BIBLIOTEKA Główna
Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w GDAŃSKU

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 2 WARSZAWA 1955 ROK XVII

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Prof. dr Guido Chmarzyński, doc. dr Józef Dutkiewicz, doc. dr Stanisław Herbst, mgr Andrzej Jakimowicz, prof. dr Zdzisław Kępiński, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Kazimierz Michałowski, prof. dr Wojsław Molè, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Zbigniew Rewski, prof. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Władysław Tomkiewicz, prof. dr Michał Walicki, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz

Redaktor naczelny: *prof. dr Stanisław Lorentz*

Sekretarz redakcji: *mgr Jerzy Z. Łoziński*

KRONIKA STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Redaktor: *prof. dr Ksawery Piwocki*

Sekretarz redakcji: *mgr Barbara Wolff*

Redaktor techniczny: *mgr Barbara Suchodolska*

REDAKCJA MIEŚCI SIĘ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

BIULETYN HISTORII SZTUKI

NR 2 ROK XVII 1955

TREŚĆ

ROZPRAWY

Stanisław Wiliński, Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki. Malarstwo i grafika . . . . . str. 191

Irena Główczewska, Ubiory w obrazach Canaletta . . . . str. 208

Janina Ruszczycówna, Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice polskiej XVIII w. . . . . str. 234

MISCELLANEA

Wanda Drecka, Nieznany portret Gustawa II Adolfa pędzla Sandrarta . . . . . str. 250

Mariusz Karpowicz, Przyczynki do działalności Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego . . . str. 255

Karol Lewicki, O malarzach krakowskich w metrykach studentów U. J. w XVIII w. . . . . str. 264

Janusz Deresiewicz, Byczkowski, Byszkowski czy Wyszkowski . . . . . str. 565

Jerzy Stankiewicz, Kilka uwag do artykułu „Alegoria handlu gdańskiego". . . . . str. 267

Jadwiga Urbanowicz, Na marginesie książki „Polskie tkaniny i hafty XVI-XVIII w." . . . . . str. 271

KRONIKA

STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Referaty wygłoszone na zebraniach naukowych w roku 1954 str. 272

Streszczenia

Anna Orosz, Gotycka polichromia w kościele w Strzelcach Świdnickich . . . . . str. 274

Jerzy Frycz, Nowoodkryte dekoracje malarskie w spichrzu przy ul. Szczytnej w Toruniu . . . . . str. 275

Krystyna Rudkowska, „Zaśnięcie" w Koźminie . . . . . str. 276

Jerzy Hoppen, Eklektyzm Samostrzelnika . . . . . str. 277

Anna Rogalanka, Źródła do zagadnienia malarskiej dekoracji fasad ratusza poznańskiego w epoce renesansu . . . . . str. 278

Zbigniew Hornung, Nowe aspekty twórczości rzeźbiarskiej Gucciego . . . . . str. 279

Stefan Świszczowski, Lamus w Branicach. . . . . str. 280

Irena Rylska, Zamek w Książu k. Wałbrzycha . . . . . str. 281

Stefan Narębski, Autorstwo i treść domniemanego portretu Szczęsnego Potockiego z rodziną. . . . . str. 282

Janina Ruszczycówna, Zachowane materiały do dekoracji malarskiej sali Salomona w Łazienkach . . . . str. 283

Listy do redakcji (*T. Mańkowski*) . . . . . str. 284

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

WARSZAWA 1955

STANISŁAW WILIŃSKI

KRZYSZTOFA OPALIŃSKIEGO STOSUNEK DO SZTUKI
MALARSTWO I GRAFIKA

„Rubensowych sztuk argumenta perpalcent"
„Kopersztychy Rymbrandta mieć WMć będziesz z Sierakowa"

(Z listów K. Opalińskiego)

W znanych diariuszach polskich podróżników z XVII w., przebywających w centrach życia artystycznego Europy, niewiele znajdujemy informacji o ich stosunku do sztuki [1]. Ogłoszenie drukiem materiałów pozostających w rękopisach może znacznie wzbogacić naszą znajomość polskiej kultury artystycznej w tym okresie [2]. Podobne, ważne źródło poznania poglądów i zamiłowań osobistych stanowi epistolografia, zwłaszcza, jeżeli nie było z góry zamierzone jej opublikowanie.

Źródłem takim są listy z lat 1641—1650 Krzysztofa Opalińskiego (1610—1655) do jego brata Łukasza [2], wysyłane z Polski i z podróży zagranicznej do Paryża, odbytej w roku 1645—1646 [4].

W artykule uwzględniono tylko sprawy związane z malarstwem i grafiką [5]. Lakoniczność wzmianek w tym zakresie nasuwa różne możliwości interpretacji, mimo dość zaawansowanej znajomości malarstwa okresu Wazów w Polsce [6].

---

[1] Zob.: Hartleb K., *Polskie dzienniki podróży*, Lwów 1920 oraz m. in. *Dwa pamiętniki z XVII wieku*, wyd. i oprac. A. Przyboś, Wrocław—Kraków 1954. Pamiętnik Cedrowskiego, uczestnika podróży Bogusława Radziwiłła do Niemiec, Francji, Holandii, Anglii i Włoch obejmuje lata 1617—1682. Cedrowski, przedstawiciel drobnej szlachty, klient Radziwiłła, pomija w swych wrażeniach z podróży jakiekolwiek dzieła sztuki. Tak samo m. in. i Jerzy Ossoliński w swym *Pamiętniku (1535—1621)*, opr. J. Kolasa i J. Maciszewski, Wrocław 1952, s. 21—34; Tomkiewicz Wł., *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 262, mówi o nim, że był: „...bardzo wykształcony, o wyrobionym smaku artystycznym...". Charakterystykę pamiętników polskich XVII wieku zamieścił prof. Wł. Czapliński we wstępie do edycji *Pamiętników* Jana Paska, Wrocław 1952, s. III—XXVI.

[2] Np. nie wydany drukiem pamiętnik Jakuba Sobieskiego (1588—1646): Diarium itineris Jacobi Sobieski, rkps Bibl. Czartoryskich w Krakowie, nr 371, częściowo wykorzystany przez Gąsiorowskiego St. J., *Badania polskie nad sztuką starożytną*, Kraków 1948, s. 11, przyp. 7, lub Diariusz Piotra Opalińskiego, krajczego koronnego (Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, rkps nr 44; wspomniany przez: Sajkowski A., *Okoliczności i data śmierci Krzysztofa Opalińskiego*, Przegląd Zachodni XI (1955), nr 1/2, s. 244, przyp. 6.

[3] Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 1645. Por. Baranowski B., *Społeczno-polityczne tendencje satyr K. Opalińskiego*, s. 34, przyp. 27, gdzie zwrócono uwagę na: „...nie ogłoszone drukiem listy K. Opalińskiego...", oraz Libiszowska Z., *Z dziejów francuskich wpływów kulturalnych w XVII w.*, Wrocław 1951, s. 54, przyp. 54 (Prace polonistyczne, Seria IX). Listy K. Opalińskiego przygotowane są do edycji pod kierunkiem prof. dr R. Pollaka, któremu autor wdzięczny jest za udzielone łaskawie pozwolenie wykorzystania listów, uprzystępnionych w maszynopisie przez mgr M. Pełczyńskiego. Objaśnienia filologiczne fragmentów listów, zamieszczonych w aneksie do artykułu, zaczerpnięte są z komentarza przygotowywanego do wyżej wspomnianej edycji.

[4] Te ostatnie zawierają bezpośrednie impresje z wojażu przekazywane bratu.

[5] Na podstawie przekazów, w listach dotyczących innych sztuk plastycznych czy architektury, rysuje się pełny obraz zainteresowań Krzysztofa i Łukasza. Znajdą one omówienie w osobnym artykule. Znajomość architektury ujawnił Łukasz w *Obronie Polski* (Łukasza Opalińskiego *Obrona Polski*, przetłumaczył K. Tyszkowski, Lwów — Warszawa 1921, s. 30—32.

[6] Tomkiewicz Wł., *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, Biuletyn H. S. XII (1950), nr 1—4; tenże, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, Biuletyn H. S. XIII (1951), nr 1 i 2—3.

Il. 1. Sieraków, kościół parafialny. Ołtarz główny. (Fot. ze zb. Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

Krzysztof Opaliński znany jest historii literatury polskiej jako autor satyr, niewiadomo jednak było do niedawna o jego zainteresowaniach sztuką, które ujawniają dopiero listy [7].

Syn wojewody poznańskiego Piotra (†1624) i Zofii z Kostków, kasztelanki bieckiej, wraz z swym bratem (młodszym o dwa lata) po pięcioletniej nauce w szkole Lubrańskiego w Poznaniu wysłany został

[7] Np. nie uwzględniono tych spraw w komentarzu do wyboru *Satyr* K. i Ł. Opalińskich, opr. przez J. Kijasa, Kraków 1950, s. 99—108; listy te wykorzystane częściowo zostały we wstępie do wydania *Satyr* K. Opalińskiego, opr. L. Eustachiewicz, Wrocław 1953 (s. IX—XI: Biblioteka i galeria Opalińskich). Wiadomości z listów, zamieszczone przez Eustachiewicza, posłużyły do napisania przez mgr H. Awramienko komunikatu: Dwór artystyczny Krzysztofa Opalińskiego, wygłoszonego w Kielcach na konferencji w sprawie badań nad sztuką polską epoki Odrodzenia. Zob. sprawozdanie J. Ł[ozińskiego], Biuletyn H. S. XIV (1952), nr 4, s. 194.

na studia zagraniczne do Lowanium (od r. 1625 do r. 1629). Charakter studiów na uniwersytecie lowańskim wpłynął na skrystalizowanie się poglądów młodych wojewodziców [8]. Niezawodnie tam też zapoznają się oni z malarstwem flamandzkim oraz kulturą francuską. Z Lowanium Opalińscy udają się, celem pogłębienia swych studiów, do Orleanu (1629) [9] i Padwy (1630). Italii już drugi raz nie odwiedzą; krótki pobyt nie wpłynął prawdopodobnie na zmianę w upodobaniu malarstwa niderlandzkiego, wyraźnie zarysowującym się na kartach listów. W r. 1631 następuje powrót do kraju. Mieszkają w Sierakowie n. Wartą w Wielkopolsce, późniejszej rezydencji Krzysztofa, gdzie w tym okresie dobiega końca budowa kościoła i klasztoru bernardyńskiego, fundowanego przez ich ojca [10], kontynuowana — po jego śmierci — przez matkę (zm. 1639) [11]. Opalińscy wykazują dużą troskę o podniesienie splendoru wystroju kościoła uważając go za mauzoleum rodzinne. Zabytek ten zachował się do naszych czasów, dopomagając — w pewnej mierze — konkretnie ocenić skalę mecenasowskiej działalności młodych magnatów [12], tym więcej, że nie przetrwała żadna rezydencja Krzysztofa, nie mówiąc już o bibliotece, czy obrazach zbieranych przez całe życie.

Po powrocie do kraju przed młodym Krzysztofem stoi otworem droga do najwyższych godności i urzędów państwowych. W r. 1637 zostaje wojewodą poznańskim, w następnym roku przeciwstawia się na sejmie projektom królewskim. Naraziwszy się Władysławowi IV, Krzysztof wycofuje się z życia publicznego do Sierakowa i stamtąd pisuje listy do swego brata Łukasza, mieszkającego w Rytwianach. Sierakowska „solitudo" trwa sześć lat [13]. Korespondencja rozpoczyna się w trzecim roku pobytu w Sierakowie. W r. 1644 Krzysztof nawiązuje kontakt z kanclerzem Jerzym Ossolińskim, zbliżając się tym samym do dworu królewskiego. W roku następnym przywrócony do łaski, wyznaczony zostaje przez monarchę do zaślubienia w jego imieniu w Paryżu Marii Ludwiki. Powierzenie Opalińskiemu tej legacji świadczy także o eksponowanej jego pozycji. Itinerarium podróży wyznaczają miejscowości, z których Krzysztof wysyła listy do brata [14]. Wyprawa ta nie przyniosła mu spodziewanych korzyści — rozwiały się marzenia otrzymania marszałkowstwa dworu królowej, które dostał Denhoff. Opaliński zadowolić się musiał starostwem kowelskim [15]. Urażony w ambicji ponownie odsuwa się od dworu królewskiego przenosząc się do Sierakowa. Zachowane listy urywają się w r. 1650.

Korespondencja obejmuje lata, w których Krzysztof pisze popularne w Polsce XVII wieku satyry (większość z nich datowana jest na lata 1646—1649) [16]. Dzięki twórczości literackiej poznajemy jego poglądy na stosunki społeczno-polityczne w Polsce. Głosi on hasła feudalnego absolutyzmu w miejsce feudalnej anarchii i w tym też należy upatrywać jego względną postępowość [17]. Na tle panującego podówczas w Pol-

---

[8] Kot St., *Stosunki Polaków z Uniwersytetem Lowańskim*, Lwów 1927, odb. z Minerwy Polskiej; Eustachiewicz, jw., s. IV i V, tam też zamieszczona obszerna bibliografia dotycząca K. Opalińskiego.

[9] Libiszowska Z., jw., s. 49 oraz Kot St., *Polacy na studiach w Orleanie — w. XVI i XVII*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń A. U. XXIV (1919).

[10] Architekturze kościoła w Sierakowie n. Wartą oraz jej architektowi poświęcona jest praca magisterska B. Bieniewskiej, maszynopis, Zakład Historii Sztuki U.P.; Łebiński T., *Krzysztof Bonadura, architekt Wielkopolski XVII w.*, Sprawozdania Pozn. Tow. Przyjaciół Nauk. 1938, nr 3, s. 172; Wiliński St., *Regestr czeladników i mistrzów cechu muratorów w Poznaniu z lat 1618—1679*, Przegląd Zachodni 1953, nr 9—10, s. 313; *Kazanie na pogrzebie ... Piotra ze Bnina Opalińskiego ... przez O. Felicjana Turskiego ... w Poznaniu ... 1624*, Bibl. T.P.N. w Poznaniu nr 59459; Estreicher, *Bibliografia* t. VIII s. 18; Wojtkowski A., *Bibliografia historii Wielkopolski*, Poznań 1938, t. I, s. 165.

[11] *Pamiątka Niezeszła już Zeszłego domu ... na Rostkowie i Sztembergu Kostków przez X Andrzeja Duryewskiego ... w Krakowie ... roku 1702*, s. 69, 70, 71, Bibl. Kórnicka 33836 oraz nie wykorzystany dotychczas rękopis: Archivum Conventus Sieracoviensis, bibl. klasztoru bernardynów w Krakowie.

[12] Katalog zabytków sztuki pow. międzychodzkiego, maszynopis w zbiorach P.I.S., wykonany pod kierunkiem i przy współudziale autora przez: P. Skubiszewskiego, E. Smulikowską i M. Żółtowską; *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego* X (1889), s. 581 i 582; Łukaszewicz J., *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych ... w dawnej dyecezji poznańskiej*, Poznań 1859, t. II, s. 440; Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Berlin 1896, t. III, s. 84; Kozierowski St. ks., *Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych dzisiejszej Archidiecezji Poznańskiej*, Poznań 1935, s. 362.

[13] Eustachiewicz, jw., s. VII.

[14] Jędrzej Kanon, *Expeditio legatorum in Gallias...*, Kraków 1646 (Estreicher, t. 19, s. 100); Niemcewicz J.U., *Zbiór pamiętników o dawnej Polszcze*, t. III, Pamiętnik pani de Motteville z opisem wjazdu legacji polskiej do Paryża; Szajnocha K., *Krzysztof Opaliński*, Lwów 1895, s. 67. Przed przyjazdem Opalińskiego do Paryża zawarty został kontrakt ślubny, podpisany przez G. Denhoffa. Abraham Bosse wykonał sztych przedstawiający tę ceremonię, która odbyła się 25.X.1645. Sztych reprodukowany: Blum A., *Abraham Bosse*, Paris 1924, tablica X. Jestem wdzięczny doc. J. Białostockiemu za łaskawe wskazanie mi tej książki.

[15] Baranowski, jw., s. 29. Od otrzymania starostwa kowelskiego na Wołyniu wzmaga się zainteresowanie K. Opalińskiego Ukrainą, terenem ekspansji wielkich feudałów polskich. W tym czasie, dzięki mariażowi siostry Opalińskiego, Zofii, ze Stanisławem Koniecpolskim, hetmanem wielkim koronnym, wiąże się Opaliński węzłami rodzinnymi z rządzącą na Ukrainie magnaterią, otwierając tym samym tamże możliwość eksploatacji gospodarczej.

[16] Eustachiewicz, jw. s. XLIX.

[17] Jw., s. XXXIX oraz Baranowski, jw., s. 41.

sce sarmatyzmu, wyróżnia się Krzysztof także swym racjonalizmem. W satyrach, zwłaszcza w przedstawieniu niedoli pańszczyźnianej chłopów w Polsce („Na ciężary i opressyją chłopską w Polszcze") — udało mu się przezwyciężyć „klasowe ograniczenie" [18]. Zdrada Opalińskiego w r. 1655 i poddanie Wielkopolski Karolowi Gustawowi — tłumaczona jest konsekwentnym dążeniem do urzeczywistnienia wyznawanego programu ideologicznego. Przypuszczał on prawdopodobnie, że właśnie monarcha szwedzki zapewni Polsce silną władzę wprowadzając monarchię absolutną. Umiera nagle 26.XII.1655 r.[19].

Twórczości Krzysztofa towarzyszyły silnie rozbudzone zainteresowania sztuką [20]. Ujawnione w korespondencji, pozwalają na bardziej przekonującą charakterystykę jego osoby, jednocześnie rzucają dużo światła i na Łukasza [21]. Fragmenty listów dotyczące malarstwa wskazują na wspólność zamiłowań; ich forma podawcza przekonywa o autentyczności i szczerości [22].

Uchwytny jest wpływ znajomości malarstwa na warsztat literacki Krzysztofa. W ocenie stylu i wyobraźni artystycznej satyr, podnoszono oryginalną obrazowość i plastykę narracji [23]. Realizm i bogactwo środków wyrazu artystycznego, ostrość widzenia i trywialna rubaszność, skłania do przypuszczenia, że autor znał doskonale rodzajowe malarstwo niderlandzkie i na tej pożywce wydoskonalił precyzję kreślonych obrazów obyczajowych. Sugestia ta, narzucająca się nieodparcie, nie znajduje jednak żadnego pokrycia w bezpośredniej deklaracji poety w listach czy satyrach.

Z Pliniusza zaczerpnął Krzysztof anegdotę o Apellesie zamieszczając ją w satyrze: „Na tych co cudze sprawy widzą i... przetrząsają" [24]. Byłby to jedyny zresztą ślad znajomości dziejów malarstwa w satyrach, wskazujący raczej na oczytanie w literaturze antycznej. W zacytowaniu jej przez poetę zadecydowała znamienna dla niego predylekcja stosowania przypowieści o charakterze moralizatorskim.

W listach spotykamy się z wyraźnymi wzmiankami o pobudkach, które skłaniają go do zbierania obrazów. W jednej z satyr Opaliński mówi o: „cupido habendi, która jest fundamentem wszelkiego zbioru" [25]. Ta żądza posiadania była, jak to wynika z listów, silnie rozbudzona. Oprócz niej decydującą rolę odegrało i to, że: „kocha bene habitare" [26] i tym też tłumaczy potrzebę posiadania dużej ilości obrazów, mając na celu „pokojów wyozdobienie" [27]. W związku z budową w r. 1646 dworu w Warszawie, zapowiada bratu, iż między innymi: „Galanterie, obicia ze Francyji, piktury tu chcę explicare" [28]. By pomnożyć swój stan posiadania, broni sprawiedliwego podziału zakupionych obrazów, uzasadniając wobec brata, że: „nie masz i miejsca gdziebyś te rzeczy miał explicare, a u mnie już zamek szubski skończony, potrzebuje zgoła tych ornamentów" [29]. Do sprawy tej powraca jeszcze raz w następnych listach: „skończywszy zamek szubski i mając w nim wolę mieszkać, musiałbym nagie ściany mieć w pokojach i patrzyć na nie" [30], żądając nie tylko wspomnianych obrazów, ale i obić gdańskich, których mu brat nie chciał zwrócić.

Nie tylko ściany pałacu sierakowskiego były dekorowane obrazami, ale i inne rezydencje wojewody były nimi przyozdobione, m. in. przewidywał, jak to wyżej wspomniano, ekspozycje ich w swym dworku warszawskim. Sądząc z tego kolekcja musiała być dość liczna. Przy jej powstawaniu decydującą rolę odegrały niezawodnie i pobudki estetyczne. Kryteria wartości stosowane przez Krzysztofa wskazują stopień jego uczulenia na malarstwo. Korespondencja zawiera aluzje z tego zakresu, ale wobec niezachowania się obrazów, do których się odnosiły, nie można stąd wyciągać daleko idących wniosków [31].

Krzysztof, jak to wynika z korespondencji, miał ustalone kryteria, którymi posługiwał się przy wyborze dla siebie obrazów. Przy okazji pobytu w Antwerpii (1645 r.) sam mówi: „z przebrania oczu moich... oryginałów i kopij przednich... u... samych mistrzów... gwałt nakupił" [32]. Osobistej decyzji nadaje więc dość dużą wagę akcentując wyraźnie, że przesądził wybór dokonany z „przebrania oczu moich". Charakteryzując ten zakup używa określenia: „stąd onustus szumnymi odjeżdzam obrazami", i zaraz odwołuje się do przypuszczalnej akceptacji tego wyboru przez brata — co sądzić pozwala, że gusta ich pokrywały się. Potwierdzają to i inne cytaty z korespondencji, np.

---

[18] Eustachiewicz, jw., s. XL; Księga pierwsza, Satyra III, s. 23.

[19] Panującą dotąd rozbieżność przy określaniu daty śmierci przesądził ostatnio Sajkowski A., *Okoliczności i data śmierci Krzysztofa Opalińskiego*, s. 244—248. Według informacji kroniki konwentu sierakowskiego zmarł on 6.XII.1656. Wiadomość tę, dostarczoną przez autora, cytuje Eustachiewicz, jw., s. XXIV, przyp. 53.

[20] Eustachiewicz, jw., s. XXXV i n.

[21] Jw., s. LXII; Wojtkowski, jw., s. 165 oraz m. in. Brückner A., *Łukasz Opaliński*, Pamiętnik literacki I (1902), s. 211—223.

[22] Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. I, s. 387.

[23] Eustachiewicz, jw., s. XLVI.

[24] Jw., Księga piąta, Satyra IV, s. 255, w. 44—53.

[25] Jw., Księga piąta, Satyra I: „O sposobach pomnożenia miast i na nierząd w nich", s. 237, w. 139 i 140.

[26] List 48; odnośniki do listów por. z aneksem na końcu artykułu.

[27] Jw.

[28] List 97.

[29] List 6.

[30] List 9.

[31] Odwołać się możemy jedynie do obrazów kultowych w kościele sierakowskim, które znalazły się tam w latach, z jakich pochodzi korespondencja.

[32] List 86.

Il. 2. Sieraków, kościół parafialny. Obraz „Zdjęcie z Krzyża“ w ołtarzu głównym. (Fot. K. Ulatowska)

Il. 3. „Zdjęcie z Krzyża", sztych L. Vorstermana według obrazu Rubensa. Gab. Rycin. U. W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. PIS)

Il. 4. „Złożenie do grobu", sztych Soutmanna wykonany według rysunku Rubensa na podstawie obrazu Caravaggia. Gab. Rycin. U. W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. PIS)

„...Będziesz się WMć miał czemu przypatrzyć". Niemniej ważnym jest fakt zakupu osobiście „u samych mistrzów" [33]. Niestety nie podał ich nazwisk. Dopomogli mu w tym antwerpscy jezuici, co jest dziwnym wobec znanego antyjezuityzmu Krzysztofa [34]. W r. 1641 nadeszły z „Niderlandu" do Poznania zakupione m. in. obrazy. Rozczarowany nimi Krzysztof pisze do brata: „Thesaurus cineres fuere. Takich błazeństw dziecinnych nakupiono, że w Poznaniu dostałby tego wszystkiego i lepiej. Obrazy nie podobna rzecz, aby miały być na ścianie i to tylko dwa, które lepiej by wymalował malarczyk sierakowski" [35].

Dla charakteru zainteresowań artystycznych Opalińskich znamienne są słowa Krzysztofa, brzmiące jak deklaracja: „Rubensowych sztuk argumenta perpalcent" [36]. Kolekcjonuje Opaliński sztychy reprodukujące obrazy Rubensa. Na ich podstawie wykonywane są w Sierakowie obrazy: „... dosyć dextre na wielkie obrazy przemalowane" [37]. W r. 1643 przesyła Krzysztof „kopersztychy" do Rytwian, zastrzegając się: „...aby mi nie ginęły u tego malarza lubo życzę, aby je mi zmalował bo mi się ręka jego dosyć podobała" [38]. Dość znamienna w swej powściągliwości jest ocena umiejętności artystycznych anonimowego malarza, zatrudnionego przez Łukasza.

Kolekcjonowaną grafikę przechowywano pieczołowicie: „Obrazy także z księgi kopersztychów WMPana wyjęte ... odsyłam z podziękowaniem. Każcie WMć zaraz wkleić, bo godne aby były chowane" [39]. W tym samym liście Krzysztof z radością zawiadamia brata o uzyskaniu nowych okazów grafiki rubensowskiej: „Przyniesiono mnie też ... kopersztychów Rubensowych jeszcze nie widzianych nie mało" [40]. W związku z przewidywanym spotkaniem Krzysztof przyrzeka bratu, że: „Kopersztychy wezmą ze sobą" [41]. Znają dobrze nawzajem swe kolekcje. Rezydent sierakowski prosi brata: „Proszę WMPana o przysłanie mi kopersztychu z ksiąg swych Rubensowego, który podpisano: »Funus Christi«. To dlatego, że mię srodze mierzi ów obraz górny w ołtarzu wielkim, a mam malarza dobrego, któryby wymalował dobrze ten

---

[33] Jw.

[34] Eustachiewicz, jw., s. XIX, przyp. 42 i 43, przytacza słowa Krzysztofa z pobytu w Antwerpii: „Wszyscy venerantur, applaudunt (okazują czołobitność, oklaskują), chodzą, ugaszczają. Mianowicie znajomi. Jezuici ledwie ze skóry nie wychodzą od radości jako salutare numen mię venerantes" (czczą jako zbawcze bóstwo); List 86: „Jezuici mi w tym dopomogli". Wśród nich był może i malarz Daniel Seghers (1590—1661). Reprezentowny on był, jak to przypuszcza Tomkiewicz, wśród obrazów Jerzego Ossolińskiego (*Z dziejów polskiego mecenatu*, jw., s. 268, przyp. 14): „Pan Chrystus z świętym Janem feston z kwiatem trzymający. Jezuity antwerpskiego". Może też i obrazy tego malarza zostały zakupione przez Krzysztofa w Antwerpii.

[35] List 14.

[36] List 11. Warto tu dla porównania przytoczyć mniej więcej współczesne, inne określenia Polaków zastosowane do malarstwa Rubensa, raczej jednak wyrażające uznanie, jakim go darzono, a nie, — jak w wypadku Krzysztofa, będące wyrazem osobistego stosunku. Por. *Obraz dworów europejskich na początku XVII wieku przedstawiony w Dzienniku podróży królewicza Władysława, syna Zygmunta III do Niemiec, Austryji, Belgii, Szwajcarji, Włoch w roku 1624—1628, skreślony przez* Stefana Paca, Wrocław 1854. Pac, opisując apartamenty pałacu w Brukseli, przygotowane na przyjęcie królewicza, podaje: „Kilka sal z kosztownemi obrazami ręki najprzedniejszych mistrzów inderlandzkich [sic] mianowicie onego sławnego Rubensa..." (s. 57), jak i z okazji pobytu w Antwerpii: „Widzieliśmy officyny różnych malarzów, a mianowicie w domu Rubensa, malarza przedniego, nad to w tem rzemieśle nic się foremniejszego widzieć nie mogło" (s. 67). Przeździecki R., *Trzy portrety Władysława IV przez Rubensa*, Arkady III (1937), nr 4, s. 206—211; Białostocki J., *Jan Bruegel a Polska*, Biuletyn H. S. XII (1950), nr 1—4, s. 323; *Dziennik podróży po Europie Jana i Marka Sobieskich*, przez Sebastyana Gawareckiego, Warszawa 1883, s. 49. W związku ze zwiedzaniem kościoła Jezuitów w Antwerpii: „Obrazów też barzo kosztownych widzieliśmy nie mało sławnego owego malarza Rubensa". Mańkowski T., *Malarstwo na dworze Jana III*, Biuletyn H. S. XII (1950), nr 1—4, s. 203.

[37] List 10.

[38] List datowany 19.XI.1643; W innym kontekście Tomkiewicz (*Malarstwo dworskie*, jw., s. 154) przypomniał o powszechności wzajemnego oddziaływania grafiki i malarstwa owych czasów. Precedens ten w omawianych listach znajduje dodatkowe silne potwierdzenie.

[39] List 10. Petrusewicz A. S. ks., *Modlitewnik córki Krzysztofa Opalińskiego, Wojewody Poznańskiego... z końca XVII wieku, Teka Konserwatorska*, Lwów 1892, s. 61—64. W modlitewniku wklejone są sztychowane ryciny grafików niderlandzkich, w większości H. Wierixa. S. 62: „Modlitewnik podobny posiadał i Krzysztof Opaliński".

[40] Jw., Łoziński Wł., *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921, podaje, że „Wincenty Potocki miał wielką kolekcję sztychów i oryginalnych rysunków, między któremi, jak zapewnia Bernouilli, sam Rubens reprezentowany miał być przeszło 3500 (!) okazami".

[41] List 11. Walicki M. (*Z dziejów barokowego portretu polskiego*, Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Tow. Nauk. Warsz. 1949, T. I, s. 204 przyp. 3) cytuje poemat Jakuba Balde, *Sen żywota ludzkiego... przez Jana Libickiego ... rytmami polskiemi wyrażony.* W Krakowie ... 1647 (Estreicher, *Bibliografia*, t. VIII, s. 260; Biblioteka w Kórniku, sygn. 12 755), w którym wymieniono: „z głośnych malarzy Dürera i ... Pisanella (sic!) ze sztycharzy zaś Rubensa, Callota, Candida i Bolswertów". Ten ostatni, sztychując głównie oeuvre Rubensa, osiągnął najwyższy poziom zwłaszcza w krajobrazach. Por. s. 9 i 10. Wiersz XXXVI:

„Gdy wiek dawny wstępuje
Młodszy zaraz następuje
Durerus zatym przychodzi
Bez cerkla w cyrkiel pogodzi
Pizanelli z Malerami
Słyną swemi obrazami
Kallot, Ater, Bolswertowie
Ruben, Kandid w tych mistrzowie"

obraz, przynajmniej do czasu"[42]. Rewelacyjna jest wiadomość przesłana w r. 1643 Łukaszowi: „Kopersztychy Rymbrandta mieć WMć będziesz z Sierakowa"[43]. Rubens i Rembrandt reprezentowani w kolekcji grafiki Krzysztofa świadczą o jej poziomie. W tymże samym roku z Sierakowa wysłano wraz z listem bliżej nie określone „kopersztychy" z życzeniem, by wykonano z nich obrazy[44]. Nie jest wykluczone, że mogły to być właśnie dzieła Rembrandta. Interesujące byłoby dla nas poznanie ich transpozycji na obrazy dokonane przez malarzy pracujących dla Opalińskich[45]. Niezawodnie nie zadowoliliby się rzemieślniczą pracą[46]. Krzysztof reaguje bardzo zdecydowanie, gdy otrzymuje w prezencie od swego krewnego starosty kościańskiego obraz, wyrażając się o nim: „...ale ladaco, Bóg zna i prostego, nowego malowania"[47].

Jedno tylko „nazwisko" malarza występuje w listach: „Malarz Jurga maluje Opalińskich dla WMci i cokolwiek zlecisz kiedy wszystko się dzieje"[48]. Zgodnie z lekcją wzmianek o malarstwie odczytanych z listów, należałoby przypuszczać, chociażby z faktu zatrudniania go, o dość dużej klasie artystycznej znanego skądinąd Jurgi[49]. Nie tolerowano by go zapewne w Sierakowie, gdyby był malarzem podrzędnym. Nie mamy podstaw, by identyfikować go z wspomnianym w r. 1642 „malarczykiem sierakowskim", który miał by lepiej — jak mówi Krzysztof — namalować obrazy, niż te, które otrzymał z Niderlandów[50]. W r. 1643 donosi on: „Obrazy niektórych Opaleńskich posyłam. O wiadomość proszę, jeśli reliquos kazać malować"[51].

Może jednak Krzysztof nie był zadowolony z portretów Opalińskich malowanych przez Jurgę i stąd zapytanie skierowane do brata. Pamiętając o dwutorowości malarstwa w Polsce I-ej połowy w. XVII — przy wysokiej kulturze Krzysztofa przyjąć może należałoby, że galeria portretów rodowych pozostawała w kategoriach bardziej rodzimego malarstwa portretowego[52]. Kolekcjom portretów nadawano zdecydowaną funkcję podnoszenia znaczenia rodu, reprezentowanego konterfektami. W innym wypadku musielibyśmy przyjąć, że Jurga zaangażowany został przez Krzysztofa dzięki swym kwalifikacjom artystycznym, które musiałyby zadowolić znającego dobrze ówczesne malarstwo niderlandzkie magnata.

Krzysztof z podróży paryskiej przywiózł dwa swoje sztychowane portrety, wykonane podczas jego pobytu w Antwerpii. Jeden z nich ryty jest przez C. Meyssensa, drugi sztychował Vorstermann. Na tym ostatnim artysta w obwolucie umieścił emblematy, jak lirę, pręt z miarą, książki, sowę — charakteryzując nimi portretowanego[53]. Brak jest aluzji wskazujących na jego zamiłowania malarskie. Z grafikami tymi Krzysztof zetknął się osobiście w Antwerpii.

---

[42] List 18. Eustachiewicz, jw., s. IX, mylnie odczytał z rękopisu Funus Chigi, zamiast poprawnie — Funus Christi.

[43] List 39. O stosunkach łączących Rembrandta z Polską informuje: Batowski Z., *Rembrandtowskie otoczenie i Polacy*, Lwów 1936, odbitka z *Księgi Pamiątkowej ku czci Leona Pinińskiego*, s. 6 i 7; Hendrich van Uylenburch trudnił się handlem obrazami, a przede wszystkim grafiką, wśród klientów miał m. in. Mikołaja Reja. Znana jest jego bliska styczność z Rembrandtem; Tomkiewicz (*Z dziejów polskiego mecenatu*, jw., s. 58 i 31) wymienia dwa obrazy Rembrandta w zbiorach Jana Kazimierza, wspomina również o pewnych poszlakach, wskazujących na to, że król zakupywał obrazy Rembrandta; Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 188 podaje, że w końcu w. XVII Jan Dobrogost Krasiński posiadał w swej galerii m. in. obrazy Rembrandta i Rubensa; Baranowski J. T., *Inwentarze pałacu Krasińskich*, Warszawa 1910, s. 5, 8, 13 i 15.; Starzyński J., *Dwór artystyczny Jana III*, Życie Sztuki I (1934), s. 152, przyp. 1: Jan III w Wilanowie miał 5 obrazów Rembrandta.

[44] List z 19.XI.1643 r.

[45] Obraz Wniebowzięcia M. B. z Wrześni wzorowany jest na rubensowskiej rycinie z Mszału oficyny Plantyna, por. Sławska A., *Malarstwo Wielkopolskie 1520—1650. Katalog wystawy*, Poznań 1952, s. 54, nr 85. U dołu obrazu litery S. B. (inicjały nazwiska fundatora, proboszcza Stanisława Bielowskiego) i data 1641. Obraz, jak przypuszcza się, powstał na miejscu (warsztat wielkopolski). Na podstawie grafiki Rembrandta wykonywano w Gdańsku obrazy kościelne np. „Ecce Homo", czy dla kościoła Św. Trójcy — „Miłosierny Samarytanin", por. Gerson H., *Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17 Jahrhunderts*, Haarlem 1942, s. 505. Iwanoyko E. (*Dwa nieznane obrazy Bartłomieja Strobla*, Biuletyn H. S. XVI, 1954, nr 4, s. 455, przyp. 5) wspomina o popularności rycin z mszałów zwłaszcza Plantyna z Antwerpii, wykorzystywanych jako wzory do obrazów ołtarzowych w. XVII i XVIII na terenie Pomorza i Wielkopolski. Jeszcze w 1. połowie w. XVIII nie tracą one swej atrakcyjności, jak np. w kościele klasztornym benedyktynów w Lubiniu, gdzie sceny polichromii W. Groffa z r. 1739 oparte są o grafikę Rubensa, jak informował o tym autora konserwator, mgr T. Łomnicki.

[46] Urbanowicz B., *Malowidła Venantego da Subiaco w Rytwianach*, Przegląd Artystyczny 1952, nr 6. W latach 1629—1659, a więc również w okresie, gdy rezyduje tam Łukasz Opaliński, przebywa w Rytwianach O. Venanty, którego płótna tam się zachowały. W listach jednak nie znajdujemy żadnej o nim wzmianki.

[47] List 20.

[48] List 27 oraz list 14, nieznany „Malarz Jachym" który może jest tylko pozłotnikiem.

[49] W r. 1616 przy odnawianiu ratusza poznańskiego wypłacono „Jurdze i Andryszewi" malarzom — wynagrodzenie w wysokości fl. 60 za wykonane prace, por. Brosig A., *Materiały do historii sztuki Wielkopolskiej*, Poznań 1934, s. 30.

[50] List 14.

[51] List 40.

[52] Zob. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe*, jw.; Kępiński Z., Sławska A., *Zagadnienie mecenatu na przykładzie portretu polskiego od XIV—XVIII w.*, *Studia Muzealne* I, Poznań 1953, s. 6, 24, 30.

[53] Czapski E., *Spis rycin, przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości*, Kraków 1901,

Il. 5. Krzysztof Opaliński, sztych C. Meyssensa. Muz. Narodowe w Poznaniu. (Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)

W dziesięć lat po śmierci Krzysztofa Opalińskiego, w roku 1666, zapisano w aktach grodzkich poznańskich akt podziału schedy po nim pomiędzy synami: Janem, kasztelanem i Piotrem — podkomorzym poznańskim. „Bibliotekę i z obrazami, które w Sierakowie zostawają..." podzielono po połowie pomiędzy spadkobier-

s. 218; *Spis miedziorytów polskich w zbiorze Z. Rosińskiego*, Poznań 1918, s. 81, nr 460; *Polonorum Icones* nr 129, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Sztychy wykonane są przed otrzymaniem przez Krzysztofa tak intratnego starostwa kowelskiego, dlatego w legendzie na portretach nie występuje wśród innych ten tytuł. Znany jest z r. 1662 portret Łukasza wykonany przez Falcka, jedno z celniejszych jego dzieł, por. Iwanoyko E., *Jeremiasz Falck Polonus*, Poznań 1952, s. 38, ryc. 33. Łukasz podczas najazdu szwedzkiego zachował wierność Janowi Kazimierzowi w przeciwieństwie do swego brata; chyba o Krzysztofie myślał monografista Falcka, przypisując Łukaszowi „służalcze ustępstwa wobec szwedzkiego najeźdźcy". Recenzja: Mrozińska M., Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 1, s. 290.

ców, przy czym nie sprecyzowano bliżej charakteru ani tematyki zbioru obrazów [54]. Korespondencja i w tym wypadku jest najczęściej lakoniczna, np. w r. 1641: „Przydawam i list od P. Konarzewskiego z obrazem“ [55], lub w r. 1648: „Rzeczy i obrazy przez P. Gronowskiego odeślę co będzie mógł zabrać...“ [56]. Tak samo nie jest określona treść przedstawień płócien sprowadzonych z Wiednia w r. 1641 [57].

Jeden z rodzajów tematyki określonej jasno w korespondencji, to portrety, o których wspomniano już w związku z Jurgą. Mówi się o nich często w zachowanej korespondencji, m. in. w r. 1645: „Obrazy niektórych Opaleńskich posyłam...“ [58], czy w r. 1649: „Malarzowi konterfekty malować każę“ [59]. Innym gatunkiem obrazów, którymi interesują się Opalińscy, są przedstawienia religijne oparte o wzory graficzne „...na wielkie obrazy kościelne przemalowane...“ [60]. Przeważnie malowidła te miały przeznaczenie kultowe. W r. 1642 Krzysztof pisze: „Obraz ten do ołtarza kaplicznego jeśli WMP dał malować, niech by go skończono“ [61]. Dokładnie takie malowidła określa Krzysztof w związku z projektowaną zmianą obrazu w ołtarzu głównym kościoła sierakowskiego, prosząc brata o nadesłanie: „...kopersztychu ksiąg swych Rubensowego, który podpisano „Funus Christi“ [62]. Czy obraz ten został namalowany — nie wiadomo. W korespondencji nic się już o nim nie wspomina, a także obrazu tej treści nie ma obecnie w ołtarzu [63].

W r. 1642 Krzysztof zapowiada bratu, że otrzyma on już niedługo: „Obraza WMci św. Wawrzyńca...“, który dla niego sprowadza [64].

Zdobycie grafiki przez Opalińskiego nie sprawiało tyle zachodu, co sprowadzanie obrazów malarzy cieszących się podówczas dużym uznaniem. Przy omawianiu zagadnienia tematyki zbiorów Opalińskiego, traktować ją można równorzędnie z malarstwem, gdyż na jej podstawie wykonywano obrazy. W r. 1646 Krzysztof pisze: „...Siła landszaftów w kopersztychach posłałem był WMMP.“ [65].

W kolekcji braci figurowały również i martwe natury, jak wskazuje przekaz w r. 1647: „Obraz cytryn malowanych wezmę teraz z Szubina... za pierwszą okazyją on odeślę...“ [66].

Nasuwa się dość śmiałe przypuszczenie, że w galerii Krzysztofa reprezentowany mógł być również Rubens jakimś płótnem, które mógł on zdobyć jeszcze przed r. 1641 i dlatego w korespondencji nie ma wzmianek na ten temat.

W r. 1648 mówi się o sztychowanym wydawnictwie opracowanym przez Rubensa: „Palatia Genuensia są WMPana“ [67].

---

[54] Eustachiewicz, jw., s. X; Archiwum Państwowe w Poznaniu, Relationes Posnanienses, tom 192, f. 129, r. 1666: „Bibliotekę i z obrazami, które w Sierakowie zostawają in decursu quatuor septimarum in loco bonorum per medium Ichmoście podzielić się mają“.

[55] List 6.

[56] List 121.

[57] Listy 6 i 7.

[58] List 40.

[59] List 132.

[60] List 10.

[61] List 18. Kaplicami nazywają Opalińscy ramiona transeptu kościoła w Sierakowie.

[62] List 17. Rubens podczas swego pobytu we Włoszech wykonał kopię obrazu Caravaggia (Białostocki J., *Caravaggio*, Warszawa 1955, s. 53—55, zebrana najnowsza bibliografia) „Złożenie do grobu“, która posłużyła Soutmannowi do wykonania sztychu, zaopatrzonego w następującą legendę: „Christ Mort. Dessiné par Rubens d'après le Tableau de M. A. Carravage, qui est a Rome dans la nouvelle Eglise et Gravé par Soutmann“; por. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Teki Stanisława Augusta 76 nr 10. Należy przypuszczać, że właśnie o tym sztychu myślał Krzysztof prosząc o Funus Christi. Znane są rysunki Rubensa „Złożenia do grobu“, w Londynie, zbiory L. Barckarda, w Amsterdamie i w Antwerpii. Zob. Evers H. G., *Rubens und sein Werk*, Brüssel 1943, s. 114, 133, 139, 141, 163 i 233; Würzbach A., *Niderländisches Künstler Lexikon*, Wien-Leipzig 1810, t. II, s. 643, nr 15. Wymieniono tam ponadto inne jeszcze „Złożenie do grobu“ Soutmanna, kompozycji własnej.

[63] Natomiast w ołtarzu głównym w Sierakowie zachowało się „Zdjęcie z krzyża“, nawiązujące do koncepcji dzieł Rubensa. Problematyka związana z tym płótnem zostanie uwzględniona poniżej w artykule.

[64] List 27. O uzupełnieniach ołtarzy w kościele sierakowskim obrazami mówi inne źródło z epoki, wspomniana już kronika konwentu bernardyńskiego. Może i wspomniany obraz św. Wawrzyńca wzorowany jest na sztychu z r. 1621 L. Vorstermana według Rubensa; Evers, jw., s. 54 i 55.

[65] List 102. Znamy dwa sztychy S. Bolswerta wykonane na podstawie obrazów Rubensa, jeden z nich, z r. 1638, krajobraz o zachodzie słońca (Evers, jw., s. 89, 322, 323): nie jest wykluczone, że mogły to być i pejzaże graficzne Rembrandta, temat często przez niego podejmowany w latach 1640—1642 (Benesch O., *Rembrandt. Werk und Forschung*, Wien 1935). Łoziński, jw., s. 96, cytuje słowa poety z XVII w. o znajomości malarstwa krajobrazowego Rubensa w Polsce: „...nie wisiał landszaft nowy na tych ścianach Rubensowy, konterfektów też nie wiele i nie dzieła Dolabelli“.

[66] List 115.

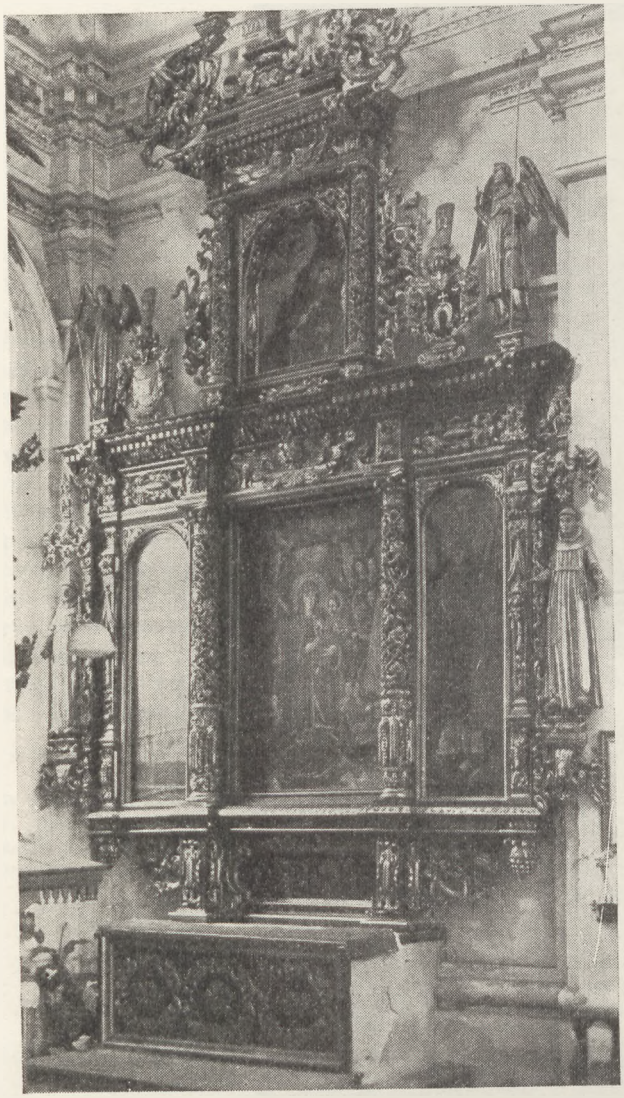
[67] List 116. P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Anvers 1622, por. Evers, jw., s. 56, 57 i 241. Arents P., *Rubens. Bibliografia*, Brussel 1943, s. 118 i 119. Egzemplarz w Gabinecie Rycin Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 29, 2, 1, 24; Dwa pierwsze tomy tego dzieła pochodzą z biblioteki Tylmana z Gameren (t. II podpisany jest Tilman di Gameren), por. Makowiecki T., *Archiwum planów Tylmana z Gameren*, Warszawa 1938. Sprawy te wiążą się już z zainteresowaniami Krzysztofa architekturą i dlatego też znajdują swoje omówienie w odrębnym artykule. O pewnej popularności tego wydawnictwa w Polsce XVII w. świadczy fakt, że posiadał je w swej bibliotece również Bogusław Radziwiłł: „...księga biała Palazzi di Genova...“, Biblioteka B. Radziwiłła w Królewcu 1657, p. 20 (Archiwum Wilanowskie, zespół Arch. Radziwiłłów,

Il. 6. Krzysztof Opaliński, sztych L. Vorstermana. Gab. Rycin U. W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. PIS)

Z miejscem, w którym dokonywane były zakupy obrazów, wiąże się i rodzaj malarstwa, jaki one reprezentują. Trzeba zachować dużą ostrożność, próbując określić predylekcję Opalińskiego do jednej ze szkół malarstwa europejskiego. Z Antwerpii donosi on o zakupie obrazów niezawodnie flamandzkich, zapowiadając równocześnie, że odwiedzi i Amsterdam, gdzie również zaopatrzy się w obrazy [68]. Dwaj luminarze malarstwa niderlandzkiego, Rubens i Rembrandt, wymieniani są na kartach listów, poza tym — brak ja-

wypis z tek E. Łopacińskiego w zbiorach Zarządu Ochr. i Kons. Zabytków, inw. nr 90/III). Handel obrazami Rubensa w XVII w. w Antwerpii na podstawie materiałów archiwalnych omawia: Denucé J., *Na Peter Pauwel Rubens Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVII-e eeuw van Matthijs Musson*, Antwerpen 1949 (Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, T. V.). Znajdują się tam dane o kontaktach z Antwerpją w związku z zakupami dzieł sztuki przez Bogusława Radziwiłła, s. 24, 35, 48, 57, 65, 72, 194, 265, 287, 288, 339 i n.

[68] List 86.



