrzydeł bocznych. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 149/Jeż. 235. (Fot. G.U.K.)



Il. 6. Dom Berneaux, elewacja skrzydła z fragmentami przekrojów. Zb.Gr.B.U.W., nr inw. 150/236. (Fot. G.U.K.)



Il. 7. Dom Berneaux, elewacje boczne, od ogrodu i od ulicy. Zb.Gr.B.U.W., nr. inw. 151/Jeż. 237. (Fot. G.U.K.)

kupił — wschodząca gwiazda kapitalizmu polskiego — Leopold Kronenberg. Naprzeciw, po drugiej stronie Marszałkowskiej, w r. 1860 zbudował on zespół zabudowań fabrycznych i biurowych Administracji Dochodów Tabaczknych. W r. 1871 przeprowadził się do nowo zbudowanego wielkiego pałacu śródmiejskiego — przy rogu Królewskiej i Mazowieckiej. Niebawem zabudowała się 3—4-piętrowymi kamienicami i ta część Marszałkowskiej. Ceny terenów rosną, obszerny ogród i zaniedbana jego zabudowa staje się anachronizmem. W r. 1897 W. Frąckiewicz i S. Kryński, nabywcy nieruchomości od Marii z Kronenbergów Zamojskiej, uzyskują zezwolenie na wytyczenie przez ogród ulicy (Sadowej) i przeprowadzają jedną z największych w Warszawie spekulacji terenowych. Starodrzew, pamiętający może Zuga, pada pod siekierami, giną stare zabudowania: piękne dzieło Zuga ustępuje miejsca kamienicy z husarzem. Wczesne stadium kapitalizmu ostatecznie ustępuje miejsca — najnowszemu.

MARIA MARKIEWICZ

ZAGADNIENIE SUROWCA I OZDOBNYCH A TANICH TKANIN

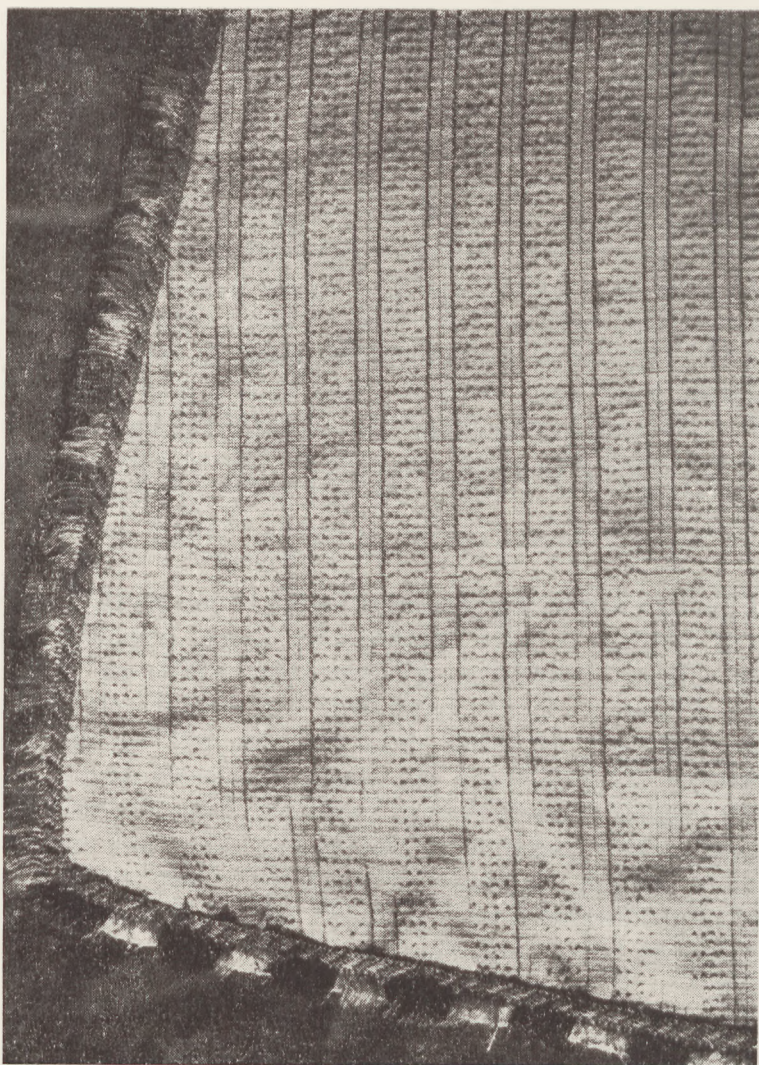
W PRODUKCJI MANUFAKTUR TKACKICH WIEKU OŚWIECENIA

Na tle licznie powstających manufaktur II poł. XVIII w. zarysowuje się szereg bardzo licznych problemów, które powoli dojrzewająca myśl ekonomiczna ówczesnego społeczeństwa usiłuje na różne sposoby rozwiązać. Problemy te nie tylko były różnorodne, ale i skomplikowane. Szczególnie może jasno zarysowują się one na tle manufaktur czy warsztatów tkackich, które, jak wiadomo, należały do najliczniejszych i posiadały ciągłość tradycji samego rzemiosła. Jednym z tych problemów było zawsze ważne zagadnienie związane z surowcem importowanym i krajowym. Drugim, częściowo wynikającym z poprzedniego, była konieczność produkowania towaru taniego i takiego, który mógłby zastąpić drogi, luksusowy import oraz stać się dostępnym dla szerszych mas społeczeństwa.

Obydwa te zagadnienia można zamknąć w ogólnych ramach głoszonych wówczas zasad „oszczędniczych”, a częściowo w pewnych dążeniach do samowystarczalności kraju. Możemy je wyczytać jako stały refren powtarzających się nawoływań, dociekań, projektów mniej lub więcej wyraźnie przewijających się zarówno wśród wypowiedzi wybitnych jednostek, jak i nawet przeciętnej części społeczeństwa doby Oświecenia. To też ciekawym będzie, czy i o ile myśli te i projekty zostały wcielone w życie i czy dziś jeszcze w nielicznie ocalałych strzępach produkcji XVIII w. da się je odcyfrować.

„...poprawimy naszą konsumpcję szkodliwą i ustanowimy w kraju te wszystkie rękodzieła i fabryki, którym urodzenie naszej ziemi pierwszych materiałów dostarczyć potrafi...” mówił Staszic w *Uwagach nad życiem Jana Zamoyskiego*¹. Również Nax w *Wykładzie początkowych prawideł ekonomii politycznej* m. in. stwierdza, że Polska nie posiadając „jedwabiu, bawełny, korzeni i innych wysokich kolorów farby”, nie jest

¹ Staszic St., *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*. (Supraśl-Łuck?) 1785 r. s. 160.



Il. 1. Fragment dalmatyki z tkaniny lnianej imitującej jedwab. Muz. Nar. w Warsz.
(Fot. E. Kozłowska)

zdołną do tego, aby „te cacka“ t. j. tkaniny luksusowe, jedwabne w kraju fabrykować, uważa, że „takowy luksus ze wszech miar jest szkodliwy“².

Odbiciem tych myśli, a może nawet skryształizowaniem kiełkujących już w społeczeństwie niewątpliwie zdrowych pojęć ekonomicznych, wymagających przede wszystkim przetwarzania własnego surowca, były rozmaite, czasem nawet naiwne artykułiki, pojawiające się głównie w pismach takich, jak *Dziennik Handlowy*³. Znajdujemy tam przede wszyst-

² Warszawa 1791, s. 151.

³ *Dziennik Handlowy*, zawierający w sobie wszystkie okoliczności czy ogniwa całego łańcucha handlu polskiego, zaczęty w Warszawie 1786 r.

kim doniesienia, w których widać jak z jednej strony czynione są usiłowania w kierunku zachęcenia manufaktur do korzystania z krajowych surowców, zachwalając je i porównując powstałe z nich wytwory z zagranicznymi, z drugiej starając się ułatwić zakup surowca, zawiadamiając np. gdzie można dobrego gatunku większą ilość zakupić.

W 1786 r. *Dziennik Handlowy* zachwala wyrabiane w Tulczynie „serwety i płótna szwajcarskie osobliwsze“, podkreślając, że z krajowego lnu⁴. Następnie znajdujemy zawiadomienie, że fabryka miedzianogórska „wyrabia prócz miedzi krajowej i witryjol... a że farbiarnie sukienne i inne potrzebują tego mineralnego produktu“ więc możeby który z kupców krajowych chciał wejść z fabryką „w kontakt na znaczną jaką partię witryjolu“. Dalej autor twierdzi, że wręcz „zgrzeszyłby ten i przeciw dobru krajowemu i przeciw zdrowmu rozumowi, który by ważył się takowe gatunki z zagranicy sprowadzać“⁵. W tym roku również donoszą o znacznej partii wełny krajowej do zakupu⁶.

Nawiasowo trzeba zaznaczyć, że i ze zdobyciem krajowego surowca rękodzielnie napotykały na trudności, często bowiem surowiec taki jak wełna, szczególnie w lepszych gatunkach, wędrował zagranicę. Dowodzi tego choćby jedna z wielu wzmianek, donosząca, że fabryka sukna w Grodnie nie może zdobyć większej partii dobrej krajowej wełny z lubelskiego⁷, którą w stanie nieprzerobionym wywożą za kordon „a z tamtymi [tj. zagranicznymi manufakturami] tak mocno protegowanymi, nie może fabryka grodzieńska sierota wytrzymać konkurencji“⁸.

Nic też dziwnego, że często spotykamy się z importem nawet nie najwyższego gatunku wełny z Mołdawii⁹. Nawet fabryka sukienna ks. Sierakowskiego w Krakowie, która miała opierać się głównie na krajowej wełnie, sprowadzała ją częściowo ze Śląska¹⁰.

Stosunkowo często napotykały różne wiadomości o znajdujących się w kraju barwnikach z uwagi na to, że artykuły barwierskie zawsze stanowiły dość znaczną pozycję w imporcie. Np. *Dziennik Handlowy* daje znać o świeżo odkrytej farbie niebieskiej (mineralnej), która jakoby „kopana“ jest w Ziemi Ciechanowskiej, a której już próby posłano do Elbląga¹¹. Słyszemy się również w tym czasie liczne wzmianki o zapomnianym w farbiarstwie polskim, barwniku czerwcu. Nax więc np. twierdzi, że „dawno zarzucony czerwec, kermes czy nawet sławna koszenila polska, którą niegdyś tak znaczny handel prowadziliśmy, mogłaby znowu mieścić się między artykułami farbierskimi“. Dalej nadmienia, że „niektórzy manufak-

⁴ Dz. Handl. 1786, s. 447.

⁵ Dz. Handl. 1787, s. 105.

⁶ Dz. Handl. 1787, s. 376.

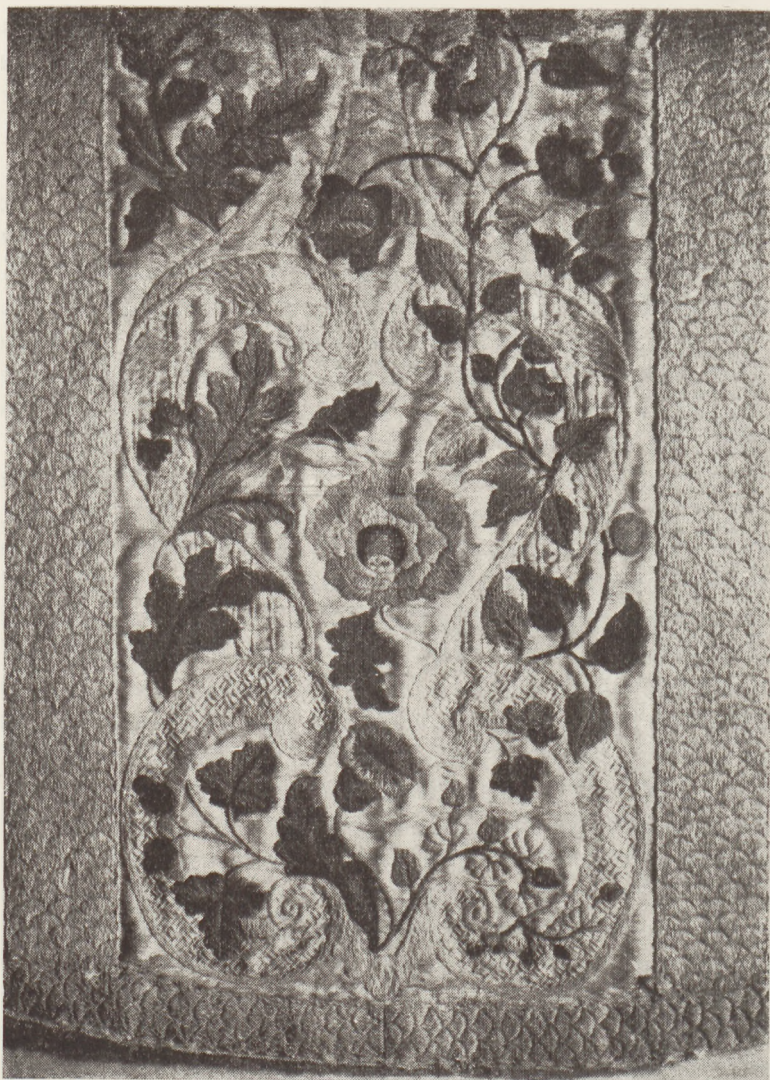
⁷ W lubelskim hodowano owce angielskie dające jeden z lepszych gatunków wełny.

⁸ Dz. Handl. 1786, s. 166.

⁹ Dz. Handl. 1787, s. 374.

¹⁰ Arch. Akt Dawnych m. Krakowa. Akta dotyczące fabryki sukiennej w Krakowie, 1788—1791 r. Rachunki.

¹¹ Dz. Handl. 1786, s. 338.



Il. 2. Fragment ornatu, gdzie haft jedwabny został zastąpiony wełną. Muz. Nar. w Warsz., nr inv. 130535. (Fot. E. Kozłowska)

turzyści i farbiarze zaczynają jej stratę żałować, twierdząc, że do niektórych kolorów amerykańska koszenila nie jest tak zdatna, jak nasz czerwiec¹²

Jeśli chodzi o czerwiec, to znamienym jest również artykuł intendenta ceł JKM Kraszkowskiego, którego artykułek warto przytoczyć w całości.

„Słyszę tu często obywatelów i różnej kondycji ludzi garnących się do manufaktur krajowych, a szczególnie sukna krajowego, utyskujących na to wiele, iż farby z zagranicy sprowadzane tyle ich kosztują, że materiały do tego

¹² [Nax], *Wykład początkowych prawideł ekonomii politycznej*, Warszawa 1790, s. 251.

przydatne i prace ginąć w cenie farby muszą, a przecież i w kraju wiele by się takowych znaleźć mogło, osobliwie w Polesiu i na Ukrainie, jak wielu doświadcza już obserwatorów. Sam ja tu codzień widzę, jak wiele zbierać daje farba czerwiec i inne ordynaryjne gatunki, ale cóż kiedy przez wywóz zagranicę, bez której i przy najlepszych obejść się nie mogą, ledwie jaka zostaje częstka, a reszta za bezcen zagranicę wychodzi¹³.

Nadmienia się także, że i o krajowe zioła farbiarskie nie jest trudno.¹⁴ Również ks. Jabłonowska w „tabeli użytku różnych drzew“ zaleca szereg krzewów i drzew jako nadających się do celów farbiarskich¹⁵. Istniały nawet projekty o „sporządzaniu laboratorii dla rozszerzenia manufaktur i fabryk w Polsce“, gdzie byłyby zaprowadzone pola doświadczalne m.in. również dla hodowli roślin farbiarskich, „osobliwie“, jak mówi autor, „farbowaniu wielki czyniący pożytek“¹⁶.

Obok propagowania powszechnie w kraju używanych surowców, jak len i wełna, stale spotykamy się w tym czasie z prośbami czy projektami produkowania w kraju brakujących surowców, których koszt sprowadzenia dotkliwie dawał się odczuwać. Surowcami tymi były niektóre barwniki, a przede wszystkim jedwab. Mówiąc o jedwabiu nie należy zapominać, że już spora część rękodzielni była na przerób tego surowca nastawiona, np. sprowadzono szereg warsztatów przystosowanych do wyrobów li tylko jedwabnych i wzorzystych.

O projekcie rozmnażania w kraju jedwabiu spotykamy wzmiankę w *Dzienniku Handlowym* z 1787 r., gdzie autor stwierdzając, że „między wydatkami zagranicznymi jedwab jest niemałym kanałem“, proponuje, aby klasztory zajęły się uprawą drzew morwowych, „a szpitale hodowlą samych jedwabników“¹⁷. Następna propozycja, która wypływa, domaga się dla odmiany, aby coprędzej zostało nakazane miastom królewskim sadzenie drzew morwowych, a szpitalom hodowanie jedwabników. Kokony oddawane miastom miałyby „intratę a kraj znakomity pożytek“¹⁸. Książeczka p.t. *Doświadczenia w gospodarstwie, ogrodnictwie i rękodzielactwie* podaje dla ułatwienia hodowli jedwabników „nowy sposób zaprowadzenia drzew morwowych“¹⁹. Spotykamy również drobną wzmiankę, że w Korsuniu istnieje „manufaktura jedwabiu tam rodzącego się“,²⁰ ale prócz tej jednej wzmianki o hodowli tej później już głucho. W dalszym ciągu znajdujemy naiwne doniesienie, że „krzewinka tojeść obficie w tych stronach

¹³ Dz. Handl. 1787, s. 105.

¹⁴ Dz. Handl. 1788, s. 374.

¹⁵ Ustawa powszechna dla dóbr moich rządów. Podług egzemplarza drukowanego przeszłego roku w Siemiatyczach za rozkazem J.O.Xieżny Jabłonowskiej, Wojevodziny Braclawskiej, T. VI w Warszawie 1787, s. 55—65.

¹⁶ Różne uwagi Fizyczno-Chemicznego Warszawskiego Towarzystwa, T. I. Cz. I, Warszawa 1764, s. 92, 93.

¹⁷ Dz. Handl. 1787, s. 371.

¹⁸ Dz. Handl. 1781, s. 282.

¹⁹ *Doświadczenia w gospodarstwie, ogrodnictwie, rękodzielactwie*, Kraków 1786, T. I, wyd. IV poprawione 1804, s. 101.

²⁰ Dz. Handl. 1776, s. 167.



Il. 3. Fragment druku na płótnie. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 130998.
(Fot. E. Kozłowska)

rosnąca, daje bawełnę równającą się dartermu jedwabiu²¹. Anonimowy autor *Uwag nad uwagami* doradza nawet, aby kosztem publicznym wprowadzić kulturę tych roślin, „których nasze rolnictwo jeszcze nie produkuje, jak drzewa morwowe i różne zioła farbiarskie, użyteczne dla manufaktur²²”.

Tak więc w zarysie, opierając się na literaturze XVIII w., wyglądałyby próby i zalecenia zastąpienia surowca importowanego krajowym oraz usiłowania wytwarzania w kraju brakujących i drogich surowców²³. Trudno dziś powiedzieć, w jakim stopniu próby te weszły w życie, wiemy jednak, że np. w dobrach Radziwiłłowskich istniały już plantacje ro-

²¹ Dz. Handl. 1796, s. 309.

²² *Uwagi nad uwagami czyli obserwacje nad książką, która w r. 1785 wyszła pod tytułem „Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego“*, Warszawa 1789.

²³ Zagadnienie to wypłynęło już wcześniej przy tworzeniu się jednej z pierwszych manufaktur polskich ok. poł. w. XVII w Brodach Koniecpolskich, gdzie założono plantacje drzew morwowych i hodowlę jedwabników. Czołowski T., *Nieznany szczegół do fabryki jedwabnej w Brodach*, Spr. Kom. Hist. Szt., t. V, s. CI; Mańkowski T., *Sztuka Islamu w Polsce*, Kraków 1938, s. 39.

ślin farbiarskich²⁴, choć w dalszym ciągu sprowadzano barwniki z zagranicy²⁵.

Dążenia do oszczędności, walka ze zbytkiem, która siłą rzeczy musiała prowadzić do wzmożenia taniej produkcji, przebija z dalszych słów Staszica, w których domaga się, aby wprowadzono „prawo oszczędnicze z zakazem używania materii jedwabnych...” i nie tylko żeby było „ustanowione ale surowo wykonane”²⁶. Wreszcie zwraca się do króla: „...nagrodzisz Polakom dawne nieszczęścia, gdy odnowisz w Horodnicy fabryki potrzeby, zaniechawszy rękodzielnie jedwabne, bo w tych ustanowieniu był uczyniony błąd”²⁷. Podobnie na Sejmie w 1780 r. Prymas Poniatowski wytyka nie tylko niedostatek manufaktur krajowych ale i zbytek.²⁸ *Dziennik Handlowy* w 1787 r. widzi, że najistotniejszym jest „wprowadzenie do kraju rękodzieł nie tych, któreby do przepychu i zbytku, zawsze krajowi szkodliwych, zmierzały...” ale takich, które do codziennego użytku służą.

Dalej Staszic w *Uwagach* zaleca mundury z sukna krajowego, a także i duchowieństwu do ubioru wełny wyznacza.²⁹ Zwraca się wreszcie do kobiet w słowach: „... taż uboga ojczyzna niszczy się, gdy was w jedwabie.... stroi, tylko sukno i płótno ma swoje; dymy, cycu³⁰, kartunu³¹, krepy, hałaju taniej dostarczyć by mogła”. „Zostawcie przemysłny ubiór tym, którym przywarom potrzebny, niech przydymiona francuska piękniejszy się swoimi cacas du Dauphin”³².

Wymienione przez Staszica materie obok sukna i płótna, to częściowo tkaniny drukowane, ozdobne i barwne, często mogące z powodzeniem zastąpić jedwab³³. Niektóre z tych wyrobów miały nadane za pomocą kalandrowania miękkość i połysk, który sprawiał, że mało się różniły od jedwabiu. Choć niejedne z tych materii robiono z zagranicznego surowca, jakim była bawełna, były jednak tanie i nadawały się do masowej produkcji. Jeżeli bowiem porównamy czas trwania roboty na warsztacie pers-

²⁴ Kula W., *Manufaktury sukienne radziwiłłowskie w Nieświeżu*, Roczniki dziejów społecznych i gospodarczych, Poznań 1947, s. 12.

²⁵ Archiwum Nieświeskie, Dział XIX. Fabryka płótna woskowanego w Nieświeżu. (Akta własne) 1759 r. Rachunki związane ze sprowadzeniem surowców na potrzeby fabryki.

²⁶ Staszic, j. w., s. 165.

²⁷ j. w., s. 194.

²⁸ *Dz. Handl.* 1791, s. 255.

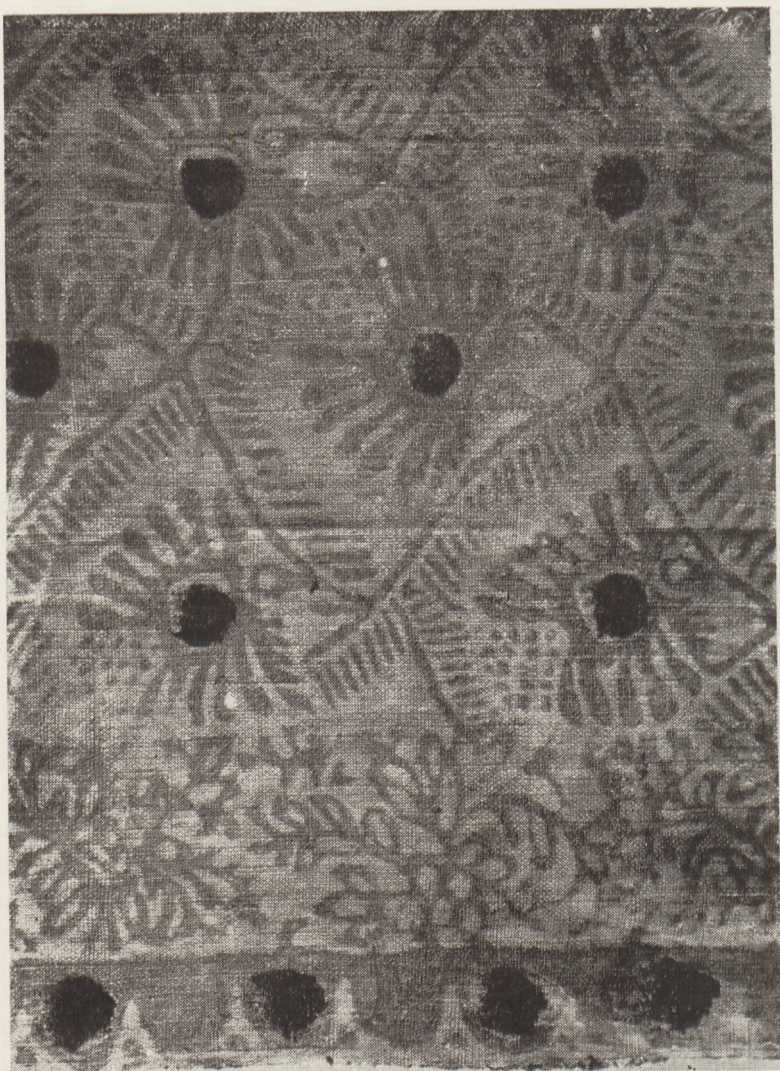
²⁹ Staszic, j. w., s. 167.

³⁰ Z angielskiego „chintz”, rodzaj barwnego perkalu czy płótna drukowanego, bardzo rozpowszechnionego na zachodzie w 2 poł. w. XVIII. Początkowo technika wyrobu cyców francuskich oparta była na wzorach przywiezionych ze wschodu.

³¹ Bliżej nieokreślona odmiana perkalu czy płótna drukowanego

³² Staszic, j. w., s. 168.

³³ Przykładem tu może być pas kontuszowy płócienny, kalandrowany (tj. nasycony różnymi składnikami, takimi, jak np. воск, krochmal, a następnie silnie mąglowany i prasowany), wyrobu gdańskiego, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Il. 4. Fragment ornatu, druk na płótnie. Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie, nr inw. 30882/IV-3792. (Fot. E. Kozłowska)

jarskim jednego pasa, wynoszący ok. 3 tygodni,³⁴ i drukowania tkaniny za pomocą klocków albo płyt, nawet w połączeniu ze skomplikowanym systemem farbiarskim, to okaże się, że czas trwania wyrobu druku był niewspółmiernie krótki.³⁵

³⁴ Archiwum Akt Dawnych M. Krakowa, rkp 3105, Skarga tkacza pasów Puciłowskiego na fabrykanta Godzikowskiego, gdzie Puciłowski zeznaje, że nie można zrobić więcej pasów na miesiąc, jak jeden, albo półtora.

