

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

BIULETYN HISTORII SZTUKI



NR 3

WARSZAWA 1955

ROK XVII

BIULETYN HISTORII SZTUKI

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
ORAZ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

KOMITET REDAKCYJNY:

Prof. dr Gwido 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 Wojciech Mole, prof. dr Ksawery Piwocki, mgr Zbigniew Renski, 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 3

ROK XVII

1955

TREŚĆ

ROZPRAWY

- Tadeusz St. Jaroszewski*, Joachim i Jakub Hempłowie . . str. 289
Mieczysław Wallis, Autoportrety Orłowskiego. . . . str. 321

MISCELLANEA

- Jan Białostocki*, Gros i Niemcewicz str. 349
Jan Antoni Miączyński, O kilku nieznanach miniaturach
polskich z początku XIX wieku str. 355
B. M., II Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie
Badań nad Sztuką (Warszawa, 30.V — 4.VI 1955 r.). str. 361
Zygmunt Świechowski, W sprawie miscellaneów . . . str. 363

KRONIKA

STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Referaty wygłoszone na zebraniach naukowych w roku 1954

- Grzegorz Chmielewski*, Kapitele z Kołbacza, Szadzka i Nowogardu str. 365
Anna Rogalanka, Zabudowa wewnętrzna rynku Starego Miasta w Poznaniu str. 366
Konrad Górski, Zagadnienie syntezy renesansu. . . . str. 368
Jan Białostocki, Leonardo i Niderlandczycy. Uwagi o Madonnie Quentina Massysa w Muzeum Narodowym w Poznaniu str. 369
Stanisław Herbst, Początki polskiego malarstwa historycznego str. 370
Jerzy Łomnicki, Rezydencja Piastów Śląskich w Brzegu . str. 371
Andrzej Fischinger, Kaplica Myszkowskich w Krakowie . str. 372
Piotr Bohdziewicz, Wilanów za Sieniawskiej. . . . str. 373
Stefan Narębski, Ludwik Bouchard — nauczyciel Noakowskiego str. 374
Zofia Knobloch-Wąsowa, Grafika Józefa Pankiewicza . . str. 375
Maria Zembatówna, Z twórczości graficznej dziesięciolecia w zbiorach biblioteki Zakładu im. Ossolińskich . . str. 375

LISTY DO REDAKCJI

- Zygmunt Świechowski*, str. 377
Jerzy Z. Łoziński, W sprawie „miscellaneów“ w ogóle i jednego w szczególności str. 377