Il. 7. Sieraków, kościół parafialny. Ołtarz boczny. (Fot. F. Maćkowiak)

kichkolwiek nazwisk innych artystów europejskich. Nie wiadomo czy bardziej odpowiadało im malarstwo flamandzkie, czy holenderskie, biorąc jednak pod uwagę ocenę Rubensa, należy przypuszczać, że to pierwsze znajdowało większe uznanie. Niezawodnie i inne szkoły wchodziły w skład zbiorów. Wynika to pośrednio z listu, w którym Krzysztof proponuje zamianę na opony obrazów „...per commutationem obrazów, których niderlandzkich“ [69]. Nie możemy przy tym przesądzać, czy były to płótna flamandzkie, czy holenderskie. Krzysztof zakupił je osobiście. Pamiętamy także o przesłanej wiadomości, że „Rzeczy nasze przyszły z Niderlandu“ — m. in. i obrazy. Niderlandzkim był prawdopodobnie obraz św. Wawrzyńca zakupiony w Gdańsku, o którym pisze sierakowski rezydent: „Posłałem umyślnie mego Beaupré“ [70]. W roku 1641 donosi z radością bratu: „Przyniesiono... z Torunia kopersztychów Rubensa, ... które p. Volzogen tamże dla mnie kupił“ [71]. Uzupełnianiem kolekcji Opalińskich trudnili się klienci dworu magnatów, przy tym temu ostatniemu arianinowi obca na pewno była ideologia malarstwa Rubensa i dlatego też przy zakupach tych kierował się wyraźnymi instrukcjami Krzysztofa [72]. Dotychczas zarejestrowane miejsca, skąd sprowadzano obrazy, jak: Antwerpia, Amsterdam, Toruń, Gdańsk — wskazywały pośrednio, że były to dzieła malarstwa niderlandzkiego.

Odmienny zapewne charakter miały „Obrazy wiedeńskie“, które stały się przyczyną kontrowersji pomiędzy braćmi. Sprowadzono je w r. 1641 (w tym samym roku nadeszły „rzeczy z Niderlandu“, w tymże roku znajdujemy w listach maksimum zainteresowań malarstwem). Warto przytoczyć cały ustęp z listu o tzw. obrazach wiedeńskich, bo wyjaśnia on okoliczności, związane z zakupem: „W obrazach wiedeńskich nie po bratersku obszedłeś się WM ze mną. Jam fl. 300 posłał ks. Milewskiemu z Rytwian na sprowadzenie muzyków. Potym, gdy ci być nie mogli, kazałem obrazów kupić i napisałem expresse...“ [73]. Wyjaśnienie to spowodowane było uprzednio wysłaną a nie spełnioną prośbą Krzysztofa, rozgoryczonego postępowaniem Łukasza. „Obrazy z Wiednia proszę, aby mi były odesłane. Takci będzie źle, jeśli zechcemy szarpać, co komu z nas należy. Nauczyłbym się ja też tego“ [74].

W korespondencji brak jakichkolwiek relacji o malarstwie włoskim i tutaj jedynie nieśmiało możemy suponować, w związku z miejscem zakupu obrazów w Wiedniu, że mogły to być dzieła włoskie [75].

W sferze przypuszczeń pozostaje twierdzenie, że

---

[69] List 11.

[70] List 27. Por. Tomkiewicz Wł., *„Alegoria handlu Gdańskiego“ Izaaka van dem Blocke,* Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 4, s. 404 i 405, gdzie wykazano stosunki handlowe łączące Gdańsk z Włochami, nie wykluczające właśnie możliwości importu poprzez Gdańsk dzieł sztuki włoskiej, zwłaszcza weneckiej. Gerson jw., s. 438 i nast., o malarstwie gdańskim, jego niderlandzkiej orientacji i związkach z kulturą polską; tam też wzmianka (s. 505), iż od końca w. XVI holenderscy „Kunsthändlerzy“ sprzedają m. in. obrazy na odbywających się w Gdańsku jarmarkach; tamże bibliografia.

[71] List 10.

[72] Jan Ludwik Wolzogen, ekskulant religijny z Austrii, teolog ariański, był potem doradcą Krzysztofa Opalińskiego.

[73] List 7.

[74] List 5.

[75] W latach czterdziestych w. XVII zachodzi znamienna zmiana upodobań magnaterii polskiej w stosunku do malarstwa włoskiego, zastępowanego dzie-

w zbiorach tych reprezentowane było także ówczesne malarstwo francuskie. Pewne podstawy do tego daje fragment listu z r. 1646: „..Obicia ze Francyji, piktury tu chcę explicare...", a więc po legacji paryskiej, z której Krzysztof mógł je przywieźć [76].

Korespondencja i zawarte w niej wiadomości same narzuciły zakres, tematykę i sposób jej omówienia. Charakter tych przekazów pozwolił w niektórych wypadkach na wysunięcie jedynie supozycji [77].

Zainteresowania Krzysztofa miały może podstawę w osobistych umiejętnościach malarskich. Lakoniczny i jednocześnie interesujący passus z listu z r. 1649 pozwala się tego domyślać, choć nie jest dostatecznym dowodem. „Zaś mi WMć Pan dał ausam, posyłam tę ołówkową piantę ręką moją na prędce wyrażoną ogrodu sierakowskiego" [78].

Zainteresowanie Krzysztofa malarstwem Rubensa w kontekście z zachowanym obrazem „Zdjęcie z krzyża" w Sierakowie nabiera pozornie nowego znaczenia. Obraz ten, znajdujący się w retabulum ołtarza głównego, przypisywano samemu antwerpczykowi [79]. Kwestię tę przesądziło doskonałe na ten temat studium N. Pajzderskiego, pomijane w literaturze [80]. Obraz doświadczył na sobie konserwacji przeprowadzonej w sposób barbarzyński w r. 1869 przez P. Stankiewicza. Pomijając już przemalowania, które udało się usunąć w r. 1920 w czasie ponownej konserwacji przez J. Rutkowskiego, Stankiewicz wykroił scyzorykiem malowidło z pierwotnych ram, zmniejszając tym samym płótno o 10— 15 cm. Uszkodzono wówczas częściowo istniejący w dolnym prawym rogu napis, z którego zdołano jedynie odczytać: „...leffort fecit... 9" [81]. Pajzderski, na podstawie fragmentu tej inskrypcji przypuszcza, że obraz został namalowany w r. 1649 lub 1659 i że najprawdopodobniej fundatorami jego byli synowie Piotra — Łukasz i Krzysztof Opalińscy — przychylając się bardziej na rzecz tego ostatniego. Nie udało się autorowi zrekonstruować brzmienia nazwiska zachowanego częściowo i związać go z istniejącym malarzem. Nie jest wykluczone, że z zachowanych

Il. 8. Sieraków, kościół parafialny. Krzysztof Boguszewski, obraz „Madonna na smoku" w ołtarzu bocznym. (Fot. L. Perz i F. Maćkowiak)

łami niderlandzkimi, por. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu*, jw., s. 264 (rec. Sławska A., Biuletyn H. S. XV (1953), nr 3/4, s. 125) i s. 200. Odpowiada to w malarstwie dworskim przezwyciężaniu idealizmu włoskiego na rzecz realizmu północnego, co znajduje również odbicie w ówczesnym cechowym malarstwie.

[76] List 97.

[77] Wskazuje ona na wczesną percepcję dzieł Rubensa czy Rembrandta (jeszcze za jego życia) głównie za pośrednictwem grafiki. Reprezentowały one wręcz przeciwstawne założenia artystyczne przyjmowane przez korespondentów.

[78] List z r. 1649.

[79] Taką atrybucję przyjmowały przewodniki krajoznawcze np. Grzybowski K., *Sieraków n. Wartą*, Sieraków 1935, s. 130.

[80] Pajzderski N., *Dwa „Zdjęcia z Krzyża" szkoły flamandzkiej. II „Zdjęcie z Krzyża" z Sierakowa*, Tygodnik Ilustrowany 1922, nr 49, s. 230.

[81] Jw.

Il. 9. Sieraków, kościół parafialny. Ołtarze boczne. (Fot. F. Maćkowiak)

fragmentów nie zostało ono właściwie odczytane, a obecnie napis przykryty jest ramą. Dysponowanie nieznanymi Pajzderskiemu źródłami archiwalnymi pozwala wprowadzić pewne korektury do jego przypuszczeń i ustalić ściślej czas powstania płótna. W listach nie występuje żadna wzmianka poświęcona obrazowi „Zdjęcie z Krzyża". Już sam ten fakt pozwala w pewnej mierze wykluczyć możliwość jego fundacji przez Krzysztofa, o czym niezawodnie doniósłby swemu bratu. W roku 1639 zakończona została budowa kościoła sierakowskiego [82]. W tymże roku umiera żona fundatora, Piotra Opalińskiego, Zofia, o której w kronice konwentu sierakowskiego czytamy: „Ecclesiam Altaribus affabre et artificiose elaboratis, calicibus gemmio auro intextio aliisque pretiosis ad Cultum Divinum pertinentibus ornamentio mirifice exornavit" [83].

Zgodnie z przytoczonym powyżej tekstem, fundatorki ołtarza głównego wraz z obrazem należałoby się dopatrywać w matce Krzysztofa. Pozwoliłoby to również zrekonstruować zniszczoną datę na obrazie na rok 1639. O innych ołtarzowych fundacjach żony fundatora konwentu mówi kronika wyraźnie [84].

W r. 1641 dowiadujemy się, że „malarczyk sierakowski ... dosyć dextre" kopersztychy na „wielkie obrazy kościelne przemalował" — nie podano jednak treści tych obrazów [85]. W listach nie znajdujemy potwierdzenia wiadomości przekazanej przez kronikę, że w r. 1642 „IMć Pan wojewoda poznański dał obraz w wielki ołtarz wielki bernardyński, wspominał W tym samym roku Krzysztof pisze do Rytwian: „Malarz Jachym, który malował ołtarz wielki bernardyński, wspominał o obiecaną kontemplacyją od WM przysięgając się, że nie tylko nic nie zyskał na tej robocie, ale też i stracił. Przyczyniam się za nim. WMP oznajmi co mu dać, albo coś mu obiecał" [87]. W tym wypadku należałoby sądzić, że malarz Jachym wykonał tylko polichromię wielkiego ołtarza [88]. Mieszczą się w nim obecnie trzy obrazy: w retabulum — omawiane „Zdjęcie z Krzyża", w drugiej kondygnacji — „Stygmatyzacja św. Franciszka" i w trzeciej — „Immaculata", która znajduje się na miejscu dawnego obrazu „Ecce Homo" fundo-

[82] Archiwum Conventus Sieracoviensis, jw., p. 4: „... ab ipsis fundamentis usque ad apicem Ecclesiae optatum ac felicem imposuit finem. Anno Domini 1639".

[83] Jw., p. 4.

[84] Jw., np. pod r. 1629, p. 5: „Taż Jmość fundatorka sprawiła ołtarz kosztowny do kaplice, w której sklepie leży ciało ś. p. JWM Pana Piotra z Bnina Opalińskiego ... ten ołtarz z obrazami ze snycerzem i pozłotą kosztuje zł. 3000".

[85] List 10.

[86] Archiwum Conventus Sieracoviensis, jw. Może do wykonania tego obrazu posłużono się sztychem N. Lauversa, opartym o obraz Rubensa; Evers, jw., s. 100; Gerson, jw., s. 505. W r. 1647 burmistrz gdański Adrian van der Linde poleca wykonać na podstawie sztychu Rembrandta Ecce Homo obraz olejny.

[87] List 14.

[88] Ołtarz z motywem kariatyd — aniołów, podtrzymujących konstrukcję architektoniczną, wykazuje

wanego przez Krzysztofa w r. 1642 [89]. O obrazie, który znajdował się poprzednio na miejscu Stygmatyzacji, pisze w r. 1642 Krzysztof: „...mię srodze mierzi ów obraz górny w ołtarzu wielkim" — dlatego też prosi o przysłanie sztychu obrazu Rubensa, który podpisano „Funus Christi" [90]. Może na decyzję wyboru tego tematu miało wpływ znajdujące się już wówczas w retabulum, oparte na rubensowskim wzorze „Zdjęcie z Krzyża". Sztych, o którym mowa, to prawdopodobnie „Christ mort" — kopia obrazu Caravaggia wykonana przez Rubensa podczas pobytu w Rzymie, sztychowana przez Soutmanna [91]. W r. 1642 program obrazów ołtarza głównego odnosiłby się do pasji Chrystusa. O doborze ich zadecydował Krzysztof i nie jest wykluczone, że i „Ecce Homo" oparte było o podkład graficzny oeuvre Rubensa. Osiągnięta zostałaby w ten sposób jednolitość charakteru kompozycji obrazów przez wykorzystanie wzorów jednego autora [92].

Barokowe obrazy (zwłaszcza „Zdjęcie z Krzyża") otrzymały współcześnie późnorenesansową oprawę ołtarzową. W ten sposób plastycznie ujawniło się, jak ścierała się w Polsce w I-ej połowie XVII w. sztuka późnorenesansowa z nurtem barokowym. Dążenie do ujednolicenia programu obrazów ołtarzowych tkwiło już w barokowej funkcji, jaką nadawano wielkiemu ołtarzowi. Krzysztof ingerował także odnośnie innych ołtarzy, jak to zdarzyło się wobec projektów bernardynów, dotyczących ołtarza w północnym ramieniu transeptu (1642 r.). „Ołtarz także dali być drugi robić do kaplice, ale mi ks. Gwardian powiedział, że WMP wspominał o marmurowym do kaplice nieboszczykowskiej. Ten kiedy stanie i jak nic nie wiem. O wiadomość proszę. Ja bym rozumiał być e re magis podobny sprawić drewniany drugiemu, gdyż tak cudownie piękną wistę uczyni, jakoby kościół złotem był obity i tak się to już widzi, a cóż kiedy by jeszcze ten drugi stanął. Więc, że go już zaczęli, to Bóg zna, non ex eorum mente, ale podług innego zdania piszę" [93]. Po pewnym czasie Krzysztof zapytuje brata, nawiązując do sprawy ołtarza bocznego: „Obraz ten do ołtarza kaplicznego, jeśliś WMMP dał malować, niech by go skończono. Co się drzewa tycze i rzeźby, dobra sama domowa będzie" [94]. Przeważyła więc koncepcja

Il. 10. Sieraków, kościół parafialny. Obraz „Zaślubiny mistyczne św. Katarzyny Sieneńskiej" w ołtarzu bocznym. (Fot. Zb. Czarnecki)

bliskie analogie z ołtarzem w kościele parafialnym w Leżajsku z prawie tego samego czasu. Jest on fundacją bliskiego krewnego młodych Opalińskich — Łukasza Opalińskiego, marszałka wielkiego koronnego.

[89] Katalog zabytków sztuki pow. międzychodzkiego, jw.

[90] List 17.

[91] Przyp. 21.

[92] Jw.

[93] List 14.

[94] List 18.

Il. 11. Sieraków, kościół parafialny. Obraz „Matka Boska Szkaplerzna" w ołtarzu bocznym. (Fot. ze zb. Woj. Urz. Kons. w Poznaniu)

drewnianej oprawy ołtarzowej, tworzącej pendant do ołtarza w kaplicy nieboszczykowskiej. Decydującą rolę odegrały w tym wypadku barokowe tendencje podnoszenia przepychu wizualnego wystroju świątyni. Świadomie starano się osiągnąć wrażenie, że „kościół złotem był obity".

Zależności obrazu „Zdjęcie z Krzyża" w Sierakowie od płócien Rubensa zachęcają do prób zdefiniowania popularności tej koncepcji w Polsce. Cykl tego rodzaju obrazów inicjuje najwcześniejszy zabytek znajdujący się w kościele św. Mikołaja w Kaliszu, nabyty w Antwerpii (w latach 1620 — 1621) przez Piotra Żeromskiego, starostę bydgoskiego, sekretarza królewskiego w czasie jego legacji do Holandii [95], ofiarowany kościołowi w r. 1621. Płótno to, mimo tradycji utrwalonej w r. 1639 „...Antverpiae depicta his temporibus a celebri pictore Rubens...", jest zapewne warsztatową repliką obrazu z Arras (z kościoła św. Jana Ewangelisty) [96]. Białostocki zwrócił uwagę na podobieństwo kompozycji obrazu z Kalisza i Arras do szkicu olejnego Rubensa w Ermitażu (kompozycja ujęta jest jednak w układzie poprzecznym) [97]. Pajzderski za Mycielskim uważa obraz kaliski za dzieło oryginalne Rubensa, przypuszczając nawet, że obraz z Arras (z okresu r. 1625) jest ze względu na czas jego powstania repliką obrazu kaliskiego. Natomiast obraz sierakowski wiąże Pajzderski z dziełem z r. 1612 z katedry antwerpskiej (sztychowanym w r. 1620 przez L. Vorstermana) [98]. Malarz sierakowskiego obrazu potraktował wzór rubensowski indywidualnie, wprowadzając nowy silny akcent kolorystyczny i kompozycyjny przez ustawienie postaci Madonny na uboczu, wiążąc Ją ze zwartą grupą kompozycji dyskretnie ujawnionym ładunkiem psychicznym dramatyzmu sceny. Poza tym wariantem, płótno wykazuje szereg daleko idących zbieżności z arcydziełem antwerpskim, pod którego wrażeniem powstało i w kręgu jego formalnych osiągnięć pozostaje. Analogie te w sposób przekonywujący zestawia Pajzderski [99]. Ustawienie postaci Madonny w obrazie sierakowskim, dążące do zneutralizowania i zrównoważenia kompozycji przeprowadzonej po przekątnej, nieznany bliżej artysta zapożyczył z obrazu „Le coup de lance" z r. 1620, znajdującego się w muzeum antwerpskim [100]. Znał on więc dobrze oeuvre Rubensa. Przy obecnie dostępnych źródłach archiwalnych trudno ustalić okoliczności fundacji płótna poza przypuszczeniem o czasie jego powstania w r. 1639 i korektą osoby, której sumptem obraz sprawiono, a mianowicie Zofii, żony Piotra, wojewody poznańskiego. Nie można przesądzić ewentualnego wpływu na jego powstanie obrazu kaliskie-

[95] Mycielski J., *Pierwszy obraz Rubensa w Polsce*, Spraw. i Wydawn. Wydziału T.O.N.P.Z. Szt. i Kult. za rok 1908, Kraków 1909, s. 3 i 4; Pajzderski, *„Zdjęcie z krzyża" z Kalisza*, jw., s. 753—754; Białostocki J. i Walicki M. *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich. Katalog*, maszynopis przygotowany do druku P.I.W., nr 185. Autorom jestem wdzięczny za uprzystępnienie pracy.

[96] Pajzderski, jw., s. 753.

[97] Szmidt D. A., *Nieizwiestnyj eskiz Rubensa k „Snjatłu s kresta"*, Trudy Otdeła Żapadno-ewropejskago Iskusstwa III, Gosudarstwiennyj Ermitaż, Leningrad 1949, s. 25—33, il. 1 oraz Evers, jw., s. 137—145.

[98] Evers, jw., s. 52 i 53, 137—145; Gabinet Rycin Bibl. Uniw. Warsz. Zbiór Graficzny Stanisława Augusta, teka nr 3.

[99] Pajzderski, jw.

[100] Rosenberg A., *P. P. Rubens*, Stuttgart-Leipzig 1906, s. 203.

go, jak też stwierdzić, czy sprowadzono go z Antwerpii [101].

Koncepcja rubensowskiego ujęcia tematu „Zdjęcie z Krzyża" nie tylko znajdowała uznanie wśród malarzy flamandzkich, nawiązał do niej w r. 1639 i Rembrandt [102]. W Polsce naśladuje ją jeszcze przed r. 1658 najwybitniejszy rubensista, Lekszycki, w obrazie z Kalwarii Zebrzydowskiej [103]. Zagadnienie, jak wpłynęły obrazy kaliski i sierakowski na wzbogacenie warsztatu twórców lokalnych — wykracza już poza ramy niniejszych rozważań.

W kościele sierakowskim zachował się ołtarz Niepokalanego Poczęcia z malowanym tryptykiem fundowany, jak wspomniano, w roku 1629 [104]. Obrazy tego ołtarza wiązano z twórczością Krzysztofa Boguszewskiego. Ostatnio atrybucję tę poddano rewizji, przypisując malowidła anonimowemu artyście ze środowiska poznańskiego [105].

Również niewiadomego pędzla jest „Matka Boska Szkaplerzna", znajdująca się w jednym z bocznych ołtarzy, pochodząca z tego samego prawie czasu. Tomkiewicz podkreślając portretowe ujęcie [106] wysuwa argumenty, które pozwalają mu uznać obraz za dzieło Strobla.

W opracowaniach malarstwa I-ej połowy w. XVII w Wielkopolsce pomijano dotychczas obraz Zaślubin mistycznych św. Katarzyny Sieneńskiej, znajdujący się w ołtarzu bocznym, z którego powstaniem wiążą się cytowane powyżej fragmenty korespondencji [107]. Należy on także do produkcji anonimowej i trzeba go wiązać z lokalnym malarstwem cechowym.

Pominięto w artykule, jak to już zaznaczono, zainteresowania Krzysztofa innymi rodzajami sztuk plastycznych. Nie mniej żywą reakcję ze strony Krzysztofa zauważymy wobec spraw związanych z muzyką. Dwór artystyczny rezydenta sierakowskiego obejmował nie tylko wymienionego „malarczyka", ale również „architekta", których Krzysztof określa wobec brata, nazywając ich „sierakowskimi". Omówiony materiał źródłowy rozszerza autentycznymi wypowiedziami znajomość nie napisanych jeszcze dziejów polskiego mecenatu kultury artystycznej okresu oligarchii magnackiej [108].

---

[101] Z tego czasu pochodzić ma obraz tej samej treści w kościele farnym w Krotoszynie, nie rejestrowany jednak w literaturze. Wiadomość o nim: *Wyimki z podróży malowniczej po Wielkiej Polsce*, Przyjaciel Ludu, Leszno 1837, R. IV, t. II, nr 42, s. 340 i 341: „Zdaje się nam, że podobny obraz znajduje się w Kaliszu.... niepospolitego także mistrza" i jeszcze o obrazie w Krotoszynie: „Mniemam, iż jest pędzla Vandycka, lub przynajmniej biegłego jakiego mistrza z jego szkoły...". Na rozpowszechnienie się malarstwa Rubensa w Polsce niezawodnie wywarło wpływ uznanie Władysława IV dla jego sztuki ugruntowane podczas pobytu królewicza w Antwerpii. Przyczynić się mógł do tej popularności sztychowany przez Pontiusa portret królewski wykonany przez antwerpczyka. W r. 1632, by uświetnić uroczystości koronacyjne, Władysław IV sprowadził z Niderlandów obrazy i arrasy. Por. Tomkiewicz, *Malarstwo dworskie*, jw., s. 147, 148, 168, gdzie mowa o związkach króla z Rubensem i jego uczniem Soutmanem oraz tegoż autora, *Z dziejów polskiego mecenatu*, jw., s. 24 i 70, gdzie podano, że synowiec Rubensa, piszący biografię swego stryja, mówi, że wykonywał on „varias tabulas" na zlecenie króla polskiego. Na aukcji obrazów po śmierci Rubensa król zakupił za pośrednictwem obcych agentów „a large portion of the finest of the pictures". Smith J., *A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, London 1830, T. II, s. LII. W zbiorach Jana Kazimierza Rubens reprezentowany był jednym oryginałem (św. Piotr) oraz trzema kopiami.

[102] Zob. Stechow W., *Rembradts Darstellungen der Kreuzabnahme*, Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. 50 (1929), s. 217; Benesch O., *Rembrandt*, jw., s. 19.

[103] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* I, *Województwo Krakowskie*, Warszawa 1953, s. 482 i fig. 534; Skrudlik M., *Życie i dzieła malarza bernardyńskiego O. Franciszka Lekszyckiego*, Sandomierz 1911; Gerson, jw., s. 505: w Gdańsku „...befindet sich auch eine nicht datierte Kopie nach Rembrandts Kreuzabnahme".

[104] Głębocka-Piotrowska I., *Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII wieku*, Poznań 1928, odbitka z Kroniki miasta Poznania, s. 66, 67, 70; Sławska, *Malarstwo Wielkopolskie*, jw., s. 24.

[105] Sławska, jw.

[106] Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja*, jw., cz. II, s. 10 i 19. Głębocka-Piotrowska, jw., s. 72. Miejscowa tradycja widzi w Madonnie portret Marii Ludwiki przywieziony przez Krzysztofa z Paryża — później zamieniony na obraz kultowy. Nie znajduje to żadnego uzasadnienia w zachowanych źródłach archiwalnych. Grzybowski, jw., s. 132, uważa, że do portretu pozowała jedna z Opalińskich.

[107] List 14, 18.

[108] Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu*, jw., m. in. Taylor H., *The Taste of Angels*, Boston 1948, s. 511—516.

A N E K S

Wyjątki z listów Krzysztofa Opalińskiego do jego brata Łukasza z lat 1641 — 1650

(Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rękopis nr 1645)

1641 r.

List 5

od w. 33: Obrazy z Dynowa[1] pilnie przypominam.

List 6

od w. 84: Obrazy z Wiednia proszę, aby mi były odesłane. Takci będzie źle, jeśli zechcemy szarpać, co komu z nas należy. Nauczyłbym się ja też tego. WMP nie masz i miejsca gdziebyś te rzeczy miał explicare[2], a u mnie już zamek szubski skończony, potrzebuje zgoła tych ornamentów.

od w. 95: Pana Wapowskiego starszego[3], jeśli mi sam WMP odeślesz, przez niego proszę niech będą obrazy z Wiednia i nasze cudzoziemskie stroje.

od w. 98: Przydawam i list od P. Konarzewskiego[4] z obrazem.

List 7

od w. 48: W obrazach wiedeńskich nie po bratersku obszedłeś się WM ze mną. Jam fl. 300 posłał ks. Milewskiemu z Rytwian na sprowadzenie muzyków. Potym gdy ci być nie mogli, kazałem obrazów kupić i napisałem expresse.

List 9

od w. 63: skończywszy zamek szubski i mając w nim wolę mieszkać, musiałbym nagie ściany mieć w pokojach i patrzyć na nie.

List 10

od w. 48: Obrazy także z księgi kopersztychów WM Pana wyjęte, a przez owego malarczyka sierakowskiego dosyć dextre[5] na wielkie obrazy kościelne przemalowane, odsyłam z podziękowaniem. Każże WMć zaraz wkleić, bo godne aby były chowane. Przyniesiono mnie też teraz z Torunia kopersztychów Rubensowych jeszcze nie widzianych niemało, które P. Volzogen tam że dla mnie kupił.

List 11

w. 48: Rubensowych sztuk argumenta perpalcent[6].

w. 54: Kopersztychy wezmę ze sobą.

od w. 77: Rzeczy nasze przyszły z Niderlandu. Widział P. Volzogen wielką skrzynię i zaś wielką fasę[7], które od Radlickiego[8] dyrygowane[9]. Pisałem już o to do Poznania.

1642 r.

List 13

od w. 122: Rzeczy z Niderlandu są w Poznaniu, których nie otwierałem, ani otworzę, aż z sejmu powróciwszy, da Pan Bóg, sprowadziwszy je do pobliskiej majętności.

List 14

od w. 48: Ołtarz także dali byli drugi robić do kaplice, ale mi ks. Gwordian powiedział, żeś WMP wspominał o marmurowym do kaplice nieboszczykowskiej. Ten kiedy stanie i jak nic nie wiem. O wiadomość proszę. Jabym rozumiał być e re magis[10] podobny sprawić drewniany drugiemu, gdyż tak cudownie piękną wistę[11] uczyni, jakoby kościół złotem był obity i tak się to już widzi, a cóż kiedyby jeszcze ten drugi stanął. Więc, że go już zaczęli, to Bóg zna, non ex eorum mente[12], ale podług innego zdania piszę. Rzeczy z Niderlandu odpakowałem. Thesaurus cineres fuere[13]. Takich błazeństw dziecinnych nakupiono, że w Poznaniu dostałbym tego wszystkiego i lepiej. Obrazy niepodobna rzecz, aby miały być na ścianie i to tylko dwa, które lepiej by wymalował malarczyk sierakowski.

od w. 76: Malarz Jachym, który malował ołtarz wielki bernardyński wspominał o obiecaną kontentacyją[14] od WM przysięgając się, że nie tylko nic nie zyskał na tej robocie ale też i stracił. Przyczyniam się za nim. WMP oznajmi, co mu dać, albo coś mu obiecał.

List 17

od w. 80: Proszę WPana o przysłanie mi kopersztychu z ksiąg swych Rubensowego, który podpisano „Funus Christi". To dlatego, że mię srodze mierzi ów obraz górny w ołtarzu wielkim a mam malarza dobrego, który by wymalował dobrze ten obraz, przynajmniej do czasu.

List 18

od w. 30: Obraz ten do ołtarza kaplicznego, jeśliś WMP dał malować, niech by go skończono. Co się drzewa tycze i rzeźby, dobra sama domowa będzie.

List 20

od w. 50: Obraz P. Starosta Kościński darował mi, ale ladaco, Bóg zna i prostego, nowego malowania.

---

[1] Miasteczko leżące w powiecie brzozowskim niedaleko Sanu, w dawnej ziemi sanockiej.

[2] Rozwinąć, rozwiesić.

[3] W tym czasie żyją synowie Jana Stanisława Wapowskiego, † 1632, kasztelana przemyskiego: Mikołaj, Krzysztof i Karol. Może być, że chodzi tu o wspomnianego później Mikołaja.

[4] Herbu Wręby, prawdopodobnie Melchior, dziedzic Skoraszewic.

[5] Udatnie, zręcznie.

[6] Tematy obrazów Rubensa bardzo mi się podobają i jego sposób malowania, technika.

[7] Naczynie drewniane, podobne do beczki o jednym dnie.

[8] Adrian, pisarz grodzki poznański.

[9] Skierowane, adresowane.

[10] Ja bym uważał, że bardziej rzeczowe byłoby...

[11] Widok, wygląd.

[12] Nie podług ich myśli.

[13] Skarb okazał się popiołem.

[14] Zapłatę, wynagrodzenie.

List 27

od w. 63: Malarz Jurga maluje Opaleńskich dla WMci i cokolwiek zlecisz, kiedy, wszystko się dzieje. Obraza WMci św. Wawrzyńca spodziewam się ze Gdańska tak dziś jako jutro. Posłałem umyślnie mego Beaupré.

1643 r.

List 39

— w 20: Kopersztychy Rymbrandta mieć WMć będziesz z Sierakowa.

List 40

— w. 69: Obrazy niektórych Opaleńskich posyłam. O wiadomość proszę, jeśli reliquos [15] kazać malować.

List 42

od w. 65: Obrazy piszesz mi WMPan, że mi posyłasz, a ja żadnych nie odbieram. Co w tym jest, zgoła nie wiem i boję się żeby ich nie zgubił ten, albo nie popsował, komuś je WMPan oddał.

List 43

— w. 52: Obrazów jeszcze mi nie oddał P. Pisarz, ale je ma przy sobie.

List 47

od w. 70: Rozumiałem, że ci chłopi z Rytwian z wozami tu przyszli i dlatego miałem obrazy odesłać, dopirom się dowiedział, że pieszo powracają. Przyjdzie tedy czekać inszej okazyji.

List 48

od w. 41: W tym też potrzebuję zdania WMci, jeśli videtur [16], aby się włoski ogród reformował [17] w Sierakowie, bo to może być małym sumptem [18], jako i to sam pokojów wyozdobieniem (lub imperatis et ignaris [19], że się to świecą stropy i insze ornamenta, zda się wielka na to pieniędzy profuzyja [20]) kilkunasto set złotych stanęło nie bez wielki content (ezzy) [21] zwłaszcza kto się w tym kocha bene habitare [22].

Z Wojnowic — 19.XI.1643 r.

od w. 1: Dosyć czyniąc woli WM Pana posyłam przez Pana Mielżyńskiego kopersztychy, które proszę aby mi nie ginęły u tego malarza, lub życzę aby mi je zmalował, bo mi się ręka jego dosyć podobała.

1645 r.

List 86 — Antwerpia — 9.X

od w. 31: Addo [23], że tu stąd onustus [24] szumnymi odjeżdżam obrazami, którychem gwałt nakupił, to jest oryginałów i kopij przednich z przebrania oczu moich i u samych mistrzów. Jezuici mi w tym dopomogli. Będziesz się WMć miał czemu przypatrzyć. Z Amsterdami też wywiozę i to i owo mianowicie szpaler co i skór złocistych et his similia [25].

1646 r.

List 97

— Galenterie [26], obicia ze Francyji, piktury [27] tu chcę explicare [28].

List 102

— w. 120: Abrys pałacu in fieri [29] włoszakowskiego facjaty i pianty [30], także siła landszaftów w kopersztychach posłałem był WMMP.

List 107

— w. 78: Tylko co do opon proszę zgodzimy się na co inszego o nie. Albo WMć moje otrzymaj sztuki, albo mi swoje spuść per commutationem [31] obrazów, których niderlandzkich. Bo rwać sztuki nie rzecz [32].

1647 r.

List 115

— w. 63: Obraz cytryn malowanych wezmę teraz z Szubina i mam to connotatum [33]. Za pirwszą okazyją on odeślę.

1648 r.

List 116

od w. 47: Palatia Genuensia są WMPana, faetor zaczym się ich nie upominam.

List 121

od w. 53: Rzeczy i obrazy przez P. Gronowskiego odeśle co będzie mógł zabrać, ale on w tym oziębły i chce wziąć i zaś powiada, że nie ma na czym.

1649 r.

— w. 125: Ześ mi WMć MPan dał ausam [34], posyłam tę ołówkową piantę [35] ręką moją na prędce wyrażoną ogrodu sierakowskiego.

List 132

— w. 20: Malarzowi konterfekty malować każę.

---

[15] Resztę pozostałych.
[16] Czy uważasz za stosowne. Czy podoba ci się myśl.
[17] Został przekształcony.
[18] Kosztem; nakładem.
[19] Niedoświadczonym i nie znającym się na rzeczy.
[20] Rozrzutność, strata.
[21] Zadowolenia.
[22] Dobrze, pięknie mieszkać.
[23] Dodaję.
[24] Obładowany.
[25] I tym podobnie.
[26] Ozdoby.
[27] Malowidła.
[28] Rozwiesić, porozwieszać.
[29] W budowie.
[30] Z wł. fasady i plany budynku.
[31] Wzamian.
[32] Nie ma sensu, nie da się.
[33] Zanotowane.
[34] Przyczynę, powód.
[35] Włosk.; plan.

IRENA GŁÓWCZEWSKA

UBIORY W OBRAZACH CANALETTA[1]

Sztafaż w warszawskich obrazach Bernarda Belotta Canaletta nie jest konwencjonalnym dopełnieniem architektonicznego widoku, jak to często bywało w malarstwie wedutowym, lecz elementem samodzielnym, równoważnym architekturze. Jest niewątpliwie bogatszy i bardziej zróżnicowany, niż w dawniejszych obrazach: przedstawia realistyczny obraz życia ulicznego Warszawy w dobie Oświecenia. Sąsiadują ze sobą karoce możnych i chłopskie wozy, pałace i kramy ubogich, stroje szlachty i łachmany biedoty, ukazując skalę kontrastów, znanych nam z ówczesnych opisów.

Canaletto nie odizolowuje różnych środowisk, lecz przedstawia je w ulicznym przemieszaniu, w codziennym wyglądzie, z przypadkowymi przechodniami. Czerpać stąd można wiadomości o życiu i obyczaju Warszawy w pierwszym okresie panowania Stanisława Augusta, a także o ubiorach mieszkańców różnych warstw społecznych.

Wysuwano przypuszczenie, jakoby Canaletto korzystał z pomocy innych malarzy przy wykonywaniu figur ludzkich. Jest bardzo prawdopodobne, że miał pomocników — na pewno jednym z nich był jego syn Lorenzo. Ale błędem byłoby sądzić, że w obrazach Canaletta można oddzielać sztafaż od widoku architektonicznego — stanowią one jedność, której twórcą jest sam artysta. Dlatego też przy rozważaniach nad ubiorami ludności w warszawskich obrazach Canaletta nie jest ważne, czy korzystał on z pomocy swych uczniów.

Zwrócono uwagę na fakt, że technika malarska, jaką Canaletto się posługiwał, inna była w postaciach pierwszoplanowych[2] — wykonywanych z wielką precyzją, malowanych gładko, z oddaniem wielu szczegółów stroju, inna w postaciach planu drugiego — ujętych znacznie bardziej szkicowo, w swej swobodzie nawiązująca do tradycji mistrzów weneckich, i inna wreszcie — w postaciach umieszczonych w głębi obrazów — zaledwie zaznaczonych. Toteż nie zawsze można przeprowadzić tak dokładną analizę stroju, jak np. pierwszoplanowych postaci na obrazie „Elekcji"[3]. W wielu natomiast wypadkach szczegóły kostiumologiczne są dość wyraźne, by na ich podstawie posuwać się nawet do datowania obrazów[4].

W artykule niniejszym dla przejrzystej analizy ubiorów wydzielono z przemieszanego tłumu na obrazach — pewne grupy. Oddzielnie omówiono ubiory męskie i ubiory kobiece, oddzielnie stroje zwolenników mody francuskiej lub polskiej wśród warstw wyższych. Wydzielono problem strojów szlacheckich i mieszczańskich, jako też chłopów i służby pańskiej, oraz tzw. pospólstwa miejskiego. Wybrano zagadnienia najbardziej typowe, nie wdając się w analizę szczegółową.

UBIORY MĘSKIE

S z l a c h t a. W obrazach Canaletta męski strój polski przeważa liczebnie nad francuskim, ale wśród szlachty obie mody zdają się mieć tę samą ilość zwolenników. Zważywszy jednak, że w Warszawie najsilniej odbijać się musiały wpływy obce, określić można jako nieco przesadną wypowiedź Kitowicza, który omawiając ogólnie ubiory w Polsce za Augusta III, już wtedy widział, iż „połowa narodu okryła się niemiecką suknią"[5]. Zarówno bowiem obrazy Canaletta, jak i późniejsza wypowiedź Schulza[6] dowodzą, że w czasie rządów Stanisława Augusta strój francuski nie wyrugował jeszcze kontusza, który — szczególnie wśród warstw średniozamożnych i uboższych — przetrwał bardzo długo. W omawianym okresie, a więc w latach 1767—80, strój polski panował jeszcze i wśród większości szlachty[7], z wyjątkiem może śro-

[1] Rozprawa niniejsza jest streszczeniem pracy magisterskiej, wykonanej pod kierunkiem prof. dr Władysława Tomkiewicza na Uniwersytecie Warszawskim w r. 1952.

[2] Kozakiewicz S., *Canaletto*, Warszawa 1953, s. 118—120.

[3] Pod nazwą tą rozumiem tu drugą redakcję „Elekcji Stanisława Augusta" z 1778 r., znajdującą się w Muzeum Narodowym w Warszawie, podobnie, jak wszystkie omawiane w artykule obrazy.

[4] Zawarte tutaj próby przybliżonego datowania niektórych obrazów należą, rzecz prosta, do hipotez.

[5] Kitowicz J., *Opis obyczajów za Augusta III*, wyd. 2, opr. R. Pollak, Wrocław 1951, s. 476.

[6] Szulz F., *Polska w r. 1793 według podróży...* Warszawa 1899, s. 57.

[7] Por. większość portretów męskich z czasów sta-

Il. 1. Król, malarz i dwaj młodzieńcy. Fragment obrazu „Widok Warszawy od strony Pragi"

dowiska miejskiego, gdzie na skutek wpływu dworu owa przybliżona statystyka uległa zmianie.

W ewolucji mody zachodnio-europejskiej [8] na lata, o jakich mowa, przypada schyłek wzorów stylu Ludwika XV i rozkwit mody Ludwika XVI, która od 1780 r. ulegnie wpływom angielskim. W czasie więc pobytu Canaletta w Polsce wzorów mody obcej dostarczała prawie wyłącznie Francja. W latach tych pewnym zmianom uległ frak, stając się coraz węższy, tracąc fałdy boczne i zyskując ozdobę w kompletach wymyślnych, zwykle drogocennych guzików. Kamizelka staje się w tym czasie coraz węższa i krótsza, plecy jej, już za Ludwika XVI, kroi się z innego, niż całość materiału. Fryzura męska już w roku 1755 z puszystej i wielkiej przeszła w gładszą (nad uszami pozostawiano tylko kilka, lub dwa loki, resztę włosów związując z tyłu wstążką w tzw. „catagon"). Typowym nakryciem głowy jest kapelusz trójgraniasty zdobiony galonem; wraz z wpływami mody angielskiej pojawiają się jeszcze inne fasony m. in. kapelusz okrągły, jako też inne rodzaje fraka z wykładanym kołnierzem.

Na obrazach Canaletta niewiele jest przykładów mody dworskiej; arystokracja jeździła w ukryciu swych powozów [9], nie widać jej też wśród przechodniów na ulicach. Król Stanisław August ukazuje się u Canaletta dwukrotnie, cży może nawet tylko raz [10], na obrazie „Widok Warszawy od strony Pragi" (il 1). Zarówno dostojny gość, jak i malarz ubrani są

nisławowskich, reprodukowanych w książce Dobrowolskiego T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948. Podobnie większość portretów ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Również Ochocki J. D. (*Pamiętniki... z pozostałych po nim rękopisów przepisane i wydane przez J. Kraszewskiego*, Wilno 1857), opisując życie dworów polskich na wsi podaje różne szczegóły dotyczące prawie wyłącznie stroju „polskiego", por. s. 40, 93, 192, 225, 253 i in.

[8] Wiadomości o modzie francuskiej zaczerpnięte są głównie z następujących opracowań: Blum A., *Les Modes au XVII et XVIII siècle*, Paris 1928; Ruppert J., *Le Costume*, Paris 1931; Toudouse G., *Le Costume Français*, Paris 1945.

[9] „Począwszy od zamożnego kupca nikt już nie chodzi pieszo, najmniej zaś kobiety, chyba pogoda bardzo piękna, droga krótka, a bruk bardzo czysty"... stwierdził w r. 1793 Schulz (jw., s. 59).

[10] Postać mężczyzny, schodzącego ze schodów zamku na obrazie „Widok Warszawy z tarasu zamku", uznawana zwykle za przedstawienie króla, przez prof. Wallisa określona została jako postać generała (Wallis M., *Canaletto malarz Warszawy*, PIW 1954, podpis pod ilustracją 81).

w wierzchnie stroje spacerowe. Król ma na sobie oliwkowo-brązowy płaszcz zw. redingotte, o podwójnym kołnierzu, tegoż koloru długą kamizelkę i spodnie do kolan, oraz białe pończochy. Strój jego obszyty jest złotym galonem. Canaletto, siedzący tyłem, ubrany jest w płaszcz pawio-zielony podobny do królewskiego; widać na nim krój dużego kołnierza w kształcie pelerynki, leżącego na plecach. Płaszcz redingotte noszony był w latach późniejszych i przez szersze warstwy społeczeństwa, a jako wygodne okrycie wierzchnie przetrwał aż do połowy XIX wieku, ulegając tylko niewielkim zmianom [11].

Dwaj młodzi ludzie na tymże obrazie mają na sobie czerwone, bogato zdobione złotym galonem fraki; krój ich dość szeroki, długość i mankiety wskazują na modę Ludwika XV, co potwierdza zresztą wczesna data powstania obrazu (1770 r.). Przykładów tejże mody, która panowała przy końcu rządów Augusta III i w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta, dostarczają niektóre zabytki Muzeum Narodowego w Warszawie [12], jak i portrety [13]. Moda długich, szerokich fraków, posiadających z boku fałdy, wyrugowana na dworze w latach następnych, przetrwa długo wśród uboższych zwolenników „cudzoziemszczyzny" (il. 2).

Moda fraków o kroju zwężonym, zwanych „à la Silhouette", która we Francji rozpowszechniła się przy końcu panowania Ludwika XV i za jego następcy [14], dotarła do Polski z pewnym opóźnieniem. Malarstwo portretowe nie pozwala nam stwierdzić dokładnie, kiedy pierwsze takie fraki pojawiły się w Polsce: portrety są bowiem na ogół niedatowane. Z obrazów Canaletta zaczerpnąć można co do tego pewnych wiadomości, choć i one są fragmentaryczne.

A więc na przykład wąski frak (mundurowy) o zupełnie ściętych ku tyłowi połach nosi młodzieniec siedzący w towarzystwie damy na obrazie „Łazienki" (il. 3). Frak ten nie dopina się z przodu, zgodnie z nakazem ówczesnej mody. Biała kamizelka jest już zupełnie krótka, sięgając niewiele poniżej pasa; na szyi widać koronkowy żabot i czarną wstążkę, pod pachą tkwi czarny, trójgraniasty kapelusz, obszyty galonem. Uczesanie młodzieńca jest modne, niewielkie, nad uszami po jednym loku. Równie charakterystyczne dla mody Ludwika XVI są ubiory mężczyzn pod namiotem, na obrazie „Elekcja Stanisława Augusta". Sportretowany tu Canaletto (il. 4) ma na sobie jasnoczerwony frak o wąskim kroju i schodzących ku tyłowi połach, nie zapięty z przodu, obszyty galonem. Spod fraka widać haftowaną kamizelkę, przedmiot wyszukanej elegancji ówczesnych modnisiów, oraz spodnie w paski, zapewne jedwabne. Na nogach nosi malarz białe pończochy i czarne buty z klamrą. Na stole obok siedzącego leży czarny, trójgraniasty kapelusz zdobiony galonem, podobny kapelusz ma na głowie mężczyzna stojący w głębi namiotu.

Porównanie wspomnianych strojów z tymi, jakie noszone były w latach 1777—1778 we Francji [15] wykazuje, że dworskie środowisko w Polsce musiało być w ścisłym kontakcie ze stolicą mody. O bezpośrednim wpływie wzorów francuskich świadczy również wypowiedź Kitowicza stwierdzająca, że już za Augusta III sprowadzano stamtąd materiały, na których: „haft był tak ułożony w sztuce, jak i w których miejscach miał przypadać w sukni" [16]. O bogactwie haftów pisze on: „... Używający takiego stroju Polacy przesadzali się na galony i hafty sukien jaknajsutsze, po wszystkich szwach dawali galony albo kolbertyny tak szerokie, że ledwo spod nich cokolwiek sukna widzieć można było" [17]. I dalej: „Na wielką galę panowie pierwszej rangi dawali do sukien wszystkie guziki z samych dyjamentów, brylantów i innych najdroższych kamieni robione, w inne zaś czasy używali guzików srebrnych albo złotych..." [18]. Szczegółów tych nie można dostrzec na obrazach, znacznie więcej mówią o tym zachowane fraki zabytkowe [19]. Stroje bogato zdobione haftem jedwabnym i pailletkami, miały za Ludwika XVI charakter galowy. Zwały się one „à la francaise" i, podobnie jak damskie suknie z trenem, nie były noszone na codzienne okazje. Ponieważ elekcja odbywa się na wolnym powietrzu, nic więc dziwnego, że opisany frak pozbawiony jest haftów, a ozdobiona jest nimi jedynie kamizelka.

Fryzury mężczyzn, hołdujących modzie francuskiej, nie różnią się u Canaletta od tych, jakie modne były współcześnie we Francji, niejedna też znajdzie swój odpowiednik w „Encyclopédie perruqière" (il. 5) [20]. O uczesaniach tych pisze Kitowicz: „Głowy nosili

---

[11] W płaszcze typu redingotte ubrani są mieszczanie w rysunkach Chodowieckiego; *Von Berlin nach Danzig, eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von Daniel Chodowiecki*, Berlin (Gab. Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie nr inw. 60720, ryc. 1, 2, 5, 6, 12, 14). Por. postacie lekarzy warszawskich z albumu krakowskiego Norblina (Dessins 1760—1819, Nr 1476). Por. Gutkowska M., *Historia Ubiorów*, Lwów—Warszawa 1932, s. 86.

[12] Por. frak ze zbiorów Muzeum Narodowego, nr inw. 192495.

[13] Por. portret nieznanego mężczyzny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 183193.

[14] Na modę tę wywarła wpływ działalność oszczędnościowa ministra finansów Silhouette. Oszczędność stała się hasłem elegancji, lansowano fraki wąskie, spodnie bez kieszeni, tak, że ubranie straciło 1/3 swej dotychczasowej szerokości (Toudouse, jw., s. 131).

[15] Por. Blum, jw., s. 120, il. 2, oraz tamże, s. 117, il. 4.

[16] Kitowicz, jw., s. 502 i 503.

[17] Tamże, s. 502.

[18] Tamże, s. 503.

[19] Por. haftowane fraki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 164946, 33268 i in.

[20] Wg Blum'a, jw., s. 118.

jedni w naturalnych włosach, podług mody fryzowanych, drudzy w pudrowanych, inni, najwięcej starzy, w wielkich perukach pół policzków zastępujących..." (mowa tu o perukach modnych jeszcze za Augusta III, które w latach pobytu Canaletta w Polsce wyszły już na ogół z użycia). I dalej: „Młodzi końce peruk albo włosów przyrodzonych kładli w worki kitajkowe czarne, płaskie, na plecy spuszczone... Ci, którzy nosili włosy naturalne, przykrywali głowy kapeluszem; którzy mieli peruki, nie kładli na nie kapeluszów, ale jakiekolwiek kapeluszysko stare pod pachą gnietli. Potem zaś, kiedy puder wszedł generalnie na wszystkie głowy, nie nakrywali głów, a ukłony sobie kapeluszem spod pachy wyjętym oddawali..." [21]. Widocznie jednak za Stanisława Augusta cena peruk była wysoka, a moda nie tak obowiązująca, gdyż wielu spośród canalettowskich przechodniów nosi kapelusze na głowach.

Strój średniozamożnej i uboższej szlachty, hołdującej modzie obcej, nasuwa nieco odmienne obserwacje. Jak sądzić można z obrazów, przedstawiciele inteligencji szlacheckiej i kręcącej się wokół dworu szlachty miejskiej nie zawsze opływali w dostatki. Większość tych, przeważnie drugoplanowych lub też w głąb obrazu oddalonych postaci, które malarz przedstawił przy szpadach, nosi długie do pół uda, szerokie fraki z fałdami bocznymi i wielkimi guzami, a nie dostosowane do zmiany, jaka nastąpiła w modzie męskiej lat siedemdziesiątych. Widocznie te anachronizmy w ubiorach przetrwały dłużej, skoro zauważył je w Warszawie jeszcze Schulz [22]. Do typowych przykładów należą stroje trzech szlachciców, stojących w głębi obrazu „Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego" (il. 2).

Zapewne fraki, jako drogie i trwałe, dziedziczono, podobnie jak i kontusze. Nie jest też wykluczone, że nawet średniozamożny szlachcic miał w swej garderobie jeden, czy dwa modne fraki, których nie używał jednak na codzień.