³⁵ Francuskie drukowanie tkanin w XVIII w. polegało nie tylko na odbijaniu wzoru za pomocą matryc, ale również stosowaniu szeregu kąpieli farbiarskich z utrwalaczami i rezerwazem.

Znowu *Dziennik Handlowy* daje szereg informacji, które rzucają pewne światło na ten dział wytwórczości. Znajdujemy więc w 1786 r. doniesienie o fabryce drukowanych tkanin, obić płóciennych i papierowych w Warszawie na ul. Długiej w Dworku Pijarskim.³⁶ Co ważniejsze jednak, dowiadujemy się, że w Niemirowie robią „muśliny, cyce, chustki, pasy cycowe“. I do tej to fabryki sprowadzono cudzoziemców“, a wielka część „rodowitych już dobrze wyéwiczonych równie jak i cudzoziemcy w tej fabryce pracują, gdzie różne bajery rysują, formy przednie wyrzynają, drukują“³⁷. Znaczna to musiała być manufaktura, skoro przed 1784 r. pracowało w niej ponad 300 osób, podczas gdy np. w 1791 r. w sławnej fabryce druków płóciennych Oberkampfa w Jouy nad Biewrą pracowało zaledwie 264 robotników, drukujących jeszcze jak w Niemirowie klockami i płytami.³⁸ Wiadomo, że w 1791 r. istnieje „nowa fabryka cyców“ w Pułkowie pod Marymontem, założona przez Leonarda i Senapiusa, która „ma takich ludzi z zagranicy sprowadzonych, którzy sami nawet różne deseny wyrzynają wedle czyjego gustu...“ na obicia, kamizelki, żupany i to „nawet z sylwetkami“.³⁹ *Dziennik Handlowy* twierdzi, że fabryka ta znacznie zapobiegnie wychodzeniu pieniędzy za granicę, jako że „dogodzi gustom i potrzebom“⁴⁰.

Wiadomo również, że drukowano płótna i perkale w Grodnie, Poznaniu, Krakowie, Przeworsku i prawdopodobnie w Lipkowie. Były one najprawdopodobniej wykonywane w sposób dawniej już używany, to jest za pomocą bezpośredniego druku z zagęszczalnikami, a choć może nie dorównywały one połyskiem, miękkością i barwnością wyrobom cycowym, kartonom, bagazjom i innym drukom niemirowskim czy warszawskim, o których możemy przypuszczać, sądząc z opisów, że były robione na sposób francuski „toil de Jouy“, „Indiennes“ czy angielski Chintz, niemniej spełniały swoje zadania: były tanie i ozdobne, dostępne dla większości społeczeństwa.

Osiemnastowieczne druki na tkaninach musiały także wpłynąć, włącznie dały zaczątek późniejszej, dziewiętnastowiecznej na większą skalę produkcji taniego perkalu drukowanego w Polsce.⁴¹

³⁶ Dz. Handl. 1786, s. 52.

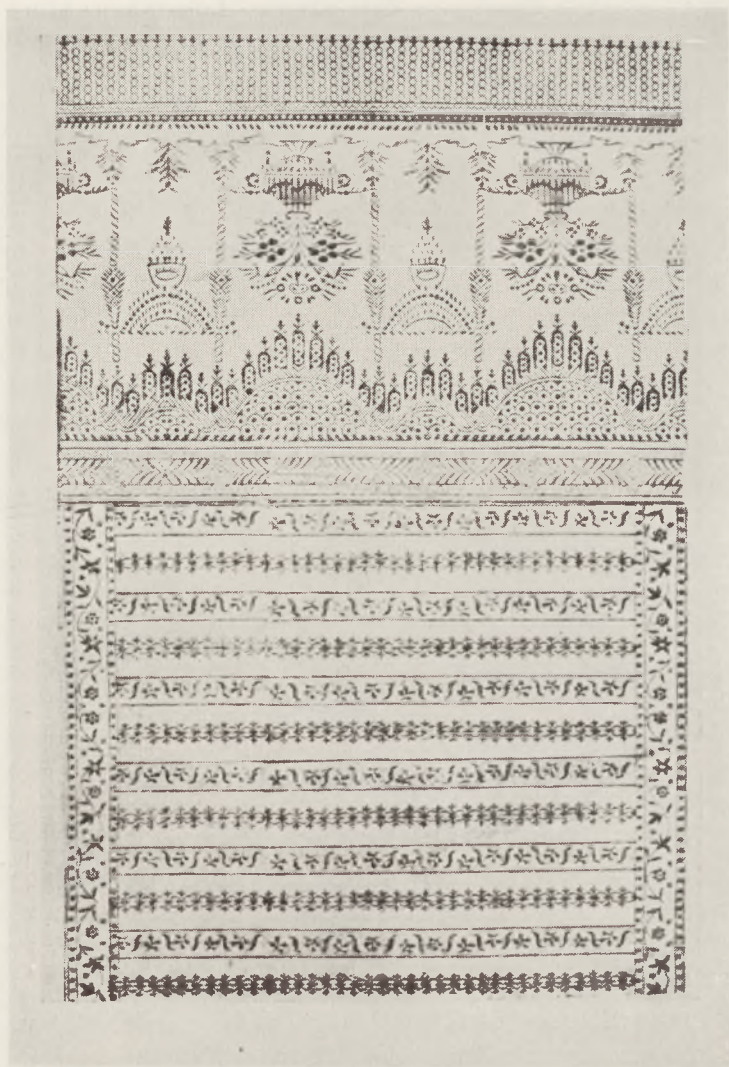
³⁷ Dz. Handl. 1786, s. 162; Dz. Handl. 1788, s. 152.

³⁸ Clouzot H., *La Manufacture de Jouy et la toile imprimée au XVIII s.*, Paris b. d., s. 18.

³⁹ Dz. Handl. 1791, s. 112.

⁴⁰ Dz. Handl. 1791, s. 122.

⁴¹ Korzon T., *Wewnętrzne Dzieje Polski za Stanisława Augusta*, T. II, Warszawa 1897, s. 143, przytacza wzmiankę z 1872 r., jakoby dawna fabryka perkali „indiennes“, tj. rodzaj osiemnastowiecznych cyców, należąca do Paschalisa i znajdująca się ongiś w Lipkowie, przeniosła się niedawno do Łodzi, gdzie wyrabia perkale „indiennes“ po niskich cenach. Wyraźny wpływ osiemnastowiecznej produkcji druków na płótnie widzimy na klockach, pochodzących z 1 poł. XIX w., z fabryki druków w Chodczu. Przebiја w nich pod rodzimą już ornamentacją echo francuskich wzorów z poł. w. XVIII, a technika wykonania klocków - matryc, łudząco przypomina francuskie, używane w poł. w. XVIII w Jouy.



Il. 5. Fragment pasa płóciennego drukowanego, niegdyś w posiadaniu A. Zahorskiej.
(Wg. Spraw. Kom. do badania Hist. Szt. w Polsce, t. IX, s. CLX.)

Odpowiedzią na pytanie, czy da się jeszcze w zabytkach zachowanych do dziś odcyfrować coś z myśli i zamierzeń czasów Oświecenia, byłby tylko szereg zniszczonych resztek tej części skromniejszej produkcji drugiej połowy XVIII w., które głównie spotyka się na prowincji (najwięcej widzieliśmy ich na Mazowszu i w Opoczyńskim), najliczniej jeszcze zachowane po zakryściach na skromnych szatach kościelnych.

Jako jeden z ciekawszych przykładów zastąpienia surowca zagranicznego — jedwabiu, krajowym lnem będzie dalmatyka (il. 1), której materia wykonana jest techniką i na warsztacie, przystosowanym do tkanin ozdobi-

nych jedwabnych.⁴² Tkanina ta o wzorze w stylu klasycystycznym (tzw. stylu Ludwika XVI), biała w paski naprzemian aksamitne i gładkie, ciemno złote, całkowicie wykonana jest z lnu, z tą tylko różnicą, że pętelki aksamitu zwykle w jedwabiu bywają przecięte, a tu nie. Nawet galon i frędzla wykonane są z jasno żółtego lnu, imitując złoto.

Następnym przykładem zastąpienia jedwabiu surowcem krajowym — wełną, byłby jeden z kilku znajdujących się w Muzeum Narodowym ornatów (il. 2), wykonanych barwnym haftem wełnianym na białej wełnie, przy czym należy zaznaczyć, że technika, jaką jest robiony ten haft, bywa stosowana wyłącznie do jedwabiu. Również i galon, użyty do obszycia i rozszycia tego ornatu, wykonany jest haftem wełnianym w kolorze żółtym w karpia łuskę, naśladującą złotą nić. Uderzające jest, że jedynie w tkaninach z tej epoki udało nam się spotkać tego rodzaju zastępowanie jednego surowca drugim⁴³. Te dwa przytoczone przykłady najjaśniej może ilustrowałyby myśl Staszica, nawołującego do zastąpienia zagranicznego jedwabiu krajowym surowcem.

Po strychach pałaców, w strzępach starych obić, pokrowcach, niejednokrotnie robionych ze starych sukien, na podszewkach ubiorów, spotykamy różnorodne druki, przede wszystkim na lnie, rzadziej na bawełnie. Jedne wykonane techniką osiemnastowieczną francuską, inne drukiem bezpośrednim. Podajemy tu dwa przykłady fragmentów druków na płótnie: jeden na modłę francuską na tle zielonym w białe kwiatki (il. 3), drugi, stanowiący ongiś część ornatu, jest drukiem bezpośrednim w kolorze ceglastym i szafirowym na białym tle (il. 4), prawdopodobnie roboty krakowskiej.

Spotkalismy wzmiankę, że w Niemirowie były robione pasy kontuszowe, drukowane na perkalu. Prawdopodobnie robiono je również i gdzieś indziej na płótnie. Znamy przykład pasa płóciennego, drukowanego na lnie (il. 5), który zapewne nosił ubogi szlachcic, choć na zagrodzie czuł się „równym wojewodzie“, noszącemu bogate i drogie lite pasy. Zabytek ten znamy już tylko niestety z reprodukcji, musiało jednak być ich dużo więcej, tylko brak poszanowania dla rzeczy skromnych, nie błyszczących, wyniszczył do reszty te dość charakterystyczne wyroby; do nich to mogły się odnosić słowa wiersza, zawartego w liście z okresu Sejmu 4-letniego⁴⁴:

„... niechby cywilność cała
staropolski ubiór miała
ale nie zaś perskie pasy
aksamity lub atłasy...“

⁴² Przykłady osiemnastowiecznych francuskich warsztatów, przystosowanych specjalnie do wyrobów jedwabnych, a o których wiemy, że były sprowadzane do Polski, znajdujemy w encyklopedii francuskiej Diderota: *Encyclopedie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Recueil de Planches sur les Sciences, les Arts libéraux et les Arts mécaniques*, Paris 1769—1777, T. XI.

⁴³ Wprawdzie w tkactwie ludowym spotykamy przy powtarzaniu dawnych technik zastępowanie jedwabiu surowcem miejscowym, jednak widać, że tkaniny te przeszły już całą ewolucję i nie czuje się przenoszenia „żywem“ techniki jedwabnej na len czy wełnę, jak to ma miejsce w przytoczonych przykładach.

⁴⁴ Kraszewski J. I., *Polska w czasie trzech rozbiorów. List z czasów Sejmu Czteroletniego*, Warszawa 1912, t. II, s. 217.

JULIAN NIEĆ

Z DZIEJÓW KORECKIEJ MANUFAKTURY CERAMICZNEJ

Przyczynek ten drukujemy według niekompletnego egzemplarza odbitki szczotkowej zniszczonego w r. 1939 zeszytu 3 rocznika VI *Biuletynu Historii Sztuki i Kultury* ze względu na wartość niedostępnego dziś materiału archiwalnego. Dr Julian Nieć (*1908), wyróżnił się jako badacz dziejów XVIII w., (*Młodość ostatniego elekta*, Kr. 1935), a także rodzinnej Rzeszowszczyzny (*Rzeszowskie za Sasów*, Rzeszów 1938). Specjalista od historii politycznej coraz bardziej wciągał się w historię gospodarczą i historię kultury. Śmiertelnie ranny w kampanii wrześniowej zmarł w Szczepieszynie dnia 1. X. 1939 r. (Red.).

Obydwa zbiory, tj. Archiwum Koreckie i papiery Maleszewskiego, zawierają bardzo ciekawe materiały do drugiego okresu istnienia fabryki koreckiej, tj. do chwili powtórnego jej uruchomienia po pożarze w r. 1796. Tu należy podkreślić, że znana dotychczas data pożaru z 1 na 2 stycznia 1797 r., podana przez Andrzejowskiego w *Ramotach starego Detiuka*, a przyjęta tak przez Lepszego¹ jak ostatnio i Małachowskiego-Łempickiego, jest nieścisła. Że pożar miał miejsce wcześniej, jesienią lub w grudniu 1796 r., dowodzi list księżnej Doroty Czartoryskiej do męża, pisany z Drezna 28. XII. t. r., w którym zaznacza: „La delabrement de Korzec me fait une vraie peine“². Czartoryski, który wbrew twierdzeniom tak Lepszego, Gebethnera jak i Łempickiego, po r. 1792 prawie nie opuszczał Korca i musiał się borykać z trudnościami finansowymi, gdyż dobra jego zostały przez Rosję obłożone sekwestrem, w ciągu czterech lat zdołał odbudować fabrykę. Od połowy roku 1800 była ona już w pełnym ruchu pod kierownictwem Michała Mezera, a pierwszy rok administracyjny od r. 1800 do 1801 przyniósł obrotu 230.711 złp.³. Fabryka okazała się tak dochodowym przedsiębiorstwem, że książę włożył całą swoją energię

¹ Lepszy L., *O fabryce fajansu i porcelany w Korcu*, Biblioteka Warszawska 1889, I, 96.

² Archiwum Potockich w Łańcucie. Arch. Koreckie, Rkp. F. 117 Jarmet.

³ O trudnościach finansowych zob. korespondencję Czartoryskiego z Morzkowskim w Bibl. Krasińskich rkp. 3977, o sekwestrze Arch. Koreckie Rkp. 117 Jarmet, kopia listu do cara b. daty; Nieć J., *Twórca przemysłu wołyńskiego*, Ziemia Wołyńska R. I (1938).



Il. 1. Wazka porcelanowa. Korzec 1790—1796. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 76065. (Fot. Muz. Nar. w Warsz.)

w udoskonalenie produkcji i zapewnienie jej należytego rozwoju. Stąd też, gdy Michał Mezer zrezygnował od 1 lipca 1804 r. z jej prowadzenia, Czartoryski począł zabiegać o pozyskanie dyrektora z odpowiednimi kwalifikacjami. Poszukiwania prowadził zarówno w Paryżu jak i w Miśni i Wiedniu. W zabiegach w Wiedniu i Miśni pośredniczyła żona, księżna Dorota, w Paryżu Piotr Maleszewski. Do wszystkich tych miejscowości przesłał Czartoryski podany poniżej prospekt, który miał zorientować re-flektantów w całokształcie fabryki koreckiej. Zaznaczyć przy tym należy, że ze zmianą dyrektora Czartoryski postanowił przenieść z Korca fabrykę fajansu do Horodnicy, poszukiwał nie jednej, lecz dwóch kwalifikowanych sił. Fakt o tyle ważny, że 1^o obala sąd, jakoby po spaleniu fabryki koreckiej miano przenieść całą produkcję, do Horodnicy⁴, 2^o ustala datę otwarcia fabryki horodnickiej, przyjmowaną ogólnikowo na I. 1797—1803 na rok 1805⁵. Zabiegi w Miśni nie dały rezultatu. Dyrektor tamtejszej fabryki hr. Camillo Marcolini od razu oświadczył, że nie dysponuje odpo-

⁴ Rulikowski E., *Horodnica*, Słownik Geograficzny, III, 138—140.

⁵ Por. Małachowski—Łempicki S., *Fabryki porcelany i fajansu na Wołyniu*, Rocznik Wołyński, t. III. 1934, s. 30 (odbitka).

wiednim kandydatem. Rzecz zrozumiała, jeśli zważymy, że Marcolini zażdośnie strzegł swego królestwa⁶. „Pisze do mnie żona moja“ — donosił Czartoryski Maleszewskiemu z Korca 4. III. 1804 r. — „że w Saksonii bardzo trudno jest dostać takiego, który by wszystkie operacje posiadał porcelanowe, bo każdy fabrykant ma tylko jedną sobie właściwą, a o drugich nie wie, lecz spodziewać się, że tak nie jest w fabryce Sèvres, gdzie każdy jest wybornym chymikiem, a przeto wszystkie operacje aż do ostatniej zna“⁷. Wreszcie i zabiegi w Wiedniu, prowadzone przez ks. Dorotę Czartoryską, zakończyły się niepowodzeniem. Tam rzeźbiarz Antoni Grassi doręczył prospekt księcia swemu bratu, będącemu „maître mouleur de la fabrique porcelaine à Vienne“, lecz ten w ogóle nie myślał o opuszczeniu swego dotychczasowego stanowiska i radził zaangażować jednego z kandydatów proponowanych z Paryża przez Maleszewskiego⁸. W odpowiedzi na to pisał Czartoryski: „Gdyby zaś nie można było wynaleźć doskonałego fabrykanta porcelanowego to niech się Grassi przynajmniej stara o jakiego fabrykanta farfurnego, który by był w stanie robienia fajansu angielskiego dans le genre de Wydchevoude“⁹. Ponieważ jednak zjawiali się kandydaci bardzo pośledniego gatunku, np. niejaki Starke „mouleur i modeler“, a właściwie handlarz pędzli i farb, Czartoryski poszedł za wspomnianą radą Grassi’ego i rozpoczął pertraktować z fabrykantami francuskimi¹⁰. Pośrednictwo objął, jak wspomniano, Piotr Maleszewski, z którym łączyła księcia dawna znajomość i liczne interesy handlowe¹¹. Maleszewski skierował otrzymany od Czartoryskiego prospekt do Henryka Florentyna Chanou, pracownika fabryki w Sèvres, a uprzednio w latach 1779—1785 właściciela małej pracowni w Paryżu, barriere de Reuilly¹², z listem następującej treści:

„à Monsieur Chanou chef de la Manufacture de Sèvres.

24 Brumaire an XII (14. X. 1803)

Voilà Monsieur la lettre du Prince Joseph Czartoryski et le prospectus de sa manufacture; veuillez les lire et me les renvoyer.

Quand Monsieur Meyer vous avait indiqué, je vous ai regardé plutôt comme quelqu’un, qui voudra bien me servir de conseil dans le choix d’un artiste capable de remplir la commission dont je suis chargée; que comme une personne à laquelle cette place pourrait convenir. Vous êtes dans des premières Manufactures de l’Europe sous les auspices du Gouvernement et sous la direction d’un homme tel que Monsieur Brogniards et vous êtes dans la position celle-ci d’un en doit pas se déplacer légèrement. Je vous ai dit tout cela dans la conversation et je prend la liberté de le répéter. Réfléchissez donc bien Monsieur et consultez Monsieur Brogniards

⁶ Schnorr V. Carolsfeld L., *Porzellan d. europäischen Fabriken des 18 Jahrhunderts*, Berlin 1922. s. 89, o Marcolinim. Urywek listu Czartoryskiego do Sapieżyń(?) b. d. (1803) — Bibl. Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie.

⁷ Bibl. Szkoły Gł. Handlowej.

⁸ Arch. Potockich, Arch. Koreckie. Rkp. Fasc. 117, Jarment 2 listy Doroty Czartoryskiej do męża z r. 1803, b. d. i z 19. XII.

⁹ List, por. przyp. 2.

¹⁰ Dorota Czartoryska do męża 9. VII. (1804), Arch. Koreckie F. 117, Jarment.

¹¹ Grodek A., *Piotr Maleszewski*, Warszawa 1936.

¹² Auscher E. S., *Comment reconnaitre les porcelaines et les faïences....*, Paris b. d., s. 138.

et tous vos amis; si vous etes en efait decidé je vous mettrai en rapport direct. avec le Prince et ferai tuot ce qui dependra de moi pour vous etre utile. Soyez persuade que si je desire repondre a la confiance de Monsieur le P-ce Czartoryski, je desire qu'un Français qui se sera expatrié trouva son bonheur et sa fortune.

Je l'honneur de vous saluer"¹³. I.

Chanou rozpoczął dość długie pertraktacje, trwające blisko pół roku. W nich sprecyzował swoje żądania, a to: roczna pensja 1000 dukatów, 2^o/o od sprzedaży wyrobów, kontrakt na lat 6, sprowadzenie z Francji niezbędnych materiałów (głównie farby), potrzebnych przy fabrykacji. Podane warunki wydały się Czartoryskiemu wygórowane, zwłaszcza że Chanou miał kierować tylko fabryką porcelany, gdyż w międzyczasie książę zaangażował już osobnego dyrektora do fabryki fajansu (zdaje się od razu Petiona). Jednak zdecydował się zaangażować pana Chanou, „gdyż lubo na tej fabryce porcelanowej zapewne tyle zysku nie będę miał co na fajansowej, wszelako z wielu i różnych powodów wypada mi koniecznie zachować tu w Korcu tę fabrykę porcelanową, a mając już ją zachować, chcę ją mieć jak najdoskonalszą, aby nie tylko żadnego nie przyniosła

¹³ Jest to brulion w Bibl. Szkoły Gł. Handlowej. Ortografia została zachowana niezmieniona. Wspomniani w liście: Franciszek Meyer w r. 1795 jeden z trzech dyrektorów fabryki w Sèvres i Aleksander Brongniart v. Brogniart od r. 1800 jedyny dyrektor tejże fabryki.



Il. 2. Filiżanka porcelanowa ze spodkiem. Monogram oraz sylwetka Tadeusza Kościuszki. Korzec 1790—1796. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 47062. (Fot. Muz. Nar. w Warsz.)

uszczerbku od tej, którą na swoje konto ma terazniejszy dyrektor zakładać, lecz i owszem, aby ona i przez dobroć massy a osobliwie przez gust i elegancją formy malowań tamtą przytłumiła". Wysłał więc na ręce Maleszewskiego dn. 4 marca 1804 r. obszerny list z omówieniem poszczególnych punktów przyszłego kontraktu. Broniąc w ciekawym wywodzie jakości wyrobów koreckich przed zarzutami pana Chanou, który doszukiwał się w nich barbaryzmu formy, złych kolorów i glazury, a nawet kiepskiego materiału (Francuzowi wysłał próbki glin), przystał na jego żądania pod dwoma warunkami: 1^o że porcelana zostanie ulepszona, przynajmniej nie będzie gorsza od dotychczasowej, 2^o że kontrakt zawarty na dłuższy okres, zostanie rozwiązany przed terminem na wypadek „jakiej broń Boże katastrofy, za które w tym filozoficznym wieku nicht zaręczyć nie może“¹⁴.

Bodaj że to drugie zastrzeżenie o niespokojnych czasach, jak również wypadki polityczne zastraszyły Chanou, gdyż tuż przed sfinalizowaniem umowy zrezygnował z wyjazdu do Korca. Maleszewski, mając już wyrobione stosunki w fabryce sevrskiej, w stosunkowo bardzo krótkim czasie zdołał w jego miejsce zaangażować Méraulta, o czym donosił Czar-toryskiemu w liście z 14 kwietnia 1804 r.¹⁵ Jesienią tegoż roku, dzięki zabiegom księżnej Doroty Czartoryskiej Mérault uzyskał rosyjski paszport i udał się na nowe stanowisko, a z przyjazdem jego wiązano wielkie nadzieje na doprowadzenie fabryki koreckiej do świetnego rozwoju. „Vous serez probablement occupé“ — pisała do ojca Teresa Czartoryska z Drezna — „des progreets de la fabrique de porcelaine, qui j'espere ne manquerons pas d'aller à grands pas sous la direction de Mr. Méraud (sic), qui paroît avoir beaucoup... de talents“¹⁶.

Prospectus de la fabrique de porcelaine et de faïence a Korzec qui donne à connaître l'état actuel de ces deux fabriques, et les intentions de . . . a leur egard, et a l'égard de celui qui voudra être a la place du directeur actuel; envoyé a Paris a monsieur Maleszewski.

1-mo Ces deux fabriques se trouvent comme il est dit ci dessus a Korzec, ville de Volhinie, qui appartient en propriété au prince Joseph Czartoryski.

2. Les deux cettas fabriques cependant n'appartiennent pas au dit prince, mais a une Compagnie, dont il est principal actionnaire.

3. Cette Compagnie est composée de cent actions de mille florins de Pologne chacune, c'est à dire de 55 ducats d'Hollande et 10 florins.

4-to Elle a trois grads batiments, dont deux sont en briques et troisieme en bois.

5-to Elle a 14 matiers en porcelaine et 37 en faïence et tous ceux qui travaillent sur ceux matiers sont des gens d'ici, dont la paie par consequent est beaucoup moindre que s'ils etoient etrangers.

6.Elle a deux grands fours pour la porcelaine, et 6 pour la faïence ou l'on donne aussi une premiere cuisson a la porcelaine et quand après cela, on met de la

¹⁴ List do Maleszewskiego z dn. 4. III. 1804 i brulion listu do tegoż z tejże daty, Bibl. Szkoły Gł. Handlowej.

¹⁵ Bibl. Szkoły Gł. Handlowej.

¹⁶ Arch. Koreckie. Rkp. F. 117 Jarneł, ks. Dorota Czartoryska do męża 21. XI. 1804 i Teresa Czartoryska do tegoż b. d. Pisownia zachowana niezmienną. Opublikowany poniżej *Prospectus*, również z zachowaniem pisowni oryginału, znajduje się w Bibl. Szkoły Głównej Handlowej (papiery Maleszewskiego).

glasure dessus, alors on la fait cuire dans ces deux susdits grands fours de porcelaine, qui ne conviennent qu'à cet usage.

7. La terre glaise que l'on emploie a cette porcelaine se trouve a 4 lieux de Korzec dans un village du dit prince, et celle de faïence a un quart de lieux aussi dans ses terres, et le quartz dans les dites terres, a 3 lieux d'ici.

8. La brasse cubique de bois rendu a Korzec coute jusqu'a un ducat d'Hollande, mais comme la consommation de bois est très grande en ville, et que les forêts sont éloigné de 3 lieux, par conséquent il sera a propos d'établir la fabrique de faïence, qui consomme le plus de bois parcequ'elle a le plus de métiers, dans un village aussi du dit prince a 3 lieux de Korzec, qui est environé de bois et ou la brasse cubique déjà rendu a la fabrique ne coutera pas plus de 3 livres de France. Il sera donc nécessaire que le fabricant qui se chargera de diriger ces deux fabriques se procura un aide, qui se chargera de diriger la celle fabrique de faïence.