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

WARSZAWA 1955

TADEUSZ ST. JAROSZEWSKI

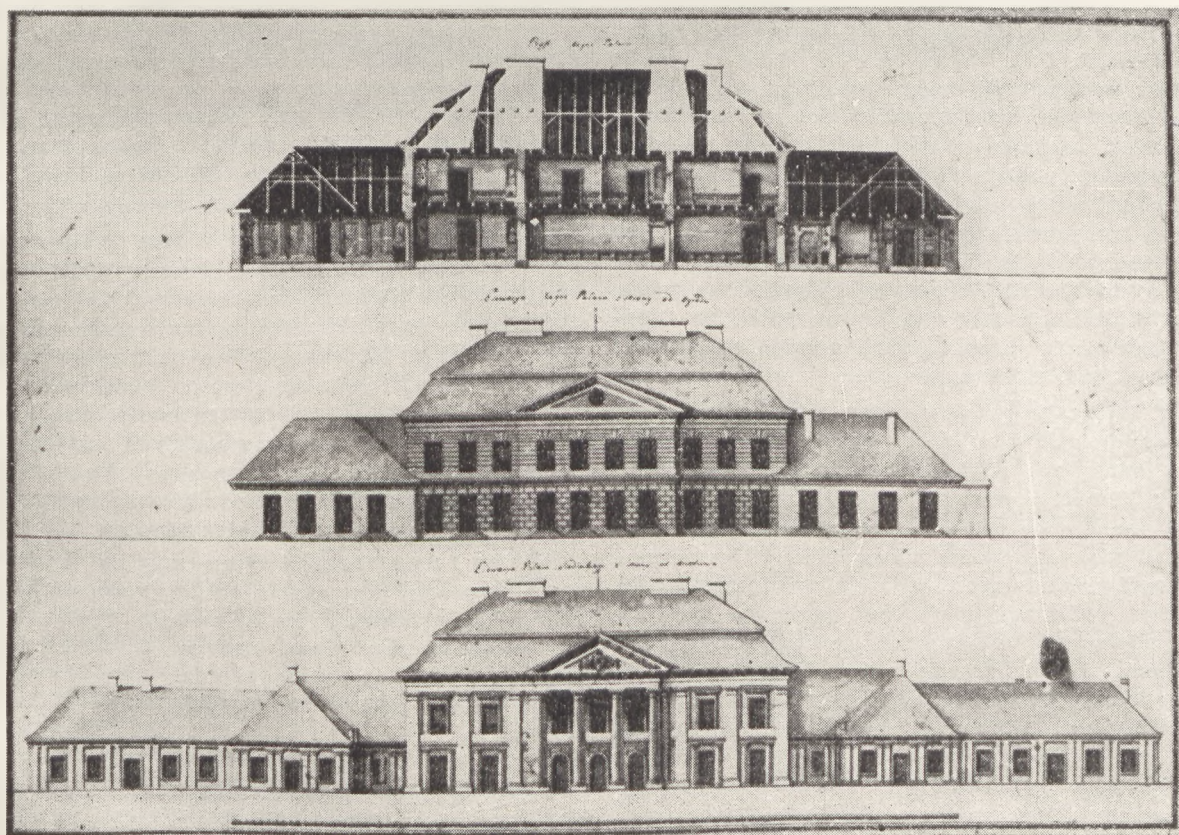
JOACHIM I JAKUB HEMPLOWIE¹

Praca ta zamierzona była jako próba monografii Jakuba Hempla, mało znanego architekta przełomu XVIII i XIX wieku, wychowanka Akademii św. Łukasza w Rzymie i twórcy monumentalnej fasady pałacu Lubomirskich za Żelazną Bramą w Warszawie.

¹ Artykuł niniejszy jest skrótem pracy magisterskiej „Życie i twórczość architekta Jakuba Hempla (1762—1831)”, wykonanej w Instytucie Historii Sztuki

Na skutek poszukiwań archiwalnych prowadzonych w Archiwum Głównym Akt Dawnych, Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Krakowie, Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Lublinie i Archiwum Czartoryskich w Krakowie wyszło na jaw, że archi-

Uniwersytetu Warszawskiego w roku 1954/55 pod kierunkiem prof. dr St. Lorentza.



Il. 1. Pałac w Siedlcach, przekrój podłużny oraz elewacje ogrodowa i frontowa. Gab. Rycin. Bibl. U.W.

tekt Jakub Hempel niesłusznie utożsamiany jest z nadwornym budowniczym Czartoryskich Joachimem Hemplem, z którym Jakub nie miał, jak się zdaje, nic wspólnego. Artykuł poniższy usiłuje uporządkować i usystematyzować wiadomości o budowniczym i o architekcie — Hemplach.

1. Joachim Hempel urodził się w r. 1744. Pierwsza wiadomość o nim pochodzi z r. 1778. Przebywał wówczas w Wołczynie, rezydencji Czartoryskich, gdzie kieruje „fabryką” pałacu, dozoruje również robót przy kościele i parku. Z raportów jego wynika, że odnowiono wtedy pałac i kościół oraz ocembrowano kanał w parku.

Późnobarokowy, centralny kościół w Wołczynie wybudował w r. 1733 Stanisław Poniatowski, ojciec króla, ówczesny właściciel miasteczka. Świątynię konsekrowano dopiero w r. 1743. W r. 1778 dokonano remontu kościoła pod kierunkiem Joachima Hempla. W raportach jego jest mowa o klamrowaniu sufitu kościelnego z belkami, o odnowieniu wnętrza oraz o wyłożeniu wieżyczki².

Modrzewiowy pałac wołyński wznosił około r. 1744 książę Michał Czartoryski, który kupił Wołczyn od Poniatowskich. Jak wyglądała ta budowla — nie wiadomo. Przechowały się tylko bardzo skąpe opisy. „Pałac o jednym piętrze obszerny — wspomina w *Pamiętnikach* J. U. Niemcewicz — z kilką oficynami i trzema dziedzińcami, sale i pokoje bogato umeblowane ... Duże sale w marmurach z złotymi lisztowaniami, słowem wszystko po pańsku“. Według Słownika Geograficznego pałac miał trzydzieści sześć pokoi, przy nim znajdowały się murowane oficyny o pięćdziesięciu sześciu komnatach, teatr, oranżeria i cieplarnia. W r. 1844 modrzewiowy pałac został przeniesiony przez ówczesnych właścicieli Pusłowskich do Leoszek w powiecie prużańskim. Rezydencję wołyńską za Czartoryskich otaczał wspaniały park, którego obszar miał zajmować około 60 morgów.

W r. 1778 pałac poddano remontowi. Od dziedzińca wielkiego pomalowano go sprowadzonym z Brześcia ugrem, odnowiono również niektóre wnętrza. W raportach Hempla mowa jest między innymi o poprawieniu malowania nad kominkiem w pokoju bilardowym i pobieleniu sufitu tamże, budowie trzech pieców, poprawieniu lamperii w korytarzyku przy pokoju sypialnym, pobieleniu korytarzy i garderoby przy nowych pokojach. Ta ostatnia pozycja nasuwałaby przypuszczenie, że dobudowano wówczas kilka pokoi³. Roboty toczyły się również w parku. Raporty mówią nam o zniesieniu kaskady i „kamiennych osób“ tamże

stojących oraz ocembrowaniu drewnianymi palami kanału wielkiego⁴.