Częste zmiany mody polskiej, opisywane przez Kitowicza [23], były raczej zjawiskami efemerycznymi, a w każdym razie nie wpływały zasadniczo na przyjęty typ kontusza. Ekstrawagancje w długości i kroju rzadko widoczne są na portretach. Chęć błyszczenia i wyróżniania się znajdowała raczej wyraz w bogactwie tkanin i ozdób, w efektach kolorystycznych zestawień [24], niż w wymyślaniu nowych fasonów. Możni panowie, jeśli wprowadzali nową modę, nie długo cieszyli się jej sukcesem, gdyż w krótkim czasie rzesze szlachty naśladowały ich w miarę swoich możliwości.

[21] Kitowicz, jw., s. 503.
[22] Schulz, jw., s. 57.
[23] Kitowicz, jw., s. 491 i 492.
[24] Kitowicz, jw., s. 501, pisze, jak Piotr Sapieha kazał sobie zrobić biały czechman podbity błękitnym aksamitem „tak, żeby go żaden szlachcic nie naśladował...".

Il. 2. Szlachta w obcych strojach. Fragment obrazu „Krakowskie Przedmieście od placu Zamkowego"

Literatura mówi o niewiarogodnym bogactwie stroju magnatów [25], a wiadomo jednocześnie, jak niewiele drobny szlachcic różnił się swym ubiorem od chłopa. Canaletto dał temu dobitne świadectwo, ukazując liczne postacie w strojach polskich, począwszy od dygnitarzy na obrazie „Elekcja", kończąc zaś na ubogich oficjalistach i szlachcie-włóczęgach, których sporo na ulicach Warszawy.

Do przedstawicieli zamożnej szlachty należy kilka pierwszoplanowych postaci „Elekcji". Szlachcic stojący w grupie z lewej strony obrazu, ma na sobie zielony, dość długi kontusz, o wąskim szalowym kołnierzu, rękawach rozciętych [26], lecz włożonych na ręce. Mankiety, szwy, rozcinane pionowo kieszenie i dół kontusza lamowane są złotym sznurkiem, pas złotolity przewiązany został nisko pod brzuchem. Na żupan wyłożony jest wąski kołnierzyk koszuli. Drugi z dworzan (il. 7) w tej grupie, w jasnoniebieskim kontuszu o podobnym kroju, zarzucił w tył wyloty, ukazując złocisto-brązowy żupan w drobne paski, o małym stojącym kołnierzu, spod którego widać rąbek koszuli. Kontusz zapięty jest ponad pasem kosztowną spinką, na złotych paskach zwisa szabla. Obaj mają wysoko podgolone głowy.

[25] Ochocki, jw., s. 100: „Nie jeden magnat dźwigał na sobie kilka wiosek, albo cały klucz jaki, czemu szlachta dorównać klejnotami dziadowskiemi nie mogła".
[26] Rękawy kontusza były rozcinane od pachy aż do łokcia, dla wydobycia przez otwór ręki i zarzucenia rękawów na plecy (tzw. wyloty).

Il. 3. Dama i oficer. Fragment obrazu „Łazienki"

Wojewoda Podoski ubrany jest w zielony, błyszczący kontusz, haftowany lub też wytłaczany w drobny wzór. Rękawy włożył na ręce, od lewego ramienia ku prawemu bokowi spływa błękitna wstęga orderu Orła Białego. Marszałek Sejmu Sosnowski uwieczniony został we wspaniałym czerwonym kontuszu, włożonym na ręce i obszytym złotym galonem oraz w białym żupanie zapiętym pod szyją spinką. Pas w złote i białe paski kończy się złotą frendzlą. Obaj dygnitarze mają wielkie sobolowe kołpaki o wysokiej opuszce i atłasowym wierzchu. Wszystko tu błyszczy złotem: sznury, galony, pasy, spinki.

Zestawienie ubiorów szlachty w „Elekcji" z opisaną przez Kitowicza modą męską za Augusta III [27] potwierdza przypuszczenie, że strój polski nie uległ na przestrzeni tych lat żadnej większej zmianie. Potwierdzają to również przykłady, zaczerpnięte z malarstwa portretowego wczesnych lat stanisławowskich, gdzie podobnie jak w „Elekcji" i u Kitowicza dominuje typ kontusza z szalowym wąskim kołnierzem o kształcie „obdłużnym", z rozciętymi pod pachą aż do łokcia rękawami, wąskie rąbki koszuli wyłożone na żupan, spinki pod szyją [28].

Wbrew temu, co pisze Kitowicz, iż „z trudna kiedy rękawy kontusza zawdziewano na ręce, ale pospoliciej zakładano na plecy" [29], większość szlachty u Canaletta nosi kontusze włożone na rękawy, co widać nie tylko na przedstawieniu „Elekcji", ale i na wielu innych obrazach. Odrzucone w tył wyloty mają tu jedynie przedstawiciele zamożnej szlachty, zapewne przyjezdnej, pragnącej zabłysnąć w stolicy [30]. Do takich zaliczyć można choćby szlachcica na pierwszym planie obrazu „Plac Żelaznej Bramy", ubranego w brązowy kontusz obszyty złotym sznurkiem, zielony żupan i złotolity pas. Bogatym reprezentantem swego stanu jest również szlachcic na obrazie „Krakowskie Przedmieście w stronę Placu Zamkowego", odziany w zielony kontusz z odrzuconymi wylotami.

Il. 4. Autoportret Canaletta. Fragment obrazu „Elekcja St. Augusta"

---

[27] Kitowicz, jw., s. 494, pisze: „Trzecia i ostatnia moda polskiej sukni nastąpiła ostatnich lat Augusta III, moda wcale przystojna, ani zbyt kusa, ani zbyt długa. Krój wcale przystojny, niezbyt opięty, niezbyt fałdzisty... wyłogi na przedzie u kontusza obdłużne i wyloty u rękawów takież, dosyć żupana na widok wystawujące... Koszule nastały z kołnierzami wąsko na żupanowy wąski kołnierz wykładanymi...".

[28] Por. Dobrowolski, jw., tabl. 183, 178, 164, oraz portrety ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 164467, 12857 i in.

[29] Kitowicz, jw., s. 494.

[30] Liske K., *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1886, z artykułów Jana Eryka Biestera, s. 276: „jest to charakterystyczny rys Polaków, że choć w domu żyją skromnie... to jednak w miastach występują z wielką świetnością i przepychem".

Krój kontusza od tyłu, wraz z typowymi fałdami, ukazuje nam wizerunek magnata kroczącego w towarzystwie damy na „Tarasie Zamkowym" (il. 21). Czarny kolor tego stroju nasuwa przypuszczenie o żałobie, ale jak twierdzi Gołębiowski, kolor ten był również „poważnym, oszczędnym i do dworu przystęp dającym" [31]. Odbijająca od jaskrawych kolorów czerń

Il. 5. Fryzura męska za Ludwika XV wg „Encyclopédie perruquière"

kontusza może więc również oznaczać dostojeństwo, zastępując niejedną strojniejszą szatę dworską. Podobnie uroczysty lub żałobny kontusz ma na sobie szlachcic w głębi obrazu „Elekcja Stanisława Augusta", stojący w pobliżu szopy na polu wyborczym. Na ogół czarne kontusze należały do rzadkości wobec umiłowania barwności, jakie cechowało gusta „sarmatów".

W roku 1776 ustalone zostały, a w r. 1778 weszły w życie tzw. barwy mundurów wojewódzkich. Wprowadzono w związku z tym nowy fason kołnierza przy kontuszu — wysoki, stojący, w miejsce noszonego dotychczas powszechnie szalowego. Szlachta bogatsza starała się wyróżnić złotymi szlifami, które jednak już w 1780 r. zostały skasowane [32]. Według tego nowego wzoru ubrani są dwaj szlachcice na pierwszym planie obrazu „Pałac Krasińskich" (il. 8), jako też trzeci, stojący w głębi w towarzystwie oficera. Świadczyłoby to o powstaniu obrazu nie wcześniej, niż w r. 1776, a prawdopodobnie po 1778 r.

Trudno jest określić pozycję socjalną wszystkich kontuszowych przechodniów na ulicach canalettowskiej Warszawy, można jednak stwierdzić, że poważną większość wśród szlachty stanowią średniozamożni i ubodzy. Obok więc przyjezdnych, błyszczących świetnym, barwnym strojem, widać postacie w kontuszach codziennych, praktyczniejszych, albo po prostu biedniejszych, włożonych przeważnie na rękawy i utrzymanych w kolorach brązowym, piaskowym, szarym, błękitnym. Jako przykład posłużyć mogą stroje dwóch „sarmatów" na obrazie „Krakowskie Przedmieście od strony Nowego Światu" (il 9). Kontusze ich, barwy stalowej i różowej, długie do pół łydki, fałdziste, włożone są na rękawy i przepasane wąskimi, skromnymi pasami. Kołnierz postaci stojącej przodem ma krój szalowy, mały kołnierzyk koszuli wyłożony został na żupan.

Inne codzienne stroje średniozamożnej szlachty cechuje dość często stosowanie przy kontuszu pasa i kołnierza, a czasem i mankietów w jednym kolorze [33]; spostrzec to można również w malarstwie portretowym [34].

Należy przypuszczać, że bogate pasy perskie, słuckie i francuskie, o których rozpisuje się Kitowicz [35], używane bywały przez szlachtę średniozamożną wyłącznie do stroju uroczystego, podczas gdy na codzień

Il. 6. Towarzystwo w oknie. Fragment obrazu „Widok Warszawy z tarasu Zamku"

[31] Gołębiowski L., *Ubiory w Polszcze od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych,* Warszawa 1830, s. 80.

[32] Gołębiowski, jw., s. 191 podaje powyższe daty.

[33] Por. dwóch szlachciców na obrazie „Kościół Karmelitów".

[34] Jak na portretach Tadeusza Rejtana i Iwana Gonty ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, repr. Dobrowolski, jw., tabl. 168 i 169.

[35] Kitowicz jw., s. 483—485.

Il. 7. Szlachcic. Fragment obrazu „Elekcja St. Augusta"

Il. 8. Szlachta. Fragment obrazu „Pałac Krasińskich"

obywano się skromniejszymi, dopasowanymi w kolorze do kołnierza kontusza.

Wobec znacznej długości kontuszy, sięgających zawsze do połowy cholew, nie widać u canalettowskiej szlachty jej spodni „buchastych" i „przestronnych" [36], szamerowanych złotym lub srebrnym galonem. Buty, których barwa miała świadczyć o zamożności i gospodarności właściciela, są u Canaletta najczęściej czarne. Z powodu wiecznego lata, które panuje na obrazach, nie widać też na nich licznych odmian futer: delii, wilczur czy bekiesz [37]. Jeden tylko szlachcic na obrazie „Elekcja" ubrany jest w delię i futrzaną czapkę; potwierdzałoby to przypuszczenie, iż w niektórych wypadkach noszono futra niezależnie od pory roku, jako strój odświętny, reprezentacyjny. Z lżejszych ubiorów wierzchnich spotyka się dość często opończę czy też kiereję, luźny szary płaszcz z kapturem, podbity barwną materią, noszony na ramionach jako peleryna [38]. Większość szlachty u Canaletta nosi czapki o dużej, futrzanej opuszce i niewysokim wierzchu o różnych barwach, co zgodne jest z opisem Kitowicza [39].

Mody nie przestrzegała szlachta najuboższa. Uwiecznione u Canaletta postacie przedstawicieli szlacheckiej biedoty, włóczącej się w poszukiwaniu zarobku, strojem nie wyróżniają się prawie spośród ludu miejskiego. Noszą oni szare, brązowe i bure kontusze, kurtki, a nawet siermięgi [40]. Typowa jest np. grupa drobnej szlachty z prawej strony obrazu „Rynek Nowomiejski" (il. 10): jeden w brunatnym czechmanie [41] (?) i z wiszącą na ramieniu szablą, drugi w kontuszu, trzeci w żupanie i kurtce; na głowach mają wysokie czapki.

[36] Jw., s. 487.

[37] Według Kitowicza delia była wierzchnim okryciem na futrze z wciętym stanem. Wilczura była płaszczem futrzanym, czasem podbitym jedwabiem, często narzucana na ramiona luźno (w czasie podróży). Bekiesza miała krój kontusza, zaszyte rękawy i podbita była futrem; noszono ją na żupan i kontusz.

[38] Por. Kitowicz, jw., s. 497—498.

[39] Jw., s. 502.

[40] Siermięga (według Kitowicza) była codziennym wierzchnim ubiorem chłopa. Por. poniżej, ubiory chłopów.

[41] Kitowicz, jw., s. 500: „Kiedy zwierzchnia suknia miała zeszyte rękawy, zwała się czechmanem...".

Inni, których jedyną oznaką szlachectwa są szable wiszące u boku, nie różnią się strojem od chłopstwa.

M i e s z c z a n i e. Trudno jest w obrazach Canaletta wyodrębnić zwartą grupę kostiumową, którą można by określić jako specyficznie mieszczańską, choć mieszczaństwo stanowiło większą część ludności Warszawy. Wydaje się, że na skutek szczególnej roli mieszczan warszawskich w tym czasie, zachowali oni może mniej cech zewnętrznych różniących ich od innych stanów; byli mniej konserwatywni w strojach i mniej odizolowani od środowiska szlacheckiego, niż to miało miejsce w innych miastach. Inwentarze ich zbiorów, wykazujące liczne pozycje takie, jak futra, klejnoty, obrazy i książki, świadczące o dość wysokim poziomie zarówno materialnym jak i kulturalnym, wymieniają również szable [42]. Potwierdzałoby to przypuszczenie, że ustawa przeciwzbytkowa z 1776 r. [43], zakazująca m. in. noszenie szabli, nie była zbyt ściśle wprowadzana w życie. Spod władzy przepisów wyłamywali się więc nie tylko arystokraci miejscy, żyjący na stopie równej magnatom, ale i warstwa mieszczan średniozamożnych, którzy, jak wynika z relacji Canaletta, stanowili nieliczną grupę ludności w porównaniu z olbrzymią ilością nędznego „pospólstwa". Dla niego zaś przepisy przeciwzbytkowe nie były potrzebne.

Stroje bogatych i średniozamożnych mieszczan w obrazach Canaletta nie różnią się na ogół od ubiorów szlachty, którą starali się naśladować. Nieliczne

Il. 10. Drobna szlachta. Fragment obrazu „Rynek Nowomiejski"

Il. 9. Średniozamożna szlachta. Fragment obrazu „Krakowskie Przedmieście od Nowego Swiatu"

też z nich dadzą się wyodrębnić jako specyficznie mieszczańskie. Przyodziewek niezamożnych, to nędzne łachmany biedoty, której Canaletto nie wahał się ukazać, jako najliczniejszej warstwy pośród mieszkańców Warszawy. Przedstawiciele kształtującej się w tym czasie warstwy inteligencji miejskiej, niebogaci ludzie „wolnych zawodów" (często pochodzenia cudzoziemskiego), ubrani są tak, jak średniozamożna szlachta hołdująca modzie francuskiej, a więc w sposób, który określił Schulz: „średnia klasa... ubiera się jeszcze starym krojem: poły długie, guzy ogromne, stany krótkie" [44].

Przepisowym atrybutem stanu mieszczańskiego była zamiast szabli wysoka laska z gałką: „Mieszczanin... niósł w ręku laskę, czyli trzcinę grubą... krótką skówką mosiężną u dołu okowaną, na wierzchnim końcu gałkę srebrną lub kokową z srebrną obrączką mającą...". „Trzcina była zatem podporą, ozdobą i orężem miesz-

[42] Za Kossakowską Z., Mecenat mieszczański w XVIII w., praca magisterska (w maszynopisie).
[43] Gołębiowski, jw., s. 101 i 102.
[44] Schulz, jw., s. 57.

czanina, gdyż przy szabli nie godziło się chodzić mieszczanom, wyjąwszy krakowskich i magistraty poznańskie i wileńskie z dawno służących przywilejów" — pisze Kitowicz [45]. U Canaletta jednak nieliczni tylko stosują się do tej zasady, w przeciwieństwie do mieszczan gdańskich w przedstawieniach Chodowieckiego [46]. Przeważają ciemne kolory fraków — szare, brązowe, zielone. Kapelusze na głowach duże, trójgraniaste, a czasem okrągłe.

Do typowych przedstawicieli mieszczan, ubranych według mody obcej, zaliczyć można mężczyznę, oglądającego ryciny na „Ulicy Miodowej" (il. 11), w brązowym fraku i czarnym kapeluszu. Mieszczanin z laską w dłoni, w zielonym fraku i okrągłym kapeluszu podąża w stronę placu Zamkowego na obrazie „Krakowskie Przedmieście". W czarny strój i białe pończochy ubrany jest mężczyzna, zapewne przedstawiciel inteligencji miejskiej na obrazie „Pałac Błękitny". Wydaje się więc, że do stanu mieszczańskiego zaliczyć tu należy nie tylko tych, którzy noszą laski (bo takich nie było wielu), lecz i innych, którzy chodzili bez lasek, ale i bez szabel, czy szpad.

Jeśli mężczyzna stojący wraz z rodziną na pierwszym planie obrazu „Kościół Karmelitów" (il. 12) przedstawia kupca czy inteligenta mieszczańskiego (nie widać jego lewego boku, przy którym mogłaby wisieć szpada), to sądzić można, że i w tej warstwie szybko przejmowano wzory nowych mód. Strój jego składa się z ciemnego fraka, dwurzędowej, krótkiej kamizelki, jasnych spodni i wysokich butów, na ramiona narzucony ma płaszcz, na głowie okrągły kapelusz. W ikonografii ubioru męskiego na zachodzie Europy nie spotyka się tego typu kamizelki jako też kapelusza wcześniej, niż około 1780 r.[47], kiedy to zaznaczył się wpływ wzorów angielskich. Canaletto — bystry obserwator — pod koniec życia, w jednym z ostatnich swoich obrazów [48] dał więc wyraz najnowszym przemianom mody. Wyrazem ugruntowania się w następnych latach w Polsce tej właśnie mody męskiej są stroje wielu postaci na warszawskich akwarelach Vogla.

Il. 12. Rodzina mieszczańska. Fragment obrazu „Kościół Karmelitów"

Il. 11. Mieszczanin w obcym stroju, szlachcic i laufrzy. Fragment obrazu „Ulica Miodowa"

Wśród mieszczan średniozamożnych przeważał jeszcze w pierwszej połowie rządów Stanisława Augusta strój polski, co nie wyklucza jednak możliwości, że

[45] Kitowicz, jw., s. 478.

[46] *Von Berlin nach Danzig...*, jw., ryc. 34, 54, 57, 64 i in.

[47] Por. Toudouse, jw., s. 134; Blum, jw., s. 120; Ruppert, jw., IV, s. 9.

[48] Widoczna na obrazie „kula świata" wwindowana została na fasadę kościoła Karmelitów w 1779 r., a więc na rok przed śmiercią Canaletta (wiadomości tej udzielił mi prof. dr Stanisław Lorentz).

Il. 13. Chłopi i mieszczanin.
Fragment obrazu „Rynek Nowomiejski"

niejeden miał w swej garderobie oba rodzaje sukien. Ponieważ naśladowano szlachtę, stroje polskie warszawskich mieszczan nie wykazują cech odrębnych. Noszą oni skromne kontusze, czarne buty i czapki o wysokiej, barankowej opuszce, jak to widać choćby na dwóch postaciach męskich po środku obrazu „Pałac Mniszchów". Czasem jako strój wierzchni służy im opończa (por. dwie postacie z lewej strony obrazu „Plac Żelaznej Bramy"), lub kiereja, czyli takiż luźny płaszcz pozbawiony jednak kaptura, „pod wierzchem z sukna prostego granatowego, lub popielatego"[49]. Kiereję taką ma na sobie mężczyzna stojący tyłem do widza, przy wozie, na środku obrazu „Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego".

„Przepisowo" dla swego mieszczańskiego stanu ubrany jest mężczyzna stojący na pierwszym planie obrazu „Rynek Nowego Miasta" (il. 13). Ma on wielką laskę w dłoni i przepasany jest na żupanie, czyli w sposób zwany „na opaszki". Sądząc z hieratycznej postawy, przypuszczać można, że jest to urzędnik miejski. Specyficznie przedstawiają się stroje dwu starszych mężczyzn na pierwszym planie widoku „Ulica Długa z Kościołem Brygidek" (il. 14). Jeden w brązowej kapocie z klapami i „potrzebami", pod wierzchnim okryciem ma rodzaj kaftana, czy kamizelki, na głowie wysoką polską czapkę. Drugi ubrany jest w stary kontusz mundurowy z wielkimi guzami, który może

Il. 14. Mieszczanie. Fragment obrazu „Kościół Brygidek"

[49] Kitowicz, jw., s. 498.

być też strojem jakiegoś urzędu miejskiego, na głowie zaś ma kapelusz o trudnym do określenia kształcie. Obaj trzymają w dłoniach laski.

W sztafażu Canaletta dojrzeć można kilka postaci ubranych w sposób mieszany, świadczący o różnym pochodzeniu poszczególnych części garderoby. Niektórzy, kupując ubrania u handlarzy starzyzną, lub też wprost nie dbając o swój wygląd, łączyli elementy obcego i polskiego stroju, co dawało dziwne efekty. Do takich zaliczyć można szlachcica w kontuszu i pończochach, w głębi obrazu „Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego", postać z lewej strony obrazu „Pałac Błękitny" w kontuszu i kapeluszu (il. 15) i chłopca kroczącego w procesji na placu Krasińskich (kaftan i pończochy). To okolicznościowe mieszanie ubiorów zauważył w Warszawie również Schulz, mówiąc, iż „są to dziwactwa, które tu nikogo nie rażą, chociaż zdradzają brak smaku i najwyższe zaniedbanie..." [50].

Il. 15. Szlachta. Fragment obrazu „Pałac Błękitny"

P o s p ó l s t w o m i e j s k i e. Ogromnie liczne na obrazach Canaletta pospólstwo miejskie, a więc drobni rzemieślnicy, handlarze, włóczędzy i żebracy nie stanowią oczywiście grupy jednolitej pod względem ubiorów. Różnorodne są stroje robotników pracujących pod kierownictwem mistrza rzeźbiarskiego na „Tarasie zamkowym"; grupa ta składa się zapewne z cudzoziemców i Polaków. Widać tu więc zarówno wąskie spodnie i pończochy, jako też szerokie polskie „portki" z wysokimi butami, przesłonięte fartuchem, podgolone głowy czy fryzurę francuską. Wszyscy, bez wierzchnich okryć, ukazują spod krótkich kamizelek i kaftanów białe rękawy koszul. Charakterystyczna jest również grupa dwu robotników bądź też chłopców sklepowych na pierwszym planie obrazu „Kościół Karmelitów". Mają oni na sobie ciemne kurtki i długie fartuchy; jeden nosi polską czapkę, drugi zaś — zapewne cudzoziemiec — splótł włosy w warkocz.

Wśród pospólstwa znaczną liczbę stanowią handlarze. Do „cris" warszawskich należy postać sprzedawcy na obrazie „Ulica Senatorska" (il. 16). Ubrany w ciemny kaftan i wysokie buty trzyma w ręku kapelusz, a przez ramię ma przewieszoną skrzynkę z towarem. Inny typ handlarza widać na obrazie „Ulica Długa" (il. 17). Ma on na sobie popularny ubiór biedoty miejskiej: krótką kamizelkę z rozcięciem z tyłu, spodnie wpuszczone w buty z cholewami, na głowie czapkę z czarną opuszką. Kamizelka bez rękawów, często ciemnobrunatna, czasem kolorowa (jak u postaci męskiej z prawej strony obrazu „Ulica Senatorska") stanowi, często obok wysokich butów i portek, roboczy ubiór chłopstwa podwarszawskiego. Chłopi jednak, jak o tym poniżej, przyjeżdżali do miasta odziani w sukmany, podczas gdy „ludzie luźni", handlarze i parobcy miejscy, często zbiegowie pochodzenia wiejskiego, ograniczali się i tutaj do kamizelek i kaftanów, które nosili przy pracy. Obok zwykłej polskiej czapki z czarnym barankiem, będącej najczęstszym nakryciem głowy, spotyka się również okrągły kapelusz, podobnie jak u chłopów (por. postać mężczyzny ostrzącego noże w głębi obrazu „Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego"). Ubiory „ludzi luźnych", jako też parobków miejskich i najemnych dźwigających worki (il. 18), wykazują znaczne podobieństwo do niektórych przedstawień chłopów podwarszawskich Norblina ze zbioru „Costume Polonais" [51].

W pięknej scenie z grajkami ulicznymi na obrazie „Krakowskie Przedmieście w stronę placu Zamkowego" ukazał Canaletto cały asortyment ubiorów, właściwych włóczącym się od miasta do miasta trupom żonglerów i muzykantów. Charakter tego odzienia jest

[50] Cytuję za Kottem J. i Lorentzem S., *Warszawa Wieku Oświecenia*, Warszawa 1954, s. 164.

[51] Por. „Kołodziej" (Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Gr. Pol. 2446), „Rybak z okolic Warszawy" (tamże, nr inw. Gr. Pol. 2472), „Stróże nocni" (tamże, nr inw. Gr. Pol. 2449) i in.

Il. 16. Handlarz wędrowny. Fragment obrazu „Ulica Senatorska"

Il. 17. Handlarz wędrowny. Fragment obrazu „Ulica Długa"

cudzoziemski — fraki z guzami, pończochy i wąskie spodnie, kolorowe kamizelki i chustki na szyjach, trójgraniaste lub okrągłe kapelusze. Podobnie ubrani byli w tym czasie ubodzy ludzie w innych miastach Europy [52], co nasuwa przypuszczenie, że wspomniana grupa przedstawia włóczęgów obcokrajowców.

Na wszystkich prawie widokach canalettowskiej Warszawy spotykamy typy nędzarzy bosych i obdartych, odzianych w łachmany (il. 19) — pozostałości po koszulach, kaftanach, kamizelkach, często w wielkich kapeluszach lub czapkach. Siedzą oni w bramach domów, pod płotami, w pobliżu kramów, handlują lub żebrzą. Zgodne jest to z relacją Schulza.

C h ł o p i. Nie brak u Canaletta przedstawicieli chłopstwa, które handluje przywiezionym ze wsi towarem. Stroje ich zdają się świadczyć, że są to chłopi mazowieccy, trudno jednak z pewnością ustalić, czy pochodzą oni ze wsi podwarszawskich, gdyż nieznane są ani tak wczesne przekazy literackie, które omawiałyby szczegółowo odmiany strojów regionalnych (z wyjątkiem dość pobieżnego opisu Kitowicza), ani też nie dotrwały zabytki ubiorów ludowych z tych lat. Nie widać też na obrazach szczegółów kroju, ani ozdób, które mogłyby być wskaźnikiem w tej mierze. Niewątpliwie istniały już wówczas w strojach ludowych znaczne różnice regionalne, jak świadczy o tym choćby spuścizna Norblina, uważa się jednak, że były one znacznie mniejsze, niż wieku XX [53]. Wiadomości o ubiorach chłopów mazowieckich, pochodzące z różnych lat XIX w.[54], a wykazujące dość dużą różnorodność, powtarzają jednak pewne zasadnicze typy, pokrewne dla całego Mazowsza. Są to sukmany (zwane czasem żupanami, lub kapotami), czyli długie wierzchnie suknie z sukna w różnych kolorach, najczęściej jednak białe, szare i granatowe. Noszono pod nimi nieraz kaftany, czyli okrycia zazwyczaj krótsze

[52] Por. rycina E. Jeaurat, repr. Piton C., *Le costume civil en France*, Paris 1926, s. 319, oraz rycina wg rysunku Aubry, repr. Ruppert, jw., IV, s. 47, ryc. 61.

[53] Przeworska J., *Ubiory ludowe*, Warszawa 1954, s. 8.

[54] Zawarte w książce Kolberga O., *Mazowsze, obraz etnograficzny skreślił...*, Kraków 1890, t. V, s. 49 i 50.

Il. 18. Uboga kobieta i parobek. Fragment obrazu „Rynek Nowomiejski"

i węższe od sukman, z rękawami, lub bez nich, oraz kamizelki bez rękawów, krótkie, z rozcięciem z tyłu. Białe koszule zawiązywano lub też spinano pod szyją i wyrzucano je na codzień na wierzch spodni. Spodnie bywały różnokolorowe, często w drobne paski, buty wysokie, czarne, z marszczącymi się cholewami, pasy najczęściej w różnych odcieniach czerwieni (lub w paski), mankiety przeważnie czerwone, klapki przy sukmanach granatowe. Chłopi mazowieccy używali czapek barankowych, krytych wierzchem o różnych barwach, lub też czarnych i słomianych kapeluszy.

Wobec braku szczegółowego opracowania tych strojów, operując jedynie nielicznym materiałem ikonograficznym dotyczącym zresztą przeważnie strojów o charakterze odświętnym [55], sądzić można, że wspomniane ubiory chłopów mazowieckich i podwarszawskich nie różniły się w sposób zasadniczy od wcześniejszych [56], uwiecznionych przez Canaletta, a przedtem jeszcze opisanych przez Kitowicza.

„Mazowiecki chłop stroił się w siermięgę szarą, lub białą z łapkami czerwonymi lub zielonymi, czasem sznurkiem obwiedzioną, czasem bez sznurka, w koszulę grubą, do roboty na spodnie wypuszczoną, do kościoła w spodnie schowaną; spodnie do roboty — zimą i latem parciane, do kościoła granatowe, sukienne. Używali także majętniejsi do kościoła żupanów [57] z sukna kramnego, najwięcej granatowych... do których przydawali wyłogi czarne aksamitne... pas czerwony lub w paski żółte z czerwonymi, tkany taśmową robotą, na nogach do kościoła bot, latem przy robocie bosa noga. Czapka na głowie różnego koloru, niska, grubo pakułami wysłana... z baranem szerokim, pospolicie czarnym..." [58]. Gdzie indziej wspomina Kitowicz [59], że kapeluszy w polskim stroju nie używano „wyjąwszy chłopów".

Chłopi, których widać na „Rynku Nowego Miasta", to przeważnie dostatnio ubrani właściciele wozów z towarem, prawie zawsze obuci, gdyż jak należy przypuszczać, wyjazd na targ był okolicznością wymagającą stroju lepszego niż „do roboty". Przeważają tu sukmany (czy „żupany") jasnogranatowe, odświętne, lub też kaftany, przepasane czerwonymi pasami; sukmany mają czerwone kołnierze, albo są ich pozbawione, tak jak chłopskie stroje spod Łowicza (według Gersona) [60]. Chłop z taczkami, po lewej stronie obrazu, ubrany jest tylko w koszulę wyłożoną na wierzch i przewiązaną czerwonym pasem, białe parciane spodnie, czarne buty i czapkę z barankiem (por. il. 20). Siedzący w pobliżu na kłodach drzewa ma na sobie typową granatową sukmanę-żupan i czarny kapelusz na głowie. Nakrycie głowy spotyka się tu dwojakie: czapki barankowe z wierzchami o różnych kolorach, lub okrągłe kapelusze, spod których widać niekiedy włosy długie do ramion (por. il. 13).

Mężczyzna stojący z prawej strony obrazu „Łąki wilanowskie", to prawdopodobnie chłop miejscowy. Ze względu na znaczne rozmiary tej postaci, można nieco bliżej scharakteryzować jego strój. Jest to szara sukmana („siermięga") o czerwonym kołnierzu i długich, czerwonych wyłogach, oraz mankietach czyli „łapkach" w tymże kolorze. Z tyłu, na plecy zwisa jakby długi czerwony kołnierz [61], którego kroju nie widać ze względu na boczne ustawienie postaci. Spod

[55] Por. rysunki Gersona, przedstawiające chłopów mazowieckich, repr. jw.

[56] Podobnie Przeworska, jw., s. 8.

[57] Kitowicz nie używa słowa „sukmana", zastępując je nazwą „siermięga" dla określenia wierzchniej sukni codziennej; „żupan" oznacza u niego tyle, co sukmana odświętna.

[58] Kitowicz, jw., s. 609.

[59] Jw., s. 486.

[60] Repr. u Kolberga, jw.

[61] O szczególe tym nic nie mówi Kitowicz. Według jego relacji jedynie chłopi krakowscy nosili wielkie kołnierze przy sukniach (jw., s. 608).

Il. 19. Biedota miejska. Fragment obrazu „Kościół Brygidek"

Il. 20. Chłopi. Fragment obrazu „Rynek Nowomiejski"

sukmany widać ciemny kaftan z wyłożonym nań kołnierzykiem koszuli. Czapka ma bardzo wysokiego barana, wierzchu jej prawie nie widać. Sądząc ze sposobu włożenia sukmany (na kaftan) można uważać, że chłop ten jest ubrany odświętnie. Przeczyłby temu szary kolor sukmany (wg Kitowicza „siermięgi"), który noszony był rzekomo na codzień. Prawdopodobnie brak pieniędzy na kupienie tzw. sukna kramnego był przyczyną, dla której niejeden chłop obywał się szarą siermięgą. Na obrazie „Kościół Wizytek" widać grupę chłopów przy workach z towarem, ubranych w ciemne, szare i brązowe siermięgi, lub kaftany. Jeden z nich, odwrócony tyłem do widza, ma na sobie płaszcz w rodzaju opończy z kapturem. Różnokolorowe siermięgi lub kaftany, będące tutaj zapewne strojem uboższym, roboczym, mają też na sobie postacie podwarszawskich chłopów-handlarzy u Norblina [62].

UBIORY KOBIECE

Stroje kobiet z warstw uprzywilejowanych pozostają w bezpośredniej zależności od wzorów mody francuskiej. Liczne odmiany sukien oraz wielkie różnice w poziomie ich elegancji pozwalają wyciągnąć pewne wnioski o podziałach stanowych, czy raczej o podziałach natury materialnej; nie widać tu jednak rozbicia na „dwa narody", jak w ubiorach mę-

[62] Por. „Chłop przedający drzewo" (Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Gr. Pol. 2493), „Przedający sadze" (tamże nr inw. Gr. Pol 2514) i in.

Il. 21. Dama i szlachcic. Fragment obrazu „Widok Warszawy z tarasu Zamku"

skich. Kobiety warszawskie, uwiecznione w obrazach Canaletta są zwolenniczkami mody obcej, podobnie jak na ogół ich poprzedniczki w czasach saskich. Niektóre stroje rodzime, jak kołpaczki i kontusiki — o których wspomina Kitowicz [63], noszone były za Augusta III obok sukien francuskich. O „polskich" strojach kobiecych nic jednak nie mówią obrazy Canaletta, czy to dlatego, że przedstawił warszawianki tylko w sukniach letnich, czy też z powodu zmiany mody w czasach stanisławowskich. Gołębiowski, opisując modę tych lat, wspomina również o tychże kontusikach i kołpaczkach [64], możliwe więc, że weszły one w ogólne użycie jedynie jako stroje wierzchnie, zimowe i nie zostały szerzej utrwalone w malarstwie portretowym [65]. Wasylewski też, przytaczając opis balu dworskiego, wspomina o wielkim zdziwieniu zebranych na widok polskiego stroju, w jakim ukazała się tam krajczyni Potocka [66].

Kitowicz pisze o rygorach obyczajowych, które ograniczały strój mieszczek w stosunku do szlachcianek, a więc przede wszystkim o niepisanym prawie zabraniającym im noszenia rogówek [67], czyli ówczesnych krynolin. Jednak w czasach stanisławowskich, a nawet już pod koniec rządów Augusta III, stroje te zniknęły w ogóle z codziennego użytku, „wyjąwszy dni niektóre, do całowania ręki królewskiej przeznaczone" [68]. Tym trudniej jest też odróżnić niektóre zamożne mieszczki od szlachcianek, że jedne, jak i drugie stosowały się do mody przychodzącej z Zachodu. Na obrazach Canaletta wyróżnić więc można: 1) arystokratki rodowe i patrycjuszki miejskie, na ogół mało widoczne, zamknięte w powozach, z których dostrzec tylko można białe peruki i dekolty, obszyte koronkami; 2) szlachcianki i zamożniejsze mieszczki, które ogólnie określić można jako elegantki; 3) uboższe mieszczanki i kobiety ze środowiska zwanego pospólstwem.

O ubiorach dam dworskich portrety mówią znacznie więcej, niż obrazy Canaletta. Okazały strój dwor-

Il. 22. Tył sukni dworskiej z początku panowania St. Augusta. Muz. Nar. w Warszawie

[63] Kitowicz, jw., s. 504 i nast.

[64] Gołębiowski, jw., s. 63.

[65] Do nielicznych przykładów należy portret damy w stroju polskim, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. 376, opublikowany błędnie przez Frietzsche'go H. A. (*Bernardo Belotto genannt Canaletto*, Burg. b. M. 1936) jako obraz pędzla Canaletta.

[66] Wasylewski St., *Przypadki Króla Jegomości*, Lwów 1922, s. 29.

[67] Kitowicz, jw., s. 515: „nie zażywały rogówek innej kondycji damy, jak tylko szlacheckie, senatorskie i tym służące panny. Wiele razy pokusiła się która mieszczka ustroić w rogówkę, zawsze jej afront zrobiono...".

[68] Jw., s. 517.

Il. 23. Dama dworu. Fragment obrazu „Widok Warszawy z tarasu Zamku"

Il. 24. Fragment ryciny wg rysunku Saint-Aubin'a „Le bal paré"

ski ma na sobie jedna tylko postać — dama idąca w towarzystwie szlachcica w czerni, na obrazie „Taras zamkowy" (il. 21). Jej różowa suknia z trenem — to opisywana przez Kitowicza roba na rogówce, czyli na spódnicy sztywnej z płótna i wielorybiej kości, rozpięta „na kształt wanny owalnej" [69]. Suknia taka „jednostajna na całą osobę, z stanem wciętym, długa z przodu aż do kostek u nóg, z tyłu zaś daleko dłuższa, tak że się wlekła po ziemi na półtora łokcia albo i na dwa łokcie" [70], to przyjęta na dworach Europy szata galowa, modna za czasów Ludwika XV, noszona za jego następcy już tylko na uroczyste okazje. Do tego typu stroju reprezentacyjnego należy suknia ze zbiorów Muzeum Narodowego [71] (il. 22).

Druga postać na wspomnianym obrazie, dama schodząca ze schodów pałacu (il. 23), ubrana jest również w jasną suknię o głębokim dekolcie, obszytym koronkami, z angażantami przy rękawach, podobna do tych, jakie mają na sobie damy na rycinie St. Aubin'a „Le bal paré" [72] (il. 24). Uczesania ich obu, jak i tej, która wychyla się z okna zamku (il. 6), pozbawione jeszcze typowych dla mody Marii Antoniny loków na szyi, i jeszcze nie tak olbrzymie, odpowiadają fryzurze zwanej we Francji „le tapé", modnej w latach 1750—1774. Fryzury podobne ma zapewne na myśli Kitowicz pisząc o „szenionach", które „wsadziwszy na wierzch głowy, okrywały dokoła włosami z przodu i z tyłu gładko w górę wymuskanymi i wypudrowanymi, a której nie wystarczały samorodne włosy, przybierały do nich innych..." [73]. Podobieństwo strojów i fryzur dam na „Tarasie Zamkowym" do tych, jakie modne były we Francji w okresie wstąpienia na tron Ludwika XVI, jako też do strojów kobiet polskich portretowanych we wczesnych latach panowania Stanisława Augusta [74], świadczyłoby, że obraz Ca-

[69] Jw., s. 515 i 516.
[70] Jw., s. 510.
[71] Muzeum Narodowe, nr inw. 20024.
[72] Rysunek ten wykonany został w r. 1773 (por. Dacier E., *Gabriel de Saint Aubin*, Paryż 1931, s. 122). Reprodukowany tutaj wg Blum'a, jw., s. 66.
[73] Kitowicz, jw., s. 507.
[74] Por. portrety krajczyny Potockiej i księżnej Poniatowskiej Kraffta, oba reprodukowane u Mańkowskiego T., *Galeria Stanisława Augusta*, nr kat. 119 i 64.

naletta powstał prawdopodobnie nie wiele później, jak w 1774 lub 1775 roku.

Modę kobiecą, popularną u nas za Augusta III i w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta, a opisaną przez Kitowicza, reprezentują jeszcze inne postacie na obrazach Canaletta, pochodzące raczej ze środowiska mieszczańskiego. Do takich należy choćby pani, idąca w towarzystwie służącej (il. 25) na obrazie „Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego", ubrana w gładką spódnicę, czarną pelerynkę zwaną „półsalopiem", ciemny fartuszek i przezroczysty kwef narzucony na głowę; w ręce strojnej w jasną rękawiczkę trzyma ona wachlarz. W podobny sposób ubrana jest kobieta na pierwszym planie widoku „Ulicy Długiej" [75]. Półsalopie z kapturkiem, narzucone na lekką, różową suknię, ma również szlachcianka idąca z mężem i córką w głębi obrazu „Krakowskie Przedmieście w stronę Placu Zamkowego". Dziewczynka odziana jest w długą suknię z fałdą, zwaną w literaturze francuskiej „plis Watteau", jaka zdobiła suknie dworskie tego czasu (por. il. 21, 22).

Wspomniane dwie postacie kobiece w marszczonych spódnicach i „półsalopiach" (zwanych we Francji „mantelet"), zaliczone tu zostały do stanu mieszczańskiego w przekonaniu, że fartuszki, które mają na sobie, miały w tym czasie bardziej użytkową i „gospodarską" wymowę, niż w latach następnych, kiedy pod wpływem mody Marii Antoniny stały się kokieteryjną ozdobą porannych strojów dam. Opisane tu postacie w pelerynkach i niewielkich, głębokich czepkach żywo przypominają kobiety z obrazów Boucher'a i mieszczki Chardin'a [76]. Nie znaczy to jednak, jak wspomniano, że z pewnością przedstawiają one mieszczanki, gdyż różnice stanowe w ubiorach kobiet tego czasu były już coraz mniej widoczne [77].

Il. 25. Mieszczanka ze służącą. Fragment obrazu „Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego"

Wszystkie elegantki warszawskie noszą — jak to widać na obrazach — wachlarze, rękawiczki i kornety [78], zdobiące głowy. Kornety te, czyli jasne, ozdobne czepki, nie mają jakiegoś ustalonego fasonu. Jak i w malarstwie portretowym, wyróżnić tu można cały szereg odmian tych efemeryd mody. Marszczony, okalający głowę [79] (jak na obrazie „Plac Żelaznej Bramy", il. 26), powiewny i duży (kobieta na drugim planie przed „Kościołem Brygidek", il. 14), sterczący, podniesiony od tyłu [80] (kobieta na drugim planie obrazu „Krakowskie Przedmieście od strony Nowego Światu"), wielki, osłaniający całą głowę na wzór czepka zwanego we Francji „calèche" [81] (jak u młodej kobiety na pierwszym planie obrazu „Kościół Wizytek", il. 27 i 28) [82] oraz upięte na czubkach fryzur pęki tiulu (u postaci il. 12, 29, 31 opisanych poniżej) — wszystkie te kształty [83] w przeciwieństwie do jednostajnych czepków uboższych mieszczek i kobiet z ludu, są wyrazem elegancji i dostatku. Noszą je tylko niewiasty zamożne, niezależnie od ich szlacheckiego, czy też mieszczańskiego pochodzenia.

---

[75] Repr. Wallis, jw., tabl. 99.

[76] Por. Chardin'a „Le Bénédicité", Louvre (repr. Blum, jw., s. 208); podobnie Boucher'a „Le déjeuner", Louvre (tamże s. 71).

[77] Tamże, s. 71.

[78] Kornety modne za Augusta III opisane są szeroko przez Kitowicza, jw., s. 606 i nast.

[79] Podobny czepek ma kobieta sportretowana przez nieznanego malarza, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 129718. Por. także Ruppert, jw., IV, fig. 52.

[80] Por. Norblina portret panny Petit (Album Gołuchowskie, repr. Batowski Z., *Norblin*, Lwów 1911, tabl. 79).

[81] Ten typ czepka, modnego we Francji w epoce Marii Antoniny, reprodukuje Ruppert, jw., s. 43 (wg *Galerie des Modes*).

[82] Strój, jak i czepek młodej kobiety na obrazie „Kościół Wizytek" (pierwszy plan), wskazywałby na powstanie obrazu w czasie ostatnich sześciu lat życia Canaletta.

[83] Większość kornetów, znanych z obrazów Canaletta, znajduje swoje bezpośrednie wzory w kornetach noszonych współcześnie we Francji, a uwiecznionych na poszczególnych rycinach, lub też w wydawnictwach żurnalowych (por. Ruppert, jw., s. 42 i nast.).

Il. 26. Szlachcianka. Fragment obrazu „Plac Zelaznej Bramy"

Il. 27. Elegantka. Fragment obrazu „Kościół Wizytek"

Nie widać natomiast wśród elegantek warszawskich opisywanych przez Kitowicza jupek „bez stanu", które, jako stroje wierzchnie były noszone zapewne zimą [84]. „Jupeczki w stan wcinane opięto, na guziki z przodu zapinane" [85], ozdabiane koronkowymi mankietami, czyli angażantami, używane były z pewnością jako górne części sukien. U Canaletta jednak prawie wszystkie elegantki mają narzucone na ramiona czarne szale. „Jupkę bez stanu" noszą natomiast liczne kobiety z ludu miejskiego, podczas gdy zamożniejsze mają na sobie wspomniane szale lub też pelerynki — półsalopia (il. 25, 27, 31). Ciekawego materiału porównawczego dostarczają rysunki Chodowieckiego, ukazujące mieszczanki gdańskie we wnętrzach mieszkalnych, najczęściej w strojach domowych, lub też na ulicy — w jupkach, pelerynkach, szalach i głębokich czepkach, uczesane według wspomnianej mody „le tapé" [86].

Moda, jaka wytworzyła się na dworze Marii Antoniny (zapoczątkowana w 1774 r.) a panująca niepodzielnie do r. 1780 (to jest do czasu uproszczenia stroju pod wpływem Anglii), stanowiła okres największych

Il. 28. Czepiec zw. calèche wg Galerie des Modes

[84] Piękne zabytkowe jupki „bez stanu", podbite futrem i pokryte jedwabiem, ma w swych zbiorach Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 22844 i in.
[85] Kitowicz, jw., s. 508.
[86] *Von Berlin nach Danzig...*, jw., ryc. 26, 34, 64, 93.

Il. 29. Elegantki i lokaj. Fragment obrazu „Ulica Senatorska"

ekstrawaganeji w sukniach kobiecych. Do jej szybkiego rozpowszechnienia przyczyniło się wydawanie pierwszych żurnali, ilustrujących elegancję wielkiego świata francuskiego. Moda ta, która nadała sukniom dworskim i balowym ich największe rozmiary, największą rozłożystość krynolinom „paniers", i monstrualne kształty fryzurom, lansowała jednak obok tego pewne rodzaje strojów porannych i codziennych, przejętych przez damy od mieszczek — a więc krótkie do kostek spódniczki obszywane plisami, wcięte lub luźne staniki, marszczone kokieteryjnie fartuszki, olbrzymie krochmalone czepce, wstążki i falbanki. Do typowych sukien tego rodzaju należy fason zwany „à la polonaise" (il. 32) i podobny zw. „à la circassienne" (il. 30)[87], zawsze dwuczęściowy, z narzutką wierzchnią o trzech marszczonych połach. Suknie te, jak i kapelusze, oraz kunsztowne budowle z kwiatów, tiulu i piór, którymi ozdabiano głowy, opatrzone nazwami, wywędrowały daleko poza granice Francji na kartach wspomnianych wydawnictw żurnalowych. Do wzorów tych — jak świadczą wypowiedzi pisarzy[88] stosowały się nie tylko kobiety szlacheckiego pochodzenia.

Okres przed wielką rewolucją francuską był okresem kryzysu również w dziedzinie mody. Przejawy wybujałej wyobraźni królowej, jej krawcowych i fryzjerów nie mogły już stanowić dziedziny nieosiągalnej dla kobiet niższego pochodzenia. O gatunku stroju i o jego kształtach decydowały coraz częściej tylko warunki materialne. Za Ludwika XV mieszczki francuskie zachowywały jeszcze swą stanową odrębność, teraz zaś: „tout est permis pourvu, que l'argent marche"[89]. To samo zjawisko, choć może w nieco mniejszym stopniu daje się zauważyć i wśród mieszczanek warszawskich na obrazach Canaletta. Znacznie ściślej przestrzegały zapewne tradycyjnego stroju mieszczanki krakowskie. Zachowały one jeszcze swoje czepce, o których pisze Gutowska[90], a z których niejeden znajduje się w muzeach[91].

W obrazach Canaletta znaleźć można wiele interesujących dokumentów przyjmowania się mody Marii Antoniny w Warszawie. Młode niewiasty na obrazie „Elekcja Stanisława Augusta" (il. 33), uchodzące za sportretowane córki artysty, ubrane są w suknie o głębokich, kwadratowych dekoltach obszytych koronką, okrągłe kapelusze sterczące na wysokich fryzurach i ozdobione wielkimi pękami piór; spod kapeluszy spływają na szyje długie loki, typowe dla mody tych lat. Podobieństwo fryzur, kapeluszy i dekoltów (dołu sukien nie widać) do tych, jakie przedstawione są na rycinie Moreau Młodszego (il. 32) z 1776 r.[92] i na wielu analogicznych rycinach w wydawnictwach żurnalowych z lat 1776—80[93], jest uderzające. Taki sam kapelusz zwany „a la Henri IV" ma na sobie Sewerynowa Potocka na znanym portrecie pędzla Bacciarellego[94]. Zestawienie daty powstania „Elekcji" z datami rycin francuskich dowodzi, jak szybki był proces przejmowania wzorów mody obcej przez damy polskie. Potwierdza to również tezę o historycznej licencji, na jaką pozwolił sobie Canaletto, malując z natury realia minionego zdarzenia[95]. Zmysł aktualno-

[87] Por. Ruppert, jw., s. 18 i nast.

[88] Boehn M., *Rokoko*, Warszawa b. d., s. 574—577.

[89] Blum, jw., s. 197, cytuje te słowa według zbioru anegdot „Caquets de l'accouchée".

[90] Gutkowska, jw., s. 98.

[91] Por. czepce mieszczańskie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 17854, 12398.