9. Il y a 22 peintres, mais parmi ceux la, il n'y a que 3 ou 4 qui soient capables d'exécuter de jolis desseins soit en or soit en couleurs, et les autres ne sont en état que de faire des bords tout simples et quelques fleurs et cela très imparfaitement. Ainsi un bon peintre seroit fort utile a la fabrique, mais il sera avoir temps de le faire venir quand ce fabricant directeur sera déjà ici.

10. La pate de notre porcelaine telle que le directeur actuel la prépare est plus blanche et meilleure que celle de Vienne, et frise presque celle de Saxe.

11. Ce directeur actuel qui a établi ces deux fabriques a un frais de la Compagnie fait tout seul l'amalgame tant de la pate de porcelaine que de celle de faïence, prépare dans son laboratoire toutes les couleurs et la glasure. Par conséquent il faut que le future fabricant-directeur se charge aussi de cette partie, car la préparation arcanistée, qui est le nom que l'on donne à ceux qui possèdent l'art de faire de la porcelaine, qui autrefois passait pour un secret. Quant a la peinture et aux formes c'est l'affaire des peintres et du maître mouleur.

12. Notre porcelaine qui brille par la beauté de la pate reussit très bien dans les tasses, qui imitent presque a s'y tromper celles de Vienne et de France, aussi on vent en jusqu'a six ducats mais il faut donner des originaux pour modeles. Quant a la glasure et la dorure elle est imparfait et il y a peu de pieces grandes et platés qui soient sans défaut. Par conséquent les services de table sont fort imparfaits, cependant malgré toutes ces imperfections, la débit tant de la porcelaine que de la faïence, que est encore plus imparfaite, est si grand, qu'on ne peut y suffir quoique on en fabrique beaucoup. Car selon le calcul ci dessous de 3 années de vente et de fabrication:

on en a fabriqué en 1801	de porcelaine pour fl. de Pol.	81159	et vendu p-r	79157
	de faïence	126704	et vendu p-r	151554
en 1802	de porcelaine	90165	et vendu p-r	96873
	de faïence	152247	et vendu p-r	177035
en 1803	de porcelaine	86633	et vendu p-r	89948
	de faïence	156909	et vendu p-r	160553
Y en suit donc dans ces 3 ans on a vendu:				
	de porcelaine pour	265979		
	de faïence	489142		
	Ce qui fait en tout	755121		

Et dividende il y a eu pour actions de mille florins de Pologne chacune:

En 1801 — flor. de Pol. 450 — En 1802 fl. 700 et en 1803 — fl. 600. Ce calcul prouve que le debit de la faïence plus grand que celui de la porcelaine; la fabrication donc de faïence doit a la gloriolo près qui en affaires et en commerce ne doit être compté pour rien inferieur encore plus que la porcelaine; et quant à la qualité de porcelaine et de faïence Mr. Maleszewski qui l'a vû et est connaisseur peut le mieux en rendre compte.



Il. 3. Wazon porcelanowy. Krajobraz sepią, tło czerwone marmoryzowane, złocenia. Korzec 1800—1804 (przed przybyciem Mèraultra). Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 2734. (Fot. Muz. Nar. w Warsz.)

13. Les formes aussi ne sont bien que quand on a les originaux sous les yeux, et encore sont elles souvent manquées, parceque nôtre maître mouleur est faible dans le dessein et n'a pas de goût. Un bon maître mouleur donc qui soit fort dans le dessein et ait du goût pour qu'il puisse non seulement copier, mais même imaginer de belles formes seroit bien necessaire. Le futur donc fabricant directeur est prié d'en trouver un de ce genre, de faire avec lui un accord reisonnable, et de l'amener lorsqu'il se sera entierement arrangé avec le soussigné; mais il en faut un bien bon, car si on ne pouvait en avoir qu'un mediocre, alors il faut autant garder celui qui est ici. Je desirerais même qu'il fut en etat de faire de belles figures en biscuit.

14. Outre ce directeur-fabricant qui ne sera chargé que de tout ce qui regarde à la fabrication et d'un inspection sur les peintres, le maître mouleur et les chauffeurs de fours de porcelaine et de faïence il y aura un administrateur qui sera chargé de l'economie de la caisse de toutes les rentes et depenses tant en argent qu'en productions de porcelaine et de faïence, par consequent de tous les comptes de ceux qui seront sous lui, et par les mains desquels ces productions devront passer,



Il. 4. Wazon porcelanowy. Tło szafirowe, wzór złotem. Korzec 1804—1815 (okres Méraulta). Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 124442. (Fot. Muz Nar. w Warsz.)

jusqu'a ce qu'elles soient entierement achevées, et en etat d'être vendues. Cet administrateur sera en même temps chargé de toutes les fournitures tant en bois dont la consommation est très grande, qu'en matériaux de toute espece necessaires à ces deux fabriques, et cela sur les réquisitions par écrit, faites a temps du dit fabricant directeur.

15. Cet administrateur sera un homme comme il faut, gentilhomme et qui par consequent aura les manieres honnêtes. Ainsi il aura les meilleurs procedés pour l'administrateur. En un mot ils doivent en agir comme d'egal à egal, et comme des associés reunis d'interet, parcequ'ils doivent concourir au même but, c'est de perfectionner ces deux fabriques de porcelaine et de faïence et d'en tirer le plus grand profit que faire se pourra.

16. Comme on se flatte que les pretensions du dit fabricant directeur ne seront pas exorbitantes mais raisonnables et par consequent acceptables, on pourra donc pour l'interresser d'avantage aux succès de ces deux fabriques, lui donner un ou deux pour cent du profit clair et net, c'est à dire tout depense faite, ou bien lui

ceder une action, car il est à croire qu'il se formera une nouvelle Compagnie mais beaucoup mieux organisée que celle d'apresent, tel que les dividendes ne seront pas moindres si la porcelaine et la faïence ne sont pas d'une qualité inferieure.

17. Le directeur actuel qui est chargé seul de toute la manutention de ceux deux fabriques, a déjà déclaré à la Compagnie qu'il ne peut rester qu'au premier juillet de l'année qui vient 1804 qui est le terme annuel assigné pour nos comptes et nos dividendes, ainsi comme il y aura beaucoup d'arrangement préalables à prendre avant la cloture de l'ancienne direction et compagnie et la formation de la nouvelle, il convient donc surtout pour retenir les fabricants subalternes dont le nombre est grand, et les empêcher de se laisser débaucher par le directeur actuel qui sûrement pensera à établir quelque part une fabrique pour son compte, car les soins qu'il fait ici lui en donnent les moïens, il convient dit'il et il est même absolument necessaire que ce futur fabricant directeur soit rendre ici avant la une Mars qui vient.

18. Le soussigné n'entre ici dans aucun détail sur les pensions accorder au fabricant-directeur, et au maître mouleur ni sur les autres conditions et le remboursement des frais de leur voyage, car ayant le bonheur d'avoir à Paris un aussi digne ami que Mr. Maleszewski il s'en remet absolument a lui surtout les arrangements a faire a ce sujet avec les susdites personnes. Il les prie donc de vouloir bien rediger ces points avec le susdit mrs Maleszewski y ajouter ce qu'ils jugeront être necessaire, en faire en projet de contrat et le remettre a ce mrs Maleszewski pour être envoyé au soussigné qui ne manquera pas de le renvoyer d'abord, ou muni de sa signature ou avec ses observations en . . . [forme?] d'ultimatum s'il y trouvait quelque chose qui eut besoin d'être mieux developé ou mieux adapté au local. Par ce moien ls deux parties pourront parvenir dans peu a s'accorder et assigner un contrat en forme qu'ils chargeront par la voie du dit Mr. Maleszewski, qui a trop marqué d'amitié et d'interet au soussigné pour qu'il puisse douter qu'il ne veuille pas lui en donnant une preuve dans l'occasion présente.

19. Quoique le soussigné desireroit ne se trouver jamais dans le cas de changer le directeur, mais comme il est peutêtre defendu par la nouvelle constitution de France de s'engager pour un tems illimité dans etranger, par consequent si ce cas existe, il propose de passer du moins un contrat pour 6 ans. Bien entendu cependant, que la porcelaine et la faïence ne seront pas d'une qualité inferieure a celle d'apresent car alors la fabrique d'ici ne pourroit s'attendre qu'a beaucoup de perte, puisque cela donneroit beau jeu a la fabrique que le directeur actuel a intention d'entreprendre dans ce pais ci; ainsi c'est une condition sine qua nihil.

20. Des que ce contrat tant avec le futur directeur qu'avec le maître mouleur sera signé, alors ils pourront se rendre ici et être bien surs qu'on leur tiendra tout ce qu'on leurs a promis par ce contrat. On les previent donc, que ces point quoique signés ne doivent être régardes que comme des propositions préliminaires qui ne seront obligatoires que lorsqu'ils entreront et seront inserés dans la susdit contrat.

A Korzec le 1-er 7-bre 1803.

Joseph Prince Czartoryski II.

STANISŁAW GEBETHNER

KOMENTARZ DO ART. J. NIECIA

Z dziejów koreckiej manufaktury ceramicznej.

Zagadnienie opracowania manufaktur polskich rozbija się stale o brak odpowiednich danych archiwalnych. Dotyczy to nie tylko manufaktur mniejszych, gdzie rejestry gospodarcze mogły być prowadzone dorywczo, a po zamknięciu manufaktury likwidowane jako niepotrzebne, lecz również i manufaktur dużych. Do tych ostatnich należą niewątpliwie

manufaktura porcelany i fajansów w Korcu. Założona w r. 1784 przez stolnika litewskiego Józefa księcia Czartoryskiego po dłuższym okresie świetnego rozwoju ulega pożarowi pod koniec r. 1796. Jest wielce prawdopodobne, ale wcale nie konieczne, iż akta fabryki giną w pożarze. Podejmowane próby opracowania historii manufaktury zarówno okresu XVIII-wiecznego, jak i jej dziejów późniejszych od r. 1800 do 1832 oparte były zawsze o ułamkowe dane archiwalne oraz o przekazy drukowane, podające wiadomości również fragmentaryczne. Dotyczy to wszystkich opracowań dokonanych w drugiej połowie w. XIX i w w. XX. Artykuły w czasopismach: Lepszego, Małachowskiego—Łempickiego, mój, opracowania Bisiera oraz różnych autorów w katalogach wystaw, m. in. warszawskich z lat 1913—1927, opierały się głównie na wiadomościach podanych przez Andrzejowskiego w jego *Ramotach starego detiuka o Wołyniu*. Aczkolwiek Andrzejowski przebywał na dworze Czartoryskiego i był naocznym świadkiem powstawania manufaktury, jej działalności, zniszczenia przez pożar, odbudowy oraz dalszej produkcji, to jednak były to sprawy interesujące autora *Ramot* na równi z innymi wydarzeniami. Pamiętniki spisywane pod koniec życia ten cząstkowy materiał dotyczący manufaktury czynią nadto mniej pewnym i miarodajnym odnośnie różnych faktów.

Rozumiejąc podstawowe znaczenie zasadniczych akt fabrycznych manufaktury dla opracowania całokształtu jej produkcji, poszukiwałem tych akt od bardzo dawna. W r. 1928 otrzymałem informację od mgr. Jerzego Chyczewskiego, zaginionego w r. 1944 w wypadkach wojennych, iż akta fabryki w sześciu woluminach wywiezione zostały z magistratu koreckiego podczas działań wojennych w r. 1920 przez jednego z tamtejszych pracowników do Warszawy. Zwróciłem się więc natychmiast pod wskazany mi adres, gdzie uzyskałem informację, iż urzędnik ów nie żyje, a o żadnych aktach czy papierach nikt nie wie. W ten sposób urwał się ślad zdobycia podstawowych akt manufaktury koreckiej.

W świetle tych wyjaśnień opracowanie Niecia, oparte na danych źródłowych, nabiera dużego znaczenia. Mniej ważnym jest to, iż Nieć, przesuwając datę pożaru fabryki na jesień lub zimę 1796 r. Dotychczas, opierając się na Andrzejowskim, przyjmowano datę pożaru na noc z 1 na 2 stycznia 1797 r. Sprawa ta nie została jeszcze dostatecznie wyjaśniona. Natomiast ważnym jest wyświechtanie nieznanego dotychczas początku drugiego etapu działalności manufaktury koreckiej, a więc jej odbudowy i nowej produkcji. Dotychczasowe dane nie pozwalały na zorientowanie się, jak ten początkowy okres wyglądał. Więcej, wiadomości były mylne. Wydawało się na podstawie opowiadań Andrzejowskiego, iż Czartoryski był w tym czasie nieobecny w Korcu, a rezerwa na odbudowę fabryki ma miejsce dopiero po kilku latach, przysłana przez tego ostatniego z zagranicy. Dyrektor fabryki Michał Mezer, według informacji Andrzejowskiego, nie mogąc się doczekać decyzji na odbudowę fabryki,

opuszcza Korzec zniechęcony i udaje się gdzieindziej. Według Małachowskiego-Łempickiego odbudowa fabryki ma się odbyć dopiero w r. 1801, a produkować ma dopiero od r. 1803. Sytuacja wygląda zupełnie odmiennie w oświetleniu wyszukanych przez Niecia akt koreckich z Łańcuta oraz papierów Maleszewskiego, przyjaciela Czartoryskiego, znajdujących się w Warszawie. Wyjaśniają nam one, iż Czartoryski pozostawał w swoich dobrach, zagranicą natomiast znajdowała się jego żona Dorota. Fabryka zostaje odbudowana dość szybko i manufaktura jest już czynna ponownie od r. 1800 i w dodatku rozwija się doskonale. Wyjaśniają się również sprawy bezpośredniego kierownictwa manufakturą. Sprawuje je w dalszym ciągu Michał Mezer, który nigdzie nie wyjechał, jak to podawał Andrzejowski, i zamierza opuścić manufakturę korecką dopiero od 1 lipca 1804 r. Następuje okres poszukiwań nowego dyrektora, którego Czartoryski pragnie wyszukać między specjalistami zagranicznymi. Poszukiwania odpowiednich kandydatów w Miśni oraz w Wiedniu kończą się niepowodzeniem. W Paryżu pertraktacje idą opornie i po długich staraniach dopiero jesienią 1804 r. przyjeżdża wreszcie upragniony nowy dyrektor Mérault, chemik z Sèvres.

Przyjazd nowego dyrektora poprzedził niesłychanie dzisiaj cenny dla nas dokument wydobyty z papierów Maleszewskiego, pisany w języku francuskim — prospekt manufaktury koreckiej — osobiście opracowany przez Czartoryskiego w Korcu z datą 7 października 1803 r. Powstaje on w związku z poszukiwaniami nowego dyrektora zagranicą. Ma on wyjaśnić ewentualnemu kandydatowi stan faktyczny produkcji w Korcu oraz możliwości jej rozwoju na przyszłość. Z prospektu dowiadujemy się o działalności manufaktury i produkcji koreckiej w latach 1800—1803. W prospekcie jest mowa o istnieniu w Korcu dwóch wielkich pieców do produkcji porcelany oraz sześciu do produkcji fajansów. Ciasto porcelanowe, zdaniem Czartoryskiego, jest lepsze w Korcu, niż w wyrobach wiedeńskich i dorównywa prawie wyrobom miśnieńskim. Malarzy jest 22, lecz tylko 3 czy 4 z nich potrafi dobrze malować. Stąd chętnie byłby widziany w fabryce dobry malarz na porcelanie. Glazura i złocenia również są niedoskonałe. Wobec tego wyrabiane serwisy, chociaż cieszą się wielkim pokupem, nie są najlepiej wykonane. Główny modeler, zdaniem Czartoryskiego, nie jest dostatecznie silny w rysunku i nie posiada smaku. Dlatego też poszukuje Czartoryski lepszego modelera głównego, który powinien przyjechać z nowym dyrektorem. Te wiadomości wyjaśniają nam dostatecznie różne braki produkcji Korca w pocz. w. XIX. Widzimy to najlepiej na ocalałych do tej pory zabytkach. Niejednokrotnie powstawały wątpliwości w wypadku całego szeregu sygnowanych wyrobów koreckich, czy nie są one wypadkiem falsyfikatami ze względu na ich słaby modelunek i nieświatne malowanie. Nie będziemy się już dziwić na przyszłość w wypadku natrafienia na podobne obiekty produkcji Korca (il. 3, 4).

Nowy kandydat na dyrektora ma więc za zadanie podnieść produkcję korecką na poziom wyższy, gdyż jak podaje Czartoryski w swym pros-



Il. 5. Filiżanka porcelanowa ze spodkiem. Malowanie wielobarwne, złocenia. Korzec 1804—1815 (okres Méraulta). Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 20887. (Fot. Muz Nar. w Warsz.)

pekie, dotychczasowy dyrektor zamyśla założyć nową manufakturę i gdyby produkcja Korca była gorszą od dotychczasowej, Korzec nie wytrzymałby konkurencji.

Prospekt ułatwia nam również zorientowanie się w dacie początku fabrykacji porcelany w Baranówce. Dotychczasowe wiadomości nie były całkowicie zgodne co do terminu objęcia przez Michała Mezera dyrektorstwa tej nowej manufaktury. Obecnie uzgadnia się dokumentacja podana przez Niecia odnośnie Korca z dokumentacją podaną w swoim czasie przez Bisiera odnośnie powstania Baranówki. Dokument w sprawie założenia Baranówki znajdował się przed wojną 1939 r. w rękach Bisiera¹⁷.

Akt dotyczący założenia fabryki z r. 1803 podpisany przez Franciszka Mezera, brata Michała i współwłaściciela manufaktury w Tomaszowie Lubelskim jest obecnie zrozumiały. Michał jako dyrektor Korca nie mógł go w żaden sposób podpisać. Możliwości wydostania się z Korca powstają dla niego dopiero z chwilą przyjazdu nowego dyrektora Mérault'a. Trwało to jednak przeszło rok, nim Michał Mezer mógł zostać

¹⁷ Bisier Gustaw Soubise; *O fabrykacjach ceramiki w Polsce*, Warszawa 1913, s. 3.

dyrektorem manufaktury w Baranówce. I stąd początek działalności nowej manufaktury w drugiej poł. r. 1804. Jego brat Franciszek, najwcześniejszy dyrektor Korca, po podpisaniu umowy z Walewskimi w sprawie Baranówki w r. 1803 wyjechał natychmiast do Tomaszowa, co wskazuje na formalny tylko udział tegoż w montowaniu manufaktury baranowieckiej¹⁸.

Sumując, artykuł Niecia wyjaśnia nam cały szereg okoliczności, dotyczących manufaktury w Korcu: sprawę pożaru manufaktury pod koniec w. XVIII, jak również ustala początkowy okres jej istnienia bezpośrednio po odbudowie oraz precyzuje ściśle czas przybycia Mèrault'a do Korca¹⁹. Tym samym ustalony zostaje dokładnie czas pobytu Mèrault'a w manufakturze na stanowisku dyrektora, co trwało przeszło 10 lat, gdyż kierował on produkcją manufaktury do r. 1815. Równocześnie przez ustalenie czasu odejścia Michała Mezera z Korca wyjaśnia się termin początku produkcji porcelany w Baranówce. Ponadto ujawnienie prospektu daje nam pojęcie o całokształcie organizacji manufaktury koreckiej przede wszystkim w przeciagu kilku lat po odbudowie.

TLUMACZENIA TEKSTÓW FRANCUSKICH

I.

Do Pana Chanou, Kierownika Manufaktury w Sèvres

24 Brumaire roku XII (14.X.1803)

Oto list Księcia Józefa Czartoryskiego i prospekt jego manufaktury; zechce Pan to przeczytać i mi odesłać.

Gdy pan Meyer wskazał mi Pana, uważałam Pana raczej jako kogoś, kto mógłby mi służyć radą w wyborze artysty, jako zdolnego do wypełnienia polecenia, którym jestem obarczony, niż jako osobę, której stanowisko to mogłoby odpowiadać. Jest Pan w pierwszej Manufakturze Europy, znajdującej się pod opieką Rządu i pod kierownictwem takiego człowieka jak pan Brogniards; nie jest Pan w sytuacji kogoś, kto winien przenosić się lekkomyślnie. Wspominałem już o tym w trakcie naszej rozmowy i pozwalałam sobie to powtórzyć. Niech więc Pan się zastanowi, poradzi się pana Brogniards i swych przyjaciół; jeśli istotnie się Pan zdecydował, skomunikuję Pana bezpośrednio z Księciem i zrobię wszystko, co ode mnie zależy, by stać się Panu użytecznym. Niech Pan będzie przekonany, że nie chcąc zawieść zaufania Księcia Czartoryskiego, pragnę, by Francuz, który opuści swą ojczyznę znalazł szczęście i majątek.

Mam zaszczyt pozdrowić Pana.

II.

Prospekt fabryki porcelany i fajansu w Korcu, który pozwala zapoznać się z obecnym stanem obydwu fabryk, z zamiarami jakie ma wobec nich.... oraz z za-

¹⁸ Sprawy późniejszej przynależności manufaktur ceramicznych w Tomaszowie i Baranówce do obu braci Mezer — Franciszka i Michała — wyjaśnia Hieronim Łopaciński, *Fabryki ceramiczne w Tomaszowie i Lubartowie dziś nie istniejące*, Kraków 1907. Osobne odbicie z t. VIII Sprawozdań Komisji do Badania Hist. Szt. w Polsce, s. 5—8.

¹⁹ Ustalenie tej daty mogłoby również nastąpić na podstawie akt znajdujących się w Manufakturze w Sèvres, dotyczących przyjazdu i pobytu Mèrault'a w Polsce. Przeglądał je przed r. 1939 dr Przypkowski. O istnieniu tych akt podał mi wiadomość przed kilku laty.

miarami wobec tej osoby, która zechce zająć miejsce obecnego dyrektora. Wysłany do Paryża, do pana Maleszewskiego.

1. Obie te fabryki znajdują się, jak wyżej powiedziano, w Korcu, mieście na Wołyniu, stanowiącym własność księcia Józefa Czartoryskiego.
2. Obie te fabryki nie należą do wyżej wymienionego księcia, tylko do Towarzystwa, którego książe jest głównym akcjonariuszem.
3. Towarzystwo to składa się ze stu akcji, po tysiąc florenów polskich każda, t.j. 55 dukatów holenderskich i 10 florenów.
4. Towarzystwo posiada trzy wielkie budynki, z których dwa są murowane, a jeden drewniany.
5. Towarzystwo posiada 14 warsztatów porcelany i 37 fajansu i wszyscy pracujący na tych warsztatach są miejscowi, wskutek czego płaca ich jest dużo niższa, niż gdyby byli obcokrajowcami.
6. Towarzystwo posiada dwa duże piece do porcelany i 6 do fajansu, w których również odbywa się pierwsze wypalanie porcelany, a następnie po nałożeniu glazury wypala się ją w dwóch wyżej wymienionych piecach do porcelany, służących jedynie do tego celu.
7. Glinka, używana do wyrobu tej porcelany, znajduje się w odległości 4 mil od Korca we wsi należącej do wymienionego księcia, glina fajansowa w odległości ćwierci mili także w ziemiach księcia, a kwarc w odległości 3 mil również w jego dobrach.
8. Szażeń drzewa dostarczonego do Korca kosztuje do jednego dukata holenderskiego, ale ponieważ zużycie drzewa w mieście jest bardzo duże, a lasy odległe o 3 mile, byłoby właściwe założenie fabryki fajansu posiadającej większą ilość warsztatów i zużywającej wskutek tego większą ilość drzewa, we wsi wymienionego księcia odległej o 3 mile od Korca, otoczonej lasami, gdzie szażeń drzewa dostarczonego już do fabryki kosztuje zaledwie 3 funty francuskie. Będzie więc konieczne, by człowiek, który podejmie się kierownictwa obydwu fabryk, postarał się o pomocnika, który podjąłby się kierownictwa tą fabryką fajansu.
9. Jest tu 22 malarzy, lecz wśród nich zaledwie 3 lub 4 zdolnych jest do wykonania pięknych rysunków złotych lub kolorowych; pozostali potrafią jedynie malować zwyczajne brzegi i kilka kwiatów i to bardzo nieumiejętnie. Tak więc dobry malarz byłby w fabryce bardzo użyteczny, ale będzie jeszcze czas sprowadzić go, gdy dyrektor fabryki już będzie na miejscu.
10. Masa używana do naszej porcelany, przygotowywana przez obecnego dyrektora jest bielsza i lepsza od wiedeńskiej i wygląda prawie na saską.
11. Obecny dyrektor, który założył obydwie fabryki na koszt Towarzystwa przygotowuje sam mieszaninę masy zarówno do porcelany jak i do fajansu, również przygotowuje w swym laboratorium wszystkie farby i glazurę. Należałoby więc, by przyszły dyrektor fabryki zajął się tym również, gdyż jest to praca arkanisty, którą to nazwę dają tym, którzy posiadli sztukę wyrabiania porcelany, co uchodziło niegdyś za tajemnicę. Malowanie i formowanie zaś jest sprawą malarzy i modelera.
12. Porcelana nasza, która słynie dzięki wysokiej jakości materiału, daje bardzo dobre wyniki przy filiżankach naśladowujących do złudzenia wiedeńskie i francuskie, sprzedaje się po cenie do sześciu dukatów, trzeba jednak opierać się na wzorach oryginalnych. Jeśli chodzi o glazurę i złocenie to są niedoskonałe, a duże i płaskie sztuki bez skazy są nieliczne. Wskutek tego zastawy stołowe są niedoskonałe, jednak mimo owych wad zbyt na porcelanę i fajans (który to fajans jest jeszcze mniej doskonały) jest tak wielki, że mimo iż wyrabia się dużo, nie można nastarczyć. Według poniższego rachunku obejmującego trzy lata sprzedaży i fabrykacji:

Wyprodukowano w 1801 porcelany za fl. polskich	81159	sprzed. za	79157
„ „ fajansu „ „ „	126704	„ „	151554
„ 1802 porcelany „ „ „	90165	„ „	96873
„ „ fajansu „ „ „	152247	„ „	177035
„ 1803 porcelany „ „ „	86633	„ „	89948
„ „ fajansu „ „ „	156909	„ „	160553

Wynika z tego, że w ciągu trzech lat sprzedano:

porcelany za 265979

fajansu za 489142

Co daje razem 755121

Dywidenda przypadająca na akcje, każda po tysiąc florenów polskich, była następująca:

w 1801 — fl. poi. 450, w 1802 — fl. 700 i w 1803 — fl. 600. Rachunek ten wykazuje, że zbyt na fajans jest większy niż na porcelanę; wyrób więc fajansu, którego w interesach i handlu nie należy uważać za coś gorszego, zawdzięcza się próżności, bardziej jeszcze niż wyrób porcelany; jeśli chodzi o jakość porcelany i fajansu, pan Maleszewski, który widział ją, a jest znawcą, może najlepiej zdać sprawę.