Oprócz funkcji budowniczego Joachim Hempel pełnił w Wołczynie również obowiązki burgrabiego. W raportach wspomina o pensjach i barwach dla służby, w liście pisanym z Wołczyna w styczniu 1783 r. zapewne do marszałka dworu Czartoryskich posyła rejestr zużycia pochodni, świec i wosku, prosi również o „uwiadozenie przybycia dworu tu do Wołczyna, abyśmy się mogli uregulować z potrzebami w Pałacu do rezydencji potrzebnymi“⁵.

W lecie 1783 r. spotykamy Hempla w Siedlcach. W korespondencji hetmanowej Aleksandry z Czartoryskich Ogińskiej z królem Stanisławem Augustem znajdujemy dwie wzmianki o bliżej nieokreślonym udziale Hempla przy przebudowie pałacu w Siedlcach. Rezydencję siedlecką oglądał Stanisław August w roku 1783, wspinał tam podejmowany przez hetmanową. Aleksandra Ogińska znając zamiłowania monarchy do architektury i chcąc mu widocznie pochwalić, posyła mu abrysy pałacu i prosi o przerobienie apartamentu pierwszego piętra. W dopisku do listu datowanego 29 lipca 1783 czytamy: „Za powrotem Hempla, którego do Wołczyna odjechał odeszł WKMc abrys apartamentu górnego suplikując, abyś go tak raczył przeformować gdyby zachodu lub kosztu wielkiego nie ciągnął, tylko podług przysłowia, aby to mogło być ubogo a chędogo w proporcji mojej możliwości, prawdziwie, że mnie dotychczas wstyd za tę niewygodę którą WKMc doznał w moim domu, tak to często bywa, że kiedy kto chce jak najlepiej żeby było, to jak na złość się co złego przymiesza“.

List z dopiskiem „odebrany 3 Aug. 1783“ dotyczy również przeróbek w pałacu. „Rozkaz WKM dopełniając odwozi architekt Hempla abrysy które WKM żądał mieć, tenże architekt wykonywaczem ma być woli WKMc i w odmianach, które osądzisz być potrzebnymi a do których ja się stosować będę, na ten koniec aby kiedy mi się zdarzy ten honor mieć WKMc w tym domu, więcej podobnego wstydu jak teraz nie miałam, na co kiedy wspomnę i teraz uspokojona nie jestem i powtórnie za tę niewygodę przepraszam, a teraz polecam mię jego łasce Alex Ogińska“⁶.

W obu listach Hempel wymieniony jest bezimennie, lecz mamy pewność, że w grę wchodzi tu Joachim, gdyż wymieniony jest w związku z Wołczynem, nb. położonym stosunkowo niedaleko Siedlec. Dotychczasowe badania archiwalne nie dały nam dowodu, że Jakub Hempel miał w ogóle jakiś związek z Czartoryskimi.

² Archiwum Czartoryskich w Krakowie, Rachunek i Raport od fabryki pałacu wołyńskiego 1778—1779 nr 501.

³ Jw.

⁴ Jw.

⁵ Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie (WAP Kr.), sygn.: Czart. 5829 (14274, 14275), vol. 74.

⁶ Listy te znajdują się w WAP Kr. sygn.: Czart. 678, s. 233, 234 i 243.



Il. 2. Joachim Hempel (?), kościół w Magnuszewie. Widok od frontu. (Fot. w zb. PIS)

W Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego w zbiorze po Stanisławie Augustcie znajduje się nie podpisana plansza przedstawiająca przekrój wzdłużny pałacu w Siedlcach, elewację ogrodową i frontową (il. 1). Są to być może owe abrysy, które Hempel miał doręczyć królowi. Czy są to projekty zamierzonej przebudowy, czy też zdjęcia stanu istniejącego w r. 1783, trudno ustalić na pewno. Pałac w tym stanie lub przynajmniej jego projekt mógł już w każdym razie istnieć w tym roku. Z „Inwentarza Siedleckiego 24 Octobris 1782 spisane” wynika, że pałac miał wówczas piętro i oficyny. Obie elewacje pałacu mimo mansardowego dachu mają charakter zdecydowanie klasycystyczny. Zwłaszcza elewacja ogrodowa surowością może rywalizować śmiało z dziełami Schroegeera i Zuga. Po Pałacu Prymasowskim w Warszawie pałac siedlecki reprezentuje jedno z najwcześniejszych w Polsce założeń palladiańskich okresu klasycyzmu.