[92] „Le Rendez-vous pour Marly", rycina Moreau Młodszego, Muzeum Carnavalet (repr. Blum, jw., s. 85).

[93] Ruppert, jw., fig. 44; Gutkowska, jw., ryc. 302 k (modele z *Alamanach de la toilette et de la coiffure des dames francaises 1777*).

[94] Repr. Mańkowski, jw., nr kat. 1875.

[95] Wallis M., *Obrazy Canaletta z dziejów Polski*, Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 1, s. 117.

ści, spostrzegawczość, wreszcie osławiona próżność malarza spowodowały, że ukazał tu siebie i swą rodzinę w najmodniejszych ubiorach, nie z czasu przedstawianego zdarzenia (w którym zresztą nie brał udziału), lecz z okresu malowania obrazu.

Lekką suknię poranną bez rogówki, ze skrzyżowanym na piersiach szalem i podobny kapelusz ma na sobie młoda dama siedząca w towarzystwie oficera na drugim planie obrazu „Łazienki". Spod kapelusza spływają dwa loki, typowe dla mody z lat 1775—80 (il. 3).

Dwie dumnie kroczące kobiety z obrazu „Ulica Senatorska" (il. 29) wyglądają jakby je wyjęto z któregoś z współczesnych żurnali francuskich [96]. Monstrualnie wielkie fryzury, wobec których Kitowicz nie znalazłby chyba dość drastycznych słów, odpowiadają rozmiarami budowlom na głowach portretowanych współcześnie pań polskich [97]. Postać z lewej, zasłaniająca się od słońca zieloną parasolką, ma na sobie krótką do kostek suknię, obficie zdobioną plisami, falbankami i koronką, na piersiach skrzyżowaną jasną chustkę i białe rękawiczki. Włosy jej, naturalnej barwy wymuskane są gładko ku górze na olbrzymim „szenionie", na szyję spadają loki. Druga z kobiet ubrana jest w równie typową dla tej mody dwuczęściową suknię, składającą się z białej spódnicy dolnej, obficie marszczonej i obszytej falbanką, oraz fioletowej wierzchniej, otwartej z przodu, tak jak wspomniana suknia zw. „polonaise", albo też „circassienne" [98]. Sterczący na czubku olbrzymiej fryzury pęk białego tiulu, białe rękawiczki i wachlarz dopełniają stroju. Porównanie tych ubiorów z modą francuską każe przypuszczać, że obraz „Ulica Senatorska" powstał po r. 1775. W tych samych latach namalował też zapewne Canaletto „Pałac Błękitny", gdyż pierwszoplanowe postacie kobiece noszą tu suknie typowe dla mody Marii Antoniny (il. 31). Na spódnicach obszytych plisami widać częściowo poły narzutek, górne zaś części sukien przykryte są czarnymi szalami, tym okryciem powszechnie używanym przez kobiety u Canaletta. Na karykaturalnie wielkich głowach umieszczono białe przejrzyste czepce, spod których zwisają wielkie loki. Uczesanie towarzyszącej

Il. 31. Elegantki. Fragment obrazu „Pałac Błękitny"

Il. 30. Suknia zw. circasienne wg żurnalu paryskiego

[96] Por. Blum, jw., ryciny repr. z *Galerie des Modes* (s. 82 i 83), lub Ruppert, jw., tabl. 21 i 22.

[97] Por. portrety ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 164040, 183544, oraz Dobrowolski, jw., tabl. 148, 159 i in.

[98] Por. ryciny wg *Galerie des Modes*, Blum, jw., s. 81 i 86.

im dziewczynki [99] przekracza rozmiarami wszystkie niemal przedstawienia tej mody w malarstwie polskim, mogłoby natomiast konkurować z przesadnymi modelami z *Galerie des Modes*. Nie mniej gorliwą elegantką jest kobieta na pierwszym planie obrazu „Pałac Krasińskich" (il. 8), co potwierdza wyrażone już poprzednio przypuszczenie, że namalowany on został w ciągu ostatnich lat życia Canaletta. Krótka, brązowa spódnica tej damy ozdobiona została kilkoma rzędami falbanek i kokieteryjnym fartuszkiem, który nie oznacza tu bynajmniej mieszczańskiego stanu właścicielki. Górną część sukni stanowi długa narzutka w rodzaju „robe à l'anglaise", na ramiona narzucona jest biała chustka. Wielka fryzura ozdobiona białym kornetem odpowiada analogicznym w *Galerie des Modes* z lat 1776—81 [100].

Opisane tu pokrótce postacie elegantek warszawskich ilustrują krótki okres mody kobiecej, która już po roku 1780 zmieniła swój kierunek, a w okresie rewolucji francuskiej zanikła zupełnie. O wpływach tej nowej mody pisze z zachwytem Gołębiowski: „w drugiej połowie rządów tego króla (Stanisława Augusta) zaszła wielka co do ubiorów kobiecych w całej Europie zmiana, od innych i my ją przyjęliśmy. Zarzucono wszystko, co dziwaczne, przysadne, wymuszone, a zbliżyć się do natury pięknej ośmielono, do wspaniałych

[99] Por. fryzura zw. „à la capricieuse", Ruppert, jw., s. 39.

[100] Por. Blum, jw., s. 96.

Il. 32. Damy w sukniach à la polonaise i w kapeluszach à la Henri IV wg ryciny Moreau mł. 1776

starożytności wzorów. Zniknęły powyżej opisane robrony, szusty, rogówki i temu podobne, owe niebotyczne fryzury, krępowanie ciała z uszkodzeniem zdrowia nieraz, a hoża dziewica, lub mężatka okazała się prawdziwie mitologicznym bóstwem..." [101].

Ubiory ubogich mieszczek i kobiet z ludu nie ulegały zmianom mody. Cechą ich sukien był, jak o tym świadczą obrazy Canaletta, konserwatyzm i jednostajność fasonów. Drobne mieszczki, owe żony i córki „rzemieślników pośledniejszych zawodów" [102], przekupki i nędzne niewiasty z ludu miejskiego, wszystkie one — niezależnie od stanu ochędóstwa, w jakim znajduje się ich garderoba — ubrane są według ustalonego typu. Potwierdzałoby to wypowiedź Schulza na temat niejakiego zrównania się warstwy średniozamożnego mieszczaństwa z pospólstwem miejskim stolicy [103].

Strój letni tych kobiet składa się z szerokiej, marszczonej spódnicy bez falban i plis, białej koszuli, stanika czy też gorsetu bez rękawów, fartucha i czepka. Ten „mundur" urozmaica stosowanie różnych barw. Jedne z kobiet używają kolorów skontrastowanych jaskrawo, jak np. postać przy studni na obrazie „Pałac Krasińskich" [104], albo służąca towarzysząca zamożnej mieszczce na obrazie „Krakowskie Przedmieście od strony Placu Zamkowego" (il. 25). Inne, prawdopodobnie jeszcze uboższe, lub starsze, noszą fartuchy i spódnice szaro-brunatne, jedynie białość rękawów koszul i czepków rozjaśnia ich stroje. Staniki mają dwojaki krój: są krótkie do pasa, lub też nieco dłuższe, nacinane z tyłu, jak to widać choćby u dziewczyny z ludu na obrazie „Łazienki". Czasem zamiast koszuli i stanika widzi się rodzaj jednolitego kaftanika, jaki nosi kobieta siedząca przed chatą na widoku „Łąk Wilanowskich" (il. 34). Wówczas wykończeniem ubioru jest wąska chustka, której dwa rogi schodzą się z przodu.

Jako okrycie wierzchnie służy luźna „jupka bez stanu", czyli szeroki, kloszowo skrojony kaftanik z długimi rękawami, kładziony prawdopodobnie na koszulę i gorset. Taką właśnie jupkę ma mieszczanka, stojąca w towarzystwie lokaja pod kolumną Zygmunta na obrazie ,Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego", jak i na tymże obrazie — przekupka sprzedająca garnki (il. 35), oraz inna w głębi obrazu, przy wozach z towarem. Podobny rodzaj jupki czy kaftana ma na sobie nędzna niewiasta w głębi obrazu „Kościół Brygidek". Najuboższe kobiety okrywają się ciemnymi lub szarymi chustami, w które też owijają

Il. 33. Towarzystwo pod namiotem. Fragment obrazu „Elekcja St. Augusta"

dzieci, jak to widać na obrazach: „Kościół Brygidek" i „Kościół Wizytek".

Kształt czepka jest ustalony, prawie jednakowy u wszystkich (przypominający nieco kształtem czepki zwane we Francji „dormeuse" [105], a noszone przez damy wyłącznie w domu). Czepki ubogich mieszczek warszawskich są zawsze białe, wchodzące głęboko na głowę, wykończone dokoła falbanką i przewiązane wstążką, najczęściej czarną, u kobiet młodszych czasem kolorową. Wśród starszych spotyka się też czasem czepki bardzo głębokie, wchodzące aż na uszy i przewiązane szeroką wstążką, jak np. na obrazie „Kościół Karmelitów".

Powyżej opisane stroje nie charakteryzują wyłącznie ubogich kobiet warszawskich. Jak świadczą liczne porównania, nie różniły się one wiele od współczesnych ubiorów w innych miastach Europy, gdzie podobnie jak w Polsce, nie uległy one większym zmianom przez cały wiek XVIII [106].

O ubiorach chłopek podwarszawskich obrazy Canaletta nie mówią nic szczególnego. Prawdopodobnie nie różniły się one wiele od ubiorów mieszczek z tzw. pospólstwa miejskiego; były to również koszule, gorsety i fałdziste spódnice oraz czepki lub chustki na głowę. Tak więc kobieta siedząca przed chatą na obrazie „Łąki Wilanowskie" nie różni się strojem od innych, wspomnianych kobiet z ubogiego ludu warszawskiego. Jedynie dziewczęta (na tymże obrazie, i inna na „Widoku Warszawy od strony pałacu Ordynackiego") noszą po wiejsku zawiązane chustki, a ko-

[101] Gołębiowski, jw., s. 64.
[102] Piltz Fr., *Gospodarka finansowa Starej Warszawy 1765—1795*, Warszawa 1939, s. 11.
[103] Schulz, jw., s. 122.
[104] Repr. Wallis M., *Canaletto malarz Warszawy*, tabl. 114.
[105] Por. Ruppert, jw., fig. 45.
[106] Por. Ruppert, jw., s. 46 i 62, oraz ryc. wg Jeaurat, jak tutaj w przypisie 52 i in.

Il. 34. Chłopi podwarszawscy. Fragment obrazu „Łąki wilanowskie"

bieta na pierwszym planie obrazu „Elekcja" przedstawiona jest z gołą głową i z wplecionymi we włosy kwiatami.

S ł u ż b a. Jak wynika ze skąpego materiału ikonograficznego, liberie służby zmieniały się często, gdyż nawet tak bliskie sobie w czasie wersje, jak pamiętnik Ochockiego i obrazy Canaletta, wykazują w tej mierze różnice. Toteż wobec nieustalonej terminologii i przy braku szerszego materiału porównawczego, omówienie tych ubiorów ograniczyć tu można jedynie do kilku luźnych spostrzeżeń.

Na pierwszym planie obrazu „Elekcja Stanisława Augusta" widać najbliższe otoczenie prymasa, podczas gdy reszta świty pozostaje wtopiona w tłum postaci, zaludniających pole elekcyjne. Stangret i lokaje ubrani są według mody francuskiej, w czerwone fraki i takież kamizelki zdobione bogato złotym galonem; na głowach mają czarne, trójgraniaste kapelusze z galonem i białymi piórami. Z przodu, trzymając konie za uzdy, stoją lokaje (?) czy też forysie [107] (?), ubrani podobnie (il. 36), lecz w czerwonych czapkach z daszkiem. W głębi widać głowy pajuków [108] w białych zawojach ozdobionych pióropuszami. Na obrazie „Taras zamkowy" stoi pajuk królewski. Charakteryzuje go strój o charakterze orientalnym: biały żupan (kaftan), przewiązany złotym pasem, za którym tkwi kindżał [109], szerokie spodnie w paski, żółte, cienkie buty i czerwona „delia". Podobnie jak i stojący obok murzynek królewski, ma on głowę owiniętą zawojami, zdobnymi w pióra. Pajucy należeli do służby pokojowej [110], nie widać ich też na ulicach Canaletta.

Strój hajducki występuje tu dość często, zarówno w „Elekcji" (hajduk ze spienionym koniem na pierw-

Il. 35. Przekupka. Fragment obrazu „Krakowskie Przedmieście od placu Zamkowego"

[107] Brückner A., *Encyklopedia Staropolska* I, s. 338 podaje, że foryś, był to pachołek ubrany po polsku lub po kozacku, jeździł przed powozem, trąbiąc na przejeżdżających. Foryś jeździł na lewym koniu pierwszej lejcowej pary koni (wg maszynopisu artykułu prof. Tomkiewicza do Słownika Sztuk Plastycznych). Wydaje się, że strój polski lub kozacki nie był już w czasach stanisławowskich obowiązujący dla forysia (por. foryś na obrazie Canaletta „Plac Żelaznej Bramy").

[108] Pajuk — służący w stroju tureckim (Brückner, jw., I, s. 67). Ochocki (jw., s. 95) podaje: „Pajuki nosili żupany długie, z pod których jednak widać było spodnie, pasy, które pan rozdawał, na wierzch delję rozpiętą. Żupan i delia ozdobione były pętlicami złotemi... na wygolonej wysoko głowie mieli czapki śpiczaste, obwinięte materyą koloru herbowego...".

[109] Pajucy królewscy i prymasowscy mieli za pasem kindżały (por. Ochocki, jw., s. 97).

[110] Ochocki, jw., s. 96.

Il. 36. Służba prymasa. Fragment obrazu „Elekcja St. Augusta"

szym planie), jak i przy karocach szlachty jeżdżącej ulicami. Według Ochockiego hajducy mieli „czekczery" czyli spodnie bardzo obcisłe od pasa do stóp, sznurowane ciżmy, i strój wierzchni, obszywany jedwabiem i zdobiony z przodu pętlicami [111]. Obcisłe czekczery i dopasowaną górną część stroju (zwaną może katanką) [112], oraz płaszcz z szerokimi, wiszącymi rękawami ma znany hajduk, uwieczniony przez Norblina [113], zaś hajducy Canaletta noszą płaszcze krótsze, zapewne podszyte futrem, których nie kładą na ręce, tylko spinają luźno na ramionach (il. 37). Płaszcze te, przypominające dzisiejsze „lejbiki" damskie, są zawsze innego koloru niż czekczery i katanka. Według opisu Ochockiego miał jednak hajduk na głowie „włosy zapuszczone, ujęte w kosę z tyłu, jak węgorz długą, z przodu od skroni oddzielone i w sploty pozwijane, spadały na ramiona jak pejsy żydowskie. Pokrywali głowy okrągłym kapeluszem z szerokimi skrzydłami..." [114]. Hajducy Canaletta, jak również wspomniany hajduk Norblina mają wielkie, wysokie czapki, ozdobione zwisającym fontaziem, oraz krótko ostrzyżone włosy. Trudno ustalić, czy różnica ta spowodowana jest zmianą mody, czy może Ochocki opisuje jakiś specjalny, nie wszędzie używany strój głowy. Jak wynikałoby z niektórych ogłoszeń w prasie ówczesnej, ubierano hajduków także według mody francuskiej [115], podobnie jak stangretów i lokai, co zresztą potwierdzają obrazy Canaletta. Polski strój forysia bywał również zastępowany liberią [116]. Na obrazie „Plac Żelaznej Bramy" widać forysia w czerwonej, obszytej galonem kurtce i w czapce z daszkiem (il. 38), podobnie ubrani są służący prymasa w „Elekcji". Typ lokaja przedstawił Canaletto na obrazie „Ulica Senatorska": ubrany według mody francuskiej we frak, białe pończochy i czarny kapelusz, towarzyszy on dwu wystrojonym damom (il. 29).

Il. 37. Hajduk. Fragment obrazu „Krakowskie Przedmieście od placu Zamkowego"

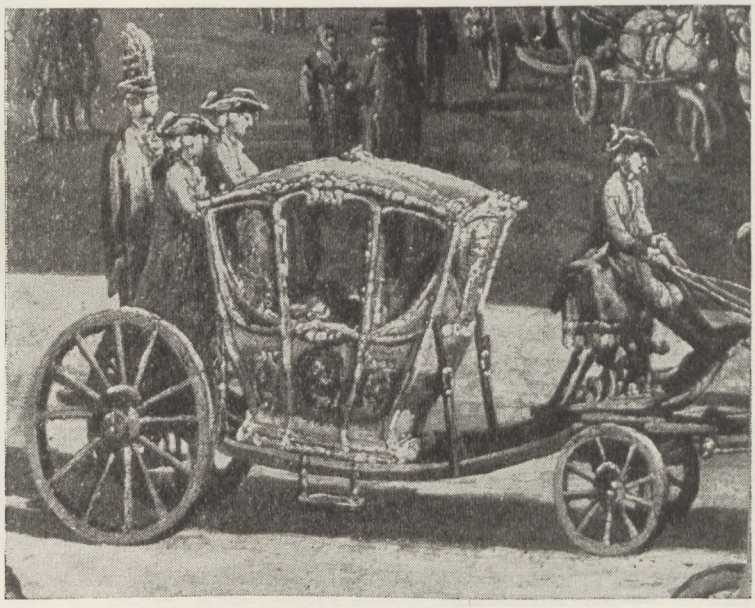
[111] Jw.
[112] Brückner, jw., I, s. 403.
[113] „Hajduk" rysunek J. P. Norblina (w zbiorze Costume Polonais, repr. Batowski, jw., tabl. 100).
[114] Ochocki, jw.
[115] Suplement do Kuryera Warszawskiego, 24 października 1764: „Podaje się do wiadomości, iż Hayduk Imieniem Łukasz Umiński... barwę zieloną z srebrnymi galonami, kapelusz ze srebrem w ząbki, y surdut szary mający... uciekł...".
[116] Suplement do Kuryera Warszawskiego, 26 września 1764: „Podaje się do wiadomości, iż pewnemu Panu uciekł tu w Warszawie Foryś imieniem Jan... w barwie Niemieckiej sukna popielatego... kapelusz z galonem... mający...".

Il. 38. Foryś, stangret i hajducy. Fragment obrazu „Plac Żelaznej Bramy"

Sądząc więc z obrazów Canaletta, ubiory służby utrzymywanej przez szlachtę były rozmaite w zależności od fortuny pana [117]. Przeważały liberie według mody obcej — wszyscy stangreci, a też przeważnie hajducy, forysie i paziowie [118] noszą kamizelki i fraki suto zdobione galonami, wąskie spodnie w kolorze fraka, albo odmiennym, czarne kapelusze, często włosy splecione w warkocz. Liberie te są w różnych barwach: czerwone, różowe, żółte, zielone. Stroje hajduków, jak już wspomniano, trzymają się jeszcze czasem swego węgierskiego pierwowzoru (il. 39). Kareta bogatej damy, sześciokonna, widoczna z prawej strony obrazu „Krakowskie Przedmieście od Placu Zamkowego", otoczona jest jednak służbą w strojach francuskich, czerwonych frakach i białych kamizelkach.

[117] Szlachta uboższa miała choćby po jednym hajduku i pajuku (Ochocki, jw., s. 96).

[118] Paziowie stali na stopniach powozu, gdy jechała pani (Ochocki, jw., s. 92).



Il. 39. Stangret, paziowie i hajduk. Fragment obrazu „Krakowskie Przedmieście od placu Zamkowego"

„Laufrów (il. 11) odziewano z hiszpańska w lekkie materie, w trzewiki, z kaszkietem na głowie z herbem pańskim i piórami strusimi, którego nie zdejmowali nigdy...“ [119]. Laufrzy widoczni na obrazie „Elekcja“, jak również inni, pełniący swą służbę na ulicach Warszawy, mają bardzo krótkie, do pół uda stroje wierzchnie w różnych kolorach, zależnych od barw herbowych pana, wąskie spodnie do kolan, pończochy i wspomniane „kaszkiety“. Laufrzy królewscy, uwiecznieni przez Canaletta na praskim brzegu, ubrani są w stroje białe, zdobione obficie złotem i czerwienią. Szczegóły, a więc krój, szamerunki i hafty hiszpańskiego stroju laufra utrwalił malarz na pierwszym planie „Łąk Wilanowskich“.

Praca niniejsza jest próbą zestawienia canalettowskiej relacji o ludności Warszawy z relacją literacką niektórych ówczesnych pamiętnikarzy. Poruszony tu temat jest fragmentarycznym [120] ujęciem jednego z wielu zagadnień natury społeczno-obyczajowej, jakie z takiego zestawienia wynikają. Wnioski, jakie tu wysnuto, nie mają (ze względu na rodzaj materiału) charakteru ściśle kostiumologicznego, stanowią one zbiór luźnych sugestii z pogranicza historii ubiorów. Mogą one być jednak wskaźnikiem do dalszych poszukiwań w oparciu o sztafaż Canaletta.

[119] Ochocki, jw., s. 93.

[120] Pominięte tu zostały niektóre stroje o charakterze specjalnym, wymagające osobnych studiów jak mundury wojskowe, stroje zakonne itp.

Wszystkie zdjęcia do tego artykułu wykonał Stanisław Sobkowicz

JANINA RUSZCZYCÓWNA

KONSTYTUCJA 3 MAJA 1791 R. W GRAFICE XVIII WIEKU

Podjęta w 1791 r. i prowadzona dalej w pierwszej połowie roku następnego obrona Konstytucji 3 maja znalazła swe echo w grafice artystów czynnych w środowisku warszawskim lat 90-tych. Na winietach książek i samodzielnych sztychach nawiązujących do tematyki konstytucyjnej spotykamy nazwiska malarzy: Franciszka Smuglewicza, Jana Piotra Norblina, Jana Chrzciciela Lampiego, Gustawa Tauberta i miniaturzysty G. G. Jannascha vel Jannasa oraz sztycharzy: Karola Grölla, Fryderyka Johna i Józefa Łęskiego [1].

Niektórzy z nich, jak Norblin i Taubert stwierdzają dobitnie, że byli naocznymi świadkami wydarzeń w dniu 3 maja 1791 r. Co do pozostałych mamy prawo przypuszczać, że i oni także dzień ten przeżyli w Warszawie, że byli uczestnikami ogólnego entuzjazmu i radości. Wraz ze znaczną częścią społeczeństwa podzielali zapewne wiarę, że dzięki nowej ustawie „Ojczyzna nasza już jest ocalona... Opadły pęta niewoli i nierządu". W każdym razie prace ich wskazują na to, że artyści ci byli związani ze środowiskiem oceniającym pozytywnie „rewolucję polską", co więcej dochodzimy do przekonania, że niektórzy z nich, jak Smuglewicz, Gröll i John prace swe wykonali na zlecenie króla. To przypuszczenie zdają się potwierdzać bliskie związki tych artystów ze Stanisławem Augustem. Potwierdza to również treść rycin odpowiadająca intencjom i planom króla.

Franciszek Smuglewicz jeszcze podczas pobytu swego w Rzymie pobierał z prywatnej szkatuły królewskiej stypendium w wysokości 100 dukatów rocznie [2], a kilka obrazów nadesłanych przez niego do Polski zakupił król do swej galerii [3]. Zaraz po powrocie do Warszawy w 1784 r. otrzymał artysta od króla polecenie malowania obrazów do kościoła Bazylianów [4]. O zainteresowaniu monarchy twórczością Smuglewicza świadczą też rysunki zachowane w zbiorze Królewskim w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego oraz wspomnienia Józefa Peszki, jego ucznia: „...ciągle przy nim zostając dostąpiłem szczęścia być poznanym przez ś.p. Króla JMci, któren dość często prace Smuglewicza odwiedzać raczył..." [5].

Życzliwą opieką króla cieszył się też Karol Gröll, syn nadwornego księgarza królewskiego, dobry rytownik, który w tym czasie właśnie powrócił z zagranicy opromieniony sławą swego nauczyciela Chodowieckiego. Nic też dziwnego, że na niego padł wybór, gdy trzeba było ozdobić pracę Franciszka Siarczyńskiego napisaną w obronie Konstytucji.

Fryderyk John rodem z Malborka, po kilkuletnim pobycie w Warszawie, udał się w 1789 r. w celach handlowych do Anglii. Tam poświęcił się jednak nauce sztycharstwa, a zwłaszcza starał się odkryć tajemnicę miedziorytu punktowanego, uprawianego przez F. Bartolozziego. Gdy w 1791 r. powrócił do kraju, zyskał poparcie króla, a podobno korzystał także z jego wskazówek i korekty [6]. W 1793 r. król wysłał go na dalsze studia do Wiednia [7].

Do artystów związanych w tym okresie z dworem królewskim i wyróżnionych przez Stanisława Augusta należy też berlińczyk Gustaw Fryderyk Amalius Taubert, który kilkakrotnie portretował monarchę.

Praca Józefa Łęskiego wykonana według oryginału Norblina znajdującego się w posiadaniu J. U. Niemcewicza nie wiąże się wyraźnie z zamówieniem królewskim. Józef Łęski astronom, matematyk, malarz i sztycharz był wykładowcą w Korpusie Kadetów, co podkreślił podpisując się na sztychu przedstawiającym Uchwalenie Konstytucji:„ Officier du Corps des Cadets".

---

[1] Praca niniejsza nie rości pretensji do wyczerpującego omówienia całej grafiki związanej z tematem Konstytucji 3 maja. Świadomie pominęłam w niej dzieła powstałe poza Polską, nie posiadające cech autentyzmu historycznego. W wypadku jednej ryciny F. Johna ograniczyłam się do wzmianki w *Słowniku Rytowników Polskich* E. Rastawieckiego, ponieważ dotąd nie znam jej z autopsji.

[2] Komunikat M. Sokołowskiego w Sprawozdaniach K. H. S. VI (1900), s. XXVII i XXVIII.

[3] Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich* II, Warszawa 1851, s. 173.

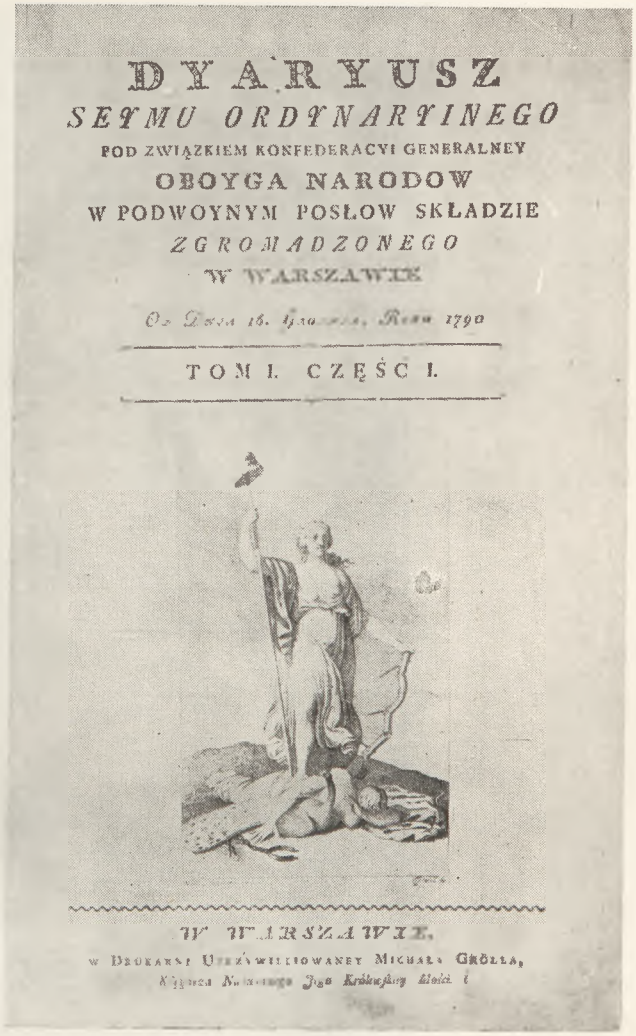
[4] Rastawiecki E., jw.

[5] Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, rkps 5396, Curriculum vitae Józefa Peszki, s. 65.

[6] Grabowski A., *Fryderyk John, rytownik polski i jego prace*, Bibl. Warszawska 1858, t. III, s. 628.

[7] *John Friedrich* w: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler* XIX (1926), s. 77.

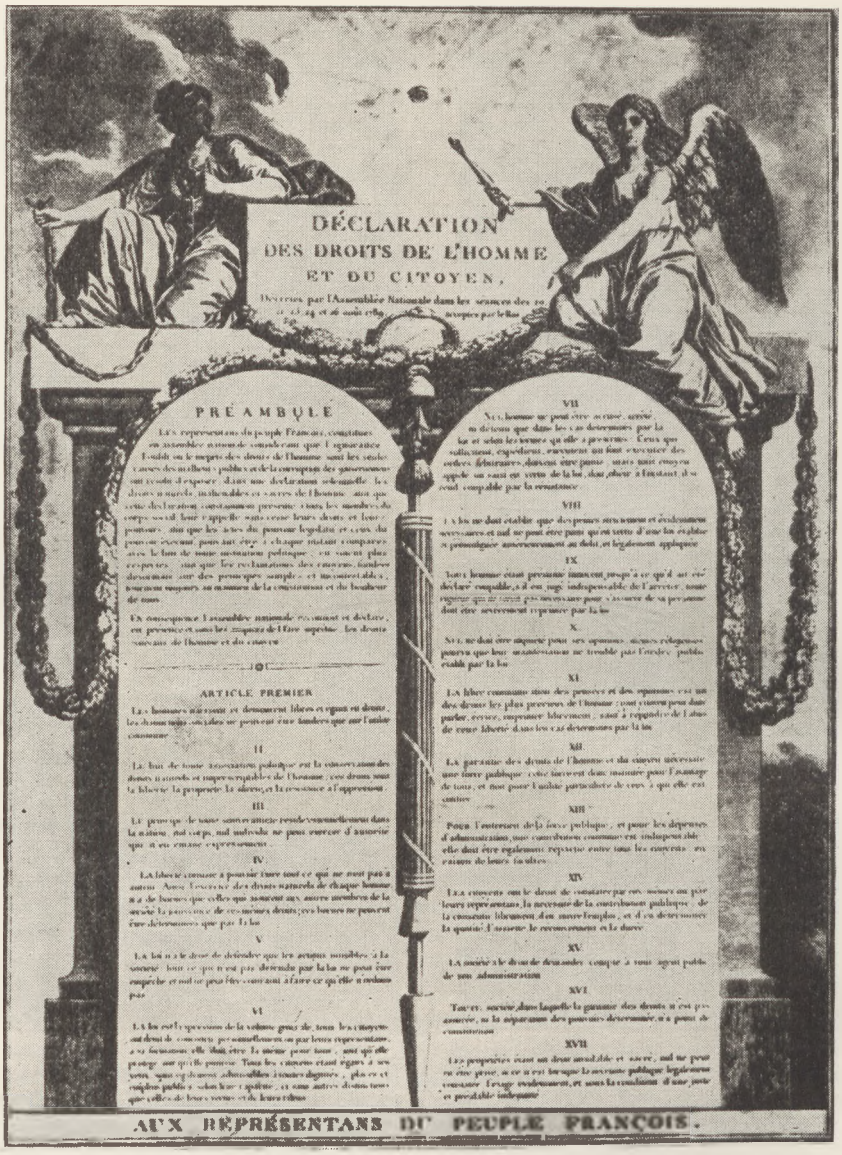
Il. 1. Karol Gröll, karta tytułowa książki F. Siarczyńskiego „Dzień Trzeci Maja Roku 1791". (Fot. H. Romanowski)



Il. 2. Franciszek Smuglewicz i Karol Gröll, karta tytułowa „Diariusza Sejmu Ordynaryjnego", 1791. (Fot. H. Romanowski)

Wśród autorów prac poświęconych Konstytucji majowej dziwi nas obecność Jana Lampiego. Sztych Johna przedstawiający Stanisława Małachowskiego — Przyjaciela Ludu jest co prawda wzorowany na portrecie marszałka, malowanym i sygnowanym przez Lampiego zapewne w okresie trwania sejmu czteroletniego, ale postępowanie malarza zdaje się wykluczać bliższy uczuciowy stosunek jego do Konstytucji i jej twórców. Wiemy bowiem, że Lampi posiadał paszport podróżny wystawiony 1 października 1791 r. na drogę do Jass do obozu Potiemkina [8]. Paszport ten nie został wykorzystany, ale w owym czasie nie był podobno niezbędny w podróży. Data jego zbiega się jednak dziwnie z wyprawą do Jass przyszłych targowiczan — Szczęsnego Potockiego i Seweryna Rzewuskiego. Nasuwa się też pytanie, po co udawał się tam Lampi —

[8] Hajdecki A., *Kunstgeschichtliche Notizen aus Wiener Archiven*, Monatsberichte über Kunstwissenschaft 1902, z. 6, s. 177: paszport podróżny pisany po łacinie, zachowany w Archiwum m. Wiednia — „Domino Joanni Bapt. Lampi in Caesareo Regia Academia artium Viennae artis pictoriae Professori publico, qui hinc ad Celsissimum Principem de Potemkin Jassium in Moldaviam proficiscitur, una cum Eustachio Altini Pictore Moldavo... Viennae die 1-ma Octobr. 1791. J. de Sperges...". Dokument ten nie został wykorzystany, zresztą według Hajdeckiego nie był konieczny do podróży.



Il. 3. Karta tytułowa I redakcji „Praw człowieka i obywatela"

czy tylko uciekał z zagrożonego kraju, czy może pozostawał w jakiejś zmowie ze zdrajcami Polski.

Ustawa rządowa z dnia 3 maja tylko pozornie była aprobowana przez cały naród, w rzeczywistości zaraz po jej uchwaleniu zaczęły się wichrzenia malkontentów i protesty posłów, którzy uważając ją za zamach na prawdziwą wolność szlachecką i pogwałcenie uświęconych przez historię praw, starali się ją obalić. Obok innych form protestu posypały się też druki ulotne, broszury, oskarżenia i paszkwile. Wiele z nich wydano bezimiennie, drukowano je potajemnie i pośpiesznie, toteż szata ich zewnętrzna pozostawiała nieraz dużo do życzenia. Szczególnie tendencyjna i szkodliwa była jednak wydana jeszcze przed jesienią 1791 r. broszura Jana Suchorzewskiego, posła kaliskiego, przedstawiająca w fałszywym świetle sesję 3 maja.

W przeciwieństwie do zachłystujących się nienawiścią napastników, obrońcy Konstytucji prowadzili na ogół swą akcję rozważnie i z godnością, unikając niepotrzebnych zadrażnień. W akcji tej doceniano naturalnie rolę prasy i książki, toteż jeszcze w 1791 r. sekretarz sejmu Fr. Siarczyński wydał z polecenia króla w drukarni M. Grölla książkę pt. *Dzień Trzeci Maia Roku 1791.* Kartę tytułową tego niewielkiego

Il. 4. Karta z tekstem przysięgi składanej w Związkach Braterskich w Paryżu w r. 1791

dziełka formatu 8⁰ zdobi akwaforta w kolorze sepiowym, wykonana przez Karola Grölla, sygnowana: „Gröll inv. et fec." Przedstawia ona (il. 1) nagą postać kobiecą siedzącą na odłamku skały na tle obelisku. Kobieta zwrócona jest ³/₄ w prawo, ale ramiona jej i głowa zwracają się w gwałtownym skręcie w lewo, gdyż spogląda ona na napis biegnący poza nią na skale ku obeliskowi. W prawej ręce trzyma otwarty cyrkiel i ukazuje nim napis, w lewej połowę złamanego jarzma. Druga część jarzma leży u jej stóp. Całość ujęta jest jak gdyby w wieniec utworzony przez dwie skrzyżowane i związane u dołu gałęzie o długich, wąskich liściach. Tło poza obeliskiem wypełniają krzewy. Ponad górną krawędź wieńca wystaje szczyt obelisku, dookoła którego krąży pięć gwiazd. Na ścianie tego pomnika, nad głową siedzącej kobiety widnieje tarcza z monogramem S A R, której obramienie tworzy wąż chwytający swój ogon. Napis biegnący ku piramidzie poprzedzają nieczytelne znaki, a dalej po kropce czytamy: „Qua latice" tzn. „z jakiego źródła". Napis ten uzupełnia symbolikę ryciny. W postaci kobiecej przedstawił bowiem Gröll wolność. Skruszyła ona jarzmo niewoli i zwraca uwagę widza na napis, który powołując się na treść książki, przypomina z jakiego źródła pochodzi ta wolność i urasta nieśmiertelna sława króla. Artysta pomija tu jednak

Il. 5. Kazimierz Wojniakowski, Zebranie towarzyskie w parku. Dawniej Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. w zb. Muz. Narodowego w Warszawie)

całkowicie udział przedstawicieli narodu w stworzeniu nowej Konstytucji. Symbolem nieśmiertelności i sławy jest zarówno sięgający gwiazd obelisk, jak i wąż otaczający monogram królewski [9].

Treść ryciny Grölla jest dość znamienna dla jego stosunków z dworem królewskim. Wydaje się bowiem, że artysta całą zasługę powstania nowej Konstytucji przypisuje królowi i dlatego na obelisku umieszcza jego monogram. Rycina ta robi wrażenie panegiryku i w układzie swym nie zdradza większej samodzielności w stosunku do kompozycji starszych z początku Oświecenia. Wprowadzenie tu sylwety obelisku odpowiada gustom XVIII w., który motyw ten szczególnie chętnie stosował [10].

Jakżeż odmienna w swej treści jest inna rycina wykonana przez tegoż Grölla, ale już nie samodzielnie, lecz — jak głosi sygnatura — według rysunku Smuglewicza. Zdobi ona kartę tytułową tomu pierwszego *Diariusza Sejmu Ordynaryjnego*, wydanego w 1791 r. w Warszawie w drukarni M. Grölla.

Artysta przedstawił tu (il. 2) postać kobiecą w stroju antycznym, depczącą inną postać, która kryje swą twarz przy ziemi. U boku powalonej leży paw, a obok rozerwane kajdany. Postać stojąca trzyma w prawej ręce wysoką pikę z zatkniętą na niej czapką frygijską, tzw. czapką wolności. W lewej trzyma rozwarte jarzmo opierając je o ziemię. Na widocznym w tle niebie światło walczy z ustępującymi chmurami. Symbolika tej ryciny jest jasna i wyrazista dzięki niewielu elementom, do których ogranicza się kompozycja. Stojąca postać kobieca wyobraża wolność, która zerwawszy kajdany niewoli i jarzmo ucisku, unosi wysoko symbol wolności — frygijską czapkę rewolucjonistów. Powalona u jej stóp niewiasta z pawiem, to symbol dawnego bezprawia i przemocy.

Winieta ta jest dowodem śmiałości i rewolucyj-

[9] „Wąż ogon swóy połykaiący, z którym Saturnus w ręku maluie się wyobraża wieczność". Makulski F., *Opisanie Illuminacyi w dniu 8. Maja 1791. roku na Anniwersarz Imienin Nayjaśnieyszego Pana...*, Warszawa b. r., s. 34, uwaga przy opisie iluminacji domu Krakowskie Przedmieście nr 448, w którym mieszkał chirurg królewski La Fontaine.

[10] Hautecoeur L., *Rome et la renaissance de l'antiquité a la fin du dix-huitième siécle*, Paryż 1912, s. 106.

ności przekonań Smuglewicza, a jednocześnie wyrazem przekonań jego zleceniodawców — twórców Konstytucji majowej. Przeciwnicy Konstytucji słusznie dopatrywali się w tej ustawie i w sposobie jej przeprowadzenia wpływów rewolucji francuskiej [11]. Także i obrońcy Konstytucji powoływali się niejednokrotnie na to, co współcześnie działo się we Francji. Na ogół podnoszono jednak łagodność „rewolucji" polskiej w przeciwieństwie do okrucieństwa francuskiej, szczycąc się tym, że „gdy inne części świata krwawą na ołtarzu wolności składają ofiarę, my Polacy, w prawdziwej zgodzie, w duchu jednomyślności ratowania ojczyzny w pośrodku spokojnego kraju" [12]. Odmienność metod działania i łagodny przebieg wypadków w Polsce nie hamowały jednak zainteresowania społeczeństwa polskiego, a zwłaszcza jego najbardziej postępowych przedstawicieli, rozwojem wypadków we Francji. Dochodziły stamtąd książki i druki ulotne; znaną też była emblematyka wolnościowa. Czerwoną czapkę frygijską, noszoną przez zwolnionych z galer marsylskich skazańców, przyjęli jako symbol wolności rewolucjoniści francuscy. Występuje też ona jako godło rewolucji w pieczęciach i nadrukach, a do Polski mogła m. in. dotrzeć już w pierwszej redakcji *Praw człowieka i obywatela* z 1789 r., gdzie występuje poza tym motyw zerwanych kajdan, rózgi liktorskie i symbol wieczności — wąż chwytający swój ogon (il. 3). Czapka frygijska osadzona na wysokiej pice, to atrybut wolności rewolucyjnej, występujący zwłaszcza od czasów zburzenia Bastylii. Pojawia się on m. in. w ręku postaci kobiecej w stroju antycznym, symbolizującej na pieczęciach, medalach i drukach boginię wolności, a czasem wprost — rewolucyjną Francję (il. 4).

Franciszek Smuglewicz oparł się w swej kompozycji wyraźnie na symbolice używanej we współczesnej mu Francji, ale w interpretacji jej wykazał pewną samodzielność. Jego zwycięska wolność, świadoma swej siły, wyzywająco wznosi nad głową symbol rewolucji. Kieruje też ona naszą uwagę ku innemu, zapewne współczesnemu jej dziełu sztuki polskiej, w którym wyraziła się polska myśl wolnościowa.

W obrazie Kazimierza Wojniakowskiego malowanym w 1797 r., przedstawiającym „Zebranie towarzyskie w ogrodzie" [13] (il. 5) centralne miejsce zajmuje biały, stojący na walcowatym cokole posąg postaci kobiecej w długiej szacie antycznej. W lewej ręce trzyma ona rozwarte jarzmo, w prawej opartą o ziemię wysoką pikę, prawą wysuniętą naprzód nogą depce rozerwane kajdany. Posąg ten podobny jest do rysunku Smuglewicza zdobiącego *Diariusz sejmowy*, chociaż istnieją między nimi także małe różnice. U stóp zwycięskiej postaci kobiecej brak jest powalonej postaci i pawia, a pozostały tylko kajdany; zniknęła też czapka frygijska wieńcząca pikę. Poza tym układ postaci, jej strój, a nawet wyraz twarzy są takie same.

Intryguje nas pytanie, gdzie znajdował się ten pomnik? Niczym nie wyróżniające się wnętrze bujnie zarośniętego parku nie daje podstaw do wyjaśnienia tej zagadki. W głębi, w dalekiej perspektywie alei widnieje niewyraźny krajobraz rozświetlony słońcem. Majaczą tam zarysy jakby wysokiego brzegu przypominającego skarpę nad Wisłą oraz trudna do określenia architektura, nad którą góruje wysoka wieża. Wszystko to jednak oglądane za pośrednictwem fotografii (obraz zaginął podczas ostatniej wojny światowej), nawet przy dużym powiększeniu, nie pozwala zidentyfikować widoku. Podstawą do określenia miejsca tego zebrania towarzyskiego mogłoby być jeszcze rozpoznanie portretów przedstawionych na tle parku osób. Jednak tylko trzy osoby z tego grona są znane [14]. Starszy mężczyzna w ciemnym fraku, białej kamizelce i jasnych spodniach, prowadzący pulchną damę w białej sukni przepasanej i okrytej szalem — to wybitny chirurg Leopold De Lafontaine, dawniej chirurg nadworny Stanisława Augusta, mieszkaniec Warszawy do kampanii napoleońskiej 1812 r. Obok niego idzie jego żona — Teresa, a jedną z postaci dziewczęcych jest ich córka. Reszta osób w tym gronie nie została dotąd określona, chociaż niewątpliwie mamy tu do czynienia z portretami. Odnalezienie nazwisk członków tego towarzystwa mogłoby prawdopodobnie rozwiązać zagadkę, gdzie stał pomnik. Według wszelkiego prawdopodobieństwa do niego odnosi się wiadomość, iż „plenipotent miejski" — Wybicki oświadczył na sesji sejmowej 15 września 1791 r., że miasta Korony i Litwy zamierzają wystawić królowi w Warszawie posąg z napisem: „Ten stargał pierwszy więzy człowieka" [15]. Że obietnica ta nie była płonna, zdaje się potwierdzać obraz Wojniakowskiego. Brak czapki frygijskiej na

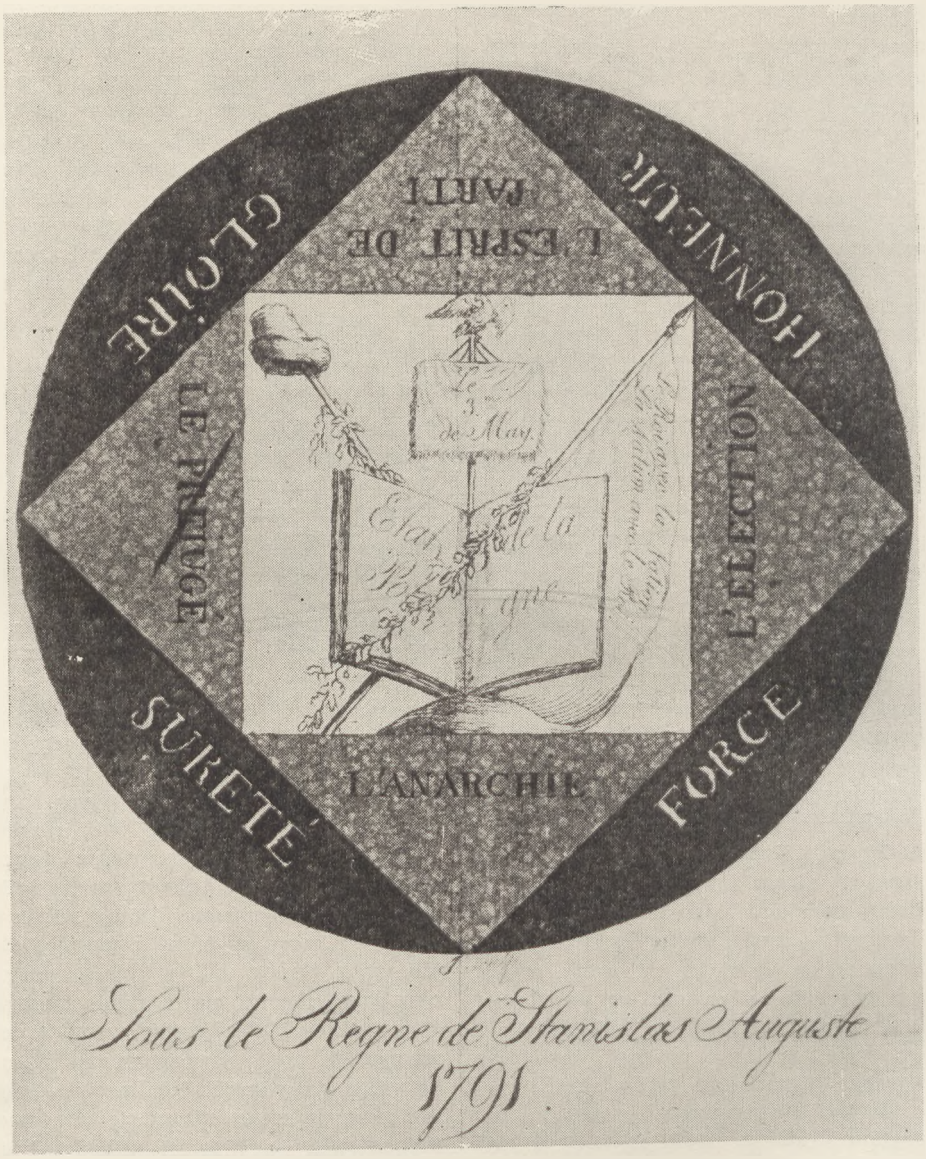
[11] Rzadkowska H., *Stosunek polskiej opinii publicznej do rewolucji francuskiej*, Warszawa 1948, s. 54—73. Czapka frygijska na pice występuje jako atrybut wolności w ręku postaci wyobrażającej Małachowskiego na bramie triumfalnej wzniesionej na jego cześć 14 maja 1789 r.; wł. Gabinet Rycin B.U.W. zb. Kr. P. 186 N. 93.

[12] Rzadkowska H., jw., s. 61. Głos Buchowieckiego, woj. wil. 3.V.1791.

[13] Kazimierz Wojniakowski, Zebranie towarzyskie w ogrodzie, ol. pł., wym.: 82 × 116,5 cm, sygn.: C W. 1797 p.; wł. Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 21038; repr.: [Sienkiewicz J.], *Katalog galerii malarstwa polskiego*, Warszawa 1938, poz. 310, tabl. 97; obraz zaginął podczas 2. wojny światowej.

[14] Wiadomość tę zawdzięczam dr J. Sienkiewiczowi. Portret pośmiertny dr De Lafontaine i portret jego żony Teresy, malowane przez Aleksandra Molinarego były na wystawie w I. P. S. w 1936 r., patrz Sienkiewicz J., *Malarstwo warszawskie I-ej połowy XIX wieku*, Warszawa 1936, poz. 89 i 90.

[15] Smoleński Wł., *Ostatni rok Sejmu Wielkiego*, Kraków 1896, s. 123.