13. Kształty są tylko wtedy dobre, gdy ma się przed oczyma oryginały, a i wtedy zdarzają się często nieudane, gdyż modeler nasz jest słaby w rysunku i nie posiada gustu. Dobry więc modeler, który znałby się na rysunku i posiadał tyle gustu, by nie tylko kopiować, ale i tworzyć piękne formy, byłby konieczny. Przyszły dyrektor fabryki jest więc proszony o znalezienie tego rodzaju człowieka, o rozsądne się z nim ugodzenie i, jeśli dojdzie do porozumienia z niżej podpisanym, o sprowadzenie go; musi to być jednak dobry modeler, gdyż jeśli miałby być mierny, to lepiej opłaca się zatrzymać tego, który tu jest. Życzyłbym sobie nawet, żeby umiał wyrabiać piękne figury z porcelany niepolewanej.
14. Poza owym dyrektorem fabryki, który będzie zajmował się jedynie wszystkim co dotyczy produkcji i nadzorem nad malarzami, modelerem i palącymi w piecach do porcelany i fajansu, będzie jeszcze administrator, zajmujący się sprawami gospodarczymi i kasą, dochodami i wydatkami zarówno w pieniądzu jak i w wyrobach porcelanowych i fajansowych. Wskutek tego będzie zajmował się rachunkami tych wszystkich, którzy są mu podporządkowani i przez ręce których przechodzą wyroby aż do chwili, gdy są już całkowicie skończone i gotowe do sprzedaży. Administrator ten będzie zajmował się również wszelkimi dostawami zarówno drzewa, którego zużycie jest bardzo duże, jak i materiałów wszelkiego rodzaju potrzebnych obydwu fabrykom. Będzie to następowało na żądanie na piśmie, składane we właściwym czasie przez wymienionego dyrektora fabryki.
15. Administratorem będzie człowiek na swoim miejscu, szlachcic, który, co za tym idzie, będzie się odznaczał właściwym sposobem bycia. W ten sposób będzie on miał wszelkie dane na administratora. Jednym słowem, powinni oni (dyrektor i administrator — przyp. tł.) postępować jak równy z równym, jak współnicy złączeni interesem, ponieważ dążą do tego samego celu, którym jest ulepszenie obydwu fabryk porcelany i fajansu, i wyciągnięcia z nich największego możliwego do osiągnięcia zysku.
16. Ponieważ mamy nadzieję, iż żądania wymienionego dyrektora fabryki nie będą nadmierne lecz rozsądne, a zatem możliwe do przyjęcia, możnaby, w celu szczególnego zainteresowania go powodzeniem obydwu fabryk, dać mu jeden lub dwa procent od czystego zysku, to znaczy po potrąceniu wszystkich wydatków; lub odstąpić mu jedną akcję, gdyż sądzić należy, że powstanie nowe Towarzystwo, znacznie lepiej zorganizowane niż obecne, tak, że dywidendy nie będą mniejsze, jeśli tylko porcelana i fajans nie będzie w gorszym gatunku.
17. Obecny dyrektor, który sam zawiaduje obydwoma fabrykami, oświadczył już Towarzystwu, że może pozostać tylko do pierwszego lipca nadchodzącego roku 1804, która to data jest ustalonym rocznym terminem zdawania rachunków

i obliczania dywidend. Ponieważ wymaga to poczynienia wstępnych kroków przed zakończeniem działalności dawnej dyrekcji Towarzystwa i przed utworzeniem się nowego Towarzystwa, należałoby przede wszystkim w celu zatrzymania licznych niższych pracowników i zapobieżenia zatrudnieniu ich przez obecnego dyrektora, który zamyśla prawdopodobnie założyć gdzieś fabrykę na własny rachunek, ku czemu zdobył środki pracując tutaj, należałoby więc, a nawet jest konieczne, by przyszły dyrektor przybył tutaj przed nadchodzącym pierwszym marca.

18. Niżej podpisany nie wchodzi w żadne szczegóły dotyczące płacy dyrektora i modelera, jak również innych warunków i zwrotu kosztów podróży, ponieważ mając szczęście posiadać w Paryżu tak godnego przyjaciela jakim jest pan Maleszewski, zdaje się całkowicie na niego, w szczególności jeśli chodzi o ugodzenie się w tej sprawie z wyżej wymienionymi osobami. Niżej podpisany prosi ich więc o ustalenie tych punktów z wyżej wymienionym panem Maleszewskim, o dorzucenie tego, co uważają za konieczne, o sporządzenie projektu umowy i wręczenie go panu Maleszewskiemu w celu wysłania go niżej podpisanemu, który nie omieszcza go odesłać natychmiast, bądź już podpisany, bądź z uwagami w formie (?) ultimatum, jeśli pewne sprawy będą wymagały rozwinięcia lub lepszego zastosowania do warunków lokalnych. Tą drogą obydwie strony będą mogły dojść do ugody w krótkim czasie, sporządzić formalną umowę i przesłać ją poprzez pana Maleszewskiego, który wykazał zbyt wiele przyjaźni i zainteresowania niżej podpisanemu, by wątpić można, że tym razem nie zechce dać jej dowodu.
19. Chociaż niżej podpisany nie życzyłby sobie nigdy zmiany dyrektora, lecz ze względu na to, iż być może nowa Konstytucja francuska nie zezwala na zaangażowanie się na nieokreślony czas za granicę, jeśli więc istotnie ma to miejsce, proponuje on zawarcie umowy na co najmniej 6 lat. To oczywiście pod warunkiem, że porcelana i fajans nie będą w gorszym gatunku niż obecnie, gdyż w tym wypadku fabryka poniosłaby straty, dając wolną rękę fabryce, którą obecny dyrektor zamierza założyć w tym kraju; jest więc to warunkiem sine qua nihil.
20. Od chwili podpisania umowy zarówno z przyszłym dyrektorem jak i z modelem będą oni mogli przybyć tutaj i mogą być pewni, że wszystko, co przyrzeczono im umową, będzie dotrzymane. Przestrzega się ich jednak, że niniejsze punkty, chociaż podpisane, mogą być uważane jedynie za propozycje wstępne i staną się wiążące dopiero po umieszczeniu ich w wyżej wymienionej umowie.

W Korcu, dnia 1 września 1803.

Józef Książe Czartoryski

BOGUSŁAW KOPYDŁOWSKI

PROBLEM SZTUKI W HUTNICTWIE ŻELAZA W WIEKU XVIII

Na podstawie bogatej literatury, jaką posiada obecnie polskie hutnictwo żelaza¹, można sformułować kilka twierdzeń obrazujących warunki powstania, rozwój oraz charakter produkcji przemysłu ciężkiego w w. XVIII, które sprowadzają się do następujących punktów:

1. Hutnictwo w. XVIII wyrosło i rozwinęło się w oparciu o daleko w przeszłość sięgające tradycje. Osiemnastowieczny przemysł żelazny związany był zawsze z terenem obfitującym w pokłady rud i lasy, dostarczające materiału do wypalania węgla drzewnego, podstawy ówczesnego sposobu wytapiania. 2. Korzystanie z miejscowego surowca gwarantowało pomyślny rozwój polskiego hutnictwa, przesądzając z góry równowagę w nakładach i zyskach. 3. W związku z przemianami w życiu gospodarczym i społecznym, hutnictwo żelaza w latach osiemdziesiątych w. XVIII przybierało nowe formy. Stopniowo zatracą charakter gwarecki organizacji pracy i produkcji i podporządkowuje się najpierw wielkiemu kapitałowi obszarniczemu, a następnie kontroli państwa. Wyrazem tych zmian było ustanowienie w r. 1782 Komisji Kruszcowej². 4. Zły stan majątku państwowego, stale powiększany przez wywóz polskiego pieniądza zagranicę w zamian za towary i żelazne przedmioty codziennego użytku, jak narzędzia rolnicze i półsurowce, wywarł zasadniczy wpływ na kształtowanie się charakteru produkcji powstającego w 2 poł. w. XVIII polskiego przemysłu ciężkiego. Chęć zaspokojenia najistotniejszych potrzeb gospodarki krajowej pociągnęła ze sobą rozbudowę zakładów hutniczych. W stadium początkowym w 1 poł. w. XVIII, fabryka żelazna obejmowała tylko wielki piec lub dymarkę, kilka fryszerek i kuźnicę. W późniejszym okresie, szczególnie w latach dziewięćdziesiątych, huta posiada już zakłady wytwórcze, przerabiające własny surowiec na gotowe przedmioty handlu. W skład takiego zespołu wchodziły obok kopalń i terenów leśnych, wielkiego pieca, stęp, tłuczek i płuczek, fryszerek oraz kuźnic, również zespoły warsztatów, jak: drutarnie, topornie, szabelnie, ruralnie, blachar-

¹ Płuszczewski St., *Literatura polskiego hutnictwa do połowy XIX wieku*, Katowice 1936.

² Osiński J. ks., *Opisanie polskiego żelaza fabryk...*, Warszawa 1782, s. 27.

nie, fabryki gwoździ, lemieszów żelaznych, pił, kos i sierpów, wreszcie naczyń i sprzętów domowych. Handel tymi produktami odbywał się na miejscu, w hucie, lub w najbliższej miejscowości, poza tym, niektóre z fabryk mając swoje magazyny w Warszawie, za ich pośrednictwem rozprzestrzeniały swoje towary w innych dzielnicach kraju. 5. Wynikiem takiego kierunku rozwoju hutnictwa w 2 poł. w. XVIII był jasno sprecyzowany charakter wytwórczości tych zakładów. Na podstawie tabeli cen towarów wypuszczanych na rynek przez poszczególne fabryki³, produkcję tych zakładów należy podzielić na trzy zasadnicze rodzaje. Pierwszy obliczony

³ j. w., s. 50, 57, 66, 67; *Dziennik Handlowy*, Warszawa 1787, s. 425, 426.



Il. 1. Płyta kominkowa z monogramem X E C, księżniczki Elżbiety Czartoryskiej z lat 1740 do 1745. Wyrób przypuszczalnie huty koreckiej. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 20419. (Fot. E. Kozłowska)

był na szeroki zbyt wśród wszystkich warstw społeczeństwa i obejmował wytwarzanie przedmiotów związanych z rolniczym charakterem gospodarki krajowej, oraz półsurowców, przeznaczonych dla warsztatów wolnych, cechowych rzemieślników. Drugi rodzaj wyrobów miał zaspokoić potrzeby wynikające z warunków politycznych. Na skutek stale wzrastającego niebezpieczeństwa utraty niepodległości, zagadnienie uzbrojenia odpowiedniej ilości wojska pociągnęło za sobą rozwój fabryk broni. Te jednak, na skutek ówczesnego stanu mechanizacji techniki pracy, w niewielkim zaledwie stopniu zdołały sprostać swemu zadaniu. Trzeci rodzaj produkcji obejmował przedmioty, w których odbijały się wymagania estetyczne osiemnastowiecznego stylu życia.

Wśród szeregu przedmiotów codziennego użytku, jakie produkowały fabryki żelazne, pomieszczone są również w tabelach cen towarów pozycje określane słowami: „blachy z cyframi i herbami“, „blachy do kominków lane podług modeli“. Powyższe określenia naświetlają sytuację, w jakiej powstawały płyty kominkowe. Podczas gdy cała produkcja fabryk żelaznych obliczona była na masowego odbiorcę, ten gatunek wytwórczości hutniczej zaspakajał potrzeby znikomego odłamu społeczeństwa. W związku z wzmagającym się w tym okresie budownictwem pałacowym, magnaci i bogata szlachta, zamawiali w hutach odlewy płyt przeznaczone do ozdobienia kominków pałacowych. Modele tych odlewów przysyłane były do hut przez zamawiających. Fakt ten, w porównaniu z wymienianymi przez tabele cen towaremi świadczy o tym, iż produkcja płyt nie należała do codziennych i stałych zajęć huty. Niemniej jednak wykonywano je we wszystkich zakładach metalurgicznych. Nie posiadając żadnej wzmianki historycznej o istnieniu jakiegokolwiek zakładu, który trudniłby się wyłącznie wyrabianiem płyt kominkowych, a wiedząc, iż robiono je wszędzie i w podobny sposób oraz w podobnych warunkach, można pokusić się o ustalenie pochodzenia poszczególnych obiektów i związać ich z produkcją tej czy innej huty. To zaś, po przeprowadzeniu analizy chemicznej, w przyszłości, umożliwi ściśle określenie wielu niejasnych dzisiaj zjawisk technologicznych.

Nie posiadamy obecnie żadnej publikacji, która obejmowałaby inwentaryzację artystycznych odlewów z w. XVIII. Prawie w każdym pałacu lub w większym dworze, gdzie zachowały się kominki, znajdują się ozdobne płyty żeliwne. W takich warunkach nie można w tej chwili pokusić się o zbyt głęboko sięgające wysnuwanie wniosków. Jednakże na podstawie powyższych danych i dysponując przypadkowo zebrany materiał zabytkowy, jaki znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, oraz przyjmując jednolitość produkcji tych przedmiotów dla wszystkich hut, można rzucić kilka zasadniczych wytycznych, naświetlających problem sztuki w hutnictwie w. XVIII.

Płyta kominkowa (il. 1) z monogramem XEC i mitrą książęcą⁴ wiąże się z postacią księżniczki Elżbiety (Eleonory Ludwiki) Czartoryskiej, cór-

⁴ Płyta kominkowa żeliwna prostokątna, o wymiarach: wys. 103 cm, szer. 80 cm, gr. odlewu ok. 3 cm. Nr Inw. 20419 M. N.



Il. 2. Płyta kominkowa z herbami Rzeczypospolitej z czasów saskich, z r. 1742. Pochodzi z Zamku Warszawskiego. Wyrób huty w Stąporkowie. Obecnie w Muz. Nar. w Warsz. (Fot. L. Sempoliński)

ki Izabeli z Morsztynów i Kazimierza Czartoryskiego, ksieni wizytek warszawskich⁵. W ten sposób odczytany monogram wskazuje na pochodzenie płyty. Wiadomo bowiem, że Czartoryscy posiadali w Korcu hutę żelazną, która dla braku lasu w r. 1782 była już nieczynna⁶. Przypuszczać należy, iż w tej hucie odlano płytę dla wizytek warszawskich przed r. 1745, datą śmierci Elżbiety Czartoryskiej, a po r. 1739, czyli po założeniu w Polsce pierwszego wielkiego pieca w Stąporkowie przez Jana Małachowskiego. Na tej podstawie przypuszczać można, że płyta wykonana została w latach 1740 do 1745. Zgadzałoby się to ze szlachetnymi liniami monogramu i pozostałej dekoracji, utrzymanymi w charakterze późnej regencji. Jako wyrób hutniczy omawiana płyta, ze względu na czystość odlewu, przejawiającą się w gładkiej powierzchni i ostrych krawędziach dekoracji, jest dużą rzadkością wśród zabytków odlewnictwa.

W tych samych zbiorach znajduje się płyta z herbami Rzeczypospolitej z czasów saskich i napisem „ANNO 1742“, pochodząca z Zamku Warszawskiego (il. 2). Zestawiając rok powstania tego odlewu⁷ ze znanymi da-

⁵ Zychliński T., *Złota księga szlachty polskiej*, Rocznik VIII, Poznań 1886, s. 53.

⁶ Osiński, j. w., tabl. przy s. 45.

⁷ Płyta kominkowa żeliwna, zbliżona kształtem do kwadratu, o wymiarach: wys. 85 cm, szer. 87 cm, największa gr. odlewu 7 cm, najmniejsza gr. 2 cm, przechowywana w Muzeum Narodowym w dwóch egzemplarzach.

tami założenia hut w Polsce, można przypuścić, że obiekt ten był wykonany w Stąporkowie Jana Małachowskiego, ponieważ wielki piec w tej miejscowości powstaje w r. 1739, a jego założyciel jako kanclerz wielki koronny, człowiek dobrze znany w kołach dworskich, mógł skierować zamówienie na odlew do swojej huty. Trudno bowiem przyjąć, aby sprowadzano aż z Saksonii odlewy żeliwne dla Zamku, skoro już w tym czasie Polska posiadała własną hutę. Dla tych powodów wzmiankowana płyta wiąże się z działalnością pieca w Stąporkowie. Dla tych samych powodów przypuszczać można, iż płyta z kaplicy Zamku Warszawskiego z wyobrażeniem Czterech Ewangelistów (il. 3) pochodzi również ze Stąporkowa. Upoważnia do takiego przypuszczenia charakter dekoracji płyty⁸. Konwencjonalne w ruchu i stroju postacie, bardzo zbliżone do prowincjonalnej rzeźby ołtarzowej, wskazują na pięćdziesiąte lata w. XVIII i na środowisko polskie, w jakim powstał model. A to, iż znajdowała się omawiana płyta na Zamku, podobnie jak i poprzednia, nasuwa przypuszczenie o stąporkowskim jej pochodzeniu. Potwierdzenia tej hipotezy należy oczekiwać ze strony analizy chemicznej obu odlewów.

Jednakże nie wszystkie tego rodzaju obiekty można bez zastrzeżeń połączyć z określonymi hutami. Są wśród nich takie, które aczkolwiek wiążą się ze znanymi osobami, nie wskazują wcale na miejsce swego powstania. Do tej kategorii zabytków należy płyta kominkowa z wiązaniem monogramem GM i laską marszałkowską skrzyżowaną z mieczem (il. 4). Obiekt ten⁹, o delikatnych liniach rokokowej dekoracji kartusza, został wykopany na terenie Warszawy w pobliżu pałacu Mniszchów. Monogram odczytany jako Jerzy August Mniszech, marszałek nadworny koronny, w połączeniu z datą ukończenia budowy pałacu Mniszchów, wskazuje na okres czasu, w jakim mogła powstać ta płyta. Są to lata 1762 do 1773, w tym bowiem roku Mniszech rezygnuje z urzędu marszałka. Czas powstania płyty bliższy jest raczej r. 1762. Wiadomości te wszakże nie dostarczają odpowiedzi na pytanie, w jakiej hucie wykonano ten obiekt.

Podobnie na podstawie monogramu LS, który łączy się z nazwiskiem Stanisława Lubomiskiego, nie można wnioskować o miejscu powstania innej płyty ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 5)¹⁰. Skromna, a zarazem wytworna jej dekoracja, pozwala umiejscowić ją w pięćdziesiątych latach w. XVIII, co skolei nasuwałoby przypuszczenie, iż mogła być odlana w hucie Małachowskiego. To samo dotyczy i innego zabytku, wykopanego przy ul. Świętojańskiej. Na płycie tej (il. 6), w bogatym podwójnym rokokowym kartuszu, znajduje się herb „Ślepowron“. Herb drugi, dla którego jest osobne miejsce, nie udał się w czasie odlewania i przytwier-

⁸ Płyta kominkowa, żeliwna, prostokątna, o wymiarach: wys. 71 cm, szer. 95,5 cm, największa gr. ok. 2 cm, najmniejsza gr. ok. 1 cm. Nr Inw. 20416 M. N.

⁹ Płyta kominkowa żeliwna, prostokątna, o wymiarach: wys. 113 cm, szer. 88 cm, gr. ok. 2,5 cm. Nr Inw. 35151 M. N.

¹⁰ Płyta kominkowa żeliwna, prostokątna, o wymiarach: wys. 95 cm, szer. 63 cm, największa gr. ok. 4,5 cm, najmniejsza gr. ok. 2 cm. Nr Inw. 20414 M. N.



Il. 3. Płyta kominkowa z wyobrażeniem Ewangelistów. Pochodzi z kaplicy Zamku Warszawskiego. Wyrób przypuszczalnie huty w Stąporkowie. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 20416. (Fot. E. Kozłowska)

dzony był później do płyty. Obecnie zaginał, co zupełnie uniemożliwia ustalenie osoby zamawiającej wykonanie odlewu ¹¹.

Pozostaje do omówienia jeszcze jeden obiekt należący do tej samej kategorii wyrobów fabryk żelaznych, ale o zgoła innym charakterze. Jest nim żeliwne popiersie Jacka Małachowskiego (il. 7), przechowywane dawniej w dwóch egzemplarzach w pałacu w Białaczowie, obecnie zaś w Muzeum Narodowym w Warszawie. Odlew ten ¹² bezsprzecznie pochodzi z któregoś z hut koneckich i wykonany został w latach siedemdziesiątych wieku XVIII, ściślej po r. 1764, w którym Jacek otrzymał od króla, przed wyjazdem do Petersburga z zawiadomieniem dla Katarzyny o elekcji Stanisława Augusta, Order Orła Białego, znajdujący się na popiersiu.

Zabytek ten, jako produkt hutniczy, zadziwia swoją dokładnością wykonania, subtelnością modelunku i cienkością ścianek. Szczegóły stroju rzeźbione delikatnie i dokładnie, przy wielkiej płynności całej bryły, mi-

¹¹ Płyta kominkowa żeliwna, prostokątna, o wymiarach: wys. 92,5 cm, szer. 60,5 cm, gr. ok. 3 cm. Nr Inw. 20417 M. N.

¹² Popiersie Jacka Małachowskiego, odlew z żeliwa, o wymiarach: wys. 71 cm, największa szer. 43,7 cm, największa głęb. 25 cm. Grubość odlewu w partii ciemniowej 1 cm, gr. cokołu od 2 do 5 cm.



Il. 4. Płyta kominkowa z monogramem G M, Jerzego Mniszcha, marszałka nadwornego koronnego. Miejsce wykonania nie znane. Powstała po r. 1762. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 35151. (Fot. E. Kozłowska)

mowoli nasuwają przypuszczenie, iż model wykonany był z myślą o powieleniu go w żeliwie, a nie w brązie. W tym wypadku więc pierwszy raz w dziejach hutnictwa polskiego spotykamy wykorzystanie przez artystę rzeźbiarza możliwości materiałowych, jakie narzucała surówka żelazna. Zjawisko to o tyle jest ważne i godne podkreślenia, że z produkcją artystyczną w podobnym stopniu spotykamy się dopiero w w. XIX. Ta zaś uwarunkowana była odkryciem doskonale płynnego żeliwa fosforowego. Odkrycie to skolei pociągnęło za sobą wprzągnięcie w zespół warsztatów fabryki żelaznej i pracowni rzeźbiarsko-modelarskiej oraz powstanie nowej gałęzi przemysłu ciężkiego, jaką była produkcja przedmiotów o charakterze artystycznym i galanterii żeliwnej. W tym jednak wypadku obiekt powyższy jest niecodziennym osiągnięciem i pozycją kluczową dla późniejszego zagadnienia plastyki żeliwnej.



Il. 5. Płyta kominkowa z monogramem L S, Stanisława Lubomirskiego. Miejsce wykonania nie znane. Powstała ok. r. 1750. Muz. Nar. w Warsz. nr inw. 20414. (Fot. L. Sempoliński)

Il. 6. Płyta kominkowa z herbem „Ślepowron”. Miejsce wykonania nie znane. Powstała ok. 1750. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 20417. (Fot. E. Kozłowska)

W kompozycji bryły popiersia artysta położył największy nacisk na ukształtowanie głowy. Doskonale uchwycił typ fizyczny czaszki Jacka Małachowskiego, znany z wielu portretów. Pociągła twarz, o miękko zaznaczonej muskulaturze, lekko garbatym nosie i wypukłym wysokim czole, okolona jest bujnymi włosami, zebranymi z tyłu głowy w warkocz. Spokojny ruch głowy, ujmujący uśmiech i lekko przymrużone oczy, są doskonałą ilustracją do sylwetki młodego Jacka z okresu elekcji i dobijania się stanowisk przy rządzie. Wrażenie realistycznego ujęcia rysów postaci ambitnego magnata potęguje matowa migotliwość czarnego żeliwa, podkreślająca płynną plastykę kompozycji popiersia.

Płyty kominkowe, dzięki swej dekoracji, chociaż zaliczane są do przedmiotów sztuki, rozpatrywane ze stanowiska produkcji hutniczej, nie



Il. 7. Popiersie żeliwne Jacka Małachowskiego, wykonane w którejś z hut koneckich, w latach od 1764 do 1770. Pochodzi z pałacu w Białaczowie. Muz. Nar. w Warsz. (Fot. E. Kozłowska)

odgrywają w jej charakterze decydującego znaczenia. Wiadomo przecież, że modele przysyłane były do hut wraz z obstalunkiem odlewu, za wykonanie czego osobno płacono majstrowi, gdyż wykraczało to poza jego powinności¹³. Również i sposób odlewania płyt nie był skomplikowaną czynnością. O ile model drewniany odpowiadał wymaganiom płaskiego odcisku w „piasku“ lub „glinie“, sama czynność wypełniania formy płynnym metalem ograniczała się do kontroli równomiernego rozłożenia warstwy żeliwa. W wypadku jednak popiersia trudności techniczne komplikowały się na skutek konieczności zastosowania składanej formy. To zaś pociągało za sobą odpowiednie opracowanie powierzchni kompozycji, czyli wymagało porozumienia artysty z majstrem hutniczym w celu ustalenia elementów plastycznych, możliwych do osiągnięcia w odlewie żeliwnym. Dla tych powodów popiersie Jacka Małachowskiego, pomijając w tej

¹³ Osiński, j. w., s. 50 i 56.

chwili wartości artystyczne jako rzeźby, wykracza poza normalną produkcję fabryk żelaznych.

Po tak sumarycznym przeglądzie kategorii wyrobów fabryk żelaznych rysuje się jasno kierunek, w jakim nastawiona była cała wytwórczość metalurgiczna od początku istnienia nowej organizacji hut. Naczelne miejsce zajmują przedmioty, których produkcja wynikała z potrzeb gospodarki wewnętrznej i obronności kraju. One to były przyczyną powołującą do życia fabryki żelazne. Rozwój zaś ich i stale wzrastająca produkcja, miały swe źródło w stale zwiększającym się zapotrzebowaniu na rynku wewnętrznym. Przyjmując zaś takie stanowisko wobec działalności hut żelaznych, stwierdzić należy, że sztuka i przedmioty sztuki — tradycyjne płyty kominkowe, nie miały charakteru masowej produkcji i nie wynikały z założeń powołujących do istnienia fabryki żelazne. Uwzględniając zaś warunki, w jakich powstawały tego rodzaju obiekty, to znaczy dostarczanie do huty gotowych modeli, nie można mówić o zagadnieniach sztuki przejawiających się w działalności tych fabryk. Jeszcze raz należy podkreślić, że nie mamy nigdzie wzmianki o fabryce nastawionej na produkcję artystyczną, ani o współpracy artystów z hutami. Modele płyt były dziełami związanymi z odbiorcą, a nie z warsztatem hutniczym, dlatego też można mówić i należy o zagadnieniach sztuki wyrażanych przy pomocy odlewów żeliwnych, nigdy zaś o artyźmie płyt kominkowych jako dzieł hutniczych, z wyjątkiem — jeżeli przez to ostatnie rozumieć się będzie sztukę techniki odlewniczej. Do odchyień od tej reguły należy popiersie Małachowskiego. Jest ono wynikiem współpracy artysty i hutnika. W stosunku do całej twórczości fabryk żelaznych stoi zupełnie na uboczu. Jednakże ze względu na późniejszy rozwój hutnictwa, przypadający na w. XIX, rozważać je należy jako osiągnięcie niecodzienne i wyprzedzające swoją epokę.

Działalność artystyczna odlewni Mintera i innych fabryk, tak łatwo łączona z tradycją huty gliwickiej i berlińskiej, a przez to pozbawiona w swych przyczynach charakteru narodowego, z chwilą odnalezienia popiersia Małachowskiego, uzyskuje głęboko w przeszłość sięgającą tradycję. Obecnie prowadzone badania, dotyczące działalności huty w Białogonach (dzisiaj Białogon) pod Kielcami, potwierdzają tę tezę.

Działalność artystyczna w hutnictwie, rozpoczęta przez Jacka Małachowskiego w siedemdziesiątych latach w. XVIII, znajduje dalszą kontynuację w obrębie huty w Białogonach na przełomie w. XVIII i XIX, by w w. XIX rozwinąć się w pełni w wielu innych fabrykach żelaznych.

MARIA LUDWIKA BERNHARD

NAŚLADOWNICTWA WAZ GRECKICH

W przedwojennych zbiorach Muzeum Wilanowskiego obok dużej kolekcji oryginalnych waz greckich znajdowało się 31 naczyń nazwanych przez K. Bulasa fałszyfikatami¹. W czasie okupacji sprawując z ramienia Muzeum Narodowego opiekę nad zabytkami archeologicznymi kolekcji wilanowskich zaobserwowałam ścisły związek między wazami antycznymi, a grupą nazwaną fałszyfikatami; okazały się one naśladownictwami oryginalnych zabytków.

Wśród osiemnastowiecznych polskich zbiorów waz starożytnych znajdowały się również i naśladownictwa, celowo gromadzone dla dekoracji bibliotek, prawdopodobnie z powodu wysokiej wówczas ceny oryginałów. Zwraca na nie uwagę, w pałacu Błękitnym w Warszawie, podróżujący w tym czasie po Polsce Bernoulli. Wymienia on naczynia imitujące wazy kampańskie, zaznaczając, że zostały one wykonane w Rzymie².

Nasuwa się przypuszczenie, że naśladownictwa wilanowskie miały być jedną z prób wykonania tego rodzaju obiektów w kraju i tym samym przyczynić się do rozwinięcia fabrykacji antyków, które dotychczas sprawdzano z zagranicy płacąc za nie niejednokrotnie wygórowane ceny.

Wśród naśladownictw wilanowskich można wydzielić: 1) naczynia ściśle wzorujące się na wazach antycznych zarówno pod względem kształtu jak i dekoracji. Inną grupę stanowi szereg odmian wzorowanych na oryginałach; 2) są wśród nich wazy, które czerpią formę z jednego naczynia, zaś dekorację zapożyczają z innego; 3) oraz obiekty, których kształt zaczerpnięty jest ze znanych waz, natomiast dekoracja stanowi po części samodzielną koncepcję artysty wilanowskiego, który do kompozycji obrazu posłużył się postaciami zaczerpniętymi z przedstawień z waz wilanowskich, niejednokrotnie tworząc z nich umiejętnie przemyślany obraz.

Zagadnieniu fabrykacji tej grupy naczyń poświęcone są niniejsze rozważania, będące fragmentem większej pracy.

¹ *Corpus Vasorum Antiquorum*, Pologne, fasc. 3, Wilanów s. 43; por. Bernhard M. L., *Stanisław Kostka Potocki kolekcjoner waz greckich*, Meander 1951, VI, s. 430 i n.

² Lorentz St., *O polskich zbieraczach waz antycznych*. Meander II 1947 s. 5; Bernoulli J., *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in den Jahren 1777 und 1778*, Leipzig 1780, s. 69, 119, 121.

Dla przykładu omówimy tu jedno z najciekawszych naczyń z grupy ostatniego typu wyżej wymienionych naśladownictw: krater wykonany techniką czerwonofigurową, tzn. na czarnym zamalowanym tle widoczne są postaci w kolorze gliny (il. 1 i 2). Dekoracja figuralna naczynia umieszczona jest tylko z jednej strony. Wylew ozdobiony liśćmi bluszczu, obiegającymi go dokoła; pod imadłami znajdują się niewielkie palmy, przy umocowaniu ich ornament promienisty, u dołu brzuśca poniżej palmet i przedstawienia biegnie meander, który urywa się od strony tylnej.

Kształt naczynia zaczerpnięty jest z czerwonofigurowego krateru pld. italskiego z IV w. p. n. e. Nr 147380 M. N. (il. 3)³. Pozornie powtórzenie jest identyczne, jednak przy bliższej analizie występują różnice np. w wymiarach: oryginał wys. 0,35 m., śred. 0,33 m., naśladownictwo wys. 0,37 m., śred. 0,34 m. Następnie profilowana stopka naczynia w oryginale posiada u dołu wąski pierścień nieco wysunięty na zewnątrz, którego wysokość wynosi mniej więcej 1/3 całości stopki. W obiekcie wilanowskim dolna część wyodrębniła się w znacznie szerszą i grubszą obręcz, której wysokość równa się 1/2 stopki oraz stanowi rodzaj jakby podstawki dla niej. Poza tym ścianki naczynia są znacznie grubsze niż w kraterze kampańskim. Uwagi imitatora uszedł również drobny szczegół lekkiego wkleśnięcia brzuśca naczynia na wysokości przymocowania uchwytów, które miętko przechodzą w linię wylewu. Zatrącenie tej krzywizny w naśladownictwie powoduje proste przeprowadzenie ścianek naczynia ku górze, co w konsekwencji doprowadzi do nieprzyjemnej ostrej krawędzi dolnej wylewu, która w obiektach oryginalnych nie jest tak wysunięta ku przodowi. Również sama wargę wylewu naczynia wilanowskiego jest znacznie węższa, niż w kraterze kampańskim.

Przedstawienie figuralne na interesującym nas obiekcie, składające się z trzech postaci kobiecych, nie jest powtórzeniem obrazu z krateru kampańskiego, ani też innej ze znanych nam scen waz kolekcji Potockiego, ale zostało ono przez artystę wilanowskiego skomponowane z fragmentów scen zaczerpniętych z obrazów, pochodzących z trzech odmiennych naczyń greckich.

Postać środkowa wyobraża kobietę siedzącą na krześle, trzymającą na kolanach otwartą szkatułkę. Rysunek ten zaczerpnięty jest z amfory typu nolańskiego z V w. p. n. e. nr 147369 M. N. (il. 4)⁴, gdzie stanowi on część kompozycji dwuosobowej.

³ Krater ten znaleziony w piwnicach pałacu; por. Meander, j. w. Cała powierzchnia naczynia zamalowana była czarną farbą, którą z trudem udało się zmyć. Naczynie to figuruje w inwentarzu wilanowskim Wil. Rp. 748 Gu. (spalony w 1944 r.) s. 7, nr 68 — „3 Wazon wielki niski w formie dzwonu w pięciu figurach z jednej strony na dnie ciemnym z dwoma uchami gładkimi i wieńcem bluszczowym na szyi w formie Greckiej“.

⁴ Amfora podobnie jak krater znaleziona w piwnicach. Wymieniona w inwentarzu (por. przyp. 3) 19, 47, 26, 1—11, 12, 13, 14 „Cztery wazony średnie w formie Greckiej o trzech figurach każdy kolor Etrusko na dnie ciemnym w szyjach gładkich o dwóch uchach“.

Powracając do interesującego nas obiektu, należy zaznaczyć, że przed siedzącą niewiastą stoi kobieta oparta lewym łokciem o wysoki, wąski, czworokątny słupek, w prawej ręce zaś trzyma tamburino. Postać ta przerysowana jest z amfory kampańskiej nr 147181 M. N. (il. 5) ⁵.

Poza kobietą siedzącą druga postać kobieca, która jakby lekkim krokiem zbliżała się do wyżej opisanej grupy. Lewą ręką przytrzymuje ona długą szatę. Ten rysunek odnajdziemy na innej amforze kampańskiej nr 147241 M. N. (il. 6) ⁶.

Jak wynika z wyżej wymienionych wzorów, twórca wilanowskiego krateru nie widział przeszkód zaczerpnięcia poszczególnych figur dla swojej kompozycji z obrazów pochodzących z naczyń o różnych kształtach i odmiennych założeniach dekoracyjno-kompozycyjnych, jak np. dwie

⁵ C. V. A., j. w., pl. 3, 10. Reprodukowana jest w tym wydawnictwie odwrotna strona naczynia, interesujący nas rysunek opisany jest w tekście na s. 47.

⁶ Amfora z niewiadomych przyczyn nie została umieszczona przez Bulusa w C. V. A.



Il. 1. Krater. Naśladownictwo. Zb. wilanowskie. (Fot. Muz. Nar. w Warsz.)

postacie skrajne zaczerpnięte zostały z naczyń, na których stanowiły jednoosobową dekorację wypełniającą całkowicie pole przeznaczone do dekoracji figuralnej, które ujęte było po bokach bogato rozczłonkowanymi elementami palmet. Natomiast postać środkowa, jak wyżej było wymienione, stanowiła część dwuosobowej grupy, jasno rysującej się na czarnym nieornamentowanym brzuscu amfory.

Należy też tu podkreślić, że artysta wilanowski nie dostrzegał różnic stylowych, dla nas dziś tak oczywistych, wynikających zarówno z różnicy około stu lat, dzielącej amforę typu nolańskiego i dwie pozostałe, oraz różnic będących wynikiem odmiennych warsztatów produkcyjnych (Attyka, Kampania).

Meander zdobiący wazę wilanowską jest uproszczonym ornamentem, gdyż na kraterze oryginalnym, jak również na amforze nolańskiej, z której zaczerpnięta została postać siedząca, elementy linii łamanej przerywane są krzyżykami. Jednak przez umieszczenie meandra na dolnej partii brzusca została utrzymana ta sama zasada rozmieszczenia ornamentu, co w kraterze kampańskim.



Il. 2. Krater. Naśladownictwo. Widok boczny. Zb. wilanowskie. (Fot. M. N. w. W.)

Palmety krateru wilanowskiego, znajdujące się pod imadłami, w swym rysunku bardzo charakterystyczne dla ceramiki czerwonofigurowej, nie mają odpowiednika w oryginalnych wazach Potockiego, należy więc przypuścić, że pochodzą one z zabytku zaginionego (il. 2) ⁷.

Podobnie i ornament kreskowy przy uchwytach, ze względu na grube i rzadko rozstawione kreski, jest bardziej prymitywny w ogólnym charakterze niż na oryginalnym zabytku.

Dekoracja na szyi daleko odbiega od wzoru na kraterze. Na oryginalnym zabytku z jednej strony znajdują się liście bluszczu, po drugiej zaś, pozbawionej figuralnej dekoracji, wieniec laurowy w wazie wilanowskiej ten sam ornament obiega dokoła szyję naczynia, przy czym zasadniczo różni się w ukształtowaniu liści bluszczu, które na kraterze kampańskim posiadają kształt sercowaty i osadzone są na krótkich łodyżkach, a które w obiekcie nas interesującym są długie i wijące, a listki trójdzielne z wydłużoną częścią środkową.

Przystępując do wykonania naczynia naśladowującego krater, być może, że artysta uznał, iż rysunek na nim jest źle zachowany i nie nadawał się wobec tego do powtórzenia. Postanowił więc prawdopodobnie dobrać dlań odpowiednią scenę i może wówczas zrodziła się myśl skomponowania obrazu z odpowiednio dobranych elementów z różnych przedstawień. Sceny z krateru nie ma na żadnym naśladownictwie.

Artysta osiemnastowieczny, pomimo że nie widział różnic stylowych w rysunkach poszczególnych postaci, obraz naogół skomponował poprawnie. Rozmieszczył on trzy postacie w ten sposób, że kompozycja wypełniła przestrzeń zawartą między imadłami, przestrzegając równocześnie zasady izokefalizmu. Natomiast wadliwy jest stosunek wysokości rysunku do zajmowanej przestrzeni. Artysta starożytny, komponujący dekorację tego typu naczynia (krater kampański), nie pozostawiłby tyle wolnej przestrzeni ponad głowami występujących postaci, jak to widać na omawianym obiekcie.

W samym rysunku poszczególnych osób występują pewne, nieduże zresztą uproszczenia, jak np. postać z tamburinem nie ma na obiekcie wilanowskim czepca, pominięty jest również szlak biegnący przez środek i dolną krawędź szaty oraz przez brzeg płaszcza złożonego na słupek. Następnie odmiennie zostały narysowane nogi: w oryginalnym zabytku stopa lewa widoczna jest z profilu, tu zaś en face, również stopa prawa na amforze pokazana jest w znacznie większym skrócie. Sposób narysowania nóg na kraterze wilanowskim może być uważany jako uproszczenie bardziej zgodne z obserwacją natury. Podobnie pewnemu zniekształceniu uległa prawa ręka na skutek oparcia o nią tamburino. Niektóre drobne uproszczenia zaistniały też przy dwóch następnych postaciach: i tak kobieta siedząca ma tylko jedną stopę, druga zaś, dobrze widoczna na oryginale, tu została pominięta, na krześle zaś brak również kreseczek imitujących

⁷ Potocki St. K., *O sztuce u Dawnych czyli Winkelman Polski*, Warszawa 1815, t. II, s. 56: „...zbiór ten z przyczyny tylekrotnych w kraiu na rewolucy, wiele ucierpiał, przecież zostaią mi sztuki na szczególniejszą zastugujące uwagę...”



Il. 3. Krater czerwonofigurowy kampański. IV w. p. n. e. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 147380. (Fot. M. N. w W.)

wyplecenie siedzenia. Trzecia postać jest odwrócona w przeciwnym kierunku niż na oryginale, poza tym opuszczony jest deseń występujący na szacie w formie czarnych kropek oraz rodzaj nagromadzenia fałdów poniżej paska, z boku. Również na oryginale postać ta ma przewiązane włosy kekryfalosem (chusteczką), przykrywającym je całkowicie, na rysunku wilanowskim wysuwają się loki na skutek czego nie widoczne jest ucho, tak wyraźnie występujące na amforze kampańskiej.

Szczegółowa analiza porównawcza omawianego obiektu z naczyniami oryginalnymi wykazuje dużą znajomość zbioru waz przez twórcę naśladownictw. Stąd powstaje zagadnienie: kto mógł być projektodawcą waz wilanowskich?

Kolekcję oryginalnych waz greckich zgromadził Stanisław Kostka Potocki w latach 1785/86 podczas swej trzeciej podróży do Włoch, którą odbył w towarzystwie swej teściowej marszałkowej Lubomirskiej⁸.

* Por. Meander, j. w., s. 433.



Il. 4. *Attycka amfora czerwonofigurowa typu nolańskiego. V w. p. n. e. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 147369. (Fot. M. N. w W.)*

Jednym z zamiarów Potockiego było przywiezienie z tej wyprawy waz, które miały ozdobić jego bibliotekę⁹. Wiadomo, że jeszcze w czasie pobytu w Neapolu projektuje ze swym najbliższym współpracownikiem Aignerem rozmieszczenie waz w pałacu warszawskim, na szafach bibliotecznych. Poza tym z Neapolu wysłał Potocki żonie rysunki wykonane dla niej przez Aignera z waz nagromadzonych¹⁰. To też nasuwa się przypuszczenie, czy nie Aigner jest tym, który projektuje naczynia i komponuje ich dekorację, zaczerpniętą jak widać z kilku naczyń. Należy też pamiętać, że Potocki zwiedza w Neapolu fabrykę naśladownictw waz starożytnych. A sam posiada w Rozkoszy fabrykę reliefów glinianych, którą się interesuje będąc jeszcze w Italii¹¹. Tak, że wydaje się słusznym przypuszczenie,

⁹ List St. Potockiego do żony z dn. 6 lutego 1786 r. Arch. Potockich 262 I.

¹⁰ List z dn. 3 lutego 1786 r. j. w.

¹¹ List. z dn. 29. XII. 1785 r. j. w.



Il. 5. *Amfora czerwonofigurowa kampańska. IV w. p. n. e. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 147181. (Fot. M. N. w W.)*

iż inicjatywa tej fabryki wyszła od Stanisława Potockiego przy współudziale i pomocy Aignera. Zostaje jeszcze zagadnienie na razie nierozstrzygnięte, kiedy, gdzie i przez kogo mogły one być wykonane.

Być może, że myśl zrobienia naśladownictw zrodziła się już w momencie teoretycznego lub rzeczywistego ustawiania naczyń na szafach bibliotecznych. Oryginały okazały się być może wówczas bądź za drobne, bądź też Potocki uważał, że należy otoczyć je większym pietyzmem, skoro dla niektórych z nich każde robić specjalne étui na podróż z Włoch do Polski¹².

Nasuwiają się następujące jeszcze inne przypuszczenia dla określenia czasu powstania naśladownictw: 1) przeniesienie się do Wilanowa, 2) lub

¹² Por. Meander, j. w., s. 441.



Il. 6. *Amfora czerwonofigurowa kampańska. IV w. p. n. e. Muz. Nar. w Warsz., nr inw. 147241. (Fot. M. N. w W.)*

wreszcie w chwili budowania Natolina okazała się konieczność zwiększenia ilości naczyń służących do dekoracji gabinetu etruskiego¹³.

W każdym razie naśladownictwa te związane są z osobą Stanisława Potockiego, ponieważ nie ma wśród nich żadnego naczynia wzorującego się na oryginale pochodzącym z kolekcji słubickiej, która weszła do zespołu wilanowskiego w 1853 r. Natomiast można stwierdzić, że kilka naczyń służących za wzór jest wymienionych w inwentarzu waz Potockiego, oraz niektóre z nich wspomniane są przez samego Potockiego w *Winkelmanie Polskim*¹⁴.

¹³ Lorentz St., *Natolin*, s. 283 i 284.

¹⁴ Stwierdzenie to zawdzięczam Prof. Dr Stanisławowi Lorentzowi, który udostępnił mi swój odpis Wil. Rkp. 906, spalonego w 1944 r.

Natomiast wykonawców owych naczyń niewątpliwie należy szukać wśród ceramistów pracujących w ówczesnych warszawskich fabrykach fajansów. W rachunkach Potockiego z r. 1786 znajdują się następujące pozycje:

„28. XII. 1786 à Winkler pour raccomoder des vases Etrusques 1 ducat“.

„10. I. 1787 à Winkler pour recoller les vases 4 ducats“.

„16. I. 1787 à Aigner 5 Florins“.

„10. IV. 1787 à Tokarski pour raccomoder les vases 3 ducats“¹⁵.

Wspomniany tu dwukrotnie Winkler był malarzem zatrudnionym w fabryce belwederskiej, gdzie pobierał miesięcznie uposażenie 100 florenów i 15 gr. Co do Tokarskiego, na razie nie mogłam ustalić, czy był on zatrudniony w którejś z manufaktur ceramicznych. Należy zwrócić uwagę na wysokie wynagrodzenie Winklera, któremu wypłacono łącznie 5 dukatów w przeciągu kilkunastu dni, w zestawieniu z miesięcznym uposażeniem ogrodnika wynoszącym 2 duk. i miesięcznymi stałymi poborami Aignera w wysokości 6 duk. Przyznanie oprócz tego Aignerowi 5 florenów wydaje się łączyć z pracami przy wazach, które może nie polegały tylko na klejeniu rozbitych naczyń. Zważywszy jeszcze, że Winkler wyraźnie w spisach pracowników fabryki belwederskiej figuruje jako malarz, można przypuścić, że był wykonawcą waz wilanowskich.

Stąd w obecnym stanie badań, niezależnie od dokładnego sprecyzowania daty wykonania naśladownictw wilanowskich, można przypuścić, że były one robione przez wyżej wymienionych ceramistów, którzy w każdym razie byli znani Potockiemu jako konserwatorzy jego kolekcji waz oryginalnych, oczywiście pod fachowym i światłym kierunkiem Aignera i Potockiego.

¹⁵ Archiwum Popielów Rkp. 305. s. 84; Mańkowski T., *Królewska fabryka farfururowa w Belwederze*, Sztuki Piękne, VIII, 1932, s. 86.

WSPOMNIENIA POŚMIERTNE

ANTONI WIECZORKIEWICZ.

Urodził się w Żychlinie dn. 25 listopada 1900 r., jako syn doktora medycyny. W r. 1918 ukończył gimnazjum im. M. Reja w Warszawie i wstąpił na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Warszawskiego, zapisując się od razu na historię sztuki. Studia prowadził pod kierunkiem prof. dr Zygmunta Batowskiego. W czasie wojny był dwukrotnie ranny. Poważna rana w nodze spowodowała, że okulał na całe życie. Sprawiało mu to pewne trudności przy pracach terenowych, ale dzięki pogodnemu zawsze usposobieniu potrafił je doskonale przezwyciężać. W czasie studiów w r. 1921 wyjechał na kilka tygodni wspólnie z paru kolegami do Niemiec i zwiedził Drezno, Berlin, Cassel, Norymbergę oraz Monachium i jego okolice. W tym czasie interesował się też specjalnie zabytkami powiatu kutnowskiego, gdzie w Żychlinie stale mieszkał jego ojciec.

Trudne warunki finansowe zmusiły Antoniego Wieczorkiewicza do rozpoczęcia wcześniej pracy zarobkowej. Przez pewien czas był urzędnikiem izby skarbowej w Pińsku, szybko jednak udało mu się przenieść do dziennikarstwa. W latach 1928—30 pracował w prasie lubelskiej, a przedtem i później stale w prasie warszawskiej; zamieszczał m. in. liczne artykuły, dotyczące zabytków, recenzje z wystaw i recenzje z publikacji, dotyczących sztuki.

Przedmiotem zainteresowań naukowych A. Wieczorkiewicza była początkowo głównie architektura warszawska, a następnie architektura klasycystyczna i ogrody ozdobne XVIII w. W r. 1928 uzyskał na Uniwersytecie Warszawskim u prof. dr Zygmunta Batowskiego doktorat filozofii na podstawie pracy o architekcie Szymonie Bogumile Zugu. W monografii tej przedstawił dr Wieczorkiewicz najpierw studia i prace drezdeńskie artysty oraz jego specjalizację w dziedzinie budownictwa i dekoracji teatralnej, następnie przybycie do Polski w latach 1761—63 oraz zaprojektowaną przez niego dekorację miasta z racji składania przysięgi Stanisławowi Augustowi po jego koronacji. Dalej stwierdzał autor, że wprawdzie Zug wykonywał projekty architektoniczne dla króla, zresztą nierealizowane, to nie król był tym odbiorcą, z którym Zug związał swe losy. Zug stał się architektem rosnącego w znaczenie mieszczaństwa; projektował i budował dla Teppera młodszego pałac przy ul. Długiej w Warszawie, zabudowania i park w Falentach, dekorację kościoła, austerię i dom pocztowy w Raszynie, dla Teppera starszego projektował willę do Głoskowa, dla zięcia Teppera, bankiera Szulca — Hotel pod Orłem Białym i domy na Tłomackim, dla Blanka przebudowywał pałac Szaniawskich przy ul. Senatorskiej i budował willę na Faworach, dla Rezlera i Hurtiga dom handlowo-czynszowy na Krakowskim Przedmieściu, domy dla bankiera Łyszkiewicza w Warszawie itd. Równocześnie specjalizował się w architekturze ogrodowej, projektując i wznosząc pawilony parkowe w ogrodach księcia podkomorzego na Salcu, w Mokotowie, w Arkadii i wielu innych. Głównym dziełem architektonicznym Zuga, powstałym dla mecenasa mieszczańskiego, jest kościół ewangelicki w Warszawie.

Kiedy dziś, po dwudziestu kilku latach przeglądamy tę pracę, która niestety pozostała tak długo w rękopisie i wskutek tego w niektórych rozdziałach wobec ujawnienia nowych materiałów nie odpowiada dzisiejszemu stanowi wiedzy o Zugu i klasy cyzmie polskim, to przypomnieć musimy zasługę autora, który zajął się architektem-klasycystą, pracującym w znacznej mierze dla środowiska mieszczańskiego i poszukującego nowych form wyrazu w architekturze dla nowych treści, formułowanych przez rodzący się polski kapitalizm i polskie Oświecenie. Ten kierunek badań młodego historyka sztuki zasługuje tymbardziej na uwagę, że zainteresowania historyków sztuki koncentrowały się wówczas prawie wyłącznie wokół środowiska dworskiego, osoby króla i stale dla niego pracujących artystów.

Z żalem trzeba stwierdzić, że dr Wieczorkiewicz nie znalazł warunków, w których mógłby niewątpliwie z pożytkiem dla nauki kontynuować swe badania i studia. Pozostały więc po nim tylko nieduże rozprawki i artykuły, zamieszczane w pismach periodycznych, poczynsz od pierwszej notatki o malarzach nadwornych w Zamościu na przełomie XVII w. w *Tece Zamojskiej* z r. 1919, nr 5. Pisał później m. in. w *Kronice Warszawy* z r. 1925 o architekturze dawnej Warszawy i o nowoczesnej architekturze warszawskiej, a w r. 1938 — o zabytkach Warszawy, w *Ziemi* w r. 1938 o rozwoju terytorialnym Warszawy, w *Biuletynie Historii Sztuki i Kultury* z r. 1938 — o nieznanym przedtem widoku Warszawy z r. 1662, w *Arkadach* z r. 1938 — o jubileuszowym roku Matejki, w *Przekroju* z r. 1938 — o Starym Mieście Warszawy, w *Stolicy* z r. 1939 — o historycznym rozwoju Warszawy, o nieistniejących ogrodach warszawskich i o panoramie Warszawy od strony Wisły. O drzeworytnictwie Wincentego Smokowskiego pisał w *Plastyce* w r. 1936. Zamieścił też szereg artykułów z zakresu sztuki w innych periodycznych wydawnictwach.