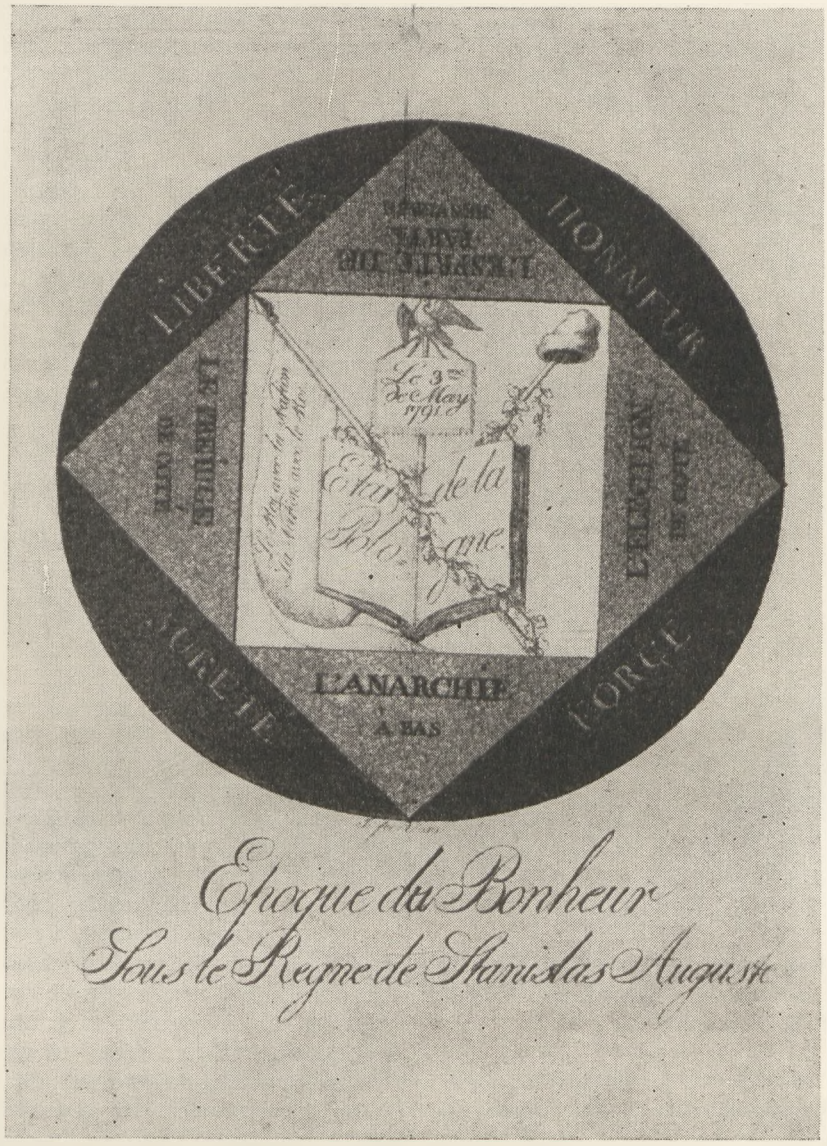


Il. 6. Fryderyk John, I wersja akwatinty na cześć Konstytucji 3 Maja. (Fot. H. Romanowski)

pice mógłby też przemawiać za dedykowaniem posągu tego królowi, wobec którego zbytnie podkreślenie emblematyki rewolucyjnej mogło być uważane za niezręczność. Posąg ten mógł powstać w okresie od jesieni 1791 r. do maja roku następnego i powinien był stać w Warszawie, może w Łazienkach lub jednym z parków publicznych, jak ogród Saski lub ogród Krasińskich. Jak się jednak ta sprawa w rzeczywistości przedstawiała i co się stało z pomnikiem po 1797 r., pozostaje nadal do wyjaśnienia.

Rok 1791 w dziełach grafiki polskiej nabiera w przeciwieństwie do okresu późniejszego zdecydowanie rewolucyjnego charakteru. Obok uprzednio wymienionych powstała wtedy także akwatinta Johna o bliżej nieokreślonym przeznaczeniu [16]. Zachowały się jej dwie kolejne wersje, na których możemy prze-

[16] Wersja pierwsza tej ryciny: akwatinta w kolorze sepiowym lub czarnym, wym. płyty: 10,8 × 7,9 cm, wym. rys.: 7,1 × 7.1 cm (koło), sygn.: „J : sculp."; znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie sygn.: KR 109, oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie, zb. Czartoryskich, album Konstytucja Trzeciego



Il. 7. Fryderyk John, II wersja akwatinty na cześć Konstytucji 3 Maja (Fot. H. Romanowski)

śledzić stopniową zmianę kompozycji (il. 6 i 7). Rozwiązał ją artysta w rysunku geometrycznym wpisanego w koło kwadratu, w który wpisany jest drugi mniejszy kwadrat. Ten ostatni wyróżnia się bielą swego pola na tle obu figur ciemniejszych. Tu także znajduje się kulminacyjny punkt kompozycji — otwarta

Maja, R. 12468. Wymienia ją Rastawiecki E., *Słownik rytowników polskich*, Poznań 1886, s. 152, poz. 13. Wersja druga: mniejszy kwadrat posiada rysunek odwrócony i opracowany dokładniej w stosunku do wersji pierwszej, akwatinta w kolorze czarnym lub jasnobrązowym, wym. płyty 10,6 × 7,8 cm, wym. rys.: 7 × 7 cm (koło); sygn.: „J. fec: Vars:"; znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Gab. Ryc. Gr. Pol. 2165, oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie, zb. Czartoryskich, album Konstytucja Trzeciego Maja, R. 12466 i R. 12461 (odbitka czarna na seledynowej wstążce jedwabnej). W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się pucharek nr inw. 1703 — zapewne wyrób manufaktury urzeckiej (wiadomość od mgr H. Chojnackiej), którego jedną stronę zdobi monogram „I.B" a na przeciwległej powtórzono drugą wersję ryciny Johna, podając wszystkie napisy po polsku i modyfikując nieco rysunek.

Il. 8. Franciszek Smuglewicz i Fryderyk John, rycina na I rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja. (Fot. H. Romanowski)

księga z napisem: „Etats de la Pologne", oparta na skrzyżowanych drzewcach sztandaru i piki oraz pionowo ustawionym drzewcu proporca. Na proporcu zwieńczonym orłem — napis: „Le 3-me de May" (w późniejszej wersji dodana data „1791"), sztandar wypełniony jest napisem: „Le Roi avec la Nation La Nation avec le Roi", na pice zatknięta jest czapka wolności Oba skrzyżowane drążki oplata wić roślinna przypominająca bluszcz lub winną latorośl. W narożnikach większego kwadratu występują napisy, które w wersji późniejszej zostały rozszerzone: L'ESPRIT DE PARTI (dodano — „renversé"), LE PREIUGE (dodano — „de coté"), L'ANARCHIE (dodano — „à bas"), L'ELECTION (dodano — „de coté"). Na ciemnym tle zewnętrznego koła umieścił autor kolejno wzdłuż boków kwadratu słowa: GLOIRE (zamieniono potem na LIBERTÉ), HONNEUR, SURETÉ, FORCE. Tytuł brzmiący w pierwszej wersji: „Sous le Regne de Stanislas Auguste 1791" rozszerzono później na „Epoque du Bonheur Sous le Regne de Stanislas Auguste". Podobnie też, lakoniczna sygnatura artysty: „J: sculp" w pierwszej wersji, uległa w późniejszej zmianie: „J:fec:Vars:". Na ogół w rycinach tych uderza nas śmiałość z jaką artysta charakteryzuje owoce Konstytucji i podkreśla jej rewolucyjność na tle pokutujących jeszcze od średniowiecza przeżytków ustrojowych. Wymownym jest też, że po wersji wcześniejszej poszukującej jeszcze odpowiedniej definicji, w następnej doszedł artysta do bardziej dojrzałej, operującej sformułowaniami jasnymi i dosadnymi.

Ryciny te przewyższają swą śmiałością winietę Smuglewicza z *Diariusza sejmowego* i można by sądzić, że kompozycja ich powstała pod wpływem bardziej radykalnego grona niż środowisko królewskie. A jednak i w nich zaznacza się pewna dwoistość ideologii i jej ugodowość. Wyrazem tego stanu rzeczy jest wprowadzenie obok czapki wolności sztandaru z hasłem: „Król z Narodem. Naród z Królem" oraz treść napisu dedykacyjnego, w którym szczęście narodu zostało związane z panowaniem królewskim. Może słusznym byłoby jednak przypomnieć w tym miejscu, że także we Francji, w tak bardzo odmiennych warunkach polityczno-społecznych, dość długo jeszcze po wybuchu rewolucji imię króla patronowało aktom publicznym, jak chociażby uchwalonej w 1789 r. „Deklaracji praw człowieka i obywatela" czy przysiędze składanej w 1791 r. przez obywateli Stowarzyszeniom Braterskim [17]. Rycina Johna jest chyba ostatnim przykładem nastrojów rewolucyjnych w sztuce polskiej lat 1791—92. To co powstało w grafice polskiej w pierwszej połowie 1792 r., miało już charakter odmienny.

Jeszcze w maju 1791 r. sejmujące stany zobowiązały się do wystawienia w Warszawie świątyni Opatrzności, pomyślanej jako wotum wdzięczności narodu. Posypały się teraz nowe projekty, a wśród nich znajdował się także projekt Smuglewicza. Pierwszy jednak zapał wkrótce ostygł i sprawa budowy kościoła ustąpiła miejsca innym bardziej naglącym zagadnieniom. Przez kilka następnych miesięcy interesował się nią wyłącznie król i związani z nim artyści. W październiku 1791 r. poseł łęczycki — Jerzmanowski żądał co prawda „summy na zaczęcie budowy kościoła Opatrzności" [18], ale nie uczyniono w tej sprawie nic poza samorzutnym organizowaniem składek. Dopiero na sesji 15 marca 1792 r. marszałek Małachowski przypomniał o deklaracji stanów w sprawie założenia

[17] „Serment prêté aux Sociétés fraternelles des Citoyens des deux sexes", repr. Marty A., *Les 9 et 10 Thermidor an II-e de la République,* Paryż 1908, tabl. 5.

[18] Batowski Z., *Świątynia Opatrzności z r. 1791,* Warszawa 1930, odbitka ze Sprawozdań z posiedzeń Tow. Nauk. Warsz. XXIII, s. 4.

Il. 9. Karol Gröll, rycina na I rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja. (Fot. H. Romanowski)

kościoła i wtedy też wyznaczono na tę uroczystość i na audiencję generalną dla delegacji sejmikowych dzień 3 maja. Sprawa budowy kościoła nabrała teraz nowej wagi. Toteż z uroczystym obchodem pierwszej rocznicy uchwalenia Konstytucji w dniu 3 maja 1792 r. wiąże się kilka niewielkich rycin alegorycznych, w których wyobrażenie kościoła Opatrzności spełnia dużą rolę. Znane ryciny sztychowali John i Gröll, a wzorów do nich dostarczyli Franciszek Smuglewicz, G. Jannasch i sami sztycharze. Ryciny te powstały zapewne w okresie między 15 marca a 3 maja 1792 r.

Na akwatincie wykonanej przez Johna według rysunku Smuglewicza[19] głównym elementem kompozycji jest grupa dwóch postaci (il. 8). Jedna z nich o rysach twarzy Stanisława Augusta, w koronie na splecionych do tyłu włosach, ubrana w długą szatę antyczną i sandały na bosych stopach zmierza ku zamkniętym drzwiom w ścianie budowli widocznej z prawej strony. Postać ta trzyma w prawej ręce klucz, a w lewej gałąź oliwną. Przed nią oparty o drzwi siedzi starzec, którego ciało częściowo tylko okrywa zarzucona draperia. Z ramion jego wyrastają duże skrzydła, a lewą nogę oplata wąż usiłujący uchwycić swój ogon. Starzec trzyma oburącz tablicę z napisem: „Templa Diis mores populis dedit" — świątynie dał bogom, prawa narodom. Postać ta to niewątpliwie Chronos —

[19] Akwatinta w kolorze sepiowym lub szarym (wg Rastawieckiego, jw. s. 153, poz. 17 — także w kolorze czerwonym), wym. płyty: 14,6 × 11 cm, wym. rys.: 7,6×7,6 cm (koło), sygn.: „F. Smuglewicz delin-t F. John sculp-t Vars:", poniżej napis dedykacyjny: „ANNIV. SACR." | A RESTIT. REPUB. | ANNO I. | V NON MAII | CIƆIƆCCXCII. | V. S. | (Rastawiecki cytuje napis ten z niewielkimi zmianami, które wynikły raczej z niedokładności kopii); znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Gab. Ryc. Gr. Pol. 3836, w Muzeum Narodowym w Krakowie, zb. Czartoryskich, album Konstytucja Trzeciego Maja, R. 12469.

Il. 10. G. Jannasch i Fryderyk John, rycina na I rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja. (Fot. H. Romanowski)

symbol czasu przedstawiany zwykle w postaci uskrzydlonego starca. Zwykłym jego atrybutem jest kosa i klepsydra, które w tym wypadku zostały pominięte, pozostał tylko wąż — symbol wieczności. Z lewej strony ryciny, w głębi poza krawędzią budowli tłum szlachty manifestuje swą radość wznosząc do góry ręce. Pod ryciną znajduje się napis dedykacyjny łacińskimi majuskułami, który uzupełniając skróty i drobne niedokładności należałoby odczytać: „Anniversario sacro a restituta Republica Anno I a. d. V Nonas Maias MDCCXCII votum solutum" — podczas dorocznego obrzędu w roku pierwszym od odnowienia Rzeczypospolitej dnia piątego przed nonami maja 1792 ślub został dopełniony.

Rycina ta nosi wszelkie cechy stylu Smuglewicza zarówno jako rysunek operujący delikatnym światłocieniem i przypominający jego kompozycje malowane tuszem, jak i pod względem układu i charakterystyki postaci. Warto też przypomnieć, że Chronos występuje w twórczości Smuglewicza kilkakrotnie. „Czas odkrywający prawdę" był tematem pierwszego obrazu, jaki malarz nadesłał z Rzymu i który król zakupił do swej galerii [20]. Alegorię czasu przedstawił też Smuglewicz w rysunku tuszem z 1784 r., jako ilustrację do wierszy okolicznościowych [21]. W tym wypadku symbolika ryciny wiąże się jak najściślej z rocznicą uchwalenia Konstytucji i jej momentem kulminacyjnym — założeniem kamienia węgielnego pod świątynię Opa-

[20] F. K., *Smuglewicz*, Światowid 1837, 1, s. 106—115; Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, jw., s. 175, poz. 1; Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 241, poz. 256.

[21] Franciszek Smuglewicz, Alegoria czasu (ilustracja do wierszy), rys. pędzlem i piórem, tuszem, wł. Gabinet Rycin B. U. W., zb. Kr. T. 175 N 58.

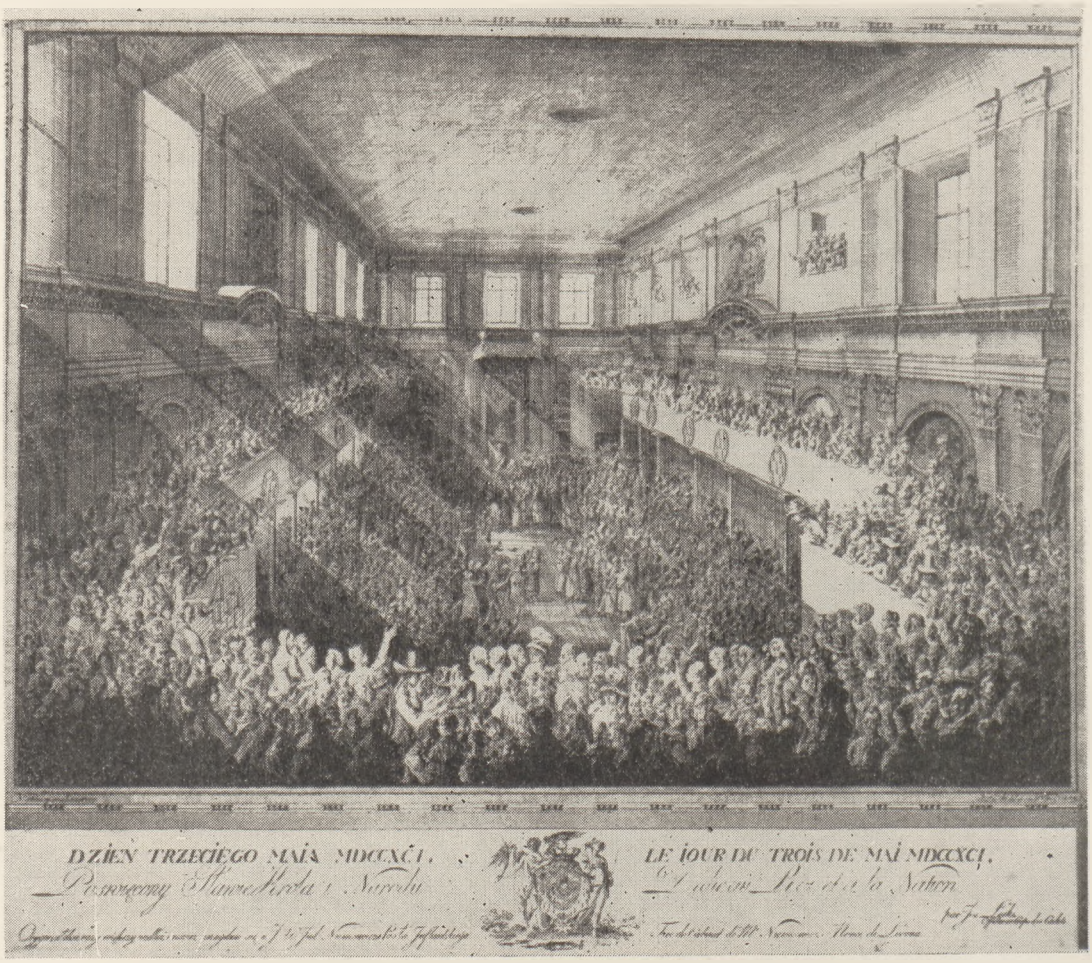
Il. 11. Jan Chrzciciel Lampi i Fryderyk John, portret Stanisława Małachowskiego. (Fot. H. Romanowski)

trzności [22]. Powstała ona zapewne z inspiracji króla. Przemawia za tym jej panegiryczny w stosunku do postaci monarchy ton. Stanisław August dobry, łaskawy i miłujący pokój władca, o czym świadczy gałąź oliwna w jego ręku, występuje tu, jak głosi napis na trzymanej przez Chronosa tablicy, jako właściwy prawodawca i fundator świątyni. Czeka go za to wieczna chwała. Naród reprezentowany wyłącznie przez szlachtę występuje tu zaledwie w tle, z daleka solidaryzując się z królem. Nie ma już w tej rycinie śladu owej bezwzględnie rewolucyjnej postawy w stosunku do przeżytków feudalizmu, jaką manifestował malarz w sztychu zdobiącym *Diariusz sejmowy*. Tutaj jest on wdzięcznym piewcą w chórze królewskich wielbicieli i idzie wyłącznie po linii interesów króla. Wyraziło się to m. in. także w ograniczeniu przedstawicieli narodu tylko do szlachty. Król potrafił się co prawda bratać ze stanem „trzecim", ale wobec zagranicy, a częściowo także wobec własnych obywateli bronił się przed posądzeniem go o sprzyjanie hasłom rewolucji i demokracji.

Podobny choć nieco zmodyfikowany stosunek do sprawy Konstytucji daje się dostrzec w niesygnowanym miedziorycie, przypisywanym Gröllowi [23]. Król występuje tu (il. 9) w stroju wodza rzymskiego. W prawej ręce trzyma on proporzec z napisem: „Naród

[22] Prawdopodobnie szkicem do tej kompozycji był rysunek tuszem Smuglewicza wymieniony w zbiorze J. I. Kraszewskiego, zaginiony podczas ostatniej wojny światowej. [Kraszewski J. I.], *Catalogue d'une collection Iconographique Polonaise*, Drezno 1865, s. 27 w dziale — „Dessins, aquarelles, esquisses etc.", jako „Esquisse. Stanislas Auguste fondant l'église de la providance, lavis. Gr. 8°".

[23] Miedzioryt w kolorze sepiowym, wym. płyty: 12,7 × 13 cm, wym. rys.: 7,6 × 7,6 cm (koło), niesygn.; znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Gab. Ryc. Gr. Pol. 64043.



Il. 12. Jan Piotr Norblin i Józef Łęski, Dzień 3 Maja 1791. (Fot. H. Romanowski)

z królem — Król z narodem", a w lewej kartę z tytułem: „Konstytucya D: 3 Maja 1791". Za królem wznosi się świątynia Opatrzności mająca kształt centralnej świątyni antycznej, odpowiadający niektórym projektom architektonicznym. Obok niej ciśnie się tłum szlachty. W głębi została delikatnie naszkicowana architektura mostu wspartego na arkadach i zdobiące go latarnie oraz obelisk, dalej widać lekko zaznaczony stożek piramidy i zarysy okrągłej budowli antycznej. Realną podstawę wydaje się posiadać umieszczenie tu rysunku mostu, który projektowano razem z budową świątyni. Na niektórych projektach występują także zdobiące go obeliski. Piramida może mieć tu tylko znaczenie symboliczne, a daleka budowla okrągła wydaje się być dopełnieniem kompozycji. Myśl swą uzupełnia jeszcze artysta napisem umieszczonym u stóp króla: „non haec sine numine divum" — i to nie bez wyroku bogów.

Miedzioryt Grölla nie odbiega daleko w swej treści od kompozycji Smuglewicza i jest tak samo jak i tamta praca panegirykiem na cześć króla. Dzięki wprowadzonym doń elementom architektury zyskuje on jednak więcej cech autentyzmu, a rola i zasługi króla nie są w takim stopniu wyolbrzymione, jak w poprzednio omówionej rycinie. Nie ma w niej już natomiast tych elementów rewolucyjnych, które przy całym ich ograniczeniu występowały w roku 1791.

Zespół grafiki związany z rocznicą uchwalenia Konstytucji uzupełnia jeszcze akwatinta Johna, wykonana według pomysłu miniaturzysty G. Jannascha [24] (il. 10).

[24] Akwatinta w kolorze sepiowym lub czarnym, wym. płyty: 14,6 × 10,8 cm, wym. rys. 7 × 7 cm (koło); sygn.: „G. Jannasch inv-t F. John sculp-t Varsaviae"; Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich*, jw., s. 152, poz. 15 i 16 wymienia dwa stany tej ryciny. Rysunek pozostawał w nich bez zmiany, natomiast artysta rozszerzył sygnaturę dodając: „Varsaviae" i podpis: „Nunquam libertas gratior extat quam

Il. 13. G. Taubert i J. F. Bolt, Uchwalenie Konstytucji 3 Maja. (Fot. H. Romanowski)

Także i w tej pracy ważnym momentem jest uczczenie zasług króla, chociaż występują tu także i inne wątki. Na pierwszym planie szlachcic w kontuszu trzyma na podobieństwo statuy wolności pikę z zatkniętą na niej czapką frygijską, drugą ręką wieńcząc jednocześnie popiersie Stanisława Augusta. Na cokole pod popiersiem umieszczony został napis: „Dzień III Maja 1791 — Przykład dla Królow y Narodow". W głębi widać okrągłą budowlę antyczną, zwieńczoną kopułą i otoczoną kolumnadą. Stamtąd zmierza ku pierwszemu planowi ryciny długi pochód. Wyłaniające się zza chmur słońce rzuca swe promienie na tę scenę, a w głębi majaczy podobna jak na rycinie Grölla architektura. Aluzja do uroczystej rocznicy i założenia fundamentów pod świątynię Opatrzności jest tu wyraźna, osobliwej przemianie uległa jednak postać symboli-

sub rege pio". Ten późniejszy stan ryciny znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. KR 110 oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie, zb. Czartoryskich, album Konstytucja Trzeciego Maja, R. 7207.

zująca wolność. Zamiast niewiasty w długiej antycznej szacie występuje tu szlachcic polski. Na tle omówionej dotąd grafiki, scena ta uderza drobiazgowością i dokładnością opracowania, a jednocześnie malarskim potraktowaniem pejzażu. Odrębność jej pochodzi może stąd, że projektodawca — Jannasch był miniaturzystą. Różnice dotyczą jednak raczej tylko strony formalnej, ponieważ i ta rycina oddaje przede wszystkim hołd zasłudze króla. Potwierdza to jeszcze napis dedykacyjny: „nunquam Libertas gratior extat Quam sub Rege Pio" — nigdy wolność nie wydaje się milszą jak pod rządami łaskawego króla.

Po raz drugi nazwiska G. Jannascha i F. Johna występują w rycinie [25], w której nad kulą ziemską unosi się sława z napisem: „Ustawa rządu i wolności 3 Maja 1791" — a u dołu napis: „Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna". Napis ten zapożyczył artysta z czwartej eklogi Wergiliusza [26], opiewającej narodziny dziecięcia i zapowiadającej nadejście nowych szczęśliwych czasów.

„Kumeyskich Proroctw iuż nadspiały czasy.
Świetny się wieków poczet odradza na nowe,
wraca się i Astrea, i dni Saturnowe:
Nowotne z wysokiego Nieba plemie idzie, ..." [27]

Z faktem uchwalenia Konstytucji majowej wiążą się sztychowane przez Johna w 1791 r. portrety Stanisława Małachowskiego [28] (il. 11) i Kazimierza Nestora Sapiehy [29] — marszałków sejmowych, oraz Kajetana Sołtyka kanclerza Rzeczypospolitej [30]. Oparł się w nich artysta na znanych portretach Lampiego i J. Pitschmanna, i — jak twierdzi jego biograf — zdobył sobie tymi pracami duże uznanie u współczesnych. Powstanie w tym czasie sztychowanych portretów obu marszałków sejmowych potwierdza inne przejawy ich wielkiej popularności w społeczeństwie polskim, odkąd vox populi kładł ich imiona na czele grona twórców Konstytucji. Przy wszystkich też uroczystościach i publicznych pochwałach Konstytucji imiona i godła obu marszałków występowały obok imienia królewskiego.

Wśród grafiki XVIII-wiecznej związanej z Konstytucją odrębne a jednocześnie wybitne miejsce zajmują dwie prace Gustawa Tauberta i Jana Piotra Norblina, sztychowane przez Jana Fryderyka Bolta i Józefa Łęskiego. Z wyżyn alegorii przenoszą nas one na płaszczyznę obserwacji natury i wiernego przedstawienia rzeczywistości. Każdy z tych artystów widzi ją nieco odmiennie, zależnie od swej indywidualności. Sztych Łęskiego nosi podpis: „Norblin rysował z natury", a Taubert poświęcając swą rycinę „Sławie Króla i Narodu..." podpisał się „przytomny Gustaw Taubert". Ze słów tych mamy chyba prawo wnioskować, iż przeżyte wrażenia, poparte może relacjami innych świadków utrwalili obaj jeszcze w tymże samym 1791 r., zapewne wkrótce po pamiętnych dniach majowych. Entuzjazm i zapał, jakie panowały wtedy w stolicy, potwierdzają możliwość natychmiastowych zamówień u malarzy.

Z prac Norblina i Tauberta wynika jasno, że obaj znają salę sejmową, znają społeczeństwo polskie, jego typy, ubiór. W obu pracach tak bardzo różniących się swym układem i punktem obserwacji wydarzenia, powtarzają się jednak te same szczegóły architektoniczne i konstrukcja wnętrza.

Norblin [31] widzi salę sejmową w zamku w całej jej rozciągłości, spoglądając z galerii ku tronowi królewskiemu. Zarówno tłum na galerii jak i tłoczący się na sali posłowie pogrupowani są u niego w ten sposób, że sala wydaje się nam przestronna, że mamy możność obserwowania reakcji zarówno niektórych osób pojedynczych jak i całych grup. Dzięki padającym przez okna strumieniom światła masa ludzka mieni się, ożywia i pulsuje. Obraz przyciąga nas i zaciekawia. Jednocześnie przechylone przez parapet postacie widzów, wyciągnięte ręce i jakaś fala zapału i uczucia, która biegnie przez tłum w głąb sali, porywa nas także i zwraca naszą uwagę ku głównemu wydarzeniu — uchwaleniu nowej ustawy.

Tę kompozycję i wszystkie jej walory malarskie przejął od Norblina Józef Łęski, który jak głosi sygna-

[25] Ryciny tej nie znam z autopsji. Wspomina o niej Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich*, jw., poz. 13 oraz Grabowski A., jw., s. 632.

[26] Zwrócił mi na to uwagę dr Jan Białostocki.

[27] *Publiusza Wirgiliusza Marona księgi wszytkie to iest... ksiąg dziesięć Pasterek (Bucolica) przekładania W.Jmci X. Ignacego Nagurczewskiego*, Warszawa 1754.

[28] Akwatinta w kolorze sepiowym, wym. rys.: 7 × 6,9 cm (koło), płyta obcięta, sygn.: „Lampi pinx:-t F. John sculp:-t Varsaviae.", u dołu napis: „Stanisław Małachowski Przyjaciel Ludu"; znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Gab. Ryc. Sucha 3625. Sztych ten został wykonany według portretu Małachowskiego znajdującego się w zb. Muz. Nar. w Warszawie nr in. 183749.

[29] Akwatinta, sygn.: „Pitschman del. J. John sc. Varsav.".

[30] Miedzioryt punktowany, wym.: 16,9 × 13,1 cm, sygn.: „Lampi pinx:-t F: John sculpt:-t Varsoviae 1791.", poniżej ryciny napis z obu stron herbu rodziny Sołtyków: „Cajetanus Sołtyk Supremus Regni Poloniae Secretarius"; sztych wykonany według portretu olejnego znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie nr inw. 76.

[31] Akwaforta w kolorze czarnym, wym.: 27,9 × 39 cm, sygn.: „Norblin rysował z natury — J. Łęski del. et sculp. Varsoviae 1792", poniżej tytuł w języku polskim i francuskim: „DZIEŃ TRZECIEGO MAIA MDCCXCI. | Poświęcony Sławie Króla i Narodu | Oryginał dwa razy większy wzdłuż i wszerz znayduie się u J.W.Jul: Niemcewicza Posła Inflantskiego" — „LE JOUR DU TROIS DE MAI MDCCXCI. | Dedié au Roi et a la Nation. | par Jos. Łęski | Officier au Corps des Cadets. | Tiré du Cabinet de Mr Niemcewicz Nonce de Livonie." | Znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Gab. Ryc. nr 17128.

tura w 1792 r. odrysował i wysztychował tę scenę (il. 12). Własnym jego wkładem do tej pracy jest delikatność rysunku, nerwowość kreski i wibracja światła i powietrza, którą udało się artyście uchwycić przy zastosowaniu techniki akwaforty.

Inaczej widzi ten historyczny moment Taubert[32] znajdując się na parterze wśród najgęściej stłoczonych posłów przy tronie królewskim (il. 13). Scenie jego brak szerokiego rozmachu i bardziej całościowego ujęcia, dominują widziane z bliska momenty rodzajowe i anegdotyczne, zanika nastrój wielkiego wydarzenia historycznego. W rysunku poszczególnych postaci widoczna jest skłonność artysty wywodząca się z malarstwa miniaturowego i przyzwyczajenie do precyzyjnej charakterystyki rysów twarzy. Taubert zaopatrzył swą rycinę w metrykę, w której stwierdza, że rysunek swój dał w 1792 r. do sztychowania Boltowi. Sądząc z treści tej zapiski miało to miejsce już po tragicznych wypadkach w Polsce, gdy rządy objęła Targowica.

Tak więc rycina ta zamyka cykl sztychów na temat Konstytucji wykonanych przez naocznych świadków tych wielkich dni. Sztychy te są dla nas świadectwem wydarzeń historycznych a jednocześnie wnoszą niejedną informację do historii kultury polskiej ostatnich lat Oświecenia.

---

[32] Miedzioryt rylcem, wym.: 33,6 × 25,8 cm, sygn.: „G. Taubert infen: [!] et delini:“ „J.F.Bolt sculp.“; poniżej napis: „Sławie Króla i Narodu z Rewolucyi Dnia 3go Maja 1791. | Poświęca przytomny Gustaw Taubert.“ Do ryciny dołączona jest kartka papieru z napisem atramentem: „König von Polen, Stanislaus Poniatofsky, [!] beschwört | die neue Constitution vor den versamleten [!] Ständen, | im Reichstag-Sale zu Warschau den 3-o May 1791. | Als Augezeuge von dieser — in seinen nachherigen | — traurigen: und merkwürdigen Folgen- [słowo nieczytelne], nahm ich Veranlassung, diesen Akt: samt treuer Abbil | =dung des Saals — zu Zeichnen; und 1792 — wo ich selbst in | Berlin war, von Bolt in Kupfer stechen. | Gus. Taubert.“ w zb. Muzeum Narodowego w Warszawie, Gab. Ryc. Gr. Pol. 4300.

M I S C E L L A N E A

WANDA DRECKA

NIEZNANY PORTRET GUSTAWA II ADOLFA PĘDZLA SANDRARTA

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się obraz (nr inw. Wilanów 356, wymiary 200 × 120 cm, nabyty w 1947 r. od J. Jarockiego), który uchodził dotąd za portret Władysława IV [1] i przez Wł. Tomkiewicza został przypisany Stroblowi [2] Koleje obrazu nie są bliżej znane [3]. Przedstawia on (il. 1) masywną, otyłą postać króla, plastycznie wydobytą z ciemnego wnętrza. Stoi on mocno, ale swobodnie Jedną ręką wsparł się na lasce, drugą o bok własny przytrzymując równocześnie zmiętą adamaszkową materię. Bujna peruka obniża czoło, przecięte dwiema bruzdami i poszerza dość nalane rysy. W twarzy dominuje wielki nos i bystre, dość przenikliwe spojrzenie jasnych, głęboko osadzonych oczu. Nie ma niedomówień w ustach zaciśniętych z wyrazem stanowczości. Starannie zaczesane wąsy srożą się do góry. Ruda bródka przystrzyżona jest w szpic. Ciemny strój rozjaśniają koronki białego kołnierza i mankietów oraz jasnożółte wysokie buty. U boku zwisa szpada na haftowanym złotolitym pasie, przewieszonym przez ramię. Złoty łańcuch z bliżej nieokreślonym wisiorkiem na piersiach i przytrzymujący perukę brelok na malinowej kokardzie, którą spięty jest kosmyk włosów z kołnierzem — oto jedyne skromne ozdoby okazałej postaci, ujmującej bezpośredniością ujęcia. Jest w niej coś bardzo przyziemnego, bardzo powszedniego, co zdaje się być wykładnikiem ludzkich namiętności. Tylko korona Wazów płasko i graficznie ujęta, leżąca obok na stole zdradza majestat modela. Ta część obrazu jest przez malinową czerwień nakrytego stołu kolorystycznie wydobyta z całości, utrzymanej w szaro-czarnych tonach. Twarz, włosy i ręce są malowane miękko i dość zamaszyście, z pośpiechem. Koronka jest wypracowana z takimi subtelnościami, jak prześwit złotego haftu spod spodu na kołnierzu, czy czarnej materii pod cienkim muślinem mankietów. Farba jest kładziona grubo i faktura aksamitu, jedwabiu, zamszu czy wełny sznurowadeł oddana została z pasją.

Z lewej strony obrazu na połowie wysokości znajduje się napis i sygnatura dotąd nie zauważona, malowane tą samą ręką, czarną farbą na czarnym tle: Gustavus Adolp / Konig von Schwed / Anno 1632 / Sandrart Pinxit / Nürnberg. Końcówki drugiego i piątego słowa urywają się pod laską; zdjęcie dokonane w promieniach podczerwieni w Pracowni Badań i Dokumentacji Technicznej Muzeum Narodowego w Warszawie nie wykazało żadnych ukrytych liter. Widocznie malarz źle sobie obliczył miejsce na napis, który namalował od ręki.

Rodzinne podobieństwo dwóch królewskich kuzynów łatwo mogło spowodować omyłkę, na skutek której portret ten uchodził dotąd za wizerunek Władysława IV. Walicki znalazł w twórczości portretowej Bartłomieja Strobla — z końcowego jego okresu — zbieżności ze sztuką Sandrarta [4], co tłumaczy też dotychczasowe atrybuowanie tego dzieła śląskiemu malarzowi.

Zdjęcie rentgenowskie głowy szwedzkiego króla z obrazu Sandrarta dokonane w Pracowni Badań i Dokumentacji Technicznej M. N. (il. 4) wykazało pod spodem śmiały szkic olejny, który bardziej sugestywnie oddaje wojowniczy charakter Gustawa Adolfa, ale zaciera inne jego cechy, jak pogodę i przystępność. Silny garb nosa, który wśród chłopów niemieckich zjednał mu przezwisko „Gösta Hakennase" [5] występuje tu wyraźnie. Podobny rysunek nosa odnajdujemy także na sztychu V. S. Trautmana z 1616 r.[6], na medalu Dadlera z 1631 r. (il. 5) oraz na niewielu innych portretach, m. in. na malowanym przez Mierevelta [7] i na sztychowanym przez Sebastiana Furcka [8]. W ostatecznej interpretacji Sandrarta garb nosa został zatuszowany. Na szkicu nieco niesamowity wygląd mają wytrzeszczone oczy Gustawa. Wiemy, że cierpiał on na krótkowzroczność [9]. Malarz podpatrzył tę wadę króla, ale skrupulatne jego notatki nie znalazły uznania, skoro w samym portrecie występują łagodniej.

---

[1] Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 102.

[2] Tomkiewicz W., *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, Biuletyn H. S. XII (1950), nr 1—4 s. 184.

[3] Z tyłu obrazu, na blejtramie znajduje się uszkodzona pieczęć z carskim orłem rosyjskim; tarcza na piersi nie jest odbita na laku, pod nią widać zarys szerszej płaszczyzny, mógłby to być orzeł Królestwa Kongresowego. Tym bardziej że wyraźna litera Z nad orłem nie należy do alfabetu rosyjskiego. Czyżby obraz należał do wyposażenia Zamku Warszawskiego?

[4] Walicki M., *Z dziejów polskiego barokowego portretu*, Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki T. N. W. I (1949), s. 204.

[5] Ahnlund N., *Gustaw Adolf*, Berlin 1938, s. 142.

[6] *Katalog över Gustav II Adolfs Utställningen i Nordiska Museets Hall*, Stockholm 1932, fig. 43, poz. 87.

[7] Por. miedzioryt z tego portretu wykonany przez W. J. Delft w r. 1633 (il. 12).

[8] Wideen H., *Nagra porträttmedaljer över Gustav II Adolf och deras grafiska fölagor*, odbitka z Konsthistorisk tidskrift 1952 (Stockholm 1953), fig. 1, s. 86.

[9] Ahnlund N., jw., s. 143.

Il. 1. Joachim Sandrart, portret Gustawa II Adolfa. Muz. Narodowe w Warszawie.
(Fot. H. Romanowski)

Il. 2. Fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

Il. 3. Fragment il. 1. (Fot. H. Romanowski)

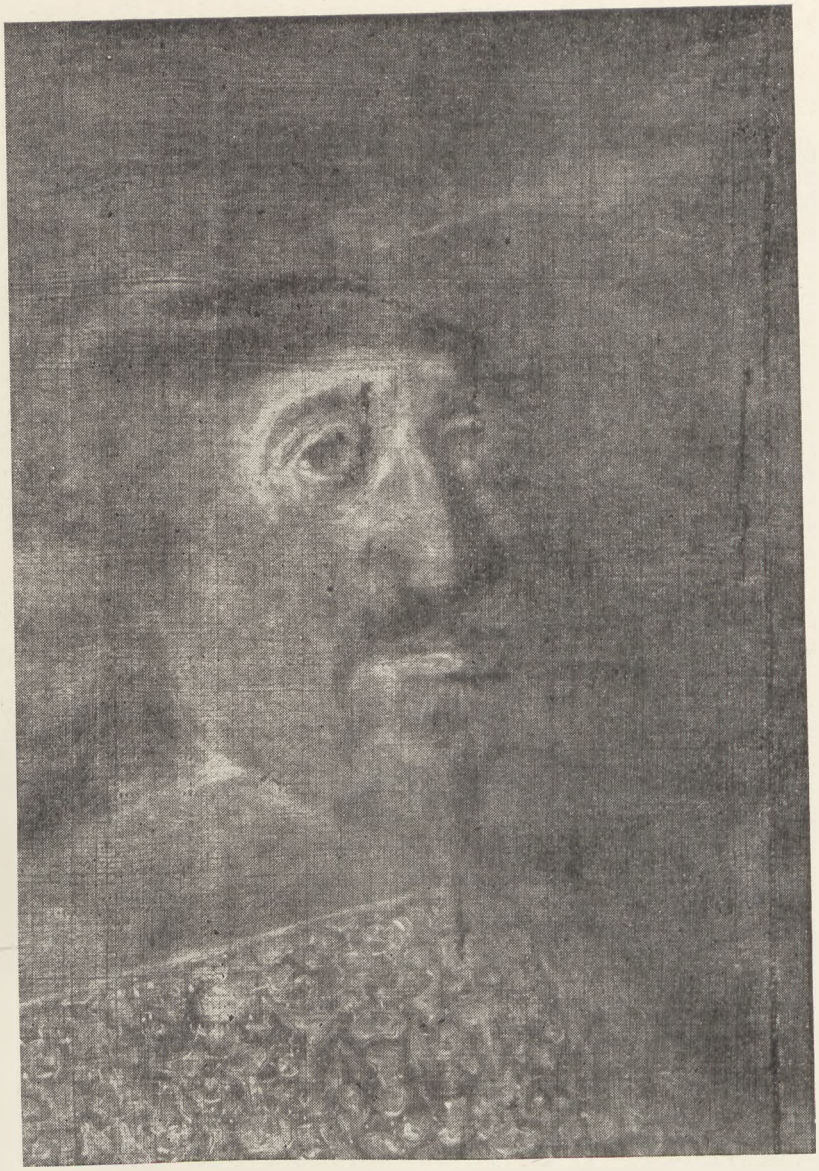
W większości wizerunków Gustaw Adolf jest przedstawiony bez peruki. Nosił ją jednak, skoro w polskich diariuszach wojennych czytamy, że w 1629 r. pod Trzcianą, będąc w ciężkich opałach, wydostał się z krótkotrwałej niewoli polskiej „przez głowę zrzuciwszy z siebie pas i perukę... uciek“ [10]. Wydaje się też, że laskę mógł używać od 1627 r., kiedy pod Kieżmarkiem dostał postrzał w prawy bok od polskiej załogi z lądu [11]. Odważny w walce aż do nieostrożności, sam przyznawał się kiedyś, że nosił w ciele trzy kule [12].

Portret Sandrarta daleko odbiega od heroicznych przedstawień króla wojownika, niosącego wolność protestantom. Służyły temu sztychy S. Furcka, L. Kiliana, G. Walcha, medale Dadlera, Hildebranda i innych [13]. Jeszcze hasłom tym odpowiada alegoryczny portret z kwietnia 1632 r., malowany w Augsburgu przez M. Meriana, nauczyciela Sandrarta, gdzie król jedną rękę opiera na biblii a drugą mieczem toruje drogę „Pro Libertate“ [14].

Norymberski malarz przedstawił go inaczej, takiego jakim go widzieli jego współziomkowie, nie wywyższającego się ponad tłum, bawiącego się z mieszczaństwem, dzielącego dolę prostego żołnierza, z wyglądu podobnego raczej do zażywnego mieszczanina o pokaźnej tuszy, na temat której podkpiwali sobie jego żołnierze [15]. U Sandrarta ma też król rudą bródkę, jaką widział u niego Botvidi [16], a skromny ubiór zdobi tylko jeden łańcuch [17].

W okresie kiedy Gustaw Adolf przebywa w Norymberdze i kiedy nie opodal okopał się Wallenstein na czele wojsk cesarskich jego przeciwnika. Gustaw chce założyć unię protestantów — „corpus evangelicorum“ [18], chce pokoju. Rzecznikiem pokoju i jego gwarancją wydaje się monumentalna postać z portretu Sandrarta. Przed 18 września Gustaw opuszcza Norymbergę [19] i niebawem w listopadzie zginie pod Lützen, jako jeden z niewielu królów—wodzów, którzy polegli śmiercią żołnierza na polu walki. Portret powstać musiał przed datą wyjazdu z Norymbergi, tj. przed 18 września. Nie jest to jednak jego ostatni portret przed śmiercią, ponieważ jeszcze w listopadzie Sebastian Reigi maluje go w Dinkesbühl [20].

Strömbom uważa, że niewiele zachowało się portretów, do których król bezpośrednio pozował [21]. Modyfikowano względnie podobne portrety i do takich trzeba zaliczyć portret Mierevelta i van Dycka [22]. Natomiast oryginałów trzeba szukać wśród obrazów z okresu 1628—32, a szczególnie wśród powstałych na



Il. 4. Rentgenogram głowy Gustawa II Adolfa z portretu J. Sandrarta. (Fot. Prac. Badań i Dokumentacji Muz. Nar. w Warszawie)

[10] Wójcicki K. W., *Pamiętniki do panowania Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza*, Warszawa 1846, s. 148.

[11] Niemcewicz J. U., *Dzieje panowania Zygmunta III*, t. III, Warszawa 1819, s. 468.

[12] Ahnlund N., jw., s. 165.

[13] Wideen H., jw., s. 86, 87, 88.

[14] Jw., s. 88.

[15] Ahnlund N., jw., s. 143, 144.

[16] Jw., s. 156.

[17] Jw., s. 144.

[18] Piwarski K., *Czasy wojen religijnych* w *Wielkiej Historii Powszechnej*, t. VII, Warszawa 1938, s. 127.

[19] Piwarski, jw., s. 130.

[20] Strömbom S., *Gustav II Adolfs porträt*, w: *Katalog over Gustav II Adolfs Utställningen*, jw., s. 40.

[21] Strömbom S., jw., s. 36.

[22] Jw., s. 39.

Il. 5. Sebastian Dadler, medal Gustawa II Adolfa z r. 1631. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

Il. 6. Sebastian Dadler, medal pośmiertny Gustawa II Adolfa z r. 1632. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

terenie Niemiec, tj. w latach 1630—32, gdzie Gustaw miał sposobność zetknąć się z licznymi miejscowymi artystami. Tu powstają barokowe, patetyczne wizerunki Gustawa, które z całym entuzjazmem oddają stosunek niemieckich protestantów do ich rzecznika wobec Ferdynanda II [23]. Najbardziej znane jest brązowe popiersie H. van der Putta [24], powstałe w Norymberdze w tym samym okresie co portret Sandrarta. Z Puttem może wiązać się również medal pośmiertny Gustawa Adolfa wykonany przez gdańszczanina Sebastiana Dadlera w r. 1632 (il. 6).

Nie zachowały się przedstawienia króla w całej postaci wykonane przez J. van Doorta (w Sztokholmie w 1629 r.), natomiast dotrwały do naszych czasów obrazy przypisane Elbfasowi (il. 7) i portret (il. 8) malowany według Kiliana [25] (może z nim wiąże się tondo z Muzeum Czartoryskich w Krakowie; il. 9). Nas interesować może jeszcze portret pędzla Meriana, ze Skokloster, w tzw. polskim stroju (il. 10). Na tym tle uderzający realistycznym ujęciem portret Sandrarta wybija się wyraźnie.

Sandrarta wyróżnił już pierwszy jego nauczyciel Honthorst, kiedy wziął go ze sobą do Anglii na dwór Karola Stuarta, gdzie młody malarz mógł podziwiać portrety Holbeina i gdzie po raz pierwszy zetknął się z pędzlem wielkich Włochów [26]. Potem w czasie swoich studiów we Włoszech musiał znaleźć uznanie dla swojej sztuki, skoro Velasquez, zamawiając w 1630 r. w Rzymie u najznaczniejszych włoskich malarzy 12 scen historycznych dla króla hiszpańskiego, namalowanie jednej z nich zleca Sandrartowi [27] (żaden z tych obrazów nie dostał się do Hiszpanii) [28]. Sandrart maluje wtedy wielką kompozycję „Śmierć Seneki", która mu w Rzymie zdobywa wielki rozgłos [29]. Tak sobie wtedy upodobał ten rodzaj malarstwa, że zarzucił portret [30], może pod wpływem Poussina i Lysa, z którymi się przyjaźnił [31]. Kiedy niepokoje wojenne wezwały go widocznie do matki, wraca do Niemiec i tu we Frankfurcie w 1631 r. asystuje może przy uroczystym wjeździe Gustawa Adolfa do miasta. Dotąd nie było nic wiadomo, żeby w czasie swego pobytu w Niemczech, w 1632 r. był w Norymberdze. Portret nasz rzuca więc nowe światło na życiorys autora słynnej „Teutsche Academie". Na darmo byśmy jednak szukali w omawianym portrecie tradycji jego nauczyciela Honthorsta czy włoskich mistrzów, którymi się zachwycał w czasie pobytu we Włoszech. Wydaje się, że jest tu w pełni malarzem niemieckim, skrupulatnym w odtwarzaniu rzeczywistości i może mimo woli pod nakazem rodzimych tradycji Holbeina, którego podziwiał ongi w Anglii. Pewna domieszka ironii, z jaką odtworzył wszystkie cechy króla, lubiącego żyć i użyć— to uznanie dla sztuki Velasqueza, z którą się Sandrart musiał zetknąć w Rzymie.

Dotąd wiązała Sandrarta z historią szwedzką jego twórczość portretowa z r. 1649—1650 [32], kiedy powstało

---

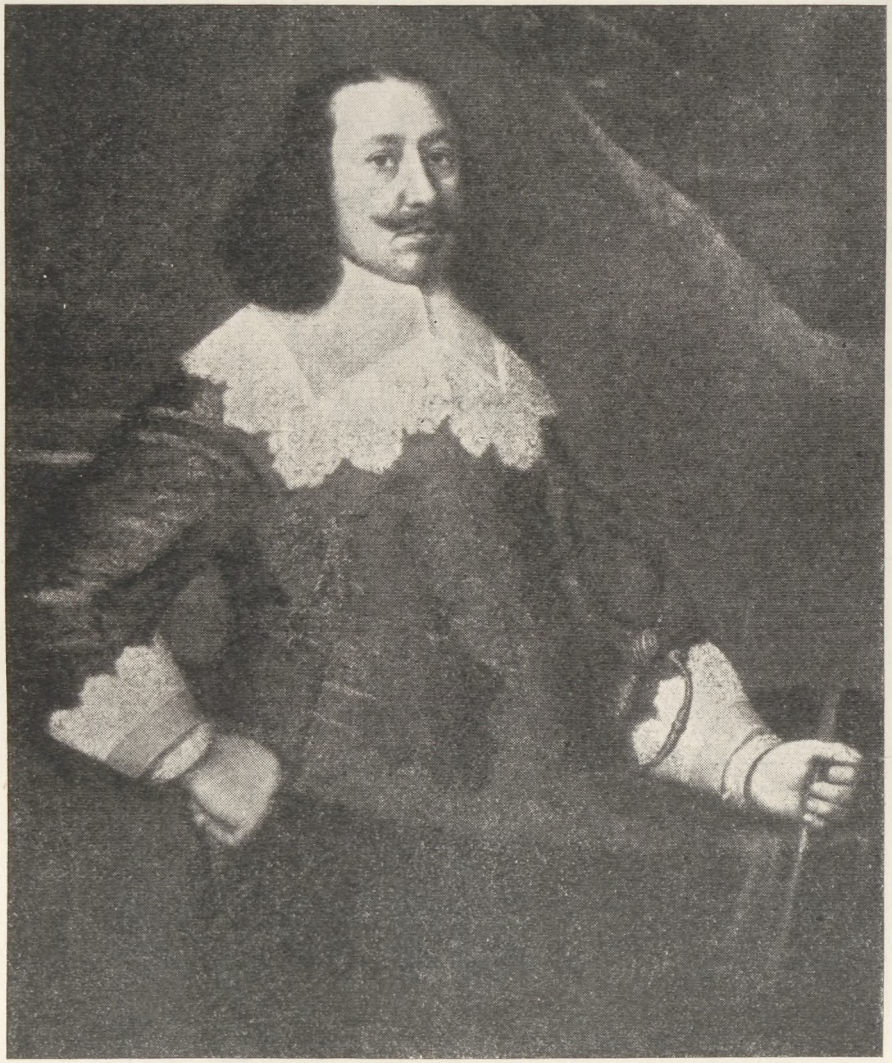
[23] Jw., s. 39.
[24] Jw., s. 39.
[25] Jw., s. 37, 38, fig. 28, 29, 34.
[26] Peltzer A. R., *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Kuenste von 1675*, München 1925, s. 22, 23.
[27] Jw., s. 28.
[28] Jw., s. 382.
[29] Jw., s. 28.
[30] Jw., s. 30.
[31] Jw , s. 28.
[32] Peltzer A. R., jw., s. 38.