W r. 1936 dr Wieczorkiewicz został powołany na stanowisko kustosa galerii malarstwa polskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, a w r. 1937 został mianowany kustosem organizowanego jako oddział Muzeum Narodowego — Muzeum Dawnej Warszawy. Pod jego kierunkiem prowadzone były prace remontowe i adaptacyjne w kamienicy Baryczków na rynku Starego Miasta, przeznaczonej na to Muzeum. Intensywnie też gromadził dr Wieczorkiewicz materiały zabytkowe dla Muzeum Dawnej Warszawy i organizował prace naukowe, które miały się oprzeć o to Muzeum. W gmachu głównym Muzeum Narodowego zorganizował dr Wieczorkiewicz w r. 1937 wystawę „Dawna Warszawa“ i opracował przewodnik po tej wystawie, wydrukowany w tymże roku pod tytułem *Pokaz ważniejszych materiałów ze zbiorów Muzeum Narodowego*. W r. 1938 czynnie współdziałał w organizacji wystawy „Warszawa wczoraj, dziś i jutro“ w Muzeum Narodowym. Przez szereg lat gromadził materiały do historii ogrodów ozdobnych w Polsce w XVIII w. Zamierzonej pracy nie zdążył wykończyć, a cenne materiały spaliły się podczas wojny.

Oblężenie Warszawy we wrześniu 1939 r. dr Wieczorkiewicz przeżył w swym Muzeum na Starym Mieście, ratując je od pożaru i ratując z wielokrotnym narażeniem życia zabytki z palących się lub zburzonych domów oraz z Zamku Królewskiego. Po wkroczeniu do Warszawy wojsk hitlerowskich, oddał się całkowicie pracy konspiracyjnej w Stronnictwie Demokratycznym, redagując m. in. wydawnictwa Stronnictwa, które też magazynował w Muzeum Dawnej Warszawy i stąd rozprawadzał. Dn. 19 czerwca 1941 r. gestapo obstarwiło Kamienicę Baryczków i po niezwykle precezyjnej rewizji, zabrawszy tajne wydawnictwa, korespondencję itp., aresztowało dr Wieczorkiewicza. Po torturach w Alei Szucha i w więzieniu w Radomiu dr Wieczorkiewicz wywieziony został do obozu w Oświęcimiu, gdzie zmarł w lutym 1942 r.

Wśród kolegów i licznych przyjaciół pozostawił pamięć człowieka życzliwego dla innych, zawsze pełnego zdrowego optymizmu, zadowolonego ze swego losu, choć często był i ciężki. Nigdy nie wymawiał się od zleczanych mu prac, a z największą żarliwością podejmował te zadania, które przyczynić się mogły do chronienia zabytków Warszawy lub do jej dalszego rozwoju.

Stanisław Lorentz.

ZYGMUNT MIECHOWSKI

Urodził się 25 września 1913 r. w Zawichoście jako syn rzemieślnika. W r. 1927 ukończył Publiczną Szkołę Powszechną w Zawichoście, a w r. 1933 uzyskał maturę w Gimnazjum w Lublinie; w r. 1936 wstąpił na Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warszawskiego i rozpoczął studia w zakresie filologii klasycznej i historii sztuki. Wybrawszy po krótkim czasie historię sztuki jako przedmiot główny, kształcił się głównie pod kierunkiem prof. dr Z. Batowskiego, a w r. 1938/39 uczęszczał dodatkowo na kurs rysunków w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych. W r. 1937 rozpoczął pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie, najpierw na stanowisku aplikanta, a następnie — asystenta. W okresie okupacji kontynuował studia w tajnym Uniwersytecie Warszawskim i napisał pracę o Kozienicach, którą prof. Batowski przyjął jako pracę magisterską. W pracy tej poświęcił dużo uwagi Kozienicom w drugiej połowie XVIII w. (zachowana w maszynopisie). W przeddzień wybuchu powstania, dn. 31 lipca 1944 r., złożył u prof. Batowskiego ustny egzamin magisterski i otrzymał tytuł magistra historii sztuki z warunkiem zatwierdzenia po wojnie przez Radę Wydziałową.

Powołany w sierpniu 1939 r. jako oficer rezerwy do wojska odbył kampanię wrześniową, poczym natychmiast powrócił do Muzeum, ukrywając przed okupantem udział w wojnie. W latach okupacji z prawdziwym oddaniem ratował zabytki polskiej kultury i sztuki. Gdy w związku z demolowaniem Zamku przez hitlerowców i groźbą wysadzenia w powietrze pracownicy Muzeum Narodowego wywozili z Zamku, co tylko dało się uratować i składali w Muzeum, Zygmunt Miechowski brał w tym niezwykle czynny udział. Gdy razem z kustoszem Morawińskim fotografował potajemnie proces demolowania Zamku przez hitlerowców, został schwytany przez żandarmerię niemiecką i uwięziony. Tylko dzięki niezwykle intensywnej akcji ze strony Muzeum i polskiego Zarządu Miejskiego udało się go po kilku tygodniach uwolnić z więzienia.

Stałą tajną funkcją, którą w czasie okupacji pełnił w Muzeum Narodowym Zygmunt Miechowski, było odrysowywanie i opisywanie zabytków, wywożonych przez hitlerowców. Jego niezwykle staranne rysunki i opisy inwentaryzacyjne w części zachowały się i są jedynymi śladami po dziełach sztuki i zabytkach przeszłości, których nie udało się odnaleźć. W okresie wywożenia dzwonów przeprowadził wydatną akcję ratowniczą i sporządził opisy tych dzwonów, które przechodziły przez warszawskie składnice, odrysowując najciekawsze dzwony lub ich fragmenty. W r. 1944 wywieziony został do Majdanka, skąd znów po usilnych staraniach udało się go po kilku tygodniach wydobyć.

W czasie powstania znajdował się na Starym Mieście, chroniąc — w granicach możliwości — Muzeum Dawnej Warszawy w kamienicy Baryczków. W ciągu sierpnia kierował też akcją ratowania zabytków, przenosząc wśród największych niebezpieczeństw z płonących kościołów oraz z gmachu Magistratu — dzieła sztuki i zabytki przeszłości do podziemi Muzeum Dawnej Warszawy. W akcji ratowniczej przez cały ten czas dzielnie i skutecznie pomagała mu Ewa Faryaszewska i Leszek Świdorski, przenosząc i chowając zabytki, opisując ich niszczenie i fotografując w czasie bombardowań i pożarów ulice i gmachy zabytkowe. Dn. 27 sierpnia Ewa Faryaszewska i Leszek Świdorski wzięli ślub, dn. 28 sierpnia — przy akcji zabezpieczającej oboje zostali ciężko ranni, a dn. 29 sierpnia zmarli i zostali pochowani przy średniowiecznym murze obronnym Starego Miasta.

Dn. 1 września Zygmunt Miechowski przedostał się kanałami do śródmieścia i czynny był w następnych tygodniach przy ratowaniu Biblioteki Krasieńskich i Biblioteki Przędzieckich, Zakładu Architektury Polskiej oraz brał udział w wielu innych akcjach ratowniczych. Ciężko ranny na dziedzińcu Wydziału Architektury przy ul. Koszykowej dn. 24 września, zmarł dn. 25 września i został pochowany na tymże dziedzińcu, skąd ekshumowany został i pochowany na cmentarzu powązkowskim w styczniu 1946 r.

Prawdziwie zapalony do kierunku studiów i pracy, które sobie wybrał, serdeczny i przyjacielski, uczynny i pogodny — taki pozostał w naszej pamięci.

Stanisław Lorentz.

JAN MORAWIŃSKI

Jan Morawiński urodził się dn. 6.II.1907 r. jako szóste dziecko, czwarty i najmłodszy syn średniorolnej rodziny chłopskiej we wsi Moczydłów koło Góry Kalwarii w pow. grójeckim. Wykształcenie średnie, zdobywane w bardzo ciężkich warunkach finansowych, otrzymał w Warszawie. Już w szkole zdradzał zdolności do nauk humanistycznych. Wówczas też zaczęły się krystalizować jego zainteresowania nie tylko dawną, ale i współczesną sztuką, zwłaszcza grafiką.

Po otrzymaniu matury w Gimnazjum W. Górskiego wstąpił do stanu duchownego, kierowany względami rodzinnymi, choć już wówczas wydawało się, że nie jest to właściwa dlań droga życia. Podczas studiów teologicznych zajmował się sztuką starochrześcijańską pod kierunkiem prof. Stygiera. Równolegle studiował też historię sztuki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. Batowskiego. Opracował wówczas m. in. interesujący referat o architekturze romańskiej kościoła w Inowłodzu, który ukazał się później drukiem.

W r. 1938 porzuca Morawiński stan duchowny, by oddać się swobodniej interesującej go pracy naukowej. Zajmował się także popularyzacją sztuki, wygłaszając przez radio odczyty z tej dziedziny. Cały dorobek naukowy tych lat zaginął, m. in. praca o katakumbach rzymskich, spalona wraz z kilku rękopisami w r. 1944.

W r. 1938 rozpoczął Morawiński pracę w Muzeum Narodowym. Zasłużył się szczególnie we wrześniu 1939 r. ratując wspólnie z innymi pracownikami Muzeum gmach i zbiory. Za ratowanie zabytków w okresie oblężenia Warszawy został odznaczony krzyżem *Virtuti Militari*. W czasie okupacji pracował nadal w Muzeum, chroniąc zbiory przed okupantem. Z ramienia Muzeum Narodowego sprawował wówczas opiekę nad zbiorami w Wilanowie, kiedy to zaczął przygotowywać pracę o zbiorach Stanisława Kostki Potockiego. Dokonał ogromnej pracy rekonstruując katalog zbiorów. Opracował szereg rozdziałów z omówieniem ich charakteru i znaczenia. Wyjaśnił też zagadnienie niesłusznych zarzutów, stawianych przez oszczerców Kołłątajowi w związku ze zbiorem medali Stanisława Kostki Potockiego, wykazując, że Kołłątaj nie tylko nie przywłaszczył sobie tych medali, lecz przeciwnie, uchronił je w okresie upadku powstania kościuszkowskiego od rozproszenia i grabieży.

W okresie demolowania Zamku przez hitlerowców razem z Zygmuntem Miechowskim fotografował potajemnie proces niszczenia zabytku. Schwytyany przez żandarmerię niemiecką i uwięziony, został zwolniony dzięki usilnym staraniom ze strony Muzeum i polskiego Zarządu Miejskiego. W r. 1944 w czasie przymusowej ewakuacji Muzeum został ciężko ranny. W r. 1945 po stworzeniu w Wilanowie Oddziału Muzeum Narodowego mianowany został jego kustoszem.

W styczniu 1946 r. został powołany do Berlina jako delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki do spraw rewindykacji polskiego mienia kulturalnego, później objął także stanowisko pierwszego sekretarza polskiej Misji Wojskowej. Morawiński, pracując z wielką umiejętnością, zapałem i poświęceniem, przyczynił się do rewindykacji znacznych partii polskiego mienia kulturalnego. Mimo trudności ze strony okupacyjnych władz brytyjskich, uniemożliwiających odnalezienie polskich muzealiów, wywiezionych głównie z okręgu gdańskiego, dzięki staraniom Morawińskiego udało się odzyskać ze strefy brytyjskiej bezcenne zbiory archiwalne. Były to w pierwszym rzędzie archiwalia Gdańska, Elbląga, Płocka, Włocławka, Torunia i innych miast północnej Polski. Również dzięki jego staraniom można było rewindykować ze składów hamburskich kilkaset dzwonów polskich i wiele fragmentów zdemolowanych pomników, m. in. prawie wszystkie części pomnika Mickiewicza w Krakowie.

Zdając sobie sprawę ze strat poniesionych przez nasze muzea, dokonał Morawiński na terenie Berlina zakupu dla Państwa Polskiego kilku cennych obrazów polskich, znajdujących się dawniej za granicą i rzuconych po wojnie na rynek antykwarski. Taką np. zdobyczą był zakupiony przezeń dla Muzeum Narodowego w Warszawie nieznanany a niezwykle cenny obraz Teodora Lubienieckiego, rzucający nowe światło na twórczość tego artysty.

Dn. 15.VI.1948 r. Jan Morawiński opuścił swoje stanowisko w Berlinie, obejmując obowiązki szefa Polskiej Misji Wojskowej w Baden-Baden. Za działalność na polu rewindykacji otrzymał pisemne podziękowanie od Ministra Kultury i Sztuki. W maju 1949 r. wraca do Polski, w październiku tegoż roku zostaje wysłany do Rzymu, chwilowo jako radca Ambasady do spraw kultury i sztuki z poleceniem specjalnym stworzenia Polskiego Instytutu Naukowego na terenie Rzymu.

Zarówno w Polsce, jak i za granicą nie przerywał studiów naukowych w muzeach i galeriach, specjalizując się w dziedzinie dawnego malarstwa i zamierzając powrócić do pracy muzealnej. Nadto pozostawił starannie opracowany rękopis przekładu wyboru *Żywotów artystów* Vasari'ego (zakwalifikowany do druku) oraz opracowanie *Pamiętników* Magiera. Jeden z większych artykułów poświęcił projektowi zreformowania Muzeum Polskiego w Rapperswylu (*Odrodzenie*).

Życie za granicą pełne wrażeń i trudów sprzyjało nabawieniu się ciężkiej choroby, wobec której medyczne kuracje okazały się bezsilne. Jan Morawiński zmarł nagle w Warszawie dn. 13. XII. 1949 r., osieracając żonę i córkę. Śmierć nie zdołała zatrzeć świeżej zawsze pamięci o Janie Morawińskim jako o dobrym koledze oraz pełnym życzliwości i głębokiej kultury człowieku.

Zbigniew Rewski

Z POWODU KSIĄŻKI O NATOLINIE

Stanisław Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948. *Prace z Historii Sztuki wydawane przez TNW*. S. 340, il. 234.

Artykuł ten, zawierający nową próbę charakterystyki sztuki Wieku Oświecenia, zamieszcza Redakcja jako dyskusyjny, wyrażając nadzieję, że przyczyni się on do pobudzenia rozważań nad oceną sztuki tego okresu. (Red.).

I. O NAZWIE „SZTUKA OŚWIECENIA“

Sztuka Oświecenia jest terminem nowym i użycie go w znaczeniu sztuki czasów stanisławowskich jest objawem nowego stanowiska w historii sztuki. Charakteryzuje on okres nie wedle imienia monarchy i mecenasa, a także nie wedle swoistych form ówczesnej sztuki, lecz wedle podstawowej ideologii okresu.

Wyraz *Oświecenie* bywał już dawniej w polskim języku używany jako termin historyczny dla oznaczenia kultury pewnej części XVIII w. Odpowiedni wyraz *proswieszczenie* był w podobny sposób używany w języku rosyjskim, a *Aufklärung* w niemieckim; natomiast anglicy niechętnie w tym wypadku używali wyrazu *enlightment*, a Francuzi wogóle nie posiadali odpowiedniego wyrazu i w razie potrzeby zastępowali go omówieniem *siècle des lumières*.

Jednakże nawet języki posługujące się tym terminem używały go dawniej tylko w historii filozofii i ogólnej kultury: mówiono o „filozofii Oświecenia“, „kulturze Oświecenia“. Dopiero obecnie rozszerzono go także na historię sztuki i zaczęto mówić o „sztuce Oświecenia“. Termin ten jest analogiczny do innego, oznaczającego wcześniejszą epokę, mianowicie do terminu *Odrodzenie*. Ale koleje ich były odmienne, a nawet odwrotne. Termin *Odrodzenie* bowiem stosowano pierwotnie właśnie tylko do sztuki i literatury pewnego okresu, i dopiero z czasem rozszerzono go na filozofię, ogólną kulturę. Obecnie oba terminy oznaczają już całą kulturę w pewnych okresach dziejów.

Posługiwanie się terminami przenośnymi jest nieuniknione, ale zawsze wywołuje trudności. A w terminie *Oświecenie*, gdy jest użyty w historii sztuki, przenośnia jest nawet potrójna: od światła fizycznego do umysłowego.

wego, od ogólnego pojęcia psychologicznego do jednostkowego pojęcia historycznego i od pojęcia używanego w historii filozofii i kultury do pojęcia historii sztuki.

Jedna z trudności pochodzi stąd, że erę Oświecenia określa się zasadniczo wedle panujących koncepcji filozoficznych i wedle nich ustala się granice tej ery. Na Zachodzie, a specjalnie we Francji te swoiste postępowe koncepcje wystąpiły w latach 1730—80, i lata te zwykło się przyjmować jako chronologiczne granice Oświecenia. Szczytowym zaś punktem jego był środek stulecia, około r. 1750, gdy zainicjowana została Wielka Encyklopedia. Otóż wtedy panowała sztuka rokoka. W Polsce idee filozoficzne Oświecenia rozpowszechniły się dopiero za panowania Stanisława Augusta. Więc też za erę Oświecenia w Polsce uważa się dobę stanisławowską. Ale wtedy sztuka miała już charakter inny, była sztuką klasycystyczną. Diderot i Helvetius używali innych sprzętów i patrzyli na innego rodzaju obrazy niż Staszic i Kołłątaj i ani im się śniło o takim stylu architektury, w jakim Staszic wznosił pałac Towarzystwa Przyjaciół Nauk. To znaczy: nazwa „Sztuka Oświecenia“ nie oznacza określonego stylu, określonego typu sztuki.

A z drugiej strony: Typ sztuki zainicjowany w Polsce za Stanisława Augusta, typ klasycystyczny, utrzymał się też w dobie postanisławowskiej, w latach Księstwa Warszawskiego, a nawet Królestwa Kongresowego, a latom tym ze względu na ich odmienne stanowisko filozoficzne niechętnie dajemy nazwę Oświecenia. Jednak i ta trudność nie może powstrzymać od używania pojęcia Oświecenia: przebieg historii jest powikłany i zastosowanie do niej każdego terminu musi natrafiać na trudności, zwłaszcza jeśli chce się nim objąć różne dziedziny kultury a zarazem chce się przestrzegać ostrych i wyraźnych granic czasowych.

W pojęciu Oświecenia, definiowanym przede wszystkim przez ogólną postawę filozoficzną i społeczną epoki, tkwią takie rzeczy jak: dążenie do zapewnienia człowiekowi jego podstawowych praw, do uszanowania jego godności, do odebrania nad nim władzy religii i kościołowi, do zajęcia wobec świata i życia postawy doczesnej, do pozytywnej oceny doczesności, do usamodzielnienia jednostki, do wyzwolenia jej spod kurateli publicznej, do oddania rozumowi pierwszeństwa przed instynktami, do rozpowszechnienia, spopularyzowania i zrównania kultury, do planowego wychowania i realnego wykształcenia ludzi, do materialistycznego i mechanistycznego pojmowania świata i życia. Otóż wszystkie te hasła mogą znaleźć wyraz w sztuce: będzie to wtedy — w pewnym słowa znaczeniu — „sztuka Oświecenia“. Jednakże w okresie historycznym, któremu dajemy nazwę „Oświecenia“, znalazły go w bardzo tylko małym stopniu. Były to jeszcze hasła nowe i cały wysiłek wyznających je ludzi był włożony w to, by je zrealizować w filozofii, polityce, wychowaniu. Nieliczni tylko artyści poddali swą sztukę tym filozoficznym i politycznym dążeniom. A zwłaszcza w Polsce było ich mało. Przeciętny architekt wznoszący pałac i malarz malujący portret magnata mało robił dla realizacji tych podstawowych haseł. Myśl filozoficzna, praca naukowa, postawa społeczna wyprzedziły

tu sztukę. Wyrażenie „sztuka Oświecenia“ może oznaczać bądź sztukę, która w y r o s ł a z haseł Oświecenia, bądź też taką, która była tylko w s p ó ł c z e s n a tym hasłem, realizowanym na innych polach. Sztuka stanisławowska była sztuką Oświecenia przeważnie tylko w tym drugim znaczeniu. Niemniej jest rzeczą ważną i ciekawą zbadać, jaką była ta sztuka Oświecenia.

Jak dawniej nazywano tę sztukę, której zaczynamy teraz dawać nazwę sztuki Oświecenia? Wtedy gdy powstawała, nie miała żadnej nazwy. Etykietowanie kierunków stało się zwyczajem dopiero w XIX w., a w XVIII nie było o tym mowy. Ludzie tego stulecia nie wprowadzali odrębnej nazwy dla swej sztuki przede wszystkim dlatego, że nie mieli świadomości, iż sztuka ich jest odrębna i przeto zasługuje na oddzielną nazwę. Nie wchodzili w to, że sztuka ma różne możliwości, odróżniali właściwie tylko jedno: sztukę dobrą i sztukę złą. Dziś widzimy przeciwieństwo między barokową sztuką sasów a sztuką stanisławowską, natomiast ludzie ówcześni go nie zauważali, w sztuce swojej widzieli korektę poprzedzającej, nie zaś reakcję przeciw niej.

Następne pokolenia także nie wytworzyły oddzielnej nazwy dla sztuki stanisławowskiej. Gdy Sobieszczański ogłaszał swe *Wiadomości o sztukach pięknych* w pół wieku po panowaniu Stanisława Augusta, nie miał dla niej nazwy ani też nie traktował jej jako odrębnej całości. Całą dotychczasową sztukę nowożytną pojmował jako jedną całość i nazywał sztuką „renesansową“ — w dawniejszym, ogólnikowym, niesprecyzowanym znaczeniu tego wyrazu. Sądził, że od końca Wieków Średnich sztuka była jedna, a tylko miała upadki i wzloty, upadek był za sasów, a „za Stanisława Augusta zakwitł na nowo smak dobry“, jak pisał.

Potrzeby terminologiczne historii sztuki były podwójne. Po pierwsze, potrzebowała nazw dla szczególnych ukształtowań sztuki XVIII w., występujących w pewnych tylko miejscach i latach. Takimi nazwami był *styl Ludwika XVI* we Francji, *styl Adama* w Anglii czy *Zopf* w Niemczech. Ale było jeszcze drugie zadanie: nazwanie całego stylu, całego prądu, obejmującego wszystkie tamte odmiany. Nazwa ta ustaliła się wreszcie: jako *klasycyzm* lub *neoklasycyzm*. Ustaliła się później niż analogiczne nazwy *renesansu* i *baroku*, bo zainteresowanie tym prądem przyszło później. Nikt nazwy tej nie proklamował, ustaliła się sama. Ustaliła się, choć miała poważny brak: zasadniczą dwuznaczność. „Klasycznym“ bowiem nazwano p e w i e n t y p sztuki, podczas gdy klasycznym nazywa się też doskonałe zrealizowanie j a k i e g o k o l w i e k t y p u. Sztuka klasyczna w pierwszym znaczeniu przeciwstawia się sztuce baroku, a w drugim znaczeniu istnieją również klasyczne dzieła baroku. — Poza tym nazwa zdaje się implikować zależność od antyku, która istotnie cechuje wiele objawów ówczesnej sztuki, ale nie cechuje wszystkich. Mimo te braki nazwa *klasycyzm* dla sztuki końca XVIII w. przyjęła się, bo była dość odpowiednia. Dopiero teraz wypiera ją inna nazwa: *sztuka Oświecenia*.

II. O WIELORAKOŚCI SZTUKI OŚWIECENIA W POLSCE

Gdy przed kilkudziesięciu laty zainteresowania polskich historyków sztuki objęły także dobę klasycyzmu, to stało przed nimi zadanie: ustalić, czy istnieje postać klasycyzmu właściwa specjalnie Polsce, a jeśli istnieje, to dać jej odpowiednią nazwę. Wynik był pozytywny — i dla siości polskiej odmiany ówczesnej sztuki zaproponowana została nazwa *stylu Stanisława Augusta*. Nie dlatego, że było w zwyczaju nazywać style od imion królów, lecz że odrębne cechy klasycyzmu polskiego wystąpiły najwyraźniej w budowlach samego króla: w Łazienkach i apartamentach Zamku warszawskiego.

Nie trzeba jednak długo szukać, by się przekonać, że nazwa ta pasuje tylko do części klasycystycznej sztuki w Polsce. Trzeba tylko wyjść poza Warszawę a nawet tylko poza zabytki królewskie. Nie może być wątpliwości, że w Polsce jest pozatym wiele jeszcze odmian klasycyzmu i sztuki Oświecenia.

A. Po pierwsze są odmiany następujące po sobie chronologicznie, kolejne fazy w rozwoju klasycyzmu w Polsce. Era stanisławowska stanowi tylko jedną z nich, pierwszą z kolei. Ale po r. 1815, w dobie Królestwa Kongresowego, nastąpił nowy rozkwit sztuki: stała się wtedy bardziej jeszcze klasyczna, a już przez to samo stała się odmienna. Pałac Staszica różni się swym stylem od Łazienek, Corazzi budował inaczej niż Merlini, Brodowski malował inaczej niż Bacciarelli. A choć w dwudziestoleciu między tymi okresami sztuka zachowała w dużej mierze formy stanisławowskie, to jednak je zmodyfikowała. Nic w tym dziwnego, bo warunki polityczne i kulturalne uległy już wówczas zmianie, nie było dworu królewskiego, do „Prus Południowych“ przybyło niemało budowniczych Niemców. Wzniesiony za Stanisława Augusta Swiack Wołłowiczów został przebudowany już koło r. 1800; smak zmienił się tak bardzo, że zmieniono zarówno architekturę jak dekorację pałacu. W książce swej o Natolinie St. Lorentz pokazał, że pałacyk ten, zbudowany dopiero w r. 1780 i zremontowany w r. 1786, już w latach 1806-8 musiał być radykalnie zmieniony, bo domagał się tego zmieniony już smak.

A zatem przynajmniej architektura (bo inne sztuki nie rozwijały się z nią *pari passu*) w dobie klasycyzmu miała trzy odmiany, przeszedłszy przez trzy fazy: fazę *s t a n i s ł a w o w s k ą* 1764—95, fazę *p o r o z b i o r o w ą* 1795—1815 i fazę *K r ó l e s t w a K o n g r e s o w e g o* 1815—30. Pierwsza na pewno należała do Oświecenia, ale druga i trzecia tylko z zastrzeżeniami.

B. Co więcej, sam okres stanisławowski przeszedł ewolucję, miał przynajmniej dwie różne fazy. Zaznaczają się one nawet w sztuce dworskiej. Król od początku budował w stylu klasycznym, ale w *p o c z ą t k o w y m* okresie poddawał się dość biernie panującej wówczas modzie, która była francuska. Projekty przebudowy Zamku robił Louis, a z miejscowych architektów francuskim stylem operował Fontana. Natomiast w połowie panowania zaznaczyła się zmiana: miarodajnymi artystami stali się na dworze Merlini i Bacciarelli, styl nabrał cech włoskich.

Przemianie uległ smak nie tylko królewskich artystów, ale także samego króla. Łazienki, w pierwszej połowie panowania urządzone na mieszkanie królewskie, zaraz po r. 1780 przekształcono odpowiednio do nowego gustu. To ten styl p ó ź n i e j s z y nazwany został stylem Stanisława Augusta, a nie wcześniejszy, który cech swoistych posiadał mało i któremu oddzielna nazwa się nie należała. Gdy St. Lorentz, przeciwstawiając sztukę stanisławowską, rozwijającą się na dworze, sztuce propagowanej przez Stanisława Kostkę Potockiego, pisze, że „sztuka stanisławowska kształtowała się pod dominującym wpływem sztuki francuskiej“, to nie wydaje się to słuszne, nie stosuje się w każdym razie do stylu Stanisława Augusta. Merlini i Bacciarelli, sala Salomona w Łazienkach, czy sala Assamblowa na Zamku niewiele przecież mają w sobie cech francuskich. Król nie był istotnie nigdy we Włoszech, niemniej miał upodobanie do sztuki włoskiej, może nawet silniejsze przez to, że było upodobaniem z daleka.

C. Sztuka polskiego Oświecenia miała też odmiany topograficzne. Warszawa Stanisława Augusta, choć posługiwała się motywami antycznymi, nigdy nie aspirowała do „powrotu do antyku“. Natomiast aspirowało doń Wilno. Czy to z inicjatywy biskupa Massalskiego, czy z upodobania i przygotowania Gucewicza. W tym sensie należało oddzielić klasycyzm „w i l e ŋ s k i“ od „w a r s z a w s k i e g o“. W zasięgu smaku warszawskiego świątynie doryckie ukazywały się conajwyżej po parkach jako wyraz egzotyki. Wzmożenie motywów starożytnych przyszło w Warszawie dopiero za Królestwa Kongresowego. A w innych ośrodkach polskich czysty antyk grał jeszcze mniejszą rolę. Krakowskie zabytki klasyczne nie wyszły nigdy poza styl Ludwika XVI, i to zarówno w pałacach arystokracji (w obu krakowskich pałacach Wodzickich), jak w kamienicach mieszczańskich.

D. Różne postacie przybrała też sztuka polskiego Oświecenia zależnie od środowiska i warstw społecznych, którym służyła. Jedną postacią była o d m i a n a d w o r s k a, ów *styl Stanisława Augusta*, o którym najwięcej było dotąd mowy i to o tyle słusznie, że była to odmiana najbardziej samodzielna. Zresztą, bezwzględnie samodzielną ona także nie była. Nietylko dlatego, że czerpała motywy z antyku: to leżało już w samej naturze klasycyzmu. Czerpała także z Włoch. Co więcej, także z bliższej przeszłości. Mianowicie, Stanisław August miał upodobanie do sztuki XVII wieku, jest to widoczne w doborze obrazów jego galerii, widoczne też w jego budowlach, w uprzywilejowaniu form mocnych, ciężkich, bogatych, barw nasyconych. Jeśli styl Ludwika XVI można interpretować jako zespolenie antyku z rokokiem, to styl Stanisława Augusta — jako zespolenie antyku z barokiem. A jeśli nie z czystym barokiem, to w każdym razie z tym akademickim stylem XVII wieku, który Francuzi nazywają klasycyzmem. Przez to można styl stanisławowski uważać za retrospektywny, spóźniony. Ale zarazem był stylem pionierskim, bo potem klasycyzm europejski poszedł w tym właśnie kierunku, wzmacniając formy i barwy, i nabrał cech, które budowle stanisławowskie miały już o ćwierć wieku wcześniej.

Drugą odmianę stanowi ówczesna sztuka arystokracji. Związki jej ze sztuką dworską były naturalne, tym bardziej że Czartoryscy, Poniatowscy, Tyszkiewiczowie byli bliskimi krewnymi króla. Jego architekci pracowali niekiedy dla nich, Merlini w Jabłonie, Kamsetzer w warszawskim pałacu Tyszkiewiczów. Jednakże sztuka w tych kołach miała odcień nieco odmienny. Zwłaszcza w grupie, do której należeli Czartoryscy z Puław, z Czartoryskich marszałkowa Lubomirska i jej zięć, Stanisław Potocki. O sztuce tej grupy dawniej już pisał Batowski, biorąc za punkt wyjścia Czartoryskich, obecnie zaś ze stanowiska Potockiego rzucił na nią nowe światło Lorentz. Grupa ta miała w rzeczach sztuki bliski kontakt z zagranicą, marsz. Lubomirska dużo przebywała we Francji, Potocki we Włoszech. Miała też kompetencje artystyczne nie mniejsze niż król, zwłaszcza miał je Potocki, uczony archeolog i wyszkolony architekt. Grupa ta wierniej niż król trzymała się wzorów i mody zachodniej. I wierniej także antyku. Była mniej barokowa. Mniej też intelektualna. Sentymentalna architektura parkowa w Powązkach, w Arkadii, na Solcu, w Natolinie większą odgrywała rolę niż w Łazienkach.

Trzecią odmianą jest sztuka zamężnego mieszczaństwa, zwłaszcza w Warszawie. Warstwa ta nie była tak zaabsorbowana sprawami artystycznymi, jak król czy Potocki, jej stosunek do sztuki był bierny, korzystała z gotowych wzorów, i to wzorów bliskich. Były to w znacznej części wzory niemieckie, oparte z kolei o wzory francuskie. Na tej wielkomieszczańskiej sztuce Oświecenia piętno swe położył najpierw Schreger, potem Zug. Dom Teppera i pałacyk Blanka były jej znanymi zabytkami. W zasadzie nie wyszła ona poza styl Ludwika XVI, z pewnymi niemieckimi modyfikacjami. Ze stylem Stanisława Augusta łączyła ją tylko ogólnikowo przynależność do klasycyzmu.

Podobny też charakter miała architektura szlacheckiej, bywającej w stolicy, i chcącej modnie urządzać sobie domy. Różnica pochodziła głównie z odmiennych zadań: w jednym wypadku chodziło o kamienice, w drugim o dwory. Budowle króla i arystokracji były wspanialsze, samodzielniejsze, ale były mniej liczne, i styl klasyczny rozpowszechnił się w Polsce, a nawet w samej Warszawie nie w królewskiej i nie w arystokratycznej, lecz w tej szlachecko-mieszczańskiej odmianie. Dopiero po śmierci króla przeciętna architektura, zwłaszcza wiejska zaczęła się inspirować jego budowlami.

Jeszcze inną odmianę stanowi architektura średniej i uboższej szlachty, a także średniego mieszczaństwa, na przedmieściach i w miasteczkach. Miała charakter bardziej użytkowy i bardziej tradycyjny. Nowe formy klasyczne były w niej raczej tylko dodatkiem, zewnętrzną ozdobą, sprowadzały się często do ganku na kolumnach. Ale połączenie tradycyjnego, użytkowego budynku z tą klasycystyczną ozdobą wytworzyło tak rozpowszechniony i charakterystyczny dla ziem polskich typ dworu i dworku.

E. Wszystkie te odmiany sztuki Oświecenia znalazły wyraz w architekturze znacznie więcej niż w innych sztukach. W rzeź-

bie dekoracyjnej występowały tematy antyczne i formy klasyczne: ale rzeźba figuralna miała w XVIII w. charakter bardziej barokowy niż architektura. Malarstwo jeśli bywało klasyczne, to w tematach nie w formach: ani Bacciarelli ani Smuglewicz nie nadawali się na polskich Davidów, trzeba na to było czekać przynajmniej do Brodowskiego.

Natomiast malarstwo epoki stanisławowskiej przyniosło inną inowację, nie związaną z antykiem i klasycyzmem, natomiast równie charakterystyczną dla sztuki Oświecenia. Mianowicie, przyniosło realizm, zainteresowanie otaczającą rzeczywistością, i to we wszystkich jej objawach, w skromnych nie mniej niż we wspaniałych. Była to przede wszystkim sprawa Norblina i jego szkoły, malującej widoki wsi i miast, typy i sceny ludowe.

Aż tyle odmian miała sztuka polska w końcu XVIII wieku. Wszystkie one mieszczą się w pojęciu sztuki Oświecenia, a prawie wszystkie w pojęciu sztuki klasycznej. Miała tyle odmian, choć sztuka klasyczna miała zasadniczo jeden ściśle określony ideał. Ale każda dobra sztuka, nawet przy jednym ideale ma bogactwo form i odmian. Można rzec, że co kraj, to klasycyzm; eo kraj, to inna sztuka Oświecenia. A w krajach bujnie się rozwijających — do nich należała Polska — miała wiele postaci, form, odmian.

III. O KSIĄŻCE LORENTZA O NATOLINIE

Wielorakość polskiej sztuki Oświecenia stała się bardziej oczywista i lepiej znana po książce St. Lorentza. Książka ta dotyczy specjalnie owej arystokratycznej a w sztuce rozkochanej grupy Czartoryskich — Lubomirskich — Potockich. Tematem jej jest mały pałacyk wzniesiony pod Warszawą przez Augusta Czartoryskiego i jego córkę Izabelię Lubomirską, a potem przebudowany przez zięcia jej Stanisława Potockiego, jego syna Aleksandra i synową Annę z Tyszkiewiczów. Wiele tedy osób mających nie tylko zamiłowania ale także kompetencje w rzeczach sztuki wpłynęło na wygląd zabytku. I książka poucza nie tylko o dziejach niewielkiego zabytku, ale o smaku i stylu objawiającym się w ówczesnym społeczeństwie. Robi to na 340 stronach dużego formatu: niewiele zabytków sztuki polskiej doczekało się tak dokładnej monografii. Zużytkowała całą istniejącą literaturę, ale ogromną większość informacji zaczerpnęła z niewyzyskanych dotąd materiałów rękopiśmiennych. Podstawą jej jest Archiwum gospodarcze Wilanowa wraz z Wilanowskim Zbiorem graficznym; a ponadto czerpała z Archiwum w Jabłonnie i Archiwum Krzeszowickiego.

Książka Lorentza jest kopalnią różnorodnych wiadomości. Przede wszystkim o właścicielach Natolina i ich poczynaniach w zakresie sztuki i o artystach i rzemieślnikach, którzy tu byli czynni: o Brennie (s. 34—64, ważne informacje obalające dotychczasowe przypuszczenia), o malarzach-dekoratorach Tombarim, Łabeńskim, Dąbrowskim, Byczkowskim (65) i Jaszczołcie (215), o architektach Aignerze (120, 206, 215, 251), Henryku Marconim i Lancim (273), sztukatorach Baumanie (115) i Ferrante Marco-

nim (275), malarzach Voglu (81) i Wojniakowskim (108), rzeźbiarzach Kauffmanie (261) i Manzelu (204), ogrodnikach Bartlu (220) i Savage'u (246), kamieniarzach Hagenach (201 i 206), stolarzach Simmlerach (185 i 283), mosiężniku nazwiskiem Wenus (165) itd.

Autor zajmuje stanowisko ściśle faktycystyczne, ustala i komentuje fakty, niechętnie zapuszcza się w ogólniejsze i z natury rzeczy mniej pewne rozważania, definicje i klasyfikacje. Natomiast każdy motyw pojawiający się w Natolinie zestawia z podobnymi motywami w innych miejscowościach, zwłaszcza w Wilanowie, Łańcucie, Nieborowie, ale także w zabytkach spoza Polski. W ten sposób powstał w jego książce cały szereg małych monografii: o typach willi stanisławowskich (s. 13 i n.), o owalnym półotwartym salonie w architekturze klasycyzmu (18), o fryzach gryfonowych (48), fryzach płaskorzeźbionych (129, 138), o plafonach iluzjonistycznych (55), o balustradach dachowych (97), o biustach Seneki (102), o motywach bachicznych w klasycyzmie (140), o rykursach z orłami (156), o panelach en grisaille (158), o treillage'ach (193), o pokojach zwanych „wiejskimi“ (191), o holenderniach (208), o parkowych ołtarzach-grobowcach (180), o ówczesnych ogrodach (226), w szczególności o „klombach“ (228), o naśladownictwach willi Pliniusza (188), grobu Scipiona (195), grobu Nerona (238), o naśladowaniu etrusków (263, 283), naśladowaniu Paestum (269), i o wazie Hamiltona i odlewach Gliwickich (105), o wazie Medycejskiej, o kulcie Russa i parkowych pomnikach na jego cześć w Polsce (241), o romantycznym gotyku w dobie Oświecenia (215, 278, 287), o świadomym zabieganiu w owych czasach o „pozór średniowiecza“ (213) i „pozór starożytności“ (233).

Tyle jest w tej książce tematów, informacji, światła rzuconych na ówczesną sztukę. Są to w szczególności światła na pewną odmianę sztuki polskiego Oświecenia, na stosunek do niej niektórych wykształconych kół społeczeństwa. A wszystkie te informacje i światła są zgrupowane dookoła niewielkiego budynku, ciekawego i charakterystycznego, ale nie będącego arcydziełem. Jest w tym swoista elegancja pisarska, by takie bogactwo wiadomości roztoczyć przy stosunkowo skromnej okazji. Jednakże czytelnik żałuje chwilami, że autor swej wielkiej wiedzy i pracy nie skupił dookoła okazji donioślejszej. Bo tu na pierwszy plan musiały się wysunąć postacie niezbyt wielkiego kalibru, jak Anna Tyszkiewiczówna i zwłaszcza Aleksander Potocki, a marszałkowa Lubomirska i Stanisław Potocki zeszli na drugi plan, bo w ich poczynaniach z zakresu sztuki Natolin był drobnym jedynie szczegółem. Tymczasem to oni w swym środowisku byli głównymi postaciami, wiadomo zaś, że autor książki jest nieporównanym znawcą właśnie ich działalności artystycznej.

Prace nad polską sztuką Oświecenia zostały zapoczątkowane dopiero w obecnym stuleciu, trzydzieści kilka lat temu. Przez ten czas pracowano nad nią dość intensywnie, zbierano materiały historyczne, wertowano archiwa, ustalano fakty, rekonstruowano dzieje ważniejszych zabytków. Powstało o niej niemało prac, — ale z wszystkich tych prac praca Lorentza jest najszczegółowsza, najpełniejsza, rozporządza najbogatszymi

materiałami. Dała obraz jednej z odmian polskiej sztuki Oświecenia. Była bardzo potrzebna. Jest w zakresie architektury Oświecenia pierwszą pracą tak kompletną. A zarazem może — w tym typie — jest pracą ostatnią. Przede wszystkim dlatego, że nie ma widoków, aby znalazły się jeszcze archiwa z tych czasów tak wydajne, materiały historyczne tak obfite i tak nowe, środowisko artystyczne tak ciekawe. Ale pozatem także i dlatego, że ten typ prac, stanowiący w historiografii etap ważny i niezbędny, typ który swym faktycyzmem utworzył podstawy pod wszelkie dalsze badania, ustępuje teraz innemu typowi badań, o charakterze bardziej wyjaśniającym i oceniającym.

Władysław Tatarkiewicz

NA MARGINESIE DWÓCH PRAC O ALEKSANDRZE KUCHARSKIM

M. Jallut, *Kucharski, dernier peintre de Marie-Antoinette*, *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, *Nouv. sér.*, fasc. 27—28 (juillet-décembre), Lille 1939, p. 251—273; 1 tabl. — Z. Batowski, *Aleksander Kucharski. Prace z historii sztuki wydawane przez Towarzystwo Naukowe Warszawskie*, t. III, z. 1, Warszawa 1948, s. 41 i 9 tabl.

Dzieje badań nad życiem i twórczością Aleksandra Kucharskiego mają już stuletnią tradycję. Na ich początku należy wymienić *Słownik malarzów polskich* E. Rastawieckiego (t. I, 1850, s. 248; t. III, 1857, s. 279-81). Badacz ten jednak, dysponujący zazwyczaj dobrymi materiałami źródłowymi, jeśli chodzi o epokę Stanisława Augusta, tym razem wobec całkowitego niemal braku tradycji polskich działającego całego życia w Paryżu malarza, podaje o nim wyjątkowo skąpe wiadomości. Pierwszy zasadniczy artykuł informacyjny pochodzi od F. Del Tal'a (*Gazette des Beaux-Arts*, 1865, t. 19, s. 283-284). Było to krótkie przypomnienie francuskim badaczom sztuki zapomnianego już wówczas — w czterdzieści sześć lat po śmierci — malarza, z podaniem wielu ważnych szczegółów jego życia i najważniejszych prac; wiadomości, czerpane od osób bliskich artyście, miały świeżość naprawdę źródłowych informacji. Artykuł Del Tal'a uszedł uwagi dwóch późniejszych badaczy twórczości Kucharskiego: Jerzego Mycielskiego i Fournier-Sarlovèze'a. Pierwszy z nich opublikował w t. VI *Sprawozdań Komisji Historii Sztuki P.A.U.* (1900, s. XLVI) i w osobnej broszurce (Kraków 1898) nowe dokumenty źródłowe do biografii malarza i kilka jego dzieł; drugi, w artykule w czasopiśmie *Revue de l'art ancien et moderne* (t. 18, Paryż 1905), przedrukowanym jako osobny rozdział jego książki *Les peintres de Stanislas-Auguste II roi de Pologne*, Paryż 1907, dał pierwszą syntezę życia i twórczości artysty, opartą o pracę Mycielskiego, własne badania archiwalne oraz odnalezione przez siebie i przypisane naszemu malarzowi obrazy. Synteza ta była efektem pracy nie tyle historyka sztuki, co badacza-amatora; miała dlatego wiele usterek merytorycznych i grzeszyła niejednokrotnie brakiem krytycyzmu.

Po wielu latach zastoju w dziejach badań nad Kucharskim ukazały się w ostatnich latach dwie nowe prace o nim: francuska i polska, będące przedmiotem niniejszego artykułu sprawozdawczego. Obie prace powstały od siebie niezależnie, jedna — w Paryżu, druga — w Warszawie. W rozwoju badań nad Kucharskim wcześniejsze miejsce należy się pracy Zygmunta Batowskiego, choć pisana była i opublikowana później. Powstała w latach 1943-44; autor nie mógł znać wówczas rozprawy Marguerite Jallut, ogłoszonej drukiem kilka lat przedtem, ale już po wybuchu drugiej wojny światowej, gdy wszelkie kontakty z Francją były przecięte.

Praca Batowskiego jest obszernym artykułem monograficznym, do którego wyzyskane zostały w obfitej mierze wszelkie źródła drukowane polskie i francuskie: zwłaszcza w znajomości tych ostatnich okazał uczony ogromną erudycję, wydobywając m.i. z zapomnienia i spożytkowując artykuł Del Tal'a. Wyzyskane zostały nadto przez autora jego bogate notaty i wypisy archiwalne, w których odnalazł niejedną rzecz nową. Natomiast, jeśli chodzi o oeuvre Kucharskiego, autor — jak się zdaje — oparł się głównie o fotografie lub — częściej nawet — o reprodukcje, zresztą nie-najlepsze, w artykule Fournier-Salovéze'a. Ten materiał ikonograficzny poddany został w pracy Batowskiego analizie krytycznej, opartej o głęboką znajomość sztuki francuskiej drugiej poł. w. XVIII i o wyostrzoną długą praktyką metodę badawczą. Po krytycznym zrewidowaniu dzieła Kucharskiego autor dał ogólną charakterystykę jego twórczości. Praca zilustrowana została dziewięciu reprodukcjami najważniejszych dzieł malarza.

Artykuł o Kucharskim był opublikowany po śmierci Zygmunta Batowskiego, jako jedna z prac, wydawanych z jego spuścizny naukowej. Pozostawił go autor w stanie, który wymagał do druku drobnych tylko uzupełnień. W ogólnej koncepcji artykułu zrezygnował Batowski z niektórych zasad, których zawsze ściśle przestrzegał: publikowania prac tylko wtedy, gdy tworzyły zwartą, zamkniętą całość, opartą o szeroko uwzględniony materiał archiwalny, czasopiśmienniczy i książkowy, gdy dzieła sztuki, które w nim omawiał, znał z autopsji. Artykuł o Kucharskim, szeroko podbudowany źródłowo, tego ostatniego warunku w dużej części nie spełnia. Była to rezygnacja w warunkach wojennych przymusowa, jeśli zważymy, że większość dzieł artysty znajduje się we Francji. Autor pomyślał zresztą swój artykuł jako jeden z rozdziałów książki o artystach polskich za granicą, a takie ujęcie zwalnia również w pewnej mierze od wielu specjalnych poszukiwań, koniecznych wtedy, gdyby chodziło o opracowanie wyłącznie monograficzne. Z tego punktu widzenia spojrzeć należy na pewne luki pracy i tym więcej ocenić jej wielkie zalety merytoryczne i krytyczne.

Marguerita Jallut, sądząc z treści swego artykułu, prowadziła głębsze studia nad życiem i twórczością Kucharskiego, o których artykuł ten nie daje w pełni pojęcia. Autorka zwróciła w nim większą uwagę na odkryte przez siebie materiały archiwalne, niż na same dzieła i charakterystykę twórczości. Materiały te, odnalezione głównie w *Archives de la*

Seine w Paryżu, są istotnie bardzo cenne i zawierają wiele nowych wiadomości do biografii Kucharskiego. Wiele z nich publikuje autorka w całości, przy czym polskie, niestety, często w wadliwym lub zbyt swobodnym tłumaczeniu. Treść rozprawy przekonuje nas również o starannych poszukiwaniach Jallut za zaginionymi obrazami Kucharskiego; do jego oeuvre dorzuca kilkanaście nowych pozycji. Ale wzmianki o nich, wyjąwszy jeden wypadek, są krótkie, pobieżne i mało krytyczne, a brak reprodukcji tych obrazów — uwarunkowany być może wymaganiami wydawcy — stanowi najważniejszą lukę rozprawy. Artykuł ma znaczne niedociągnięcia metodyczne. Nie wychodzi mu na korzyść przede wszystkim jego mająca pretensje do literackiego ujęcia narracyjność. Sprzyja ona podporządkowywaniu niektórych faktów powziętemu przez autorkę wyobrażeniu o życiu i twórczości Kucharskiego. Sentymentalna lęzka, jaką zabarwia swe opowiadanie, razi nas tym więcej, że Jallut nie czuje zupełnie sensu społecznych i kulturalnych przemian, jakie dokonały się za życia malarza we Francji i miały wpływ na jego sztukę.

Jakież nowe materiały, dotyczące życia artysty, wnoszą obie prace? U Batowskiego, rzecz jasna, oparte są one głównie na materiałach źródłowych drukowanych i rękopiśmiennych polskich, choć nie brak — jak już wspominaliśmy — wielu wzmianek z książek francuskich (np. dotyczących nagród, jakie Kucharski uzyskiwał w Akademii Paryskiej, lub choćby wiadomości czerpanych z artykułu Del Tal'a). Ze zbioru Popielów w Archiwum Głównym w Warszawie zaczerpnął autor dane dotyczące opieki przysłego króla nad Kucharskim jeszcze przed wstąpieniem na tron i podaje nieznany list malarza do Stanisława Augusta jeszcze jako stolnika litewskiego, pochodzący z r. 1764. Ze źródeł rękopiśmiennych i z wielu książek starannie zebrał autor wiele danych dotyczących głównie kontaktów Kucharskiego z polskimi magnatami, podróżującymi po Francji i wykonywanych dla nich portretów. Wiadomości te uzupełniły nam obraz życia artysty zwłaszcza we wcześniejszym okresie jego twórczości.

Praca Jallut dostarcza o wiele więcej dokumentarnych materiałów źródłowych. Ponieważ jest ona w Polsce stosunkowo trudno dostępna, podamy później dokładniej, co te materiały wnoszą nowego do biografii artysty, cytując niektóre dokumenty w ich brzmieniu oryginalnym i dodając od siebie niektóre przez autorkę nieuwzględnione, a znajdujące się również w *Archives de la Seine*¹. Dokumenty te w mniejszym stopniu dotyczą czasów przedrewolucyjnych; w większości związane są z późniejszym okresem życia Kucharskiego.

Niektóre z nich rzucają nam pewne światło na środowisko, z którego Kucharski w Polsce wyszedł, i na jego rodzinę. Pochodził zapewne z ubogiej rodziny drobnoszlacheckiej. Świadczą o tym fakty, że jego siostra i brat zabiegają o łaski możnych i czepiają się pańskiej klamki. Świadczy o tym bardzo prymitywne wykształcenie siostry, przebijające

¹ Z dokumentami tymi zapoznałem się dzięki uprzejmej wiadomości o nich, pochodzącej od p. D. Wrotnowskiej.

przede wszystkim przez naiwność ujęcia, a również i przez styl i liczne błędy ortograficzne jej listu do Aleksandra.

O bracie, Rafale, dowiadujemy się z brulionu listu protekcyjnego, jaki G. Podoski, zapewne na prośbę Aleksandra, pisze w r. 1776 z Paryża do nieznanego z nazwiska podkomorzego chełmińskiego (u Jallut mylnie „au chambellan Chelmiński“), w którego pułku Rafał służy jako podchorąży. W liście tym znajdujemy odblask poważnej już renomy, jakiej zażywał Aleksander:

„który tu w Paryżu, y dla osobliwego statku, y przez bardzo rzadką w malowaniu doskonałość, wielką kraiovi chwałę, a Sobie ziednał powszechną wziętość y reputacyą“.

List siostry, niedatowany², należy umieścić w latach ok. 1783: w tym roku bowiem Kucharski upoważnia jakiegoś Mokronoskiego do odbioru sukcesji należnej mu w Polsce i zobowiązuje go do przesłania mu jej do Paryża³; o śmierci ojca mowa jest zaś w liście siostry, pisany zapewne z dworu ks. Lubomirskiej, od której jest w swym stanowisku zależną:

„A Monsieur Monsieur Kucharski

Pintre [!] très renommée [!] a Paris

Sercu Nayukochanszy Braciszku!