Il. 7. J. H. Elbfas, portret Gustawa II Adolfa, r. 1630. Tillhör, kościół Zamkowy. (Fot. wg Gustavs II Adolfs Utställningen 1932)

Il. 8. Malarz nieznany wg L. Kiliana, portret Gustawa II Adolfa, ok. r. 1660. Tillhör, Muz. Narodowe. (Fot. wg Gustavs II Adolfs Utställningen 1932)

Il. 9. Malarz nieznany, portret Gustawa II Adolfa. Muz. Narodowe w Krakowie, zb. Czartoryskich. (Fot. wg Piwarskiego)

Il. 10. M. Merian, portret Gustawa II Adolfa w „polskim stroju". Skokloster. (Fot. wg Ahnlunda)



Il. 11. Joachim Sandrart, portret Peter Spierinx Silvercrona. Ryga. (Fot. wg Neumanna)

Il. 12. W. J. Delft wg M. J. van Mierevelta, portret Gustawa II Adolfa, miedzioryt z r. 1633

słynne jego dzieło, dość naiwne w kompozycji — „Uczta pokoju", będące utrwaleniem historycznego festynu, jaki urządził Karol Gustaw dla uczczenia pokoju w 1649 r. Obraz był zamówiony dla ratusza w Norymberdze. Przedstawia Karola w otoczeniu licznego grona oficerów szwedzkich, posłów i przedstawicieli miejscowej ludności wraz z autoportretem malarza i może portretem ucznia — młodego Meriana [33]. W norymberskim Gabinecie Rycin do wojny zachowało się 31 szkiców do tych portretów [34], które lepiej świadczą o malarzu, niż jego zbiorowy portret ogromnych wymiarów z ratusza. W szkicach Sandrarta żyją tradycje realistycznego malarstwa holenderskiego i zdradzają dobrą szkołę Honthorsta. Konny portret Karola Gustawa pędzla Sandrarta z 1650 r. (Skokloster) [35] jest typowo niemiecki i ciężki. Dużo ciekawszy jest portret Adama von Pfuel w półpancerzyku (Skokloster), przypisany Sandrartowi przez Strömboma wśród innych trzech portretów oficerów Karola Gustawa, których nie zna Kutter [36], a które publikuje Stavenow [37].

Najbardziej jednak wiąże się z naszym portretem Gustawa Adolfa portret Sandrarta z Rygi (il. 11) przedstawiający młodego mężczyznę (z 1639 r.) [38], który cytuje Walicki analizując twórczość Strobla [39], a w którym Kutter rozpoznaje słynnego mecenasa sztuki z Delft — Petera Spierinx Silvercrona [40].

Twórczość norymberskiego malarza, będąca jednym z bardziej charakterystycznych przykładów postawy eklektycznej w sztuce XVII wieku (jego kompozycje religijne, mitologiczne i historyczne), w portrecie zdradza może najwięcej cech rodzimych.

Obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie jest ciekawym przykładem tej dziedziny malarstwa Sandrarta i jednym z jego najwcześniejszych zachowanych portretów olejnych [41]. Rzuca też nowe światło na itinerarium młodego 26-letniego malarza, wzbogaca poza tym ikonografię Gustawa Adolfa o jeden więcej autentyczny wizerunek.

W czasie swego półtoramiesięcznego pobytu w Niemczech u zwłok męża Eleonora Brandenburska zatrudniała w Wolgasie wielu malarzy m. in. Mateusza Ćwiczka przy sporządzaniu pośmiertnych portretów Gustawa Adolfa, które ofiarowywała posłom i dworom składającym jej kondolencje [42]. Być może, że spokrewnionemu dworowi polskiemu dostał się w udziale oryginalny wizerunek Gustawa i z czasem zawisł w Sali Marmurowej, w galerii rodzinnej Władysława IV na Zamku Warszawskim, wśród Jagiellonów, Wazów i książąt Rakuskich [43].

[33] Stavenow A., *Joachim von Sandrart och fredsmältiden i Nürnberg 1649*. Nationalmusei Ärsbok, Stockholm 1934, fig. 30, s. 31—48.

[34] Jw., fig. 34—38, s. 42—46.

[35] Jw., fig. 25, s. 36.

[36] Kutter P., *Joachim von Sandrart als Künstler* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 83), Strassburg 1907.

[37] Stavenow A., jw.

[38] Neumann W., *Le musée de la ville de Riga*, Staryje Gody 1912.

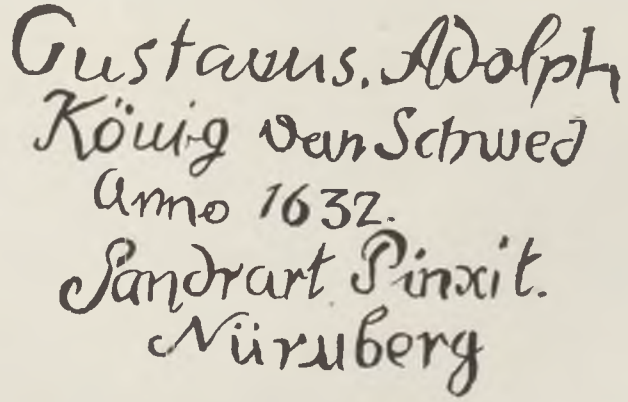
[39] Walicki M., jw., s. 204.

[40] Peltzer A. R., jw., s. 383.

[41] Kutter P., jw., s. 76.

[42] Strömbom S., jw., s. 40.

[43] *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*, Warszawa 1793, cz. IV, cz. I, s. 177.



Il. 13. Facsimile podpisu Sandrarta na portrecie Gustawa II Adolfa

MARIUSZ KARPOWICZ

PRZYCZYNKI DO DZIAŁALNOŚCI JERZEGO ELEUTERA SZYMONOWICZA-SIEMIGINOWSKIEGO

W dawnych archiwach Potockich (obecnie AGAD w Warszawie) wśród korespondencji adresowanej do podkanclerzego W. Ks. Lit. — Stanisława Antoniego Szczuki (1650? — 1710) znajdują się dwa listy pisane w r. 1706 przez Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego [1], których treść dotyczy najmniej znanego okresu jego życia, okresu rozpoczynającego się ukończeniem prac w Wilanowie.

Znajomość Siemiginowskiego ze Szczuką datuje się prawdopodobnie jeszcze z czasów wilanowskich, gdzie Szczuka, sekretarz i protegowany króla, ulubieniec królowej, nie tylko często bywał, ale także z ramienia królewskiego wspomagał budowę finansowo [2]. Kariera Szczuki w swej zawrotności, szybkości i błyskotliwości podobna jest nieco do kariery jego protektora — Jana III. Z małych początków, z zapadłej wioszczyny w ziemi wiskiej — Szczuczyna, potrafił dzięki koniunkturze, ale i zdolnościom oraz przedsiębiorczości, wybić się rychło na jedno z pierwszych krzeseł w senacie. Sekretarz Sobieskiego już w r. 1675 [3], jest kolejno regentem kancelarii koronnej w r. 1685 [4], referendarzem od r. 1688 [5], w tymże roku marszałkiem sejmu; w r. 1695 żeni się z Marią Potocką, za którą dostaje ogromny posag, skupuje dobra i starostwa [6]. Ukoronowanie kariery następuje w r. 1699, kiedy zostaje on podkanclerzym litewskim [7]. Tak więc jest Szczuka wśród magnaterii człowiekiem nowym, niechętnie z początku widzianym. Nie jest to jednak wypadek wyjątkowy, kariery takie zdarzały się w Polsce częściej niż gdzie indziej, tym bardziej, że Jan III chętniej się takimi ludźmi nowymi otaczał niż hardą i zawistną magnaterią.

Takie szczególne i niepewne stanowisko społeczne podkanclerzego, na skutek łamania oligarchicznej praktyki referendarskiej traktowanego przez wielmożów jak intruza [8], bezsprzecznie wpłynęło na jego gorączkowe usiłowania, aby dorównać najgłośniejszym rodom we wspaniałości rezydencji, w splendorach płynących z odpowiedniej treści dzieł sztuki itp. Ale śledząc fundacje Szczuki można zauważyć, że nie tylko względy gospodarczo-społeczne i ambicjonalne kierowały jego inwestycjami, ale także naprawdę spora jak na owe czasy znajomość spraw artystycznych. Z korespondencji jego, m. in. z listu Marcina Kątskiego [9], generała artylerii i ojca jego późniejszego zięcia [10] wynika, że uważany był za niepośledniego znawcę architektury.

Oprócz budowy zamku w Radzyniu — głównym jego przedsięwzięciem budowlanym jest Szczuczyn, podniesiony przez Jana III do godności miasta [11]. Szczuce zawdzięcza on założenie urbanistyczne i pałac, a ponadto kościół, klasztor i collegium pijarów. Budowa trwa od r. 1694 do 1722. Do przyozdobienia tego właśnie kościoła angażował podkanclerzy Siemiginowskiego.

Szczuka, dworzanin i zaufany Jana III, przyjaciel Locciego [12] i dobry znajomy całego wilanowskiego świata artystycznego, oczywiście korzystał z usług tego grona artystów. Za wyborem Siemiginowskiego

---

[1] Znalezienie ich zawdzięczamy E. Łopacińskiemu, w którego tekach w Centralnym Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków znajdują się odpisy.

Odpisy te zostały skolacjonowane przez autora z oryginałami.

[2] Archiwum Główne Akt Dawnych, zespół Archiwum Potockich, teka 163, N. 6, list 72. Osoba i działalność mecenasowska Stanisława Antoniego Szczuki jest tematem mojej pracy magisterskiej.

[3] Załuski J. Ch., *Epistulae historico-familiares*, Brunsberga 1709—10, t. I, s. 1337.

[4] *Volumina Legum* wyd. Chryzki, Petersburg 1859, t. V, s. 720 i 762.

[5] Załuski jw., t. I, s. 1063.

[6] Bartoszewicz J., *Życiorys Szczuki* w Tygodniku Ilustrowanym 1862, nr 146.

[7] *Volumina Legum*, t. V, s. 780—883; Wolf J., *Senatorowie i Dygnitarze W. Ks. Litewskiego*, Kraków 1885, s. 165.

[8] Przykładem tego może być słynny w swoim czasie zatarg z Marcinem Oborskim, wojewodą podlaskim, który Szczukę nazywał wzbogaconym prawniczkiem. Załuski, jw., t. I, s. 1336.

[9] AGAD, Archiwum Potockich, teka 163, N. 25, list 78.

[10] Niesiecki, *Herbarz Polski*, Lipsk 1841, t. VIII, s. 319.

[11] Przywilej Jana III datowany w Żółkwi. 9.XI. 1692. Odpis przywileju: AGAD, Komisja Rządowa Spraw Wewn. 4762 a, Kopie przywilejów miast gub. Augustów, Karta 245 i nast. (odpis z odpisu w tekach jw.). Publikowany: Grabowski Ambroży, *Starożytności Polskie*, Kraków 1840, t. I, s. 491.

[12] Starzyński J., *Augustyn Locci, inżynier i artystyczny doradca Jana III*, Biuletyn H. S. i K. I (1933), nr 3, s. 121 oraz korespondencja w AGAD, Archiwum Potockich (odpisy jw.).

Il. 1. Portret trumienny podkanclerzego Stanisława Antoniego Szczuki. Kościół par. w Szczuczynie. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. PIS)

przemówić mógł jeszcze fakt, że malarz ten zdobił swymi pracami kościół św. Krzyża w Warszawie, którego budowa pozostawała przez pewien czas pod opieką (również finansową) kuzyna podkanclerzego, kanonika warszawskiego i opata paradyskiego, później biskupa chełmińskiego — Kazimierza Szczuki [13].

Obydwa wzmiankowane listy Siemiginowskiego dotyczą spraw wystroju wnętrza szczuczyńskiego kościoła. Pierwszy, pisany w Warszawie 24 lutego 1706 roku[14] zawiadamia Szczukę, że życzenia jego dotyczące budowy wielkiego ołtarza zostaną najskrupulatniej wypełnione, a boczne ołtarze będą budowane podobnie, drewniane z fałszywym marmurem; list kończy się zapytaniem o zgodę. Z pierwszych już zdań listu wynika, że pisze to Siemiginowski w imieniu całego zespołu „expertis et capatioribus", z których — z imienia i nazwiska wymienia najważniejszego — Antoniego Pertiego [15]. Jest to zapewne siostrzeniec dekoratora kościoła śś. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie — Jana Piotra. Sądząc z tonu, musiał się Eleuter mocno ze współpracownikiem tej miary liczyć i dobrze orientować się w wadze nazwiska. Sądzić by zatem można, że prowadził Siemiginowski warsztat snycerski, w którym być może zajmował się administracją i ewentualnie projektowaniem ołtarzy. Nie byłby to precedens: malarze tak wybitni wśród pracujących wówczas w Polsce, jak np. Palloni, nie gardzili projektowaniem

[13] Liczna korespondencja (odpisy w tekach jw.). Ponadto: [Symonowicz], *Opis Historyczny Kościoła Św. Krzyża,* Rozmaitości Warszawskie, dodatek do Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego 1825, I, nr 3, s. 19.

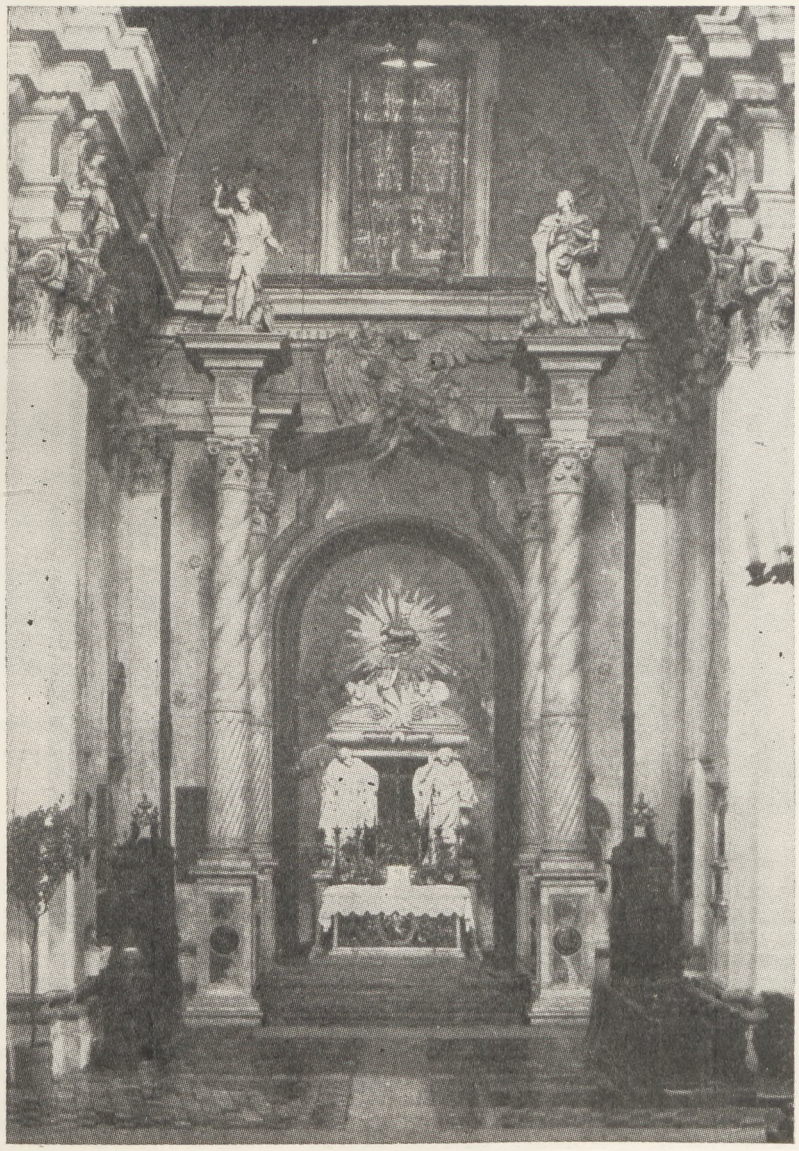
[14] Oba listy przytaczam in extenso w aneksie.

[15] Łopaciński E., *Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w W. Ks. Litewskim,* Warszawa 1946, s. 54, poz. 443: „Perty Antonius, siostrzeniec Jana Piotra, zam. w Italii" — rzeźbiarz?

ołtarzy [16]. Pierwszym udokumentowanym dziełem Siemiginowskiego w tym zakresie był ołtarz — mauzoleum św. Jana Kantego w lewym ramieniu transeptu kościoła św. Anny w Krakowie, wzniesiony w latach 1695—1703. Ciekawe rozwiązanie przestrzenne tego dzieła i jego otoczenia (na rogach tumby cztery kręcone kolumny podtrzymujące cztery figury św. Janów) [17] wzorowane jest na berniniowskim tabernakulum bazyliki św. Piotra w Rzymie, a bezpośrednio na baldachimie nad grobem św. Wojciecha w Gnieźnie (1684)[18]. Rachunek za projekt, pod datą 4.I.1695, opiewa co następuje: „Panu Eleuterowi, aby zrobił designo podług podanej inwencji — czerwonych złotych 2“ [19]. Pagaczewski sam pomysł („inwencję“) ołtarza przypisuje Baltazarowi Fontanie, ale ponieważ rzeźbiarz ten przyjeżdża do Krakowa dopiero 9 lipca 1695 [20], a Eleuter dostał honorarium już w styczniu, udział Fontany jako projektanta wydaje się wątpliwy. „Inwencja“ i to wcale nie koniecznie w formie rysunku, została podsunięta Eleuterowi przez głównego fundatora i opiekuna budowy — Akademię. Właściwy projekt należy bezsprzecznie do samego Siemiginowskiego. Mało przekonywujący jest także argument, że niewielka wysokość honorarium przekreśla jego twórczy udział, gdyż dokładnie taką samą sumę — 2 czerwone złote — bierze za projekt i to całej kaplicy, architekt tej miary co Jan Zaor [21].

Za prowadzeniem warsztatu snycerskiego przemawiałby jeszcze fakt, że ojciec Siemiginowskiego, także Jerzy Eleuter, był rysownikiem i snycerzem Jana III w Żółkwi. Jego udokumentowana działalność zamyka się latami 1667—1690. Po roku 90-ym wzmianki o nim w archiwach żółkiewskich i lwowskich urywają się co nastąpiło zapewne na skutek śmierci snycerza [12]. Mógł więc objąć Jerzy Eleuter syn warsztat po ojcu i dorabiać sobie „w złych czasach“ dla artystów, na które narzeka w drugim liście.

Ciekawe światło na dorywcze prace Siemiginowskiego rzuca list oficjalisty Gordona do Podkanclerzego, datowany w Warszawie, 9.V.1690 r. [23], dotyczący świeżo przez Szczukę zamówionej karety. Cytuję dosłownie: „Jako to na drzwi w tył i w przód karety trzeba przysłać inwencję, o którą się WMM Pan z Panem Jerzym Malarzem i Ryznerem zniesie“... (Ryner — drugi malarz królewski w bliskich stosunkach ze Szczuką). A więc Eleuterowi, bo o niego to zapew-



Il. 2. Ołtarz św. Jana Kantego w kościele św. Anny w Krakowie.

[16] AGAD, Archiwum Potockich 163, Tom 40, list 238 (odpis jw.). Pracami Palloniego dla Dobrogosta Krasińskiego, a przede wszystkim dekoracją kościoła w Węgrowie zajmuję się obecnie.

[17] Pagaczewski J., *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, Rocznik Krakowski XXX (1938), s. 32.

[18] Archiwum U. J., rkps 318, księga „Rationes perceptorum et expensorum pro fabrica ecclesiae S. Annae Cracoviensis“, prowadzona od 1692—1703 przez „dyrektora fabriki“ ks. Sebastiana Piskorskiego; w dziale „Expensa pro mausoleo B. Joannis Cantij“, s. 322.

[19] Pagaczewski J., jw., s. 34.

[20] Kosicki L., *Wiadomość historyczna o kościele św. Anny*, w roczniku *Programma popisów rocznych uczniów obydwu oddziałów liceum krakowskiego S. Anny i S. Barbary*, Kraków 1833, s. 26 — pisze: „Za abrys do niej dany podług życzenia Akademii zapłacono Eleuterowi...“. O częstej ingerencji Akademii w inne projekty, np. Tylmana, por. tamże, s. 16.

[21] Lorentz St., *O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kościoła SS. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Dawna Sztuka II (1939), s. 55.

[22] Mańkowski T., *Malarstwo na dworze Jana III*, Biuletyn H. S. X (1950), s. 226.

[23] AGAD, Archiwum Potockich, nr 169, T. 19, list 297 (odpis jw.).

Il. 3. J. E. Szymonowicz-Siemiginowski, „Ukazanie się Madonny św. Józefowi Kalasantemu". Kościół par. w Szczuczynie. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. PIS)

ne chodzi, nie pierwszyzną były i projekty na dekorację karet, skoro oficjalista o tym, że on będzie autorem inwencji, pisze jako o rzeczy pewnej. Nasuwa to przypuszczenie, że obaj wymienieni malarze byli dekoratorami lub projektantami dekoracji karety królewskiej, na której bardzo ściśle wzorowany był pojazd Szczuki.

Drugi list, datowany 25 kwietnia 1706 r. w Warszawie, mówi, że do zamierzonej budowy ołtarzy szczuczyńskich nie doszło. Z kontekstu wynika, że chodzi tu już nie o ołtarze, a o zapłatę za wykonane już do nich obrazy. Podkanclerzy zażądał wyceny tych malowideł, którą wedle słów listu sporządzono komisyjnie, z wzięciem pod uwagę „wielkości tak wielu obrazów" i prac Jerzego Eleutera poprzednio wykonanych, przede wszystkim w kościele św. Krzyża. Dorozumieć się nie trudno, że chodziło nie tyle o same prace, co o ceny na nie. Na wyjątkową zupełnie wielkość honorarium za obraz „Ukrzyżowanie" do tegoż właśnie warszawskiego kościoła zwrócił już uwagę Dobrowolski, nazywając tę rzeczywiście pokaźną sumę 2 500 złp. miarą społecznej opinii o Eleuterze[24]. Wydaje się, że

[24] Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 177. Pierwszy sumę tę w wysokości 2560 podaje Symonowicz, jw., s. 17. Interesujący jest zestaw cen cytowany przez Dobrowolskiego: Tricjusz

nie bez pewnej słuszności byłoby przypuszczenie, iż jest to zapłata łączna za jakąś większą całość prac snycersko-malarskich warsztatu Siemiginowskiego do kościoła św. Krzyża. A w takim razie byłby to jeszcze jeden argument za prowadzeniem przez niego warsztatu.

Nie wiadomo właściwie, na jakiej podstawie pierwszy wzmiankujący powyższą sumę — Symonowicz, twierdzi, że dostał ją Eleuter za obraz do ołtarza głównego; nie przesądza to chyba jednak ostatecznie możliwości traktowania jej jako honorarium łącznego za obraz i inne prace, co jest znacznie prawdopodobniejsze, jeśli wziąć pod uwagę wysokość zapłaty.

Z ewentualnych prac warsztatu dla kościoła św. Krzyża można by rozpatrywać fundowany przez kardynała Radziejowskiego ołtarz św. Felicyssimy, w lewym ramieniu transeptu. Odpowiada on przypuszczalnymi latami powstania i zwraca uwagę podobieństwem rzeźby figuralnej do dzieł Pertiego na Antokolu. Bardziej by tu jednak wchodził w rachubę ołtarz św. Rocha (drugi w prawej nawie, przebudowany w roku 1802), w którym umieszczone były dwa pewne dzieła Eleutera: św. Roch — obraz główny, i św. Sebastian w glorii [25]. Ołtarz ten ufundowany został przez Bractwo św. Rocha w r. 1705 [26], czyli najwyżej na rok przed listem do Szczuki. Kto wie, czy to nie tego ołtarza, a przynajmniej jego obrazów dotyczą słowa listu „...zważywszy pierwey u św. Krzyża... moją robotę, chociaż *temi* złemi czasy *wystawioną*..." (podkreśl. M. K. — wystawioną, nie wymalowaną). Te „złe czasy", to chyba nie spokojny w Warszawie rok 1700 (powstanie „Ukrzyżowania") [27], a raczej lata wojny północnej, a wśród nich pełen zamieszek rok 1705, w którym powstał ołtarz św. Rocha. Ołtarz główny trudniej by tu było brać pod uwagę, bo zbyt kategorycznie stwierdzono wykonanie jego przez snycerza z Elbląga [28].

Musiała jednak suma żądana od Szczuki być niemała, skoro Eleuter wyraźnie odpowiada na jakiś ostry, „strofujący" za wysoką cenę list podkanclerzego. Stara się obwinić taksującą komisję i wyjaśnić nieporozumienie lub czyjąś złośliwość. „Musiał się niekto źle udać przed WMMPana". Zza takich i podobnych zwrotów listu wyziera obawa przed utratą Szczuki jako klienta.

Nie wiemy dotychczas nic o jakimś stałym protek-

Il. 4. Postać St. A. Szczuki (?), fragment il. 3. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. PIS)

bierze od Rady miejskiej Krakowa za portret króla w 1676 roku 30 złp. (przypis na s. 170); Jan Miliński w Warszawie za obraz od Jakuba Sobieskiego po 40 zł. (s. 176); kwotę zbliżoną do honorarium za Ukrzyżowanie (?), bo 2000 złp. wziął w pierwszej połowie XVII wieku we Lwowie Fedor Senkowicz, „ale chodziło tu o jakieś większe prace, może o ikonostas złożony z rzeźb i licznych obrazów" (s. 177). Ten sam Senkowicz bierze za portret 10 złp.

[25] Batowski Z., *Kto jest autorem obrazu „Chrystus na krzyżu" w kościele św. Krzyża,* Dawna Sztuka I (1938), s. 131; por. Symonowicz, jw., s. 18; Gołębiowski Ł., *Opisanie historyczno-statyczne miasta Warszawy,* Warszawa 1827, s. 95.

[26] Symonowicz, jw., s. 18.

[27] Batowski, jw., s. 132.

[28] Symonowicz, jw., s. 17, mówi o głównym ołtarzu; „robił go snycerz w Elblągu" — ten błąd zecerski uniemożliwia zrozumienie, czy wykonano ołtarz w Elblągu, czy tylko snycerz pochodził z Elbląga. Raczej jednak to pierwsze, bo i ołtarz prawego ramienia transeptu (dziś nie istniejący), fundowany przez Helenę z Tarłów Grodzką „w Elblągu był robiony".

Il. 5. J. E. Szymonowicz-Siemiginowski, epitafium Branickich, część górna. Kościół św. Piotra w Krakowie. (Fot. S. Kolowca)

torze malarza po śmierci Jana III. W łaski Augusta II wkraść się Siemiginowski nie umiał; być może nie wytrzymał konkurencji na dworze Sasa. Dla magnaterii pracował raczej rzadko, a o ile dotychczas wiadomo pewne są jedynie, i to raczej dorywcze związki z Lubomirskimi [29]. Toteż na zamówieniach Szczuki musiało Eleuterowi zależeć, i nic dziwnego, że list jest dość uniżony, tak jakby go pisał szczuczyński rzemieślnik lub oficjalista. Jakże inne w tonie są listy na przykład Józefa Pioli, autora planów szczuczyńskiego kościoła. W słowach grzecznych, ale stanowczych daje budowniczy podkanclerzemu do zrozumienia, że to on łaskę robi przyjeżdżając do Szczuczyna, a nie podkanclerzy angażując go [30]. Wniosek z porównania postaw obydwu artystów jest prosty: musiało się Siemiginowskiemu dziać znacznie gorzej po śmierci Sobieskiego, nastąpiła nawet pewna degradacja malarza.

Celujący absolwent Akademii św. Łukasza [31], wielkie nadzieje rokujący kierownik szkoły malarskiej, wilanowski arbiter artystyczny [32] i dumny kawaler

[29] Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, nr kat. 2004.

[30] AGAD, Archiwum Potockich nr 34, list 117 (odpis jw.).

[31] Gębarowicz M., *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, w: *Księga ku czci Oswalda Balcera*, Lwów 1925.

[32] Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, s. 228, wykazał, że Siemiginowski stał się niepoślednią osobą w sprawach sztuki i miał prawo dysponowania ogólnoartystycznego: „ordinował" rzeźby Szwanera do karmelitanek we Lwowie, opiniował projekt ratusza w Żółkwi.

Złotej Ostrogi, pod koniec życia narzeka na złe czasy i na trudności utrzymania licznej i „ubogiej familii". Szczyt jego kariery z pewnością już minął, podobnie jak szczyt osiągnięć artystycznych. Z listownych targów między Szczuką a Eleuterem wynika, że „wielkie i wiele obrazów" zostało jednak do szczuczyńskiego kościoła wykonanych.

O dalszych losach tych obrazów (bo o nich to chyba) informuje „Księga Parafialna" Szczuczyna, pisana od 1896 r. przez ks. Jana Czarnowskiego. Stwierdza on: że wśród wielu obrazów osiem było pierwotnie „starych i dobrego pędzla". Z ocalałych po latach opuszczenia (od kasaty zakonu pijarów przez rząd pruski do lat 70-tych zeszłego stulecia), on sam wyrzucił dwa — „popsuły się". Z tych, które przetrwały do dzisiaj, tylko jeden można by śmielej przypisać Siemiginowskiemu. Dwa pozostałe „dobrego pędzla" są tak przemalowane w XIX wieku, że niewiele o nich można by powiedzieć.

Jedyny nie przemalowany obraz umieszczony jest w drugim ołtarzu bocznym prawej nawy szczuczyńskiego kościoła. Przedstawia pojawienie się Madonny z Dzieciątkiem św. Józefowi Kalasantemu. Największą postacią jest klęczący po lewej stronie obrazu święty w sutannie. Wzrok ma skierowany w prawy górny róg, gdzie w obłokach widnieje Madonna. U stóp świętego, poniżej Madonny, leży stos przedmiotów: księga, krzyż patriarszy, infuła, pastorał i klucz. W prawym dolnym rogu stoi z rękami modlitewnie złożonymi, mocno w stosunku do głównej postaci świętego zmniejszona figurka w kontuszu — fundator, prawdopodobnie Szczuka. Po przekątnej, lewy górny róg nad głową świętego zajmuje połowa kolumny z bazą, dość niewytłumaczalnie zawieszona w przestrzeni. Od razu rzuca się w oczy słabość kompozycyjna malowidła, trudności zapełnienia przestrzeni połączone z charakterystycznym dla Siemiginowskiego, swoistym rodzajem „horror vacui". Wyraźnym tego przykładem jest właśnie wspomniana kolumna; można ją pod względem kompozycyjnym porównać chociażby z koszem kwiatów i owoców na pierwszym planie obrazu św. Anny z Krakowa, udokumentowanym dziełem Siemiginowskiego.

Całość szczuczyńskiego malowidła jest właściwie wzbogaconą trawestacją górnej sceny z innego obrazu Eleutera — Bitwy chocińskiej z epitafium Branickich w kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie. Sama postać świętego jest wiernym powtórzeniem z dzieła Carla Maratty (1625—1713). Mianowicie — postaci klęczącej po lewej stronie obrazu „Madonna ze świętymi' z kościoła Sta Maria in Vallicella w Rzymie. Maratta — od 1664 prezydent Akademii św. Łukasza — był mistrzem Eleutera za jego czasów rzymskich i Siemiginowski często kompilował wedle wzorów zaczerpniętych z jego dzieł[33]. Tak więc wymieniony poprzednio obraz rzymski stanowi także pierwowzór znacznej części „Św. Anny Samotrzeć" z kościoła św. Anny w Krakowie.

Obraz szczuczyński nie posiada głębi — wszystkie postacie i przedmioty są umieszczone na jednej pionowej płaszczyźnie, włącznie z kolumną i atrybutami. Ponadto brak jest temu dziełu wewnętrznej spoistości. Kontakt jest właściwie tylko między świętym a Madonną z Dzieciątkiem; reszta, malutki Szczuka przytłoczony atrybutami, same atrybuty, kolumna, są tylko dodatkami związanymi z głównymi postaciami w sposób całkiem niefunkcjonalny. Skala barwna nie wykracza poza przeciętność, jest bliższa epitafium Branickich niż intensywniejszej kolorystycznie św. Annie. Całość utrzymana jest w jasnych, zgaszonych tonacjach. W oczy rzuca się duża plama czerni sutanny, trochę jaskrawsze barwy czerwone i niebieskie kontusza Szczuki oraz białe plamy atrybutów. Góra z postacią Madonny jest bardziej jednostajna z przewagą barw żółtawych, mających stanowić blask bijący od postaci zaziemskich. Ma obraz bezsprzecznie i walory: dobry rysunek szczegółów, przedmiotów, pojedynczych figur (z wyjątkiem postaci samego fundatora), ale brak mu kompozycyjnej zwartości. Warsztatowo jest poprawny, znać na nim dużę swobodę samego malowania i techniczną wprawę wziętego artysty.

Najlepsza jest postać św. Józefa, znacznie bardziej przekonywająca w ruchu i ekstatycznym wyrazie twa-

Il. 6. Carlo Maratta, Madonna ze świętymi. Rzym, Sta Maria in Vallicella

[33] O związkach Siemiginowskiego z Marattą por.: Batowski Z., jw., s. 136 oraz Gębarowicz M., jw., s. 13.

rzy i rąk od św. Stanisława Kostki z Bitwy chocimskiej. Modelunek szat i oddanie materii cechuje akademicka poprawność. Zastanawiająca jest tylko postać fundatora, namalowana pośpiesznie i niedbale, odbijająca swą płaskością i twarzą bez wyrazu od całości obrazu.

Obraz szczuczyński nie przynosi Siemiginowskiemu jako artyście blasku, stanowi bowiem w porównaniu z jego poprzednimi pracami dalszy zanik samodzielności i zamieranie talentu, które zaobserwował już Mańkowski [34]. Entuzjastyczna ocena Skrudlika [35] stwierdzająca, że „Siemiginowski jako malarz religijny był bezsprzecznie najwybitniejszym artystą polskim drugiej połowy XVII wieku", wydaje się w świetle krytycznych uwag Mańkowskiego i w zestawieniu z poziomem obrazu szczuczyńskiego tylko reminiscencją zainteresowania Siemiginowskim na przełomie XIX i XX wieku [36].

Zainteresowanie to i rozgłos charakteryzuje Batowski jako „urosłe więcej na zagadce życia, niż na znajomości spuścizny" [37]. Nie mniej chyba ważną przyczyną rozgłosu Eleutera stało się to, iż był on jednym z niewielu malarzy-Polaków na dworze Jana III.

Pierwszy zwrócił na ten fakt uwagę zbieracz i długoletni wicekurator Ossolineum, Jan Gwalbert Pawlikowski (1792—1852). Zainicjował on badania nad Eleuterem już w 1819 r., stwierdzając, że podpis na jednej z rycin adresowanych do króla — „najniższy poddany" — dowodzi polskiego pochodzenia [38]. Skutek tego stwierdzenia był taki, że dalsi badacze XIX wieku gorliwiej zajęli się osobą artysty Polaka, niż cudzoziemcami na dworze Sobieskiego. Niemałym także przyczynkiem do rozwoju popularności Eleutera była wystawa retrospektywna w 1898 roku w Warszawie, na której umieszczono trzy portrety jemu przypisywane, pochodzące ze zbiorów wilanowskich [39]. Późniejsze badania, przede wszystkim Gębarowicza, określiły pozycję Siemiginowskiego na dworze, wyświetliły sprawę jego studiów rzymskich i największą z zagadek: sprawę pseudonimu i nazwiska, mylnie dotąd rozwiązywaną.

Dzisiaj znana nam działalność Siemiginowskiego przedstawia się mniej więcej następująco [40]:

Urodzony około r. 1660, syn mieszczanina, snycerza lwowskiego Szymonowicza, wysłany przez Jana III do Rzymu — w r. 1680 otrzymuje pierwszą nagrodę w Akademii św. Łukasza (zachowane w Akademii dwa rysunki). Rok 1682 przynosi serię sztychów z dzieł Baldiego, dedykowaną ks. Liwiuszowi Odescalchi. Jedni (Bobrowicz, Skrudlik) uważają, że brał już udział w odsieczy wiedeńskiej, inni (Mańkowski), że przyjeżdża do Polski później, w każdym razie przed r. 1686, bo w tym roku kończy pierwszy plafon do Wilanowa. Z Włoch przywozi obraz panegiryczny: „Malarstwo prowadzi malarza przed posągi Jana III i Marii Kazimiery". W następnym roku wyjeżdża z Wilanowa Callot i Eleuter zostaje kierownikiem szkoły malarskiej i głównym dekoratorem Wilanowa; powstają: cztery pory roku — plafony wykończone po Callocie i malowidła w bibliotece, tzw. Galeria Pstra. Z tego to okresu pochodzą portrety: Teresy Kunegundy Sobieskiej, portrety konne Jana III i Marii Kazimiery (?), królewicza Konstantego (?) z Wilanowa oraz portrety Jana III z Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach i Muzeum Narodowego w Warszawie.

Jan III pokłada w malarzu wielkie nadzieje, udziela szerokich pełnomocnictw artystycznych, ale Eleuter zawiedzie na całej linii. Tymczasem świetnie mu się powodzi, dostaje wieś Łukę w dożywocie i tytuł Kawalera Złotej Ostrogi, bogaci się, kupuje dobra (1687). Powstają dzieła takie, jak: ilustracje do tez Hozjusza (1694), tez Wołodkowicza, portret biskupa Zbąskiego (sztychowane). Po śmierci Sobieskiego o dwór Augusta II zaczepić mu się nie udaje, powodzenie zaczyna się odwracać. Zatrwożony o swoje stanowisko społeczne w 1701 r. zostaje, pewnie za pieniądze, adoptowany przez szlachecką rodzinę Siemiginowskich. Zmuszony trudnościami wojennymi do szukania łatwiejszych zarobków prawdopodobnie prowadzi warsztat snycerski po ojcu. Umiera w 1711 roku. Dzieła dotąd w tym zestawieniu nie wyliczone: św. Anna z kościoła św. Anny w Krakowie (1699—1703), Bitwa chocimska z kościoła śś. Piotra i Pawła w Krakowie, obrazy do kościoła kapucynów w Warszawie i franciszkanów we Lwowie, Ukrzyżowanie (1700), św. Roch i św. Sebastian do kościoła św. Krzyża w Warszawie (1705), św. Józef Kalasanty ze Szczuczyna (1706), Jowisz i dwa inne ze zbiorów Jana III i „11 geniuszów podtrzymujących cyfrę któregoś z Lubomirskich" — ze zbiorów Stanisława Augusta.

Nie jest to z pewnością wszystko. Korespondencja ze Szczuką oprócz częściowego zapełnienia białej plamy, jaką była dotąd działalność Siemiginowskiego po roku 1700, zawiera informację, że prace jego były „u św. Krzyża i na *innych* miejscach przy Warszawie", jest więc nadzieja, że może z czasem uda się odnaleźć jeszcze jakieś dzieła Eleutera i odtworzyć pełniej i dogłębniej życie i twórczość tego bądź co bądź ciekawego artysty.

---

[34] Mańkowski, jw., s. 238.

[35] Skrudlik M., *Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski nadworny malarz Jana III*, Tygodnik Ilustrowany 1925, s. 818.

[36] Np. broszurka Jaroszyńskiego T., *Zaranie malarstwa polskiego*, Warszawa 1905, s. 151.

[37] Batowski, jw., s. 131.

[38] Za Rastawieckim E., *Słownik malarzów polskich* I, Warszawa 1850, s. 158.

[39] *Katalog wystawy retrospektywnej nieżyjących malarzy polskich w salach redutowych*, Warszawa 1898, s. 47, poz. 491, 492, 502. Dwa pierwsze to portrety Jana III i Marii Kazimiery, ostatni — portret królewicza Aleksandra.

[40] Zestawienie to wykonane zostało na podstawie całej literatury cytowanej już poprzednio w przypisach.

A N E K S

Listy Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego do podkanclerzego Stanisława Antoniego Szczuki

I

J.W.Mci P. Podkanclerzy W.X.Lit. Panie i Dobrodzieju mój Miłościwy. Odzywam się uniżoną powolnością moją, żem wszelką moją i Im. Pana Antoniego Partego i innych in hoc opere expertis et capatioribus Profesoribus pilnością i consideracją tructinando determinanimą, że ad amussim secundando WMM Panu desideria krom wielkiego ołtarza, drugie wszystkie ołtarze poboczne mają być tym sposobem wystawione; to jest cum fineto marmore; a pedestali zaś ex ligno formati et elaborati: Jeżeli tedy tak WMM Panu competit, racz mi o tym listownie fusius meritem suam enucleare abym z uniżonymi powinnościami moimi mógł się szczycić.

J.W.WMM Pana i Dobrodzieja

Najniższym sługą

Jerzy Eleuter Siemiginowski.

W Warszawie
diae 24 Febr.
Anno 1706.
(AGAD, Archiwum Potockich, t. 34, list 170).

II

Nikomu, tylko mojej własnej muszę to przypisać nieszczęśliwości, gdy tym bardziej się indygnacji Pańskiej JWMM Pana i Dobrodzieja wystrzegałem i obawiałem, tem mniej się jej uchronić mogłem; albowiem ta zawsze moja była najosobliwsza konsideracja, abym bynajmniej w niczym nie naruszając Pańskiej łaski szczególnie tylko ad mentem jego moje dirigował powolności; i dlatego też zawsze się na Rozsądek i na Pańską disercjo zdał i ochotę moją skłaniał. A że WMM Pan koniecznie żądałeś wiedzieć cenę; nie godziło się tedy mnie na Pańską affectacjo zabraniać i trudno się było Pańskiemu rozkazaniu wymówić i mandata Pańskie nie egzekwować, boby każda ekskuzacja nie ważna była. Tak tedy stosując się do woli Pańskiej musiałem wyrazić takie praetium, jakie nie ja sam przez się, ale periti in hac professione, zważywszy pierwej u Św. Krzyża i na innych przy Warszawie miejscach moją robotę, chociaż tymi złemi czasy wystawioną, na co, oraz i na wielkość tak wielu obrazów osobliwy wygląd mieli, condignum osądzili pomienione praetium i dlatego molestując wyperswadowali, żem na nie musiał pozwolić i proponować ad arbitrum Pana, od którego ja teraz strofowanie i popozycję za wierne i szczere moje posłuszeństwo niewinnie ponosić muszę, żebym zaś z jakiej presumpcji wytaksował i wynosił moją robotę, nigdym w życiu moim nie miał takiego pomyślenia. Zaś praca, farby i czas, który się trawi koło roboty, godzien przecież należytej rekompensaty, bowiem żaden z ludzi na świecie, tak najmniejszej, jak i największej kondycji człowiek nic darmo nie czyni, ani jure naturali czynić nie powinien. Dlatego miałbym w tym osobliwy skrupuł, miawszy z drobinami a gromadnymi dziatkami ubogą familią, żebym dla ambicji albo dla jakiego innego swego prywatnego Respektu i Presumpcji darmo tylko pracował, a o familii ubogiej zapomniał. Byłoby to przeciwko prawu Boskiemu, przeciwko wrodzonej miłości Rodzicielskiej, które każdemu zakazują takich postępków. Dlatego musiał nie kto źle udać przed WMM Panem, któremu ja teraz i na zawsze deklaruję i protestuję się, że tak w profesji mojej, jako i do usług Pańskich WMM Pana jestem ex minimis infimusy życzę sobie zawsze być.

Jaśnie W.MMM Pana i Dobrodzieja

najniższym sługą

Jerzy Eleuter Siemiginowski.

W Warszawie,
d. 25 Aprilis
1706.

(AGAD, Archiwum Potockich, t. 36, list 10).

Il. 7. Podpis J. E. Szymonowicza-Siemiginowskiego w liście do St. A. Szczuki

KAROL LEWICKI

O MALARZACH KRAKOWSKICH W METRYKACH STUDENTÓW U. J. W XVIII W.

Do ogłoszonej na łamach Biuletynu Historii Sztuki[1] rozprawy dr Mirosławy Chamcówny *Walka malarzy krakowskich o wyzwolenie spod praw cechowych* chciałbym dorzucić parę uwag i uzupełnień, a w łączności z tym podać nazwiska malarzy krakowskich, którzy przypuszczeni do praw przysługujących osobom związanym z uniwersytetem, wpisali się na kartach Albumu Studiosorum U. J. w okresie 1747—1775[2]. Pierwsze wpisy miały miejsce dnia 21 kwietnia 1747; poprzedziły ten fakt dwuletnie z górą starania kongregacji malarskiej, która uzyskała najpierw wstępną zgodę rektora Pałaszowskiego (15.I.1745) a potem potwierdzenie króla Augusta III (5.XII.1746)[3]. W oparciu o powyższe kongregacja malarzy krakowskich została ostatecznie dopuszczona do wspomnianego wpisu w dniu 21 kwietnia 1747 r.[4].

Fakt wpisu 15 członków cechu i zarazem złożenie przez nich przysięgi nie może oczywiście świadczyć o tym, iż wszyscy jego członkowie dokonali tej formalności, być może, że było ich więcej[5]. Otóż w wspomnianym dniu wpisali się: starszy cechu, florentczyk Dominik Maria Mangini, Krzysztof Sikorski, Krzysztof Lisowski (co obaj wpisali po polsku „malarz krakowski"), nazwiska dalszych wpisała jedna ręka (być może notariusza uniwersyteckiego i po łacinie) i byli to: Andrzej Cengler[6], Jan Albrykiewicz[7], Bonawentura Batkowski, Marcin Stachowicz, Jan Chodejowski[8], Wawrzyniec Brocki, Gabriel Dorajski, Łukasz Orłowski, Józef Komoniecki, Piotr Papuciński, Jan Klimecki i Paweł Gołębiowski. Jeszcze w tym samym półroczu (letnim 1747 r.) wpisali się: Mikołaj Janowski[9], Mikołaj Steykowski, w zimowym półroczu tegoż roku: Franciszek Romanowski, Mikołaj Zieleński, Maciej (syn Jakuba) Szulieński i Kazimierz (syn Łukasza) Brocki. W trzy lata potem w półroczu letnim 1750 wpisał się Józef (syn Urbana) Kapaczeński notowany jako malarz-pozłotnik. Zapoczątkował on serię malarzy, którzy wbrew spełnianemu dotąd obowiązkowi, przestali składać przysięgę. Z kolei w półroczu letnim 1758 r. wpisał się Karol Wąchowski, a w następnym roku, również w półroczu letnim — Maciej Różański i Stanisław Karbowski; o tych trzech brak w Albumie adnotacji co do ich pochodzenia. W półroczu zimowym 1760 r. wpisał się Walenty (syn Jana) Janowski pochodzący z terenu województwa krakowskiego, dalej Jan (syn Tomasza) Staszowski, mieszkaniec Piły i krakowianin Andrzej (syn Józefa — wymienionego wyżej) Komoniecki, dalej Morawianin Jan Neinderffer Gorius i pochodzący z Sandomierza Benedykt (syn Kazimierza) Sochacki. Dalszymi byli w półroczu letnim 1761 Kazimierz (syn Jana) Mołodziński z terenu województwa krakowskiego, w półroczu zimowym 1762 Wincenty (syn Łukasza) Orłowski, Wojciech (syn Jana) Gajecki (wpisano „mayster konsztu malarskiego") i Jan (syn Marcina) Remiaszowski. W zimowym półroczu 1766 przybyli: pochodzący z Podola Antoni Dąbrowski, a z Krakowskiego — Wojciech Poziemski, Szymon Orlicki, Stanisław Mogilański i Ludwik Batkowski.

W półroczu zimowym 1767 pojawił się wśród malarzy krakowskich drugi Włoch, mediolańczyk Jan (syn Dominika) Merlini (wpis własnoręczny), po nim w półroczu letnim 1773 — Kazimierz (syn Józefa) Sławski, w półroczu zimowym 1775 — Tomasz[10] Popławski i Jan Gawęcki. Byli to ostatni malarze, jacy wpisali się na końcowych dla XVIII w. kartach Albumu Studiosorum, obejmującego (z pewnymi lukami) lata od 1720 do 1780 r.