Bardzo mie to martfi, że dotychczas żadny nie miałam od Waćpana wiadomości, ani Resposu na pirszy lyst nie odebrałam; y deklaracyią coś Waćpan miał pisać do Xężny Marszałkowy podobnoś Waćpan zapomniał. Iak widze na oświadczeniu nie zbywa, przynaymni teras boć łaskawszym y pamiętay na mnie przynaymni listownie. I bardzo prosze Waćpana ażebyś napisał do Xiany Marszałkowy y przypomniał się y łasce y rekomendował iako siostrę swoje. Przyśliy Waćpan coś miał przystać dla Xiany Marszałkowy, ieżeli mie cokolwiek kochasz to bendziesz o mnie pamientał. Oznaymuie ci braciszku że nasz oyciec umar, to ia teras iak sirota zostałam się. Zaczym pamiętay o mnie, napisz także do brata, który teras zostaje p[.....] służby iest Warszawie stara się dopiro bo niedawno przyiechał ze fsi. Żałosny bardzo na Waćpana żeś zapomniał o nim y ze tyle okazyiuw iest a nie napiszesz żadny litery. Prosze napisać do brata bedie bardzo kontent y mnie prosze odpisać. Nie mając wiecy do wyrażenia pisze sie

szczyrze kochaiąco siostro
y nayniszo sługo
Dorota Kucharska.“

O kontaktach z rodakami przybywającymi z Polski do Paryża świadczą cztery listy opublikowane w całości przez Jallut; nie są one na tyle interesujące, by je przytaczać lub streszczać. Jeden z nich pisze w r. 1776 Filsjean („A Monsieur... Koucharski Peintre de Son Altesse Madelle de Condé“), drugi niejaki Życzyński (u Jallut Zycryński), dwa pozostałe — domniemani krewni artyści, szukający z nim rodzinnych paranteli: Łu-

² *Archives de la Seine* w Paryżu, papiery pozostałe po Aleksandrze Kucharskim. Niepublikowany. Zachowujemy oryginalną pisownię, wprowadzając tylko interpunkcję.

³ *Archives de la Seine*, j. w. Niepublikowane.

kasza Kucharski, cześnikiewicz latyczewski (u Jallut „de Latyczen“) i Michał Kucharski, syn Jakuba, wnuk Adama, właściciel dziedzicznej posesji przy ul. Mostowej 231 w Warszawie, podający się za stryjecznego brata wzgl. kuzyna malarza; z tego ostatniego listu dowiadujemy się, iż zarówno Rafał, jak i Dorota już nie żyją.

Te materiały źródłowe, zarówno jak i inne, omówione niżej, świadczą, że nici łączące Aleksandra z krajem i z rodziną wątpliwy z biegiem lat coraz bardziej. Kilka dokumentów dotyczących ostatniego dwudziestolecia życia i twórczości malarza, świadczy o tym najwymowniej. Jest tu z jednej strony garść informacji dotyczących prywatnego życia Kucharskiego; Jallut wyczerpująco je przytacza. Oto w r. 1800 malarz żeni się z Marguerite Charvet, ur. w r. 1749. Niemłode już małżeństwo jest bezdzietne. Wychowanką Kucharskiej, a uczennicą malarza jest około tegoż roku 1800 Aglaé (Adelaïde-Sara) Bamberg, która w r. 1802 wychodzi za mąż za starszego od siebie o lat 34 Barthélémy-Mathieu Barbot, przyjaciela Aleksandra. Od ich córki czerpał właśnie wiadomości do swego artykułu Del Tal. Serdeczny stosunek Aglaé do Kucharskiego trwa długie lata; nie osłabia go zrazu ani śmierć męża Aglaé, ani później — pani Kucharskiej (1814). Przy umieszczaniu Kucharskiego w przytułku Sainte-Périne w Paryżu w r. 1815 Aglaé jest bardzo czynna i daje wiele dowodów swego przywiązania.

Dokumenty publikowane przez Jallut świadczą, że zarówno w okresie napoleońskim, jak i w okresie Restauracji Kucharski związany był silnie ze sferami francuskiej arystokracji. Stamtąd rekrutują się wyłącznie jego klienci. Oni protegują go u królewskiego dworu. Dzięki nim Ludwik XVIII po swym powrocie do Paryża przydziela dwukrotnie malarzowi znaczne zapomogi finansowe, w r. 1815 poza zasiłkiem doraźnym umieszczony zostaje on ze stałą pensją 600 franków na liście cywilnej. Pensję tę będzie odbierał aż do śmierci.

Nie należy więc w zbyt czarnych barwach wyobrażać sobie pierwszych dwóch-trzech lat pobytu Kucharskiego w Sainte-Périne. Pensja i dochody z malowanych przez niego replik partretu Marii Antoniny i del fina wystarczają mu na dostatnie życie w przytułku, którego charakter był niemal luksusowy. Dopiero ostatnie dwa lata wzgl. rok przynoszą nagłą sytuację na gorsze. Opieka Aglaé urywa się z nieznanых nam powodów. Postępująca starość wytrąca malarzowi ostatecznie pędzel z ręki. Pensja starczy zaledwie na pokrycie części należności za przytułek. Malarz wyprzedaje po kolei wszystkie swe meble; w r. 1818 zastawia w lombardzie odzież za 7 franków; zaciąga coraz większe długi, których nie jest w stanie zwrócić. Z tragicznej sytuacji wybawia go śmierć, która po krótkiej chorobie przychodzi w r. 1819.

Akt *Vente S. Kouarski* [!] z 5.VII.1820, sprzedaży reszty jego mienia na zaspokojenie pretensji wierzycieli ⁴ świadczy o smutnym losie spuścizny po malarzu i pamiątek jego dawnej sławy. „Un lot de vieux tableaux & plusieurs Cartons contenant des dessins, une ardoise, un lot de portaits“

⁴ *Archives de la Seine*, j. w. Niepublikowane.

sprzedany zostaje za 6,05 fr.; „deux vases en plâtre, un lot de vieux portraits en partie ébauchés“ — za 5.10 fr.; „un carton contenant des dessins“ — za 2.95 fr. Równocześnie jednak „deux petits flambeaux de cuivre, un rougeoir argenté, deux petites planches du cuivre gravé“ — osiąga ją sumę najwyższą — 7 fr.

Jak widzimy, skąpe dotychczas wiadomości dotyczące życia artysty, uległy dzięki obu pracom bardzo poważnym uzupełnieniom. W mniejszym natomiast stopniu zostało dzięki tym pracom uzupełnione samo oeuvre artysty.

Jeśli chodzi o odkrycia nowych obrazów, wkład Batowskiego — podobnie jak w zakresie materiałów źródłowych — był mniejszy niż wkład Jallut. Natomiast subtelna, precyzyjna, mistrzowska analiza krytyczna uczonego polskiego, aczkolwiek przeprowadzona w trudniejszych, niż zazwyczaj warunkach, gdyż głównie w oparciu o reprodukcje, dała jasny obraz rzeczywistego stanu i wartości takiego oeuvre Kucharskiego, jakie ustalił Mycielski a zwłaszcza Fournier-Sarlovèze. Z zestawień tego ostatniego badacza usunięte zostały obrazy zbyt pochopnie i mylnie przypisane naszemu malarzowi. W tym, co zostało, wydzielił Batowski obrazy wątpliwe i obrazy pewnego autorstwa. W skomplikowanym i niejasnym stanie dzieła naszego artysty uczyniony został w ten sposób pewien porządek, dający solidną podstawę do dalszych badań i wytyczający ich kierunek.

Wkład Jallut, jeśli chodzi o ilość nowoodkrytych obrazów, jest duży; wspomnieliśmy już, że obejmuje kilkanaście pozycji. Odwrotnie, również kilka pozycji dawnych jest kwestionowanych przez autorkę. Wartość jej wkładu obniża jednak poważnie w tej chwili brak materiałów dowodowych dotyczących atrybucji: nawet w zwięzłej rozprawie nie może nam wystarczyć samo wymienienie przez autorkę jakiegoś dzieła za dowód jego autentyczności, jak i nie wystarcza nam wyłączenie innego dzieła z oeuvre Kucharskiego, dlatego że było mu przypisane „par erreur“ — bez podania charakteru tego błędu. „Delikatność“ sprawy atrybucji w oeuvre naszego malarza, na którą zwracał uwagę już nawet niezbyt uważny w metodzie swych badań Fournier-Sarlovèze, podkreślając trudności, jakie powiększa w tym względzie jeszcze częsty brak sygnatur — dla Jallut zdaje się nie istnieć. Wartość jej wkładu obniża przede wszystkim jednak brak — poza jednym wypadkiem — reprodukcji odnalezionych obrazów. Żałować należy, że żmudne i drobiazgowo poszukiwania autorki, która prześledziła pod kątem prac Kucharskiego wielką ilość paryskich zbiorów publicznych i prywatnych — nie znalazły efektu końcowego w materiale ilustracyjnym. Nasza wiedza o dziele artysty nie posunie się dużo dalej bez wypełnienia tej dotkliwej luki. Teren polski bowiem po badaniach Batowskiego nie rokuje już żadnych prawie nadziei na odnalezienie nowych prac Kucharskiego.

Batowski poprzez rycinę odnalazł pierwsze ze znanych dzieł naszego malarza, wykonane ok. r. 1766, portret architekta G. B. Dumonta; podał wzmiankę o dwóch rysunkach w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersytec-

kiej w Warszawie ze zbiorów po Stanisławie Augustie; przypisał wreszcie z zastrzeżeniem Kucharskiemu portret Ignacego Potockiego, marszałka litewskiego, znajdujący się w zbiorach wilanowskich⁵ i przypisywany Mateuszowi Tokarskiemu. Podał szereg wiadomości o zaginionych portretach malarza, przedstawiających polskich magnatów. Z wykazu Fournier-Sarlovèze'a usunął: słynny portret przedstawiający rzekomo Zofię Potocką („La belle Phanariote”), pędzla Salvatore Tonci; miniaturowe portrety dwóch sióstr hr. de Palastron i ks. de Polignac, dzieła J. U. Guérina; portrecik Ludwika XVII ze zbioru de Ribes, sygnowane dzieło Tourcaty'ego. Jak największe wątpliwości wyraził wobec portretu Pauliny de Béarn i ks. de Charost o niezwykłym dla Kucharskiego układzie kompozycyjnym i tle pejzażowym. Za pewne dzieła, najlepiej mogące scharakteryzować twórczość malarza, uznał przede wszystkim dwa słynne portrety Marii Antoniny, portrety Delfina, Wielhorskiego i pani Barbier Walbone.

Nowe prace Kucharskiego, odkryte przez Jallut, to prawie wyłącznie portrety Marii Antoniny. Już ten fakt może nasuwać z góry pewne wątpliwości, gdyż w ogromnym i często niesygnowanym zespole portretów oryginalnych, replik i kopii portretów królowej Francji sprawa autorstwa jest szczególnie drażliwa. Mamy wśród dzieł wymienionych przez Jallut kilka miniatur, m. i. pierwsze, zdaniem autorki, prace tego rodzaju, w których Kucharski sportretował królową, rzekomo ok. r. 1780. Są i większe portrety Marii Antoniny odmiennego typu ikonograficznego niż dwa typy dotychczas znane, są repliki oparte o typ pierwszy, reprezentowany najlepiej szkicem pastelowym w zbiorach Des Cars. Wreszcie jest jeden, najważniejszy, portret pastelowy typu drugiego, który autorka uważa za nieodnaleziony dotychczas oryginał słynnego portretu, malowanego w więzieniu. Jeśli chodzi o miejsce powstania tego portretu, Jallut wraca — jak się zdaje, bez zbyt pewnych dowodów — do tradycyjnej koncepcji, wskazującej więzienie w Temple, wbrew wyraźnemu brzmieniu protokołu zeznań królowej przed Trybunałem Rewolucyjnym, który mówi o Conciergerie.

Ten jedyny reprodukowany w pracy Jallut obraz, portret Marii Antoniny w żałobie, pastelowy (il. 1), odnaleziony został w prywatnych zbiorach określonych jako Collection de M. de C***. Zapewne jest to ten sam portret, który autorka nie w tym ustępie pracy, gdzie go w zasadzie oma-

⁵ Na wystawie obrazów wywiezionych przez hitlerowców z Galerii Wilanowskiej, uratowanych przez Armię Czerwoną i zwróconych Polsce, w Muzeum Narodowym w Warszawie w marcu r. 1951, wystawiony był (Katalog, s. 10, nr 6) jako praca Aleksandra Kucharskiego portret pastelowy Ignacego Potockiego o wymiarze 61 x 50 cm. Portret ten (nie będący bynajmniej tym, o którym mówimy w tekście recenzji) Z. Batowski w swej pracy o Kucharskim (s. 9) wiąże zgodnie z innymi opiniami z nazwiskiem L. Marteau. Przypisanie go Kucharskiemu może być tylko hipotetyczne; w porównaniu z niewątpliwymi pracami naszego malarza odznacza się on bardziej miękkim sposobem malowania. Trafny w charakterystyce twarzy, pewny w rysunku, niezwykle subtelny w kolorystycznym rozwiązaniu, portret ten równie jest mistrzowski jak najlepsze prace naszego malarza, o ile ich nie przewyższa. Autorstwo L. Marteau nie jest zbyt prawdopodobne.



Il. 1. Aleksander Kucharski, *Portret Marii Antoniny*, pastel.
Paryż, zbiory M. de C***.

wia, ale w innym miejscu (s. 273) określa jako należący w pocz. w. XIX do księżnej Tarentu. Nawiasem mówiąc, nasuwa się pytanie, w jakim stosunku pozostaje on do rysunku, którego istnienie w zbiorach d'Uzès sygnalizował już Fournier-Sarlovèze, podając, iż był wykonany dla księżnej Tarentu (*Les peintres de Stanislas Auguste II*, j.w., s. 114, przyp. I) i na konieczność zbadania którego zwracał uwagę Batowski (s. 21).

Pastel ma format prostokątny; na odwrocie jego mieści się napis:

„Ce portrait de Marie-Antoinette, Reine de France, a été peint par Koharski, qui se trouvant de service come garde national au Temple après la mort de Louis XVI parvint chaque fois à y voir la Reine. Il avait déjà peint cette princesse en 1780. Il traca ce dessin et jusqu'au moindre détail de ses vêtements de duil.“

Treść napisu, wierne powtórzenie w portrecie typu znanego nam z kilkunastu replik, wreszcie widome cechy stylu Kucharskiego, a zwłaszcza jego trochę sucha i ostra, lecz precyzyjna faktura, usuwają wszelkie wąt-

pliwości co do autorstwa. Lecz nie można dać się przekonać, jak chce Jallut, że jest to właśnie pastel oryginalny, malowany w bezpośrednim związku z seansami malarskimi Kucharskiego w celi królowej w r. 1793. Dowód jej opiera się na faktach następujących: iż sama królowa zeznała, że w więzieniu malował ją Kucharski „en pastel“ i że wśród kilkunastu replik tego typu są wyłącznie olejne i gwaszowe. Nie można zaś wykluczyć ewentualności istnienia replik pastelowych, dotychczas nieujawnionych. Treść napisu jest mało przekonująca, gdyż podaje on np., podobnie jak napis na replice w zbiorach d'Arenberg w Brukseli, nieprawdziwe szczegóły o służbie Kucharskiego w Temple i zdaje się być dużo późniejszy od obrazu. A za tym, że odnaleziony obraz jest raczej repliką, przemawia także charakterystyczna idealizacja postaci, przy czym twarz królowej nie wydaje się być oparta wcale o nowe szkice z natury, lecz o dawny rysunek pastelowy ze zbiorów Des Cars. Być może, że Jallut ma inne dowody oparte o tradycje lub dokumenty rodzinne właścicieli; lecz dowody te nie zostały ujawnione w jej artykule. W każdym razie portret omawiany, choć artystycznie nienajlepszy, wzbogaca szczupły zasób pewnych prac artysty.

Jallut kwestionuje także autorstwo niektórych dotychczas uznanych dzieł Kucharskiego. I tak przypisywany naszemu malarzowi portret ks. Lamballe w Wersalu uznaje za dzieło E. Vigée-Lebrun; portret delfina z Trianon — za kopię wykonaną w okresie II. Cesarstwa. Dla sprawy autentyczności oeuvre Kucharskiego nie bez znaczenia jest też wiadomość zawarta w jednym z przytoczonych przez Jallut dokumentów źródłowych, że kopiowaniem dzieł swego nauczyciela zajmowała się Aglaé Barbot.

Ilość dzieł Kucharskiego niewątpliwych i dostępnych nam poprzez reprodukcje nie powiększyła się w zasadzie przez ostatnie badania. Dochodzi właściwie na dobre jedno tylko dzieło: portret pastelowy Marii Antoniny. Niewiele to by zmieniał nam obraz oeuvre naszego malarza, gdyby pozytywną stroną ostatnich badań nie było też usunięcie mąjących ten obraz całości dzieł przypisywanych niesłusznie Kucharskiemu oraz ustalenie wątpliwych.

Badania ostatnie poprzez dokumenty źródłowe uzmysłowiły nam lepiej to, co wiadomym było i poprzednio: że po r. 1800 twórczość artysty nie osiągnęła już tego poziomu, jaki miała w okresie przed Wielką Rewolucją. Jallut stara się odgadnąć powody tego i jako motywy wysuwa podeszły wiek artysty, jego zmęczenie wypadkami rewolucyjnymi, obojętność wobec zmian, jakie zachodzą we Francji. Podkreśla jednak zarazem, że niektóre portrety, wykonane w w. XIX mają siłę i poziom dawnych, jak np. portret pań de Béarn i de Charost lub portret pani Barbier-Walbone. Nawiasem mówiąc, pierwszy wzbudził poważne wątpliwości Batowskiego. A choć drugi nie wzbudził ich u obojga badaczy, niech wolno będzie autorowi niniejszego sprawozdania w oparciu o dobrą fotografię obrazu (a nie rycinę wedle niego, jaką dał Fournier-Sarlovèze) podkreślić odmienność niektórych jego cech formalnych od tego, co zazwyczaj u Kucharskiego spotykamy — wyrażających się w giętkim, drobnym, gibkim biegu linii i mniej zdecydowanym kontrastowaniu walorów.

Nie dociekając całej różnorodności przyczyn, które złożyły się na obniżenie lotów naszego malarza, nie możemy się oprzeć wrażeniu, że nie najbłahszą wśród nich było spłylenie się i zmanierowanie jego sztuki przez niemal masową produkcję malowanych z pamięci portretów Marii Antoniny i delfina, którą ratował w okresie napoleońskim i Restauracji swe nadwątlone finanse. Tych replik więcej, niż oryginalnych portretów własnych, żądała od niego jego klientela, rekrutująca się w dalszym ciągu z kół, w których się przed rewolucją obracał i dla których po rewolucji deklarował swe przywiązanie: zwolenników i sympatyków „ancien-régime'u“, pro-burbońskiej arystokracji. Jej degradingolada, spowodowana nowymi warunkami gospodarczymi, społecznymi i politycznymi, pociągnęła za sobą i załamanie się linii rozwojowej nie chcącego z nią zerwać artysty. Wpływ ten na Kucharskiego był tym więcej zgubny, że miał on niewątpliwie zadatki na jednego z wybitnych reprezentantów realistycznego portretu mieszczańskiego przełomu w. XVIII i XIX we Francji.

Obie omawiane prace zgodnie podkreślają, że najlepszym okresem twórczości Aleksandra Kucharskiego są lata od ok. r. 1775 do ok. r. 1795. W nich mieszczą się jego dzieła najdoskonalsze, do których należą przede wszystkim pastelowe portrety pani Bourdon de la Millières, pani de Polastron i szkicowy portret Marii Antoniny ze zbiorów Des Cars.

Na ile malarz nasz był indywidualnością oryginalną na tle malarstwa francuskiego drugiej poł. w. XVIII? Między zdaniem Batowskiego, że nie jest on mistrzem tej miary, który nakazuje wyróżniać się pierwszym rzutem oka z daleka i że utwory przypominające Kucharskiego trafiają się licznie na widowni sztuki francuskiej drugiej poł. XVIII w. (np. dzieła J. J. Hauer'a lub Mme Labille-Guiard), a opinią Jallut, że pozostał on daleko za sobą swych rywali, nie wyłączając z nich przyjemnej lecz pozbawionej siły wyrazu Elżbiety Vigée-Lebrun — istnieje poważna rozbieżność.

Jeśliśmy widzieli tak, jak Wasylewski, w twórczości Vigée-Lebrun, jedynie „monument niewieściej pozy i uśmiechu“ — zdanie Jallut miało by pozory słuszności. Lecz malarka francuska potrafiła dać nadto i pogłębienie wyrazu psychicznego i stworzyć własny styl, odróżniający ją na pierwszy rzut oka od innych. Dlatego słuszniejsze wydaje się nam raczej zdanie Batowskiego z tym zastrzeżeniem, że przy bliższym wejrzeniu daje się szybko zauważyć w obrazach Kucharskiego indywidualny odcień jego stylu, korzystnie wyróżniający go od innych pokrewnych mu portrecistów.

W badaniach nad naszym malarzem do zamącenia prawdziwego obrazu jego sztuki przyczyniła się cała obciążona sentymentalną anegdotą i uwarunkowana określoną pozycją ideologiczną postawa badawcza. Nie był od niej wolny zwłaszcza Fournier-Sarlovèze. Określa ona i stanowisko Jallut. Uwidacznia się to już w tytule jej pracy, podającym jako temat Kucharskiego, ale jako malarza Marii Antoniny. Uwidacznia się to i w dłuż-

szych ustępach rozprawy, gdzie wśród zdań, uwypuklających przywiązanie malarza do królowej i zadumy nad jej losem, zatraca się i ginie właściwa charakterystyka sztuki Kucharskiego i jego stylu.

A sława, jakiej zażywać ma ciągle malarz tylko dzięki swemu królewskiemu modelowi, traci dla nas obecnie coraz więcej swą wartość. Mniej nas interesuje jego włamanie się do więzienia, wynikiem którego jest kilkadziesiąt idealizowanych replik portretu Marii Antoniny, mających za zadanie skarbienie jej pośmiertnej sympatii. Jako dzieła sztuki — są to prace miernej wartości. Nasza ocena twórczości Kucharskiego winna oczywiście uwzględnić momenty załamania się linii rozwojowej jego sztuki i przyczyn, które to załamanie spowodowały. Ale nie może nie uwypuklić równocześnie i znaczenia tych dzieł Kucharskiego, w których malarz, podchodząc być może do modelu z sympatią rojalisty i dworaka — wszystką swą poddańczą usłużność i dworską galanterię zgubił po drodze i pozostał nam prosty, skupiony i oszczędny w środkach malarskich portret, w którym widzimy tylko człowieka, oddanego z całą mocą zdrowego realizmu.

Skłonności Kucharskiego, charakter jego sztuki, były odrazu wyraźnie sprecyzowane. Jego siłą — był portret psychologiczny, demaskujący wnętrze człowieka. Nie darmo u zarania swej działalności, jeszcze jako uczeń Akademii, otrzymuje dwukrotnie „prix d'expression“. Nie napróżno właśnie do niego zwraca się w późniejszym okresie jego twórczości nieśczęśliwa matka, zrozpaczona po stracie swej córki: „vous avez vu le trésor que j'ai perdu, rendez-moi ses traits, que ne vous devrai-je pas“ (list cytuję Jallut). W swych najlepszych portretach osiąga rzeczywiście Kucharski wielką siłę wyrazu najprostszymi środkami. Umie odmalować najsubtelniej rozmaite odcienie ekspresji twarzy ludzkiej, zwłaszcza dziecięcej i kobiecej, od pogody, uśmiechu do tak złożonych powiązań, w których dominuje smutek czy powaga, jakie odnajdujemy w portrecie pani de Polastron czy szkicu pastelowym Marii Antoniny ze zbiorów Des Cars. Siłę wyrazu podporządkowuje wszystko; odrzuca drobiazgowy wykończenie stroju, nie bawią go efekty różnaitości akcesoriów. Sucha, powściągliwa, nieco sztywna kreska ciągnie w pastelach najważniejsze linie szat, a przy oszczędności ich ujęcia tym więcej uwypukla się twarz. Szkicowy portret Marii Antoniny, w którym artysta zaznaczył ubiór tylko białą plamą, a wykończył jedynie głowę — świadczy wymownie o tym, co dla niego było najważniejsze w portrecie. Dzięki tym cechom Kucharski w najlepszych dziełach, malując nawet królową czy wielką damę, osiąga sumę cech, charakterystycznych dla kształtującego się w drugiej poł. w. XVIII we Francji klasycystycznego portretu mieszczańskiego. Towarzyszy więc, w oddali, w odmiennej technice, nie tak zdecydowany w wyborze nowych środków formalnych, J. D. Davidowi na drodze, którą wielki klasycysta francuski prowadzi rozwój portretu francuskiego w tym okresie.

Kucharski był bardzo wybitnym portrecistą i dlatego trzeba żałować, że zabrakło go w Polsce. Jego działalność nadzwyczaj korzystnie musiałaby się odbić na rozwoju portretu polskiego epoki Oświecenia. Król Stanisław August, cofając w r. 1767 swą pensję stypendialną Kucharskiemu, pisał do pani Geoffrin: „Ładne, małe rzeczy, które umie robić, będzie robił; wielkie, piękne, których nie umie robić, będą robili inni“. Zdaje się, że król popełnił pomyłkę, przyczyniając się do pozostania malarza na zawsze we Francji. Sztuce polskiej przydałyby się więcej „małe“ rzeczy Kucharskiego, niż „wielkie i piękne“, które dla króla robili inni.

Stefan Kozakiewicz

BIOTEKA
SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
GDANSKU

Prenumerata roczna: w r. 1952 — 48 zł., półroczna — 24 zł.
Cena numeru pojedynczego — 12 zł.

Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży komiso-
wej — zalecane jest zgłaszanie prenumeraty. W prenume-
racie cenę zeszytów o podwójnej objętości nie są podwyż-
szone.

Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe
oraz listonosze.

Uwaga: Od dnia 16 maja 1952 r. zamówienia i wpłaty na prenumeratę pism przy-
mować będą tylko urzędy pocztowe oraz listonosze wiejscy i miejscy.
W związku z tym bezpośrednich zamówień i wpłat na prenumeratę do P.P.K.
„Ruch“ kierować nie należy.

Poprzednie numery kwartalnika „Biuletyn Historii Sztuki“ (od nr 1/1951) oraz innych
czasopism Państwowego Instytutu Sztuki można nabywać:

- 1) w kiosku w gmachu Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmie-
ście 15,
- 2) w kiosku w gmachu Państwowego Instytutu Sztuki, Długa 26,
- 3) w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy (Salon Prasy), Bagatela 14,
- 4) w kiosku w Muzeum Narodowym, Al. Sikorskiego 3.

Nr 1-4/1950 „Biuletynu“ — do nabycia w księgarniach „Domu Książki“.

Nakład 3000+50. Format A 1. Arkuszy 12 $\frac{1}{2}$. Papier ilustracyjny 90 g 61x80. Oddano do druku 7.XI 1951 r.

Druk ukończono 12.V 1952. Warszawska Drukarnia Naukowa, Warszawa, Śniadeckich 8. Zam. 378, 2-B-44023