Wśród tych 43 cytowanych nazwisk malarzy trudno dopatrzyć się głośniejszych mistrzów. Posiłkując się słownikiem Rastawieckiego widzimy wśród nich kilku organizatorów życia cechowego, np. Albrychtowicz, Cengler, Józef Komoniecki, Mangini, Romanowski, Stachowicz. Kilku innych reprezentowało głównie malarstwo kościelne, jak np. Paweł Gołębiowski, twórca szeregu obrazów w karmelickim kościele w Czernej, Mikołaj Janowski (obrazy w katedrze wawelskiej, w Tyńcu i w Podegrodziu k. Starego Sącza), Kazimierz Mołodziński (obrazy u krakowskich dominikanów), Jan Neinderffer (malowanie kolegiaty w Wojniczu), Łukasz Orłowski (uprawiał malarstwo historyczne, portretowe i kościelne — szereg obrazów w zakrystii katedry łać. we Lwowie), Wojciech Poziemski (obrazy w kościele w Kalwarii Zebrzydowskiej). O szeregu innych przeważnie głucho, brak zupełny wiadomości o ich twórczości i kolejach życia.

---

[1] R. XVI (1954), nr 2, s. 215—234.

[2] Archiwum U. J., rkps nr 367, s. 166, 170, 171, 187, 227, 234, 243, 244, 247, 253, 254, 273, 284, 306, 323.

[3] Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich...*, III, Warszawa 1854, s. 435—445, oraz Archiwum U. J., dyplom pergaminowy nr 700 (dawna sygn. 14.058).

[4] Archiwum U. J., rkps nr 22, s. 194. Uchwała zapadła 21.IV.1747 w obecności rektora, profesorów Stanisława Mamczyńskiego, Wojciecha Micińskiego i notariusza akt rektorskich prof. Kazimierza Jarmundowicza.

[5] Np. Rastawiecki wymienia członka kongregacji Stanisława Rzepę, którego nie ma w Albumie Studiosorum.

[6] Rastawiecki, jw., s. 154 i 155 „Cencler" wzgl. „Cenkler".

[7] Rastawiecki, jw., s. 107 „Albrychtowicz".

[8] Rastawiecki, jw., s. 233 i 234 „Hodejowski".

[9] W Albumie Studiosorum „Janowska" (!), miał on być razem z Janem Neinderfferem autorem dekoracyjnej strony kanonizacji św. Jana Kantego w Krakowie.

[10] W rękopisie poprzednio wpisano „Józef".

JANUSZ DERESIEWICZ

BYCZKOWSKI, BYSZKOWSKI CZY WYSZKOWSKI

Prócz krótkich wzmianek o dwóch bezimiennych malarzach w *Słowniku* Rastawieckiego [1] — Byczkowskim i Byszkowskim, przez dłuższy czas mało było o nich wiadomości. Byczkowski jest tam nazwany malarzem warszawskim z drugiej połowy XVIII wieku, uczniem Tombariego i Brenny, których naśladowcą i współpracownikiem był B. Belotto; jego malarskie dzieło to dekoracyjne freski, również obrazy olejne; żył jeszcze w r. 1815, umarł w podeszłym wieku. Byszkowski znany był Rastawieckiemu tylko z artykułu zamieszczonego w 1844 roku w leszczyńskim Przyjacielu Ludu jako twórca malowideł wewnątrz kościoła parafialnego w Obrze, wykonanych około roku 1785; jest on w tej wzmiance nazwany malarzem z Poznania.

Najnowsze badania Stanisława Lorentza [2] i Jadwigi Jaworskiej [3] pozwalają ustalić nowe szczegóły biograficzne odnoszące się do Byczkowskiego i rozszerzają znajomość jego dzieła malarskiego. Byczkowski miał na imię Adam i urodził się w roku 1756. Jest z pewnością identyczny z Byczkowskim twórcą polichromii w Natolinie, jak również i zespołu polichromii w kilku salach radziejowickich. Nie zgodzimy się tylko z ostrożną zresztą sugestią identyfikacji Byczkowskiego z Byszkowskim uczynioną przez St. Lorentza [4].

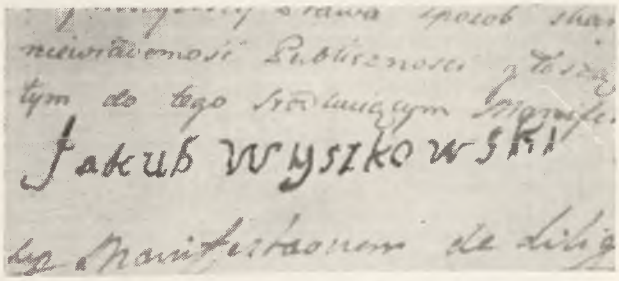
O Byszkowskim pierwszą znaną wzmiankę podał ks. Piotr Widawski, na którego powołał się także Rastawiecki. Pleban oberski Rafał Rożewicz, restaurując w 1785 roku drewniany kościół parafialny św. Elżbiety w Obrze, wymienił m. in. przyciesi, „a że przez podniesienie kościoła, malatura się nieco zepsowała, przeto — kazał na nowo wymalować przez malarza Byszkowskiego z Poznania wewnątrz ten kościół, wraz z podniebieniem“ [5]. Dzieło to, do pewnego czasu jedyne, które można było przypisać Byszkowskiemu, przepadło wraz z rozbiórką kościoła w 1839 roku.

Restauracja kościoła parafialnego w Wolsztynie w latach międzywojennych pozwoliła odkryć nowe dzieło tegoż Byszkowskiego. Kościół wolsztyński wzniesiony w siódmym i ósmym dziesięcioleciu XVIII wieku otrzymał na kopulastych sklepieniach jedenaście kompozycji figuralnych wymalowanych techniką freskową i stanowiących jednolitą całość kompozycyjną [6]; oceniając je dość wysoko Pajzderski podkreśla wielki rozmach i prawdziwą brawurę, zaliczając je do barokowego jeszcze malarstwa dekoracyjnego. Autorstwo i czas powstania tych fresków ustalono na podstawie znalezionej na sklepieniu lewej bocznej nawy daty (rok 1778) i oznaczenia malarza (I. [!] Byszkowski). Pajzderski od siebie już dodaje: „zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości, że Byszkowski... jest osobą identyczną z Byczkowskim“. Dalej łączy to, co mu wiadome było głównie na podstawie Rastawieckiego o jednym i drugim. A więc nazywa Byszkowskiego naśladowcą Tombariego i Brenny i tym naśladownictwem tłumaczy włoski charakter polichromii kościoła wolsztyńskiego.

Byszkowskim i jego dziełem w Wolsztynie zajął się jeszcze ks. Zdzisław Zakrzewski [7], przypisując kompozycję fresków ks. Franciszkowi Bębnowskiemu a ich wykonanie Janowi Byszkowskiemu [8]. O tymże Janie Byszkowskim, który był znanym, według autora, malarzem polskim z czasów Stanisława Augusta, można znaleźć jeszcze szereg mniej lub więcej fantastycznych informacji. Bardziej interesujące są jednak dane o restauracji kościoła, która doprowadziła do odkrycia fresków Byszkowskiego. Odnowienia fresków dokonał w 1925 roku Stanisław Wróblewski. On to odczytał podpis malarza na sklepieniu nad jednym z ołtarzy. Jest rzeczą charakterystyczną, że w wersji ks. Zakrzewskiego podpis brzmiał: „J. [!] Byszkowski“, a nie I. Byszkowski, jak twierdził Pajzderski. Podpis ten wg Zakrzewskiego był niewidoczny pod zanieczyszczeniem, które nie pozwalało nawet dojrzeć obrazu (Pajzderski pisał o wcześniejszym zamalowaniu).

Całkowicie za poprzednikami, z pewnym nowym szczegółem, poszedł A. Brosig pisząc wprost o Janie Byszkowskim (Byczkowskim) [9].

Znaleziony przed niedawnym czasem dokument archiwalny przynosi w tych sprawach nowy materiał [10]. Przed urzędem i księgami grodzkimi poznańskimi stanął urodzony Jakub Wyszkowski, zamieszkały najprawdopodobniej w Poznaniu, do niedawna właściciel „dworca“ na Rybakach i zapowiedział dochodzenie swych praw szlacheckich oraz zmiany nazwiska z Byszkowski na Wyszkowski. Było to w roku 1790, a więc po dacie wykonanych i znanych nam prac jego w Obrze i Wolsztynie, które, jak na to zdają się wskazywać okoliczności, sam podpisał nazwiskiem



Podpis Jakuba Wyszkowskiego

---

[1] Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich...* I, Warszawa 1850, s. 82—84.

[2] Lorentz S., *Natolin*, Warszawa 1948 (Prace z Historii Sztuki Tow. Nauk. Warsz. II).

[3] Jaworska J., *Radziejowice, zespół architektoniczno-parkowy z Wieku Oświecenia*, Biuletyn H. S. XIV (1952), nr 3, s. 57—71.

[4] Lorentz, jw., s. 65, nota.

[5] Widawski P. ks., *Kościół i klasztor księży cystersów w Obrze*, Przyjaciel Ludu, Leszno 1844, nr 28, s. 218 i 219.

[6] Pajzderski N., *Kościół w Wolsztynie i jego freski*, Przegląd Historii Sztuki (1930/31), s. 20 i nn.

[7] Zakrzewski Z. ks., *Z dziejów Wolsztyna i okolicy*, Leszno 1932, s. 96 i nn.

[8] Powołuje się tu na Rostafińskiego [!], *Słownik malarzy* [!] *polskich*, choć wiadomo, że Rastawiecki ani Byczkowskiemu, pomijamy tu Tytusa, ani Byszkowskiemu, imienia nie dał.

[9] Brosig A., *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*, Poznań 1934, s. 324.

[10] Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Poznaniu, Relationes Castri Posnaniensis vol. II, rok 1790, Poznań 633 k. 806 i v.: Generosus Wyszkowski in vim diligentiae manifestatur. Dokument w pełnym brzmieniu znajduje się na końcu nin. notatki.

Byszkowski. Z przytoczonych w dokumencie szczegółów biograficznych wynika, że był malarzem i urodził się najprawdopodobniej w Poznaniu, około 1730 roku. Ojciec jego pochodził z województwa podlaskiego, a do województw wielkopolskich „przez sztukę rycerską się dostał". Z powodu wielkiej powodzi w Poznaniu w 1736 roku [11] ojciec Jakuba postradał całe swe mienie razem z dowodami „klejnotu dobrego urodzenia". Wkrótce po tej powodzi ojciec zmarł, a Jakub, który w chwili śmierci ojca był „w niezakwitłym... młodości kwiecie", z powodu warunków materialnych nie mógł się kształcić „odpowiednio do stanu szlachetności" i nie chcąc żyć w próżniactwie, „uprosiwszy sobie w pomocy dobrodzieja" odbył naukę malarstwa, jednak nie rzemieślniczego (cechowego), co bardzo skwapliwie przy każdej okazji podkreśla, w Warszawie. Chcąc się jeszcze wyraźniej odciąć od sztuki rzemieślniczej mówi o sobie, że „do dziś dnia narodowi wspaniałe przynosi zaszczyty". W tej samej myśli, gwoli nadto ratowania swego klejnotu szlacheckiego dodaje, że „sztuka malarska dobrze znana (ile wolna bez cechu) równy jedna szacunek i szlachectwa nie krzywdzi".

Jakub Wyszkowski żył w powtórnym związku małżeńskim z urodzoną Heleną z Wojciechowskich i prawdopodobnie z tego małżeństwa pochodził syn Jan Nepomucen, któremu ojciec przed niedawnym czasem sprzedał dworzec na Rybakach. W związku z tą właśnie transakcją w kancelarii ratusza poznańskiego, Jakub już przez samo załatwianie tych spraw przed władzami miejskimi, a nie w grodzie, w pewnym sensie przesądził kwestię nieszlacheckiego pochodzenia. W dodatku w wyżej wymienionych aktach wypisano mu tytuły „tylko stanowi miejskiemu służące" (a więc zapewne sławetny a nie urodzony), a ponadto zmieniono nazwisko na Byszkowski. Na dowód swego szlachectwa przywodzi jeszcze okoliczność, że „żadnemu miejskiemu prawu podległości nie uczynił i obowiązku onegoż nie zaciągnął". Przeciw „tak strasznemu transakcji zapisaniu" żaląc się wnosi o nieważność tych transakcji „czyli bardziej o poprawę onychże".

Można chyba w świetle powyższych faktów stwierdzić, że kim innym był Adam Byczkowski i kim innym Jakub Byszkowski vel Wyszkowski. Ten drugi, urodzony około 1730 roku, nie mógł prawdopodobnie być uczniem Brenny, który przybył do Polski w roku 1780 [12], choć jak sam stwierdza, kształcił się w Warszawie w malarstwie, być może jeszcze w czasach saskich. Byszkowski vel Wyszkowski był niewątpliwie silnie związany z Wielkopolską, gdzie należałoby szukać dalszych materiałów uzupełniających znajomość jego dzieła malarskiego i szczegółów biograficznych. Porównanie podpisów Adama Byczkowskiego, reprodukowanego w artykule Jaworskiej [13] i Jakuba Wyszkowskiego, załączonego do niniejszej notatki, zdaje się również wykluczyć identyczność obu tych malarzy.

Pozostaje jeszcze sprawa pisowni nazwiska Byszkowski vel Wyszkowski. Być może nie było tu pomyłki władz miejskich. Nie jest wykluczone, że Byszkowski takie właśnie nazwisko używał do 1790 roku, kiedy to z niewiadomych przyczyn, chciał się gwałtownie nazwać Wyszkowskim i przyozdobić „klejnotem" szlachectwa [14].

Kwerenda w archiwach poznańskich pozwoli z pewnością uzupełnić wiadomości biograficzne i powiększyć znajomość dzieła malarskiego Byszkowskiego vel Wyszkowskiego. Nie-historyk sztuki uważa swoje zadanie za skończone z chwilą sporządzenia powyższej notatki [15].

A N E K S

Generosus Wyszkowski in vim diligentiae manifestatur.

Do urzędu i ksiąg niniejszych grodzkich poznańskich osobiście przyszedłszy urodzony Jakub Wyszkowski niegdy urodzonego Wojciecha z urodzoną Anastazją z Szafarowiczów małżonków Wyszkowskich spłodzony syn, znając się być dobrze urodzonym i nie chcąc znowu tego klejnotu urodzenia żadnej wątpliwości zostawić, a mając dowody uroczyste stan żalącego jak najmocniej gruntujące, to końcem wszelkiej swej pilności na twierdzy dowodów zasadzone przed księgami temiż czyni zapewnienie. Jako więc Najwyższa Opatrzność, w której jest mocy pomnażać lub umniejszać przypadkami majątki ludzkie i której oprzeć się nikt żyjący nie jest mocen w równej żalącego się ojca urodzonego Wojciecha Wyszkowskiego postawiła niemocy. Albowiem w roku 1736 nadspodziewanie przypadkiem powodzi nigdy w tych wiekach w zebraniu i zalaniu miast niepraktykującej w utracie wszystkiego zbioru co tylko starunek i praca całego życia przysposobiła, niemniej i w zgubie dowodów klejnot dobrego urodzenia ojca żalącego łuszczących woli swojej dopełniła skutek, a wreszcie po tym w krótkim przeciągu czasu trafarem śmierci uderzywszy dług śmiertelności opłacić rozkazała, żalącego zaś po śmierci ojca w niezakwitłym zostawiwszy młodości kwiecie, sposobu życia w czwiczeniu się nabieraniu nauk stanowi szlachetności właściwego uchyliła. Nie chcąc zaś stawający w bezczynności i próżniactwie bieg życia swego pędzić, owszem użyteczności ojczyźnie i obywatelom usiłując dać dowody, uprosiwszy sobie w pomocy dobrodzieja w sztuce (ile wolnej) malarstwa w Warszawie wyćwiczywszy się, do dziś dnia narodowi wspaniałe przynosi zaszczyty. Że zaś każda nauka i umiejętność rzeczy każdemu wydaje najobfitsze sławy użytków plony, tak i sztuka ma-

[11] Pisze o niej Łukaszewicz J., w swoim *Obrazie historyczno-statystycznym miasta Poznania w dawniejszych czasach*, II, s. 379—383, także Markwitzówna A., *Poznań w walce z żywiołem. „Wielka powódź w r. 1736"*, Kronika m. Poznania XXII (1949), s. 52—58.

[12] Lorentz, jw., s. 36.

[13] Jaworska, jw., s. 71.

[14] Za używaniem nazwiska „Byszkowski" przemawia jeszcze treść wizji dworca na Rybakach dokonanej w 1782 r., gdzie położenie tego dworca podane jest następująco: „między sąsiedztwem Byszkowskiego malarza z jednej, a pustym placem należącym do miasta J.K.Mci Poznania z drugiej strony" — Woj. Arch. Państw. w Poznaniu, R. C. P. 600 83 v. 1782.

[15] Autor notatki dziękuje drowi St. Wilińskiemu za okazane zainteresowanie.

larska dobrze znana (ile wolna, bez cechu) równy jedna szacunek i szlachectwa nie krzywdzi. A ponieważ znowu w transakcyjach między żalącym a synem urodzonym Janem Nepomucenem Wyszkowskim o dworzec na Rybakach będący o przedaż zawartych, także i z urodzoną Heleną z Wojciechowskich żoną żalącego się powtórnego małżeństwa działanych w kancelarii ratusza poznańskiego przez nieznanie żalącego się terminów jurydycznych i przez niewiadomość urzędów przyjmujących umieszczenie tytułów tylko stanowi miejskiemu służących, a co większa i nazwisko swoje inaczej przeistoczone to jest Byszkowski, a nie Wyszkowski z informacyji być dochodzi wyrażone i znowu, że żalący stan ten, w którym się urodził w nieprzerwanych trzyma obrębach i żadnemu miejskiemu prawu podległości nie uczynił i obowiązku onegoż nie zaciągnął. Dowody zaś w ręku żalącego będące ojca żalącego w województwie podlaskim być dobrze urodzonego obywatela dowodzą i że tu do województw wielkopolskich przez sztukę rycerską dostał się i z tem rozstał się światem. Inne manu scripta zapewniają, a transakcyje ratuszne powyżej rzeczone wspacznie tak w daniu tytułu miejskiego jako i w odmienieniu oryginalnego [p. 806 v.] nazwiska w niewiadomości zapisane pokazują się, a zatem żalący spostrzegłszy taki przypadek szkodliwy klejnot szlachectwa i familią czerniący, przeciw temu tak strasznemu transakcyji zapisaniu z niewiadomości dopełnionemu, a prerogatywy szlachectwa szczerbiącemu, nie chcąc swej potomności przez zamilczenie przynieść wątpliwości o nieważność tych transakcyji czyli bardziej o poprawę onychże w jak najuroczystszy prawa sposób skarży się i omyłkę tę czyli niewiadomość publiczności głosząc, prawem czynić nie zaniedba tym do tego środkującym manifestem salvis salvandis.

(—) Jakub Wyszkowski

JERZY STANKIEWICZ

KILKA UWAG DO ARTYKUŁU „ALEGORIA HANDLU GDAŃSKIEGO"

Sztuka gdańska, aczkolwiek na pozór dość szczegółowo opracowana przez historyków niemieckich, wymaga w bardzo wielu wypadkach — jak to się po ostatniej wojnie okazało — ponownej, bardzo dokładnej analizy, która częstokroć doprowadza do całkiem nowych a nawet wręcz rewelacyjnych sformułowań.

Prof. dr Władysław Tomkiewicz w swoim artykule *„Alegoria handlu gdańskiego" Izaaka van dem Blocke* (Biuletyn H. S. XVI, 1954, nr 4, s. 404) poruszył właśnie jeden z takich ważnych gdańskich tematów, interpretując w bardzo interesujący sposób dotychczas nie zawsze doceniane i — co gorsza — niewłaściwie rozumiane dzieło Izaaka van der Blocka. Wartość artykułu jest tym większa, że autor zaopatrzył go w liczne reprodukcje mało znanych a niezmiernie ciekawych szczegółów obrazu.

Kilka nieścisłości i spornych problemów poruszonych przez autora upoważniają do zabrania głosu w związku z powyższym artykułem. Zacząć należy od marginesowej zresztą uwagi autora odnośnie do fasady Dworu Artusa.

Wzniesiony przypuszczalnie jeszcze w pierwszej połowie XIV w.[1] dwór bractwa kurkowego św. Jerzego, po pożarze w r. 1476[2] został w latach następnych rozbudowany do dzisiejszych rozmiarów[3], stając się równocześnie siedzibą kilku różnych bractw. Dawny gospodarz, bractwo św. Jerzego w r. 1494 przeniosło się do nowej, wzniesionej specjalnie dla siebie siedziby przy bramie Długoulicznej[4]. W r. 1552 Dwór Artusa otrzymał nową, renesansową fasadę frontową od strony Długiego Targu, przy wznoszeniu której byli zatrudnieni budowniczowie włoscy[5]. W latach 1616—1617 fasada ta została przeprojektowana przez Abrahama van der Blocka i otrzymała dzisiejszy wygląd[6].

Autor (s. 412), przypuszczalnie za Simsonem[7], podaje, że fasadę Dworu Artusa projektowano w latach 1609—1617. Początkowo, kiedy nie posiadano jeszcze dostatecznej pewności co do autora i daty powstania nowej fasady, czas jej wykonania zamykano właśnie w tych granicach wyznaczanych przez dwa datowane dokumenty, a mianowicie: przez powstały w r. 1617 sztych Dickmanna przedstawiający Dwór Artusa w nowej szacie[8] oraz przez pochodzący z r. 1608 obraz Izaaka van der Blocka (data na fryzie portalu), obraz, który stał się tematem omawianego artykułu w Biuletynie.

Autor stawia pod znakiem zapytania wiarygodność obrazu twierdząc, że przedstawionej na nim fasady Dworu Artusa „...nigdy nie było. To, co widzimy przed sobą, jest pewnego rodzaju fantazją malarza i, jak mi się wydaje, nie tyle może fantazją, ile raczej projektem przebudowy tego reprezentacyjnego gmachu". Nieco wyżej, na tej samej stronie 412 autor twierdzi, że fasada ta nie jest „...elewacją frontową dawniejszą, znaną z malowidła Antoniego Moellera z roku 1601...".

Niestety, w tym wypadku trudno zgodzić się z autorem, wobec istnienia dwóch wizerunków Dworu Artusa, pochodzących na pewno sprzed okresu jego prze-

[1] Pierwsza wzmianka o gdańskim Dworze Artusa pochodzi z r. 1350 (Archiwum Gdańskie 300,32/1, k. 42v).

[2] O fakcie tym posiadamy szereg relacji kronikarzy współczesnych względnie późniejszych, jak np. Weinreicha *(Scriptores Rerum Prussicarum*, t. 4, Leipzig 1870, s. 740), Lubbego (tamże, s. 716), Stegmanna (tamże, t. 5, 1874, s. 497) i wielu innych.

[3] Ostatnią czynnością było w r. 1480 założenie sklepień (Lubbe, jw., s. 717). Później jeszcze trwały prace wykończeniowe wnętrza.

[4] Obecnie zwanej popularnie — acz niesłusznie — Strzelnicą św. Jerzego. Teraz mieści się tam siedziba miejscowego oddziału Stowarzyszenia Architektów Polskich.

[5] Arch. Gd. 300, R. LI, 4, k. 340v.

[6] Zaginiona księga rachunkowa z lat 1616—1617 (Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins t. 3, Danzig 1904, s. 82, a także t. 2, 1903, s. 29).

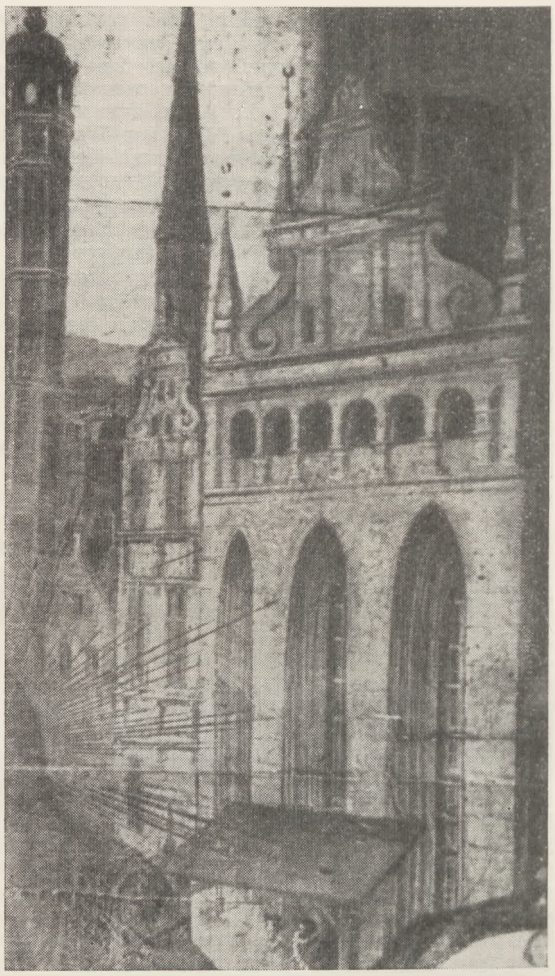
[7] Simson P., *Der Artushof in Danzig und seine Brüderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 152.

[8] Dickmann A., *Praecipuorum locorum et aedificiorum, quae in urbe Dantiscana visuntur, adumbracio*, 1617.

Il. 1. Dwór Artusa wg panoramy Gdańska przypisywanej Moellerowi (koniec w. XVI); silne powiększenie. (Fot. J. Ciemnołoński)

budowy przez Abrahama van der Blocka. Pierwszy z nich (il. 1) to wycinek całkowicie wiarygodnej panoramy Gdańska, przypisywanej A. Moellerowi i pochodzącej gdzieś z końca XVI wieku. Drugi (il. 2) — to właśnie fragment wymienionego przez autora obrazu Moellera „Grosz czynszowy", stanowiącego przede wszystkim wspaniały dokument historyczny wyglądu ul. Długiej i Długiego Targu około r. 1600. Na obu występuje ta sama, kwestionowana przez autora, fasada renesansowa z r. 1552 z charakterystyczną sześcioarkadową, przeźroczową galeryjką i z dwukondygnacjowym szczytem pilastrowym. Pewne rozbieżności w zestawieniu z obrazem van der Blocka (il. 3), zachodzące np. w interpretacji ślimacznic szczytu, można przypisać dość powszechnemu lekceważeniu, z jakim malarze odnosili się do tak „mało ważnych" szczegółów architektonicznych. Tym niemniej, wnosząc z bardziej sumiennego przedstawienia tych ślimacznic na obrazie van der Blocka, przypuszczam, iż raczej tutaj są one bliższe rzeczywistości.

Jako dalszy dowód wiarygodności „Alegorii" w zakresie interpretacji architektury wskazać trzeba mały fragment (il. 4) reprodukowanego już przez prof. Tomkiewicza sztychu Willera [9] z drugiej połowy XVII wieku, a także wycinek sztychu Dickmanna (il. 5). Na obu sztychach po lewej (zachodniej) stronie Dworu Artusa występuje Stary Dom Ławy Miejskiej (Długi Targ 45) jeszcze w kształtach renesansowych. Pomijając rozbieżności wynikające ze swoistej, plastycznej interpretacji obrazu, w obu wypadkach identyczność architektury z architekturą odpowiedniej kamieniczki, którą po lewej stronie swego Dworu Artusa umieścił Izaak van der Block, nie ulega najmniejszej kwestii. W połowie XVIII w. Stary Dom Ławy został przebudowany w formach wczesnorokokowych, przy czym pozostawiono jedynie dwa dawne, renesansowe, zachowane zresztą do dzisiaj charakterystyczne kamienne pilastry. Ich zgodność z przedstawieniem na sztychach i obrazie van der Blocka raz jeszcze podkreśla dokumentalną wartość tych danych ikonograficznych.

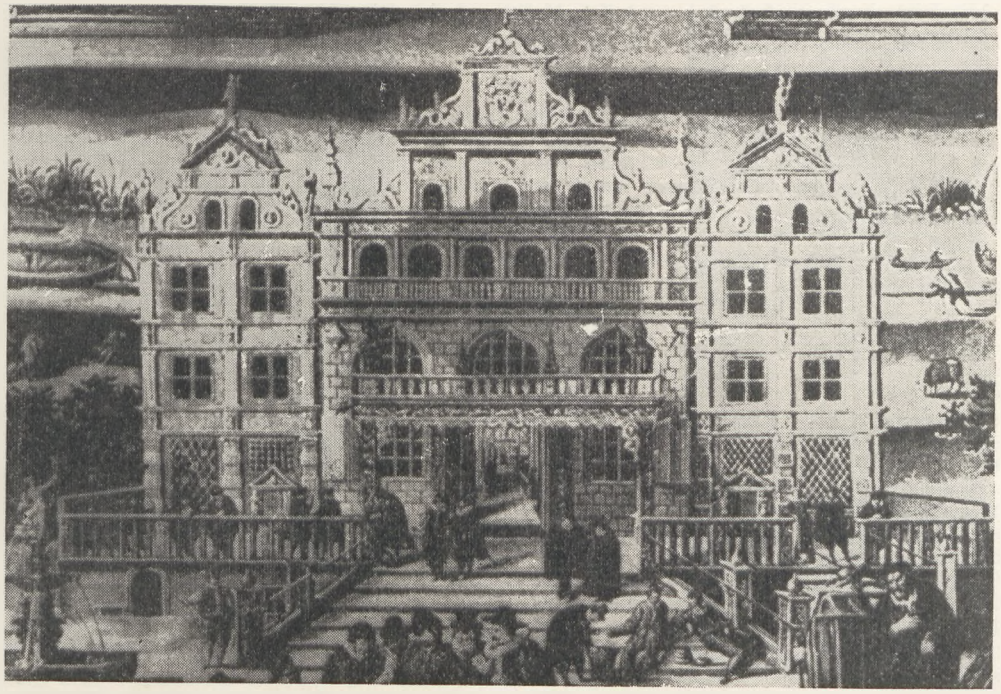


Il. 2. Dwór Artusa wg obrazu A. Moellera „Grosz Czynszowy" z r. 1601. (Fot. J. Ciemnołoński)

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia sprawa kamieniczki wschodniej, która na „Alegorii" stanowi odbite w lustrze powtórzenie kamieniczki zachodniej. Wydaje się, że malarzowi szło tutaj przede wszystkim o konsekwentne utrzymanie dość silnie zaznaczonej w obrazie osiowości, występującej zarówno w jego ogólnym układzie, jak również i w partiach architektonicznych. W tym wypadku tendencja malarza była zbyt wyraźna, by mogła służyć jako dostateczny powód do stawiania w ogóle pod znakiem zapytania wartości obrazu jako dokumentu.

Reasumując stwierdzić należy, że przedstawiona na obrazie Izaaka van der Blocka fasada Dworu Artusa

[9] Z dzieła Curickego R., *Der Stadt Dantzig historische Beschreibung...*, Amsterdam — Dantzig 1687. Sztych ten został niesłusznie przypisany w cytowanym artykule w Biuletynie (s. 407, il. 5) Dickmannowi.



Il. 3. Dwór Artusa wg obrazu I. van der Blocka z r. 1608. (Fot. J. Ciemnołoński)

przynajmniej w ogólnych formach wyobraża fasadę renesansową zrealizowaną w roku 1552.

Trudno również się zgodzić z wyrażonym przez autora (s. 412) twierdzeniem, iż formy dekoracyjne Dworu Artusa z obrazu van der Blocka wykazują pokrewieństwo z formami Zbrojowni [10]. Nie zostały jak dotąd opublikowane żadne pisemne dowody (poza hipotetyczną wzmianką u Knetscha [11]) na współautorstwo Abrahama van der Blocka przy budowie tej ostatniej. Zarówno wyobrażona na obrazie van der Blocka architektura Dworu Artusa, jako też wszystkie wcześniejsze dzieła Abrahama van der Blocka wykazują w głównej mierze dominującą zależność od wpływów włoskich i są zupełnie odmienne duchem od charakterystycznej ceglano-kamiennej architektury flamandzkiej, której najznakomitszym reprezentantem jest właśnie Wielka Zbrojownia gdańska.

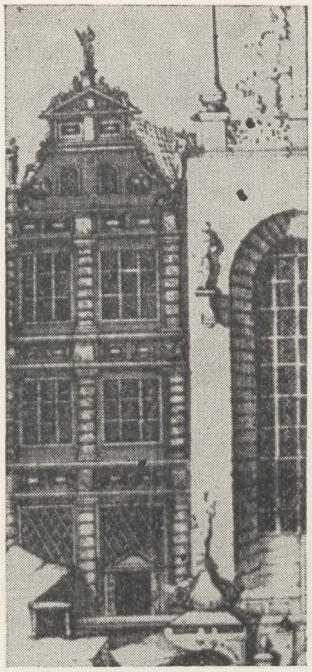
Inną, dość istotną kwestią, jest sprawa umieszczonej w górnej części obrazu Izaaka van der Blocka panoramy Gdańska. Autor artykułu skwitował ją tylko niezbyt zresztą pochlebnym określeniem: „makieta klockowa". Panorama ta z jednej strony stanowi dość daleko idącą plastyczną transformację faktycznego widoku miasta, gdzie malarz zastosował np. zupełnie inną skalę dla poszczególnych obiektów architektonicznych a inną dla oznaczenia rozpiętości pomiędzy skrajnymi bastionami: Bożego Ciała i Św. Gertrudy, gdzie zupełnie swobodnie dokonał pewnych przesunięć, by np. uzyskać dokładnie osiowe względem całości położenie bramy Wyżynnej, lub całkiem niewspółmiernie w stosunku do wieży mariackiej podwyższył wieżę ratuszową. Jednocześnie jednak można tę panoramę traktować bez wahania jako wierny obraz architektury miasta z ok. 1608 roku. Malarz nie pominął żadnej budowli, możliwej do dostrzeżenia od tej strony, żadnego szczegółu, jak rysunek wież, hełmów i szczytów, czy też nawet zasadniczych elementów gotyckich i renesansowych fortyfikacji. Panorama ta przedstawia wysoką wartość zarówno ze względu na ciekawą kompozycję, jak też dlatego, że obraz, który został tu przedstawiony, stanowi ważny dokument przy badaniach gdańskiej architektury historycznej.

Słusznie podnosi autor konieczność stałego podkreślania niderlandzkiego pochodzenia artystów gdańskich (s. 409, przypis 17). Właściwsza wydaje się np. forma Opbergen [12], bardziej zgodna z duchem słow-

[10] W polskim piśmiennictwie dotyczącym Gdańska a także w mowie potocznej przyjęło się od dawna określenie: Zbrojownia lub Wielka Zbrojownia (w odróżnieniu od Małej Zbrojowni wybudowanej przez Jerzego Strakowskiego w r. 1645), dlatego też nie wydaje się ani celowe, ani słuszne naginanie nomenklatury do popularnych arsenałów Krakowa, Zamościa a zwłaszcza Warszawy, co obecnie coraz częściej ma miejsce w wydawnictwach opracowywanych poza Gdańskiem. Zresztą słowo „zbrojownia" jest chyba bardziej polskie, niż „arsenał" (patrz: Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego,* Kraków 1927, s. 7 i 648 a także Linde M.S.B., *Słownik języka polskiego,* t. 6, Lwów 1860, s. 976 oraz Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki Wł., *Słownik języka polskiego,* t. 8, Warszawa 1927, s. 393).

[11] Knetsch C., *Die Künstlerfamilie von dem Block in Danzig* (Mitteil. d. Westpr. Geschichtsvereins, t. 2, Danzig 1903, s. 27).

[12] Oboczność zanotowana także przez Łozę S., *Architekci i budowniczowie w Polsce,* Warszawa 1954, s. 219.



Il. 4. Stary Dom Ławy Miejskiej wg sztychu Willera z 2-ej poł. XVII w. (Fot. J. Ciemnołoński)

Il. 5. Stary Dom Ławy Miejskiej wg sztychu Dickmanna z r. 1617. (Fot. J. Ciemnołoński)

nictwa flamandzkiego, niż spopularyzowana przez historyków niemieckich — Obbergen. Nieco trudniej przedstawia się sprawa z Blockami. Co autor, to inna pisownia: van, von, dem, den itd. Tymczasem w transkrypcji naukowca niderlandzkiego ojciec twórcy bramy Długoulicznej — „Złotej" nazywał się: Willem van der Block [13]. A więc może właśnie ta forma jest właściwa?

Autor pisząc (s. 409) o przebudowie Letniej Sali Rady sugeruje, iż pierwotnie było tam sklepienie gotyckie. Otóż obecnie, kiedy z wszystkich niemal wewnętrznych ścian ratusza odpadły tynki, widać wyraźnie, że żadna z trzech izb kondygnacji głównej (Sień, Letnia Sala Rady i Sala Ławy) nie posiadała pierwotnie sklepień, tylko stropy. Salę Ławy („Białą") zasklepiono dopiero w latach 1841—1842. O tym, że w letniej Sali Rady („Czerwonej") nie było sklepień, świadczy nie tylko brak jakichkolwiek śladów, lecz także układ zachowanych jeszcze fragmentów gotyckich fresków.

Wszystkie wyszczególnione usterki nie obniżają w żadnym stopniu wartości ciekawej pracy, rzucającej zupełnie nowe światło na tak popularne przecież dzieło, jakim jest „Alegoria handlu gdańskiego" Izaaka van der Blocka. Z tym większym zainteresowaniem oczekiwać należy — zapowiedzianej przez autora — próby wyjaśnienia pozornie zagadkowych scen przedstawionych na pozostałych obrazach plafonu Sali Czerwonej Głównego Ratusza w Gdańsku. Wszyscy czekamy z niecierpliwością zarówno na spełnienie tej obietnicy, jak też na montaż plafonu, który — miejmy nadzieję — tym szybciej nastąpi, im więcej o tym zabytku będzie się mówić i pisać.

[13] Kleyntjens J., S. J., *Miscellanea Polono-Hollandica, I Relations Culturelles Polono-Holandaises* (Rocznik Gdański, t. 9—10, Gdańsk 1937, s. 447).

JADWIGA URBANOWICZ

NA MARGINESIE KSIĄŻKI „POLSKIE TKANINY I HAFTY XVI—XVIII W."

Jednym z zagadnień omawianych w cennej książce T. Mańkowskiego jest persjarstwo, gdzie autor rozpatruje m. in. rolę Paschalisa Jakubowicza i jego fabryki w rozwoju tkactwa pasów. Wytwórnia Paschalisa, założona początkowo w Warszawie, została wkrótce przeniesiona do Lipkowa, folwarku w jego dobrach dziedzicznych. Historię tego przeniesienia naświetla dotąd nie ogłoszony druk ulotny sprzed roku 1788, znajdujący się w Zbiorach Czartoryskich (MNK/XVI/ /3595/1). Zawiera on prośbę Jakubowicza o zezwolenie na kupno dóbr ziemskich, przytaczając powody petycji. Pismo to brzmi:

„Gdy mię Opatrzność Boska z innej części świata na tę szczęśliwie przyprowadzić i tu w stolicy osadzić raczyła, wyznając za to winne tejże Opatrzności dzięki, chcę też okazać temu Narodowi (który mię dobrotliwie przyjął i tak osoby Domu mego jako i majątek zabezpieczył) powinną wdzięczność, na dowód której nie tylko poświęcam mnie samego z żoną, dziećmi i dalszym potomstwem na wieczne obywatelstwo Narodu Sławnego Polskiego, ale też w tym Narodzie majątek mój cały obecny i przyszły ku użytkowi pospolitemu przysposabiając, ofiaruję Najjaśniejszej Rzepltej wprowadzić rękodzieła, jakie do wygody i potrzeb tego kraju służą: Jakoż rozpocząłem już rękodzieło pasów do ubioru polskiego należących, lecz że pomnożenie i utrzymanie takowego rękodzieła w Warszawie (gdzie one założyłem) jest wcale zatrudne; albowiem tu wszystko drogo i ludzi fabrycznych przy mieście otrzymać nie można, z których większa część ma okazję do prędkiego zepsucia się, przedsięwziąłem zatem przenieść toż rękodzieło na wieś, gdzie wszystko taniej i łatwiej przychodzi. Na ten więc koniec, śmiem uprasząć Najjaśniejszych Stanów Najjaśniejszej Rzepltej Polskiej, aby mi raczyły pozwolić kupić dobra ziemskie szlacheckie, na wieczność; oraz dawszy summy na dobra ziemskie też zastawą posiadać, obowiązując się tyle razy wspomnione rękodzieło tam przeniesione wraz z innemi rękodziełmi które mam w przedsięwzięciu pomnażać".

Prośba Paschalisa została przekazana Sejmowi w formie projektu do konstytucji, który brzmi:

„Projekt do konstytucji"

„Ponieważ Szlachetny Paschalis Jakubowicz rodem z wielkiej Armenii od lat 30 z całym majątkiem przeniósłszy się do Krajów naszych i Miejskie Prawo przyjąwszy, stał się członkiem Narodu tego, a chcąc być temuż Narodowi użytecznym rękodzieła pasów do ubioru krajowego używanych założyć i utrzymywać oświadcza, i że to założenie i utrzymanie rękodzieła na wsi pożyteczniejsze powszechności będzie, o pozwolenie kupienia dóbr ziemskich, oraz wniesienia summy na zastaw onych Nas Stanów skonfederowanych doprasza się; zaczym takowe oświadczenie za pożyteczne Krajowi uznając, i innych do podobnych czynności zachęcając, a Prawa o nienabywaniu dóbr szlacheckich samemu tylko Stanowi Szlacheckiemu służące, jedynie co do jego osoby i jego sukcessorom rozwalniając, onemuż i jego obojej płci sukcessorom wolność kupienia dóbr ziemskich szlacheckich i wniesienia nam summ Prawem zastawnym i posiadania onych Prawem wieczności, czyli zastawnym dajemy, względem których dóbr foro et pana tak jak szlachcic podlegać ma, do żadnych zaś prerogatyw Stanowi szlacheckiemu przyzwoitych należeć nie będzie".

REFERATY WYGŁOSZONE NA ZEBRANIACH NAUKOWYCH W ROKU 1954

Oddział krakowski

17.II J. Pachoński, *Z ostatnich badań nad cyzelatorstwem. Józef Hakowski.*

17.III Z. Żygulski, *Tarcza renesansowa w zbiorach Czartoryskich w Krakowie,* druk. Muzeum Narodowe w Krakowie. Rozprawy i sprawozdania. Rok 1952, II (1954).

31.III S. Świszczowski, *Problemy XVI-wiecznych Sukiennic.*

9.IV A. Załuski, *Najważniejsze zagadnienia warsztatu malarskiego.*

18.VI Z. Żygulski, *Studium uzbrojenia w Hołdzie pruskim Jana Matejki,* w druku: Muzeum Narodowe w Krakowie. Rozprawy i sprawozdania III.

6.X T. Kruszyński, *Dwór hiszpański w utworach Goyi i Velasqueza.*

1.XI A. Fischinger, *Renesansowe mauzoleum nagrobne Myszkowskich w Krakowie.*

10.XI J. Lazarowa, *Twórczość Stanisława Kamockiego.*

16.XII A. Załuski, *Krajobraz z Miłosiernym Samarytaninem.*

Oddział łódzki

4.I M. Wallis, *Sprawozdanie z Sesji Matejkowskiej.*

5.IV Z. Ciekliński, *Zabytki odrodzenia województwa łódzkiego.*

10.V S. Rosiak, *Architektura miast fabrycznych.*

14.VI M. Wallis, *Przemiany w stanowisku społecznym artysty plastyka w Polsce.*

Oddział pomorski

28.I I. Voisé, *Symbolika toruńskiej grafiki użytkowej XVII w.*

8.II K. Górski, *Zagadnienie syntezy renesansu.*

22.II S. Narębski, 1. *Ludwik Bouchard — nauczyciel Stanisława Noakowskiego.* — 2. *Portret Heleny Apolonii z Massalskich de Ligne Wincentowej Potockiej malowany przez Franciszka Smuglewicza.* — 3. *Czy kościół w Krzyżanowicach jest dziełem Zawadzkiego.*

8.III E. Gąsiorowski, *Zespół obronny bramy starotoruńskiej w Toruniu.*

22.III S. Narębski, *Kaplica fundacji Tarnowskiego we Włocławku a kaplica Firlejów w Bejscach.*

12.IV L. Torwirt, *Metody badań związane z dokumentacją naukowo-techniczną obrazu pasyjnego z kościoła św. Jakuba w Toruniu.*

31.V J. Remer, *Jan Matejko — znawca i opiekun zabytków historii i sztuki,* druk. Ochrona Zabytków VII (1954), nr 1(24).

7.VI oraz 29.X H. Makowiecka, *Rola grafiki przemysłowej w zbiorach muzealnych.*

10.XII S. Narębski, *W sprawie polemiki nad nagrobkiem Zygmunta Starego.*

Oddział poznański

11.I K. Józefowiczówna, *Architektura i plastyka w Poznaniu do czasów rozbudowy miasta lewobrzeżnego,* w druku *10 wieków Poznania,* Poznań 1955.

25.I W. Maisel, *Zabudowa wewnętrzna Rynku Poznańskiego,* druk. Przegląd Zachodni, R. X (1953), nr 11—12.

15.II G. Wróblewska, *Mury obronne Wschowy.*

22.II B. Marconi, *Osiągnięcia konserwatorskie w NRD i w krajach demokracji ludowej.*

15.III J. Powidzki, 1. *„Muzeum Polskie" Michała Mniszcha,* w druku: Muzealnictwo. — 2. *Postępowość i eklektyzm u ks. Sierakowskiego.*

29.III T. Jakimowiczówna, *Zamek Leszczyńskich w Gołuchowie,* druk. Biuletyn H. S. XVII (1955), nr 1.

12.IV J. Łomnicki, *Zamek renesansowy w Brzegu.*

26.IV G. Chmielewski, *Kapitele z Kołbacza, Szadzka i Nowogardu.*

31.V K. Malinowski, *Sprawozdanie z konferencji UNESCO w Hadze (22.IV—19.V.54) w sprawie ochrony zabytków i dóbr kulturalnych w razie wojny.*

20.IX Z. Ostrowska-Kębłowska, *Portrety Boznańskiej.*

25.IX A. Rogalanka, *Zabudowa wewnętrzna Starego Rynku w Poznaniu.*

8.XI J. Kębłowski, *Andrzej Walther, rzeźbiarz śląski.*

22.XI A. Dobrzycka i P. Skubiszewski, *Sprawozdanie z wycieczki Stowarzyszenia do Bułgarii 15.IX—6.X.1954.*

6.XII L. Kusztelski, *Architektura jako dzieło sztuki.*

Oddział warszawski

12.I B. Marconi, *Konserwacja zabytków i muzealnictwo w NRD. Wrażenia z pobytu w listopadzie 1953 r.*

19.I P. Bohdziewicz, *Wilanów za Sieniawskiej.*

9.II S. Herbst, *Początki malarstwa historycznego.*

16.II M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich pierwszej połowy XIX w.*

23.III J. Białostocki, *Leonardo i Niderlandczycy. Uwagi o poznańskiej Madonnie Massysa,* w druku Muzeum Narodowe w Poznaniu. Studia muzealne II (1955).

30.III J. Z. Łoziński, *Kościół pojezuicki w Piotrkowie Trybunalskim,* druk. Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 3.

13.IV S. Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza,* w druku Studia z historii sztuki VI, PIS.

11.V H. Gawarecki, *Zagadnienia konserwatorskie Lublina.*

19.V Z. Tomaszewski, *Badania architektoniczne w kolegiacie O-*

patowskiej druk. w: J. Gąsowski, T. Manteuffel, Z. Tomaszewski, *Sprawozdanie z badań przeprowadzonych w okresie od 7 do 30 maja 1953 roku nad osadnictwem wczesnośredniowiecznym i architekturą romańską w Opatowie,* Przegląd historyczny XLV (1954), z. 4.

8.VI E. Grabska, *Portret mieszczański środowiska warszawskiego 1830—1860.*

15.VI A. Fischinger, *Kaplica Myszkowskich.*

22.VI Z. Świechowski, *Odkrycie romańskiego portalu w Prandocinie.*

23.XI J. Zachwatowicz, *Architektura Portugalii (z podróży we wrześniu 1953 r. — Kongres Międzynarodowy Architektów).*

29.XI A. Gieysztor, *Zagadnienie historyczne drzwi gnieźnieńskich,* druk. *Problematyka ideologiczna drzwi gnieźnieńskich,* Kwartalnik Historyczny 1954, nr 4, oraz w druku w pracy zbiorowej *Drzwi Gnieźnieńskie,* PIS — Ossolineum.

30.XI B. Marconi, *Zastosowanie badań rentgenologicznych dla konserwacji i historii sztuki.*

14.XII S. Wiliński, *Zagadnienie fundatora drzwi gnieźnieńskich,* w druku w pracy zbiorowej *Drzwi Gnieźnieńskie,* PIS—Ossolineum.

21.XII J. Starzyński, *Tegoroczne wystawy sztuki współczesnej we Włoszech.*

O d d z i a ł w r o c ł a w s k i

22.III Z. Knobloch-Wąsowa, *Grafika J. Pankiewicza.*

5.IV M. Zembatówna, *Z twórczości graficznej dziesięciolecia w zbiorach Biblioteki Zakładu im. Ossolińskich.*

25.V Z. Rawska-Kwaśnikowa, *Kościoły jezuickie na Śląsku,* w druku streszczenie, Sprawozdania Komisji Historii Sztuki Tow. Nauk. Wrocławskiego.

24.VI T. Cieński, *Obraz źródłem wiedzy,* w druku streszczenie, Sprawozdania Komisji Historii Sztuki Tow. Nauk. Wrocławskiego.

22.XII J. Orosz, *Jedność zjawiska w sztuce i ubiorze historycznym,* w druku, Sprawozdania Komisji Historii Sztuki Tow. Nauk. Wrocławskiego.

STRESZCZENIA

ANNA OROSZ

GOTYCKA POLICHROMIA W KOŚCIELE W STRZELCACH ŚWIDNICKICH

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Wrocławskiego w dniu 16.III.1953 r.)

Pierwszą wzmiankę o kościółku gotyckim w Strzelcach spotykamy w dziesiątym rejestrze nuncjusza Gelhardusa z r. 1335. Podczas prac restauratorskich w r. 1900 odkryto w nim średniowieczną polichromię, która znajdowała się pod barokowymi malowidłami. Polichromia ta przedstawia życie i mękę Chrystusa, sceny z życia Marii, ilustracje legend i przypowieści oraz popiersia proroków. Poszczególne sceny malowideł występują w trzech strefach oddzielonych od siebie pasami o ornamentyce geometrycznej; prócz tego ornamenty roślinne lub motywy architektoniczne dzielą strefy na liczne kwatery.

Polichromię strzelecką charakteryzuje styl linearno-graficzny, zbliżający ją silnie do produkcji miniatorskiej, która dostarczyła niewątpliwie wiele tematów do ich kompozycji. Malowidła zostały wykonane, być może, techniką powszechnie stosowaną w średniowieczu począwszy od XII w., a polegającą na tym, że artysta posługiwał się farbami mieszanymi z wapnem i nakładał je dla namalowania konturu na mokrą zaprawę, równocześnie stosując temperę na wyschniętym gruncie. O zastosowaniu tej techniki w malowidłach strzeleckich świadczyłyby dobrze zachowane kontury obrazów, przy wyblakłych i często słabo widocznych barwach wypełniających kontury, utrzymanych przeważnie w tonach niebieskich, zielonych, żółtych lub szarych.

Malowidła strzeleckie charakteryzuje przede wszystkim dekoracyjność, która przejawia się w bogatym stosowaniu ozdób roślinnych, opracowanych w sposób różnorodny. Widzimy np. drzewa ujęte według tradycji romańskich, a także roślinność oddaną bardziej naturalistycznie. Przykład innego rodzaju ujęcia ornamentalnego daje na ścianie obraz tęczy, w którym wyraziła się cała bogata fantazja malarza. Jest to motyw przedstawiający jakieś dziwne potwory — splot kształtów zwierzęcych i roślinnych. Kompozycja ta mówi o pokrewieństwie z produkcją miniatorską, a także przypomina najdawniejsze tkaniny wschodnie o symetrycznej kompozycji. Dekoracyjność polichromii podkreślają również postacie aniołów, przedstawione w sposób nieszablonowy z ogromnym artyzmem, oraz kompozycja niektórych obrazów, gdzie malarz osiąga nieraz bardzo wysoki poziom plastyczny.

Przybicie do Krzyża i Ukrzyżowanie, fragment polichromii w kościele w Strzelcach Świdnickich

Pod względem stylistycznym polichromia nie jest zupełnie jednolita. Drobne sceny dolnej i środkowej strefy utrzymane są najbardziej konsekwentnie w stylu kaligraficzno-płaszczyznowym. Figury ludzkie są przysadkowate, nakreślone z małą znajomością proporcji, rysunek twarzy ogólnikowy. Są jednak obrazy odbiegające od tych w zasadzie prymitywnych przedstawień sylwety ludzkiej. Do takich należy przede wszystkim obraz Mater Misericordiae, przewyższający swym poziomem artystycznym pozostałe kompozycje.

W większości swoich obrazów polichromia strzelecka jest daleka od tych wszystkich przekształceń i dodatkowych motywów ikonograficznych, które wnosi do sztuki późne średniowiecze. Wykonawca malowideł strzeleckich wprowadzając do kompozycji formę opowiadania usi-

łuje dać wykład jasny, zrozumiały dla wszystkich na pierwszy rzut oka. Są jednak sceny w polichromii strzeleckiej, których ikonografia wzbogaciła sztukę chrześcijańską dopiero pod koniec XIV w., tj. w czasie silnego rozpowszechnienia misteriów religijnych. Przykładem takiej sceny polichromii kościoła strzeleckiego jest Przybicie do Krzyża. Według badań Mâle'a, do XV w. nie przedstawiano momentu przybicia Jezusa do krzyża położonego na ziemi, dopiero gdy pasja stała się tematem widowisk teatralnych i należało oddawać fakty w pewnej ciągłości, motyw ten wszedł do sztuki.

Przy datowaniu polichromii strzeleckiej wzięto pod uwagę stroje świeckie, układ draperii, zbroje, poziom artystyczny i ikonografię niektórych scen. Przewaga obcisłych i krótkich kaftanów pachołków i żołnierzy, wydłużone, płaskie obuwie, nakrycia głowy żołnierzy z siatką opadającą na ramiona, obcisłe suknie panien mądrych i głupich świadczą o drugiej połowie XIV w. Konwencjonalne szaty Chrystusa, Marii i apostołów są tylko w niektórych scenach obficiej sfałdowane oraz występuje w nich charakterystyczny dla czwartej ćwierci XIV wieku szczegół opięcia wokół zgiętej ręki draperii, która następnie opada pękiem fałdów.

Ikonografia niektórych scen, jak powyżej przytoczony przykład Przybicia do Krzyża, wysoki poziom obrazu Mater Misericordiae, przejawiający się w znajomości proporcji i tendencji do odtworzenia plastyki ciała ludzkiego, świadczą również o powstaniu późniejszym, niż połowa XIV w. Sumując przytoczone wywody należałoby determinować czas powstania polichromii strzeleckiej na czwartą ćwierć XIV w. (T. Dobrowolski w swoich pracach o sztuce na Śląsku datuje polichromię strzelecką na lata 1350—60).

Wiązanie malowideł strzeleckich z jakimś ciaśniejszym kręgiem malarskim nie miałoby uzasadnienia, gdyż obrazy o podobnej ikonografii i kompozycji znaleźć możemy na ogromnym obszarze Europy.

Bogactwo i piękno form malowideł strzeleckich nie posiada analogii w zabytkach zachowanych do dzisiaj na Śląsku. Tym bardziej więc zasługują one na większą opiekę, która by zapobiegała niszczycielskiej pracy czasu.

JERZY FRYCZ

NOWOODKRYTE DEKORACJE MALARSKIE W SPICHRZU PRZY UL. SZCZYTNEJ W TORUNIU

(Streszczenie komunikatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Pomorskiego w dniu 27.II.1953 r.)

Historia budynku przy ulicy Szczytnej nie została jeszcze zbadana. Badania archiwalne [1], dalej kontynuowane, pozwoliły na razie ustalić nazwiska właścicieli domu w latach 1440—1500.

Interesujący nas budynek występuje w dokumentach jako „wielki dom" przy ul. Szczytnej, której pierzeja zachodnia, gospodarcza była zabudowana przeważnie budami. Dom należy do patrycjuszów miejskich: około 1440 r. właścicielem jest „Herr" Blumental, następnie Jan Jelin, bogaty patrycjusz zamieszany w spisek przeciw Polsce i ścięty w 1455 r. Jeszcze przed jego śmiercią dom przeszedł w ręce siostry, która wyszła za Daniela Konitza, ławnika Starego Miasta. W r. 1471 został sprzedany bogatemu kupcowi Aleksandrowi Bergerowi i do roku 1500 nie mamy wzmianki o innym właścicielu.

W późniejszych czasach budynek był kilkakrotnie przebudowywany; gruntowna przebudowa nastąpiła prawdopodobnie w XVIII w. Kamienicę mieszczańską na śpichrz zamieniono dopiero z początkiem XIX w.

Il. 1. Fragment polichromii przy ul. Szczytnej 15, po konserwacji (Fot. P.K.Z. Toruń)

Malowidła zachowały się na ścianach bocznych budynku, ściany frontowa i tylna, najwięcej przemurowane, nie zachowały ich prawie wcale.

Zasadniczo można tu wyróżnić 5 zachowanych fragmentów. W części domu od ulicy:

1. Pas wstęg z łacińskimi napisami czarną gotycką minuskułą. Napisy częściowo bardzo zniszczone, częściowo przykryte jeszcze pobiałami i nie oczyszczone, nie zostały na razie odczytane. Zielono-brunatne tło wstąg jest bardzo źle zachowane. Napisy znajdujące się obecnie na I piętrze stanowiły prawdopodobnie fryz, nad którym biegł strop parterowej sieni, pierwotnie znacznie wyższej. W środkowej części ściany znajduje się wykuta duża, prostokątna wnęka o zagadkowym przeznaczeniu.

2. Odpadnięty miejscami poniżej napisów tynk ukazuje mur o wątku wendyjskim, budowany na pełną testowaną fugę. Lico muru jest pomalowane tutaj na czerwono, co miało szerokie zastosowanie na Pomorzu w okresie rozkwitu budownictwa ceglanego.

3. Na drugim piętrze tej samej północnej ściany mamy dwa małe fragmenty draperii a ponad nią — stylizowanych na białym tle orna-

[1] Podane poniżej informacje zostały mi łaskawie udzielone przez prof. Karola Górskiego, który szukając domu Kopernika zajął się także ustaleniem właścicieli domu przy ul. Szczytnej 15.

mentów roślinnych. Kontury czarne, ornamenty i draperia żółte z akcentami czerwieni.

W tylnej części domu występują dwa rodzaje malowideł:

4. Kompozycja figuralna w otoczeniu splotów roślinnych. Para ptaków (orłów?), następnie dwie pary ludzkie: klęcząca (postacie starsze, ubrane w długie szaty) i stojąca, przedzielone parą lwiątek. Wszystkie pary tak ludzkie jak i zwierzęce podtrzymują, prawdopodobnie tarcze z jakimiś emblematami, symbolami czy też herbami. Najlepiej zachował się fragment tarczy z rozetkami, trzymanej przez ptaki.

Postacie rysowane są czarną farbą i malowane w kolorach zielonym, brunatnym i czerwonym. Wypełniające tło sploty roślinne utrzymane są w tonie zielonym dla płaszczyzn zewnętrznych i czerwonym dla podbicia i nie posiadają okonturowania.

Na kompozycji tej zachowały się ślady przemalowania ornamentem roślinnym wymienionym w p. 3.

Poniżej postaci umiejscowionych w pierwotnym układzie pod stropem piętra, znajduje się wykuta i również polichromowana półokrągła nisza, obok której częściowo zachowały się ornamenty.

Specjalnie interesująca jest scena figuralna w otoczeniu splotów roślinnych. Kompozycyjnie przypomina XV-wieczne francuskie „tapisserie". Treść trudno określić, ze względu na fragmentaryczność zachowanych malowideł. Prawdopodobnie tematyka tych scen wywodzi się z francuskiej poezji dydaktyczno-miłosnej, być może jest związana z wpływem, jaki w XIV i XV w. a nawet później wywierał Romans o Róży, o którym Bédier i Hazard w swojej historii literatury francuskiej piszą, że „w czasie wojny stuletniej po okresie zwrotu do Lancelota — ideału feudalnego, wydaje się, że romans o Róży jest rodzajem ewangelii mieszczańskiej". Ta popularność znalazła swój wyraz w twórczości plastycznej w przedstawieniach ogrodu różanego, „Jardin de L'Amore" i innych.

Il. 2. Fragment polichromii przy ul. Szczytnej 15 po konserwacji. (Fot. P.K.Z. Toruń)

Tego rodzaju tematyka świecka wyobrażana na tkaninach i często na przedmiotach z kości słoniowej zaciążyła może na malowidłach toruńskich.

5. Późniejszą już znacznie, z pocz. w. XIX polichromią jest geometryczny wzór z pionowych barwnych pasów.

Reasumując należy stwierdzić, że malowidła występują w części przedniej budynku — w obszernej sieni i na piętrze, natomiast w tylnej części stanowiącej właściwe mieszkanie, zostały odkryte jedynie na dość wysokim piętrze. Czy istnieją również na dole, będzie się można przekonać po odbiciu tynków.

Chronologicznie najstarsze jest pomalowanie ścian w kolorze czerwonym prawdopodobnie z XIV w. Pas wstęg oraz sceny figuralne pochodzą zapewne z tego samego czasu i przypadają na 4. ćw. XV w. Kotarę i ornament roślinny o charakterystycznym motywie gron oraz uciętych odgałęzieniach pnączy, przypominający wczesnorenesansowe polichromie drewnianych kościołów Małopolski a w interpretacji snycerskiej ornament na stallach z 1519 r. w Chełmży — można datować na około 1520 r.

Uwagi te nie przesądzają wyników rozpoczętych dopiero badań archiwalnych i prac konserwatorskich (zagadnienie technologiczne malowideł opracowuje art. plast. kons. Jerzy Wolski), które pozwolą ściśle i z większą pewnością datować malowidła.

KRYSTYNA RUDKOWSKA

„ZAŚNIĘCIE" W KOŹMINIE

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego w dniu 2.XI.1953 r.)

W Koźminie Wielkopolskim, w tamtejszym kościele parafialnym p. w. św. Wawrzyńca znajduje się jedno z lepszych dzieł okresu postwoszowskiego, w którym nieznany, ale nieprzeciętny artysta podejmuje temat ten sam, co Stwosz w monumentalnej scenie ołtarza mariackiego. O pochodzeniu tej rzeźby wiemy tyle, że stanowi ona część środkową dawnego gotyckiego ołtarza i została umieszczona podczas przebudowy kościoła (1632 r.) w nowym, renesansowym ołtarzu wielkim. Jest to głęboki relief w drzewie o wys. 180, szer. 210 i głęb. 40 cm. Polichromia jest późniejsza, uzupełniona konserwacjami z lat 1927—8 i z okresu ostatniej wojny.

M. Boska umiera klęcząc między apostołami, podtrzymywana przez jednego z nich. Tło sceny jest abstrakcyjne. Jest to stwoszowski sposób ujęcia sceny Zaśnięcia. Przedtem bowiem stosowany był on rzadko, zwłaszcza jeśli chodzi o rzeźbę, a wcześniejszych analogii szukać należy na terenach Niemiec pd. w malarstwie lub rzeźbie kamiennej (epitafia).

Strona ikonograficzna omawianego ołtarza z Koźmina jest wiernym odtworzeniem wielkiego pierwowzoru krakowskiego, kompozycja natomiast w obu ołtarzach jest odmienna. Reliefową dwurzędowość sceny z ołtarza mariackiego zastąpiło tu przestrzenne trzyrzędowe ustawienie postaci, mniej symetryczne, ale dobrze zrównoważone. Realizm Stwosza występuje najsilniej w opracowaniu szczegółów anatomicznych. W dziele koźmińskim brak stwoszowskiej precyzji w oddaniu detali. Artysta zajął tu odmienne stanowisko.

O jego realizmie stanowi logiczna kompozycja, znaczne uspokojenie postaci i rzutu szat, które przebiegają zgodnie z ruchem ciała, oraz przede wszystkim może typika twarzy apostołów. Są to wszystko interesujące portrety ludzi prostych, o rysach wulgarnych, ale pełnych prawdy, którym obca jest pewna elegancja i idealizacja stwoszowskich pierwowzorów. Powyższe cechy, jak też i znaczna statyka postaci stawiają ołtarz koźmiński bliżej sztuki renesansu, aniżeli dzieło mariackie Stwosza, którego tendencje realistyczne nie są w danym wypadku tak wszechstronne. W około 10-letnim okresie czasu, dzielącym daty powstania tych dwu dzieł w sztuce coraz wyraźniej zaznaczała się ewolucja pojęć i dążeń społeczeństwa. Artysta koźmiński przez swe postępowe stanowisko wobec zagadnień twórczych w silniejszym niż Stwosz stopniu włącza się do nowego nurtu sztuki.

Ścieranie się prądu tradycyjnego z postępowym śledzić można, zestawiając cały szereg dzieł, podejmujących temat „Zaśnięcia" ujęty po „stwoszowsku", a pochodzących z lat od 1492 do ok. 1520. Rozsiane są one po terenach Polski, Śląska, Węgier, Niemiec pd. i Słowaczyzny. Zależność ich wszystkich od dzieła krakowskiego Wita Stwosza ogranicza się przeważnie do podobieństw ikonograficznych z nielicznymi wyjątkami. Należy do nich np. ołtarz w Świdnicy, gdzie postać M. Panny jest poprostu kopią krakowskiej. Zaznaczyć jeszcze należy, że Zaśnięcie koźmińskie łączy się w szczególny sposób z tym ostatnim ołtarzem. Jednak i w tym wypadku zależność nie jest aż tak wielka, aby autorstwo rzeźby omawianej przypisywać artyście śląskiemu. Szukać należy go raczej w Wielkopolsce. Jedno jest pewne, że Zaśnięcie z Koźmina obok świdnickiego wyróżnia się najwyższym poziomem artystycznym z pomiędzy licznych ołtarzy okresu postwoszowskiego o tej tematyce.

Zaśnięcie M. Boskiej, część środkowa ołtarza głównego kościoła par. w Koźminie Wlkp. (Fot. zb. PIS)

JERZY HOPPEN

EKLEKTYZM SAMOSTRZELNIKA

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Pomorskiego w dniu 16.I.1953 r.)

Artykuł ks. B. Przybyszewskiego w nr 2—3 Biuletynu z 1951 r. stał się podnietą do zajęcia stanowiska w sprawie oryginalności dzieł miniatorskich Samostrzelnika. W krótkim streszczeniu można jedynie zasygnalizować parę punktów dowodzących, iż na twórczość Samostrzelnika składały się motywy zdobnicze znane mu z ówczesnych rycin i rękopisów.

Il. 1. Św. Jan Ewangelista, miniatura Stanisława Samostrzelnika z Żywotów Arcybiskupów Gnieźnieńskich.

Ornamentacje pól marginesowych oraz inicjałów rozwiązuje Samostrzelnik w oparciu o motywy gotyckie i włosko-renesansowe, zasilając je ustalonymi wzorami napotykanymi pospolicie w iluminatorstwie z przełomu XV na XVI w. Dają się nadto zauważyć ścisłe analogie elementów zdobniczych Stanisława z Mogiły, np. z ocalałym rękopisem Nalda Naldini w toruńskiej Korwiniana, być może znanej już Samostrzelnikowi z autopsji na dworze węgierskim, co też nadmienia ks. Przybyszewski.

Rycina z postacią Matki Boskiej na księżycu w Modlitewniku Zygmunta Starego, przytoczona na ryc. 7, jest wierną kopią z miedziorytu A. Dürera z 1508 r., a postać św. Jana na Patmos w Żywotach Arcybiskupów Gnieźnieńskich na ryc. 17 jest przerysowana z drzeworytu Hansa Sebalda Behama znajdującego się na karcie tytułowej *Das neüw Testament gantz gründtlich verteutchet* (wydanie frankfurckie 1533 r.). Postać klęczącą Zygmunta Starego na ryc. 8 odnajdujemy u L. Cranacha w drzeworycie Madonny z modlącym się kurfürstem saskim. Chrystus z Hostią na tejże rycinie wy-

Il. 2. Św. Jan Ewangelista, drzeworyt H. S. Behama z karty tytułowej Nowego Testamentu, Frankfurt 1533.

Il. 3. Matka Boska z Dzieciątkiem, miniatura Stanisława Samostrzelnika z modlitewnika Zygmunta Starego.

daje się być zapożyczony z drzeworytu Dürera z mszą św. Grzegorza, co potwierdza motyw drabiny przy krzyżu — u Samostrzelnika nie znajdujący racji jej umiejscowienia.

Na ryc. 3 i 6 postać Matki Boskiej się powtarza — wszakże na odmiennym tle. Powyższe uwagi dowodziłyby skromnych możliwości twórczych i nie skrystalizowanej indywidualności naszego miniaturzysty, wbrew twierdzeniu ks. Przybyszewskiego, że jest to „wielki oryginalny artysta", tworzący własny styl.

Sfałdowania szat logicznie ułożone i dosadnie modelowane na modłę gotycką występują przeważnie w pracach zapożyczonych, natomiast w miniaturach oryginalnych, jak portrety Szydłowieckich, rysunek fałdów staje się anemiczny i monotonny. Jedynie polichromie kaplic mogilskich wykazują dojrzałość i samodzielność artysty, scalając dwa stylowe założenia w syntezę zapowiadającą barokowy nieco charakter ornamentu.

Obfitość i rozmaitość form zdobniczych i postaci ludzkich zapożyczonych lub przetworzonych przez Samostrzelnika w jego dorobku artystycznym dowodzi, że środowisko, w którym pracował, zasobne było w bogate zbiory szybko docierające do Polski z różnych, bliższych i dalszych ośrodków kultury artystycznej.

Il. 4. Matka Boska z Dzieciątkiem, miedzioryt Albrechta Dürera z r.1508.

ANNA ROGALANKA

ŹRÓDŁA DO ZAGADNIENIA MALARSKIEJ DEKORACJI FASAD RATUSZA POZNAŃSKIEGO W EPOCE RENESANSU

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego w dniu 10.XII.1953 r.)

Wiadomości o renesansowej dekoracji malarskiej ratusza poznańskiego oparte są wyłącznie prawie na źródłach pisanych, ponieważ ostatnie resztki autentycznych tynków i malowideł zniknęły w czasie renowacji w latach 1910—13. Spośród źródeł pisanych najważniejszy jest opis sporządzony przez Kohtego po zbadaniu stanu zachowania dekoracji malarskiej w 1910 r., uzupełniony na pewnych odcinkach przez publikację Bettenstaedta *(Das Rathaus in Posen und seine Wiederherstellung)* oraz przez krótkie wzmianki archiwalne z XVII i XVIII w.

Ważnym uzupełnieniem tych źródeł są zdjęcia fotograficzne elewacji ratusza sprzed konserwacji, zachowane w archiwum konserwatora poznańskiego, z czytelnym rysunkiem sgraffitowych kwadr nadokienników i fryzów oraz zdjęcia pewnych fragmentów dekoracji w publikacji Bettenstaedta (napisy, tablica J. B. Quadra).

Na podstawie analizy źródeł dochodzi się do wniosku, że fasady ratusza pokryte były barwną polichromią względnie dekoracją sgraffitową już od czasu ukończenia budowy przez Jana Baptystę Włocha. Prace malarskie w latach 1613—1618 miały charakter jedynie remontu i wprowadziły pewne zmiany raczej tylko w tematyce malowideł bocznych pól przyarkadowych elewacji wschodniej i w napisach we fryzie parteru.

W relacjach Kohtego i Bettenstaedta zachodzą jednak pewne sprzeczności, zwłaszcza w opisach techniki sgraffita. W zestawieniu z licznymi analogiami z terenu Śląska i Polski centralnej oraz z opisem techniki sgraffita u Vasariego, a wreszcie i wzmiankami archiwalnymi dotyczącymi renowacji tynków w pocz. XVII w. — należy przyjąć za prawdziwą jedynie relację Kohtego, który twierdzi, że kwadry były znaczone przez murarza, lustra gładzone, zagłębione nieco kontury i fugi pozostawały chropawe, a całość malowano farbą wapienną: lustra biało, fugi czarno. Relacja Bettenstaedta, który twierdzi, że lustra kwadr były utrzymane w tynku naturalnym, jest wprawdzie zgodna z panującą w XIX w. w Niemczech

manierą sgraffitową, ale jest historycznie nieprawdopodobna i bez analogii w zachowanych zabytkach renesansowego sgraffita.

W stosunku do polichromii elewacji wschodniej źródła zgodnie na ogół potwierdzają polichromię płaskorzeźb w klinach międzyarkadowych, we fryzach i gzymsach. Różnią się natomiast w opiniach o pomalowaniu półkolumn niosących belkowanie trzeciej kondygnacji fasady wschodniej. Wiarygodniejsza wydaje się tu relacja Bettenstaedta, który twierdzi, że półkolumny te malowane były w kolorze ziemi zielonej „na marmur". Ten ostatni sposób jest powszechnie stosowany w renesansowym malarstwie fasadowym zarówno we Włoszech pn. jak Niemczech pd. Liczne wzmianki w rachunkach wawelskich o „malowaniu na marmur" ław kamiennych i innych sprzętów świadczą, że i w Polsce stosowano wówczas ten pozornie tandetny sposób zdobnictwa.

Utrzymane w szaro-zielonych tonach np. włoskich marmurów cipolińskich półkolumny niosące belkowanie trzeciej kondygnacji wyróżnione były kolorystycznie od jasnych filarów arkadowych, do których są przystawione i podkreślały w sposób zdecydowany, ale nie agresywny pewien wertykalizm kompozycji fasady, zrównoważony przez horyzontalizm cokołu, niebieskich fryzów, podkolorowanych gzymsów, a wreszcie i attyki z galerią portretów oraz fryzu wieńczącego pod palmetami.

ZBIGNIEW HORNUNG

NOWE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI RZEŹBIARSKIEJ GUCCIEGO

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Pomorskiego w dniu 25.IV.1953 r.)

Pod koniec 1920 r. przedstawił Jan Bołoz-Antoniewicz w Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie dwa komunikaty o działalności artystycznej nieznanego rzeźbiarza włoskiego Jana z Piacenzy, czynnego w Polsce w trzeciej ćwierci XVI w. Podpis jego znalazł się na pomniku Jana Głogowskiego w Głogowcu pod Kutnem, fundowanym w roku 1563 przez syna jego Pawła, archidiakona płockiego. Opierając się na wynikach analizy stylu rozpoznał wspomniany badacz dłuto tego artysty poza tym w nagrobku Galeazza Guicciardiniego (zm. 1557) w krużgankach klasztoru dominikanów w Krakowie, przedstawiającym obelisk z portretowym medalionem zmarłego na ozdobnej podstawie, zwieńczonej po bokach żałobnymi urnami, oraz w dwóch identycznych w konstrukcji pomnikach kanoników Bartłomieja Niszczyckiego z r. 1560 i Wojciecha Sobieńskiego w katedrze płockiej. Następnie za dzieła tego rzeźbiarza uznał on pokrewne epitafium Korycińskich i figuralny monument Stanisława Maleszewskiego (zm. 1555) w krużgankach dominikańskich, jako też nagrobek nieznanego patrycjusza w czapce futrzanej w klasztorze franciszkanów w Krakowie, wyobrażający zmarłego w całej postaci w żywo poruszonym układzie, który zdradza analogiczny schemat kompozycyjny w upozowaniu figury z pomnikiem Jana z Głogowca.

Od tego czasu żaden z badaczy polskiego renesansu nie zainteresował się bliżej osobą tego włoskiego artysty, o którym milczą źródła archiwalne (W. Kieszkowski przeprowadził specjalne poszukiwania archiwalne, aby dowiedzieć się czegoś bliższego o Janie z Piacenzy, kwerenda ta nie przyniosła jednak żadnych wyników). Przeprowadzone przez referenta badania pozwoliły ustalić, że zasłużony autor monografii o Grottgerze padł ofiarą nieścisłych informacji, uzyskanych od ówczesnego konserwatora łódzkiego Józefa Piotrowskiego. Szczęśliwie dochowane zdjęcia fotograficzne z r. 1920 pozwalają przede wszystkim stwierdzić, że odnośny podpis nie znajduje się na odpasanym mieczu, lecz na dolnej listwie poniżej elipsoidalnego kartusza, wypełniającego cokół nagrobka. Poza tym inskrypcja ta brzmi nie „Joannes Piacentinus", lecz „Joannes Piaencen", tj. Piaencentinus, a więc Jan nie z Piacenzy, lecz z Pienzy koło Sieny.

Il. 1. Głogowiec, kościół par. Nagrobek Jana Głogowskiego z r. 1563

Najistotniejszym jednak wynikiem tej ekspertyzy dokonanej na podstawie oryginalnych klisz formatu 13 × 18, z których jedna odbitka zamieszczona została w komunikacie J. Bołoz-Antoniewicza, było stwierdzenie, że przytoczona wyżej sygnatura nie może być w żadnym wypadku uznana za podpis wykonawcy nagrobka. W naszej rzeźbie sepulkralnej czasów Odrodzenia mamy kilka przykładów podpisywania dzieł przez ówczesnych twórców. Wystarczy tylko przytoczyć sygnatury Padovana na monumentach Jana Kamienieckiego w Krośnie oraz Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w Tarnowie, dalej Jana Michałowicza z Urzędowa na pomniku biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej lub Hieronima Canavesiego na podwójnym nagrobku Górków tamże, czy wreszcie Santi Gucciego na pomniku króla Stefana Batorego w katedrze na Wawelu. We wszystkich tych wypadkach mamy do czynienia ze starannie wykutym podpisem złożonym z wielkich liter regularnego kształtu, który mieści się przeważnie na fryzie architektonicznej konstrukcji. Sygnatura natomiast znajdująca się na pomniku Jana Głogowskiego, wykonana przy pomocy jakiegoś prymitywnego narzędzia, nosi wszelkie znamiona podpisu jakiegoś późniejszego murarza lub kamieniarza, który dokonywał pewnych naprawek przy tym grobowcu, lub też jakiegoś przygodnego węd-

rowca, który „na pamiątkę" wyskrobał swoje imię i miejsce pochodzenia na cokole oglądanego nagrobka. Stwierdzenie tego faktu prowadzi w następstwie do wniosku, że wprowadzony przez Antoniewicza do literatury renesansowy rzeźbiarz Joannes Piacentinus w ogóle nie istniał. Trwałą zasługą tego badacza było jednak wyodrębnienie interesującego zespołu renesansowych nagrobków o rzucających się w oczy cechach pokrewieństwa stylowego, na które poprzednio w nauce polskiej nie zwrócono uwagi.

Że przytoczony sąd nie mija się z prawdą, poświadcza w całej rozciągłości analiza powyższych kreacji rzeźbiarskich. Okazuje się mianowicie, iż odnośna grupa zabytków pozostaje w najściślejszym związku z twórczością Santi Gucciego, reprezentując wcześniejszy, do tej pory zupełnie nieznany okres jego działalności artystycznej w Polsce, której fazę późniejszą opracowała Krystyna Sinko-Popielowa w swoim monograficznym studium o tym florenckim mistrzu. O słuszności tych atrybucji nie daje wątpić charakterystyczny układ elementów figuralnych w nagrobkach Stanisława Maleszewskiego, Jana Głogowskiego i nieznanego mężczyzny w czapce futrzanej, wykazujący uderzające analogie, a nawet identyczność w skomplikowanym ruchu z upozowaniem postaci ludzkiej w późniejszych dziełach Santi Gucciego, do których zaliczyć wypada pomniki Andrzeja Firleja w Janowcu, Stanisława Kobylnickiego w Kobylnikach pod Płockiem oraz Andrzeja Kośli w Kraśniku z r. 1589. Dodajmy do tego nie mniej typowy dla tego rzeźbiarza kształt zakończonego kulą oraz ujętego po bokach w dwie esownice dekoracyjnego członu pośredniego, dalej żałobne urny z płonącym zniczem na uciętych pilastrach jak również elipsoidalnie wydłużone kartusze o podwiniętych brzegach, występujące zarówno w nagrobkach Guicciardiniego, Niszczyckiego i Sobieńskiego, jak i w pomniku Jana Tęczyńskiego i Cecylii Szwedzkiej w Kraśniku, wykonanym niewątpliwie w latach ok. 1565—1570, oraz w monumentach Firleja, Kobylnickiego i Kośli, a dojdziemy do wniosku, że wszystkie te kreacje wyszły spod dłuta tego samego autora. W ten sposób powiodło się zapełnić dotkliwą lukę, która zarysowała się w twórczości Gucciego od czasu jego pojawienia się w Polsce, tj. 1557 r., jako też wydatnie rozszerzyć zakres jego działalności artystycznej, co w rezultacie umożliwia dopiero należyte zdanie sobie sprawy z jej znaczenia w dziejach naszej plastyki renesansowej.

Il. 2. Podpis na cokole nagrobka Jana Głogowskiego

Najwybitniejszym dziełem naszego Florentczyka z okresu rozkwitu jego talentu jest — jak wiadomo — marmurowy nagrobek Anny Jagiellonki, który za życia jeszcze poleciła sobie wystawić w kaplicy Zygmuntowskiej. Pod koniec jednak działalności artystycznej Gucciego dają się zauważyć w jego sztuce wyraźne symptomy wyczerpania inwencji twórczej. Widzimy to już w nagrobku Andrzeja i Elżbiety Modliszewskich w katedrze łomżyńskiej. Do ostatecznego zaś upadku i degeneracji stylowej doszedł reprezentowany przez niego kierunek w ostatnim dziele mistrza Santiego, a mianowicie w pomniku króla Stefana Batorego w katedrze na Wawelu z lat 1594—1597, czemu nie można zresztą nawet się dziwić, zważywszy, że w tym czasie liczył on już ponad 70 lat życia i — jak stwierdzają współczesne źródła — niedomagał poważnie na zdrowiu. Należałoby zatem przyjąć, że wybitnie zmanierowana w swym formalnym ujęciu płyta króla Stefana wykuta została w marmurze przez jego pomocników.

Omówione powyżej kreacje nie wyczerpują jednak dorobku twórczego naszego Florentczyka. Prócz wzmiankowanych powyżej dzieł, możemy bowiem na zasadzie kryteriów artystycznych złączyć z osobą Gucciego jeszcze kilka utworów, a w szczególności fragmentarycznie dochowany pomnik jednego z członków rodziny Jordanów-Melsztyńskich w kościele św. Katarzyny w Krakowie, który w modelunku form zdradza wybitne pokrewieństwo z figurą Kobylnickiego, oraz parę epitafiów z profilowo oddanym wizerunkiem zmarłego w wypukłym reliefie, a mianowicie: Alberta Nowopolskiego (zm. 1558) i archidiakona sandomierskiego Benedykta z Koźmina (zm. 1559) — w krużgankach dominikańskich, jako też kanonika sandomierskiego Tomasza Pszonki (zm. 1563) w kościele Mariackim. Schyłkowy zaś okres twórczości artysty reprezentuje nader ozdobne epitafium Zofii Czerskiej (zm. 1584) w klasztorze dominikańskim w Krakowie.

STEFAN ŚWISZCZOWSKI

LAMUS W BRANICACH

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego w dniu 17.VI.1953 r.)

Słowo „lamus" miało znaczenie całkiem inne niż dzisiaj. Wywodzi się ono wg Glogera z niemieckiego Lehmhaus — dom z gliny, w odróżnieniu od budynku drewnianego nie ogniotrwałego. Słowo tu musiało być w Polsce dawno w użyciu, skoro znamy zarządzenie Zygmunta I, nakazujące budowę sklepionych lamusów dla przechowania ziemskich ksiąg. Przy większych dworach drewnianych był lamus nieodzownym budynkiem; zawsze miał pewne cechy obronne, żelazne drzwi i zakratowane okna. Oprócz wiejskich zachowały się także i odpowiadające im budynki w miastach, jak np. „baszta" przy ul. św. Jana, ul. Sławkowskiej 18, w narożnym domu przy ul. Siennej i Małym Rynku w Krakowie, oraz inne,

często dziś utopione w późniejszych oficynach. Z łamusów wiejskich należy wymienić oprócz Branic — Sancygniów, Lusławice k. Zakliczyna, Harklową, Garlicę Murowaną, choć te ostatnie nie przechowały śladów bogatszego wyposażenia. Najozdobniejszym z tego typów budynków była tzw. Wieża Firlejowska w Bronowicach k. Puław z piękną attyką, wielkimi zewnętrznymi schodami i portalem zdobnym w posągi właścicieli. Wznoszenie ich mogło mieć tylko jeden cel — ochronę życia i mienia właścicieli w razie napadów.

Lamus branicki wznosi się na skraju skarpy terenowej, poniżej której stawy, łączące się przy wylewach Wisły, zapełniały obronność przynajmniej z jednej strony. Kondygnacja piwniczna dostępna jest z zachodu przez XIX-wieczny przedsionek. Przez następującą za nim sień był kiedyś przejazd, o czym świadczą obszerne zamurowane bramy na przestrzał ku północy i południowi. Wchodzi się stąd do dwu sklepionych kolebkowo piwnic. Od zachodu przylegał do sieni jakiś budynek od dawna zburzony, w fundamentach którego widać na wpół zasypane okno. Główne wejście prowadzi od północy do parterowej sieni, mieszczącej schody na piętro. Drzwi zewnętrzne, a podobnie i drzwi do parterowej izby, drewniane, okute żelaznymi pasami i rozetami są pięknym okazem renesansowego rzemiosła. Oba portale, a także i okna ozdobione są prostymi gotyckimi fazami. Izbę parterową zasklepiono kolebkowo z lunetami. Sklepienie jest grubości 30 cm. Izba piętrowa była od początku przeznaczona na mieszkania. Od południa i północy cztery okna oświetlają piękne szczegóły wnętrza, dość dobrze zachowane. Najciekawszy jest kominek, jeden z najozdobniejszych w województwie krakowskim. Dwie kariatydy z jońskimi wolutami na głowach noszą silnie rozczłonkowane belkowanie z kartuszem herbowym, a nad nim fantazyjne zwieńczenie, również z kartuszem i rozetami. Całość zwieńczono szyszką. Nie mniej bogate jest obramienie portalu, częściowo analogiczne jak kominka, lecz bez zwieńczenia, za to z gzymsem zakończonym wolutami i kartuszem z herbem Gryf i literami I.B.C.B.S.N., które wg Tomkowicza odnoszą się do Jana Branickiego, kasztelana bieckiego. Szczegół ten pozwala na datowanie budowy a quo na r. 1603, gdyż Branicki wtedy objął swój urząd. Oba te piękne dzieła manieryzmu renesansowego powstały pod niewątpliwym wpływem Santi Gucciego, jednak nie mogą być jego dziełami, gdyż w owym czasie artysta już nie żył; może wykonał je jeden z jego dawnych pomocników.

Za podsiebitką odkryto pięknie i oryginalnie profilowane belki stropowe. Na ścianach znaleziono resztki polichromii renesansowej. Bryła budynku bardzo prosta, zakończona jest attyką z fryzem wnękowym i zwieńczeniem krenelażowym ze strzelnicami. Ten typ bardzo prosty, niewątpliwie o cechach obronnych, zachował się w Krakowie na kilku zabytkach; zwraca uwagę, że na środku każdej z fasad jest mniejszy słupek bez otworu strzelniczego, zapewne postument pod wazon czy rzeźbę, podkreślającą oś budynku. Całe fasady łącznie z gotyckimi, przeważnie kamiennymi obramieniami, pokrywał tynk, na którym wyryto bonie, wyraźnie widoczne jeszcze na większej części fasad. We wnękach fryzu natrafiono na resztki postaci, niestety słabo się zaznaczających, choć widzianych wyraźnie przez Tomkowicza. Dach był pogrążony, jednak o innym zupełnie rysunku niż dzisiejszy, pochodzący zapewne z XIX w. Można było łatwo stwierdzić, iż dwie rynny wychodziły ku południowi przez zachowane do dziś otwory w attyce.

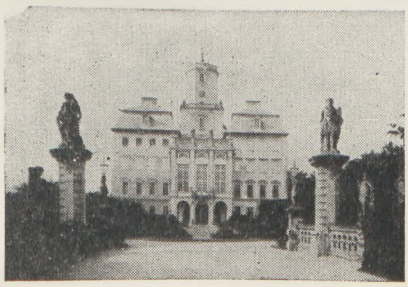
Badania wykazały niejednolitość budowy. Większa jej część, w której są izby a także piwnice, pochodzi z epoki późnogotyckiej. Natomiast na sam początek w. XVII przypada dobudowa sieni parteru i piętra, attyka i całość wyposażenia fasad i wnętrz.

IRENA RYLSKA

ZAMEK W KSIĄŻU K. WAŁBRZYCHA

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Wrocławskiego w dniu 27.IV.1953 r.)

Pierwsza sprawdzona wiadomość o przeszłości Książa pochodzi z końca XIII wieku, z okresu panowania Bolka I, księcia świdnickiego. W celu obrony granic księstwa przed Czechami wznosi Bolko I zamek nadając mu miano Vorstinburgu, czyli Fürstenbergu. Po wymarciu linii Piastów świdnickich posiadłość Książ, która wraz z księstwem świdnickim była lennem czeskim, przechodzi prawem dziedziczenia do Korony Czeskiej. Odtąd często zmienia właścicieli — ostatecznie w roku 1509 Władysław Jagiellończyk oddaje Książ saskiej rodzinie Hochbergów na Roztoce i Giersdorfie. W 1825 r. Fryderyk Wilhelm IV nadaje zjednoczonym księstwom w Pszczynie i Książu z Wałbrzychem miano księstwa Śląska, a Hochbergom tytuł książąt von Pless-Pszczyńskich. Ostatnim właścicielem Książa był Jan Henryk, w którego posiadaniu zamek pozostawał do r. 1939.



Il. 1. Zamek w Książu k. Wałbrzycha, fasada

Bogata historia zamku wycisnęła piętno na konstrukcji architektonicznej. Położony na pn. od Wałbrzycha, zbudowany na skale, jest konglomeratem rozmaitych stylów,

Il. 2. Biblioteka zamkowa w Książu k. Wałbrzycha, fasada

a narastające z biegiem czasu partie stanowią odrębne całości. Do romańskiego trzonu zamku piastowskiego dobudowywano w miarę potrzeby nowe skrzydła, a stare partie ustępowały nowym.

Najświetniejszy okres w dziejach Książa obejmuje lata 1718—1734 i przypada na czasy Konrada Maksymiliana. W tym to okresie przebudowano zamek w stylu barokowym. Przebudowę powierzono architektowi ze Świdnicy Feliksowi Hammerschmidtowi. Okres jego pracy w Książu obejmuje lata 1718—1734 i dzieli się na dwie fazy. Pierwsza faza 1718—24, to przekształcenie terenu zamkowego, przebudowanie budynku biblioteki i wschodniej fasady zamkowej. W drugiej fazie do roku 1734 następuje budowa letniego domu, w roku 1883 przebudowanego na grobowiec i kaplicę rodową. Najbardziej indywidualnym tworem Hammerschmidta jest ryzalit elewacji wschodniej. Nad artystyczną oprawą wnętrza zamku pracowali: malarz A. F. Scheffler, sztukator Ramelli i Provisore, rzeźbiarz J. J. Schenck.

Na twórczość architektoniczną Hammerschmidta złożyły się powszechne wówczas na Śląsku wpływy wiedeńsko-czeskie w połączeniu z rodzimym barokiem śląskim, widocznym zwłaszcza w charakterystycznym wertykalnym i płaszczyznowym ujęciu bryły i elewacyj zamku, różniącym go od dekoracyjności, malowniczości i horyzontalności baroku wiedeńskiego.

STEFAN NARĘBSKI

AUTORSTWO I TREŚĆ DOMNIEMANEGO PORTRETU SZCZĘSNEGO POTOCKIEGO Z RODZINĄ

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Pomorskiego w dniu 27.II.1953 r.)

Czytając książkę Stanisława Wasylewskiego *Portrety Pań Wytwornych* wydaną we Lwowie u Altenberga w okresie międzywojennym zauważyłem zbieżność jednej z zamieszczonych w książce ilustracji ze znanym mi sztychem barwnym M. Boviego.

Ilustrację, o której mowa, podaje Wasylewski jako portret Szczęsnego Potockiego z żoną i dziećmi. W wydaniu z 1924 r. poza lakonicznym podpisem pod reprodukcją — „Szczęsny Potocki z żoną i dziećmi", w spisie rycin podano, że jest to obraz olejny, fot. A. Pawlikowski Kraków. Stąd wniosek, że obraz musiał się znajdować w Polsce.

Bliższe porównanie sztychu z reprodukcją zamieszczoną w książce Wasylewskiego pozwala stwierdzić, że sztych jest wykonany z reprodukowanego obrazu i że przedstawia króla Obojga Sycylii Ferdynanda IV i królowę Marię Karolinę; sztychował M. Bovi według Angeliki Kauffmann.

Il. 1. M. Bovi wg Angeliki Kauffmann, portret króla Sycylii Ferdynanda IV z rodziną.

Omawiany sztych barwny, punktowany, jest pięknym okazem sztuki graficznej z okresu największego jej rozkwitu w Anglii, o wym. 60×53 cm, posiada podpis u dołu z lewej Angelica Kauffmann R. A. pinx., z prawej M. Bovi skulp. late pupil to F. Bartolozzi R. A. Podpis pod sztychem głosi: ALLE MAESTA di Ferdinando IV RE DELLE SICILIE e di GERUZALEMME &. c& c&. c. e di Maria Carolina REGINA. W środku herb królewski. Nie ulega zatem wątpliwości, kto reprodukowany u Wasylewskiego obraz malował i co ten obraz przedstawia.

W ten sposób dało się zidentyfikować autorstwo obrazu wybitnej i głośnej w świecie malarki, obrazu, chociaż treścią z Polską nie związanego, przecież znajdującego się może do dziś w Polsce. Zastanawiające jest nierozpoznanie autorstwa Angeliki Kauffmann ze względu na bardzo wyraźny charakter jej maniery wyrażony w tym obrazie, widoczny w wyraźnych wpływach angielskich, w pewnych typowych dla niej chwytach kompozycyjnych czy nawet akcesoriach (jak np. dama grająca na harfie).

Zastanawiające jest podanie tego obrazu przez Wasylewskiego, któremu doradzał J. Mycielski, jako portretu Szczęsnego Potockiego z rodziną bez żadnych uzasadnionych danych, mimo że w obrazie przedstawiony jest wózek z herbem zwieńczonym koroną królewską. Szczegół ten, niewidoczny na reprodukcji, był chyba dostatecznie wyraźny w oryginale.

Wracając do oryginału można suponować, że musiał on powstać w osiemdziesiątych latach XVIII wieku, kiedy portretowany król miał około 30 lat i kiedy (wg Thieme-Beckera) Angelika Kauffmann mieszkała w Rzymie i często zaglądała do Neapolu, gdzie zbliża się do dworu i uczy księżniczki. Był to okres szczytowej sławy Angeliki Kauffmann. Sztych wykonał Bovi — uczeń sławnego Bartolozziego.

Thieme-Becker podaje, że z obrazów Angeliki Kauffmann sztychowali: Bartolozzi, W. Dickinson, E. Gaujean, R. Morghen, W. Ryland, G. Skorodumoff, B. Smith, F. Wrenk, G. Zucchi. Spis nie wymienia autora omawianego sztychu M. Boviego; natomiast w artykule o

Il. 2. Angelika Kauffmann, portret króla Sycylii Ferdynanda IV z rodziną.

Bovim źródło to wymienia portret rodzinny Ferdynanda IV. Thieme-Becker w spisie znanych prac A. Kauffmann wylicza również miejsca, gdzie prace A. Kauffmann się znajdują; spis wymienia Lwów, Poznań, Warszawę; Kraków nie jest wymieniony. Przypadkowość dróg, którymi wędrują dzieła sztuki świeci tu swym jaskrawym przykładem: skąd w Polsce znalazł się portret króla Sycylii i jego graficzna reprodukcja?

Graficzna reprodukcja portretu pochodzi od spadkobierców ostatniego podkomorzego mińskiego, Ignacego Karnickiego, porucznika petyhorskiego.

Gdzie znajduje się oryginał A. Kauffmann i jakie przechodził koleje — jak dotąd nie wiadomo.

JANINA RUSZCZYCÓWNA

ZACHOWANE MATERIAŁY DO DEKORACJI MALARSKIEJ SALI SALOMONA W ŁAZIENKACH

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Warszawskiego w dniu 26.V.1953 r.)

Il. 1. M. Bacciarelli, szkic do obrazu „Ofiara Salomona".

W tece Bacciarellego w Gabinecie Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie zachowało się 9 rysunków, które odnoszą się do malowideł zdobiących salę Salomona w pałacu Łazienkowskim. Poza tym zachowały się w Muzeum Narodowym w Poznaniu dwa szkice olejne do scen w fasecie plafonu sali Salomona oraz — w Muzeum Narodowym w Warszawie — prostokątne studium do plafonu.

Przeważna część, bo aż 7 rysunków, wiąże się z obrazem umieszczonym na wschodniej ścianie sali, zatytułowanym „Ofiara Salomona". Kilka z nich to delikatne szkice ołówkiem i piórkiem, próby kompozycji grupy kobiet niosących dary z prawej strony obrazu. Inne dotyczą postaci, stojącej przed ołtarzem, królowej Saby. Te ostatnie wyróżniają się dokładnością opracowania i należą zapewne do końcowych prac artysty nad koncepcją obrazu. Rysunek wykonany czarną i białą kredką, przedstawiający królową odpowiada zarówno w pozie jak i układzie szat postaci na obrazie olejnym.

Wobec wiadomości podanej przez J. E. Biestera, że w 1791 r. widział Bacciarellego pracującego nad obrazem „Salomon składający siebie i swą koronę u stóp królowej Saby", powstanie tych szkiców należy, jak się zdaje, datować na tenże rok lub koniec poprzedniego. Do obrazu „Przeniesienie arki do świątyni" odnosi się szkic wykonany czarną i białą kredą oraz gwaszem i akwarelą, przedstawiający postać kroczącego w procesji Salomona. „Sądu Salomona" dotyczy szkic olejny z Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz szkic kredką oprawcy trzymającego za nóżkę dziecko. Drugi szkic olejny z Poznania wiąże się ze sceną z królem Hiramem, tak że tylko dla „Odwiedzin królowej Saby" nie zachowały się żadne materiały porównawcze.

Ikonografię sali Salomona związał już Dunin-Karwicki z symboliką masońską podkreślając m. in., że Salomon i Hiram to domniemani założyciele wolnomularstwa, a budowa świątyni odpowiada pracy wolnomularzy nad wzniesieniem świątyni Braterstwa. Król był wolnomularzem od 1777 r., a Bacciarelli od 1784 r. Tezę Dunin-Karwickiego potwierdzają także teksty rytu masońskiego oraz bliższe stosunki Stanisława Augusta z wolnomularstwem polskim w pierwszych latach sejmu czteroletniego. W maju bowiem 1789 r. loża „Katarzyna pod gwiazdą północną" zmieniła swą nazwę na „Stanisław August pod gwiazdą północną". W latach 1790—92 osłabła działalność polskich lóż i to może było powodem, że wśród scen gloryfikujących rządy Salomona, znalazł się obraz przedstawiający upadek króla i jego państwa.

Il. 2. M. Bacciarelli, szkic do obrazu „Sąd Salomona"

LISTY DO REDAKCJI

Do
Redakcji Biuletynu Historii Sztuki

W Biuletynie Historii Sztuki R. XV(1954), nr 4 opublikowany został artykuł Marii Żywirskiej *Saliny wielickie w sztychach Wilhelma Hondiusa,* w którym wymienionych jest 5 kompletów pełnych powyższych sztychów, będących w polskim posiadaniu.

Podaję niniejszym do wiadomości, że szósty komplet czterech rycin Hondiusa, przedstawiających saliny wielickie, znajduje się w zbiorach graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Komplet powyższy pochodzi ze zbiorów rodziny Moszyńskich, a według wszelkich danych był on niegdyś własnością Fryderyka Moszyńskiego, podskarbiego wielkiego koronnego, w którego resorcie ministerialnym były także saliny. Egzemplarz Moszyńskich jest w dobrym stanie, i nie obcięty, jednakże z marginesem mniejszym, aniżeli podany przez autorkę egzemplarz z Muzeum Wielickiego. Niewątpliwie stanowi on odbicie pierwotne z r. 1645.

Tadeusz Mańkowski