Udział Joachima Hempla w przebudowie pałacu siedleckiego aż do czasu szczegółowego zbadania rozproszonych archiwaliów dotyczących Siedlec pozostanie bliżej nieznany. W rachunkach siedleckich z lat 1761–1782 oraz 1793–1797 nazwisko Hempla nie

występuje ani razu. Ale nie ma też nazwiska innego architekta lub budowniczego. Joachim Hempel jest więc na razie jedynym budowniczym, którego możemy zwać z klasycystyczną przebudową pałacu siedleckiego prowadzoną przez Aleksandrę z Czartoryskich Ogińską. Sprawę współpracy Hempla w tej przebudowie mogłoby może częściowo wyjaśnić to, że jest on najprawdopodobniej twórcą zdecydowanie barokowego kościoła w Magnuszewie (1786–1787). Świadczyłoby to przeciw autorstwu lub twórczemu wkładowi Joachima w ukształtowanie palladiańskiego założenia i klasycystycznej szaty pałacu siedleckiego. Przypuszczalnie chwilowo kierował „fabryką”, mógł być również użyty jako „wykonawca” woli i pomysłów króla.

Następna wiadomość o Joachimie Hemplu pochodzi z r. 1785. Budowniczy przebywa wówczas w Puławach, gdzie sprawuje nadzór nad „fabryką”, cegielnią i ogrodem. W roku tym został podjęty remont rezydencji na polecenie ks. Adama Kazimierza Czartoryskiego, który w r. 1782 objął dobra puławskie po śmierci ojca, ks. Augusta, wojewody ruskiego. Jak wynika z raportów Hempla z lat 1785–1786, nie podejmowano wówczas większych prac budowlanych. Raporty te

wspominają tylko o drobnych robotach konserwacyjno-remontowych, np. o wymianie okien, przestawianiu pieców, bieleniu niektórych pomieszczeń i remoncie mebli⁷. Ostatnią wiadomość o pobycie Hempla w Puławach przed dwuletnią przerwą mamy w październiku 1786 r., następną zaś dopiero w grudniu 1788 r. Najprawdopodobniej w tym czasie kierował budową kościoła w Magnuszewie.

Kościół parafialny w Magnuszewie wybudowała w latach 1786—1787 Konstancja z Czartoryskich Andrzejowa Zamoyska. Według Gackiego⁸, „... około roku 1787 nadworny budowniczy Hempel plan przez nią przyjęty wykonał i fabryką zarządzał“. Tym nadwornym budowniczym był najprawdopodobniej Joachim Hempel, którego Zamoyska wypożyczyła z Puław. Barokowa architektura kościoła świadczy przeciw autorstwu Jakuba Hempla, zdecydowanego klasycysty, który w tym czasie przebywał już, być może, na studiach w Rzymie. Zresztą wydaje się mało prawdopodobne, by Konstancja z Czartoryskich powierzała budowę kościoła nieznanemu wówczas nikomu architektowi, którego wsławiły dopiero uzyskane w parę lat później sukcesy włoskie, podczas gdy Joachim Hempel miał za sobą co najmniej dziesięcioletnią praktykę jako nadworny budowniczy bliskich jej krewnych. „Za fundatorki mury tylko, dach i wyprawę skończono“ — pisze Gacki. Kościół konsekrowany był dopiero w r. 1821. Wyposażenie wewnętrzne i dzwonnica są późniejsze. W czasie ostatniej wojny kościół został poważnie uszkodzony. Spaliły się również materiały archiwalne, jesteśmy więc zdani na relację Gackiego i Wiśniewskiego⁹.

Niewielki barokowy kościół (il. 2) składa się z nawy, węższego prezbiterium i dwóch bocznych pomieszczeń na skarbiec i zakrystię. Skromną dwukondygnacyjną elewację główną ożywiają dwie pary kolumn w każdej kondygnacji, półkoliste wnęki w dolnej i spływy ujmujące górną kondygnację. Całość jest nadzwyczaj prosta i nieskomplikowana, i leży całko-

wicie w skali niewielkich możliwości artystycznych budowniczego.

Od grudnia r. 1788 do maja r. 1794 Hempel czynny jest znów przy pracach budowlanych w Puławach. Początkowe jego raporty z tego okresu wspominają o zwózce cegły na oranżerię, o reperacji pergoli i o remoncie mebli. Roboty budowlane na większą skalę toczą się w latach 1791—1794. Raporty Hempla z tych lat wspominają o budowie Marynek, wykończeniu oranżerii oraz o powiększeniu pałacu puławskiego przez dodanie pawilonu dla księcia¹⁰. Projektantem rozbudowy pałacu jak również autorem pałacyku w Marynkach i oranżerii był związany z Czartoryskimi architekt Piotr Aigner, Joachim Hempel natomiast zarządzał tylko „fabryką“. W r. 1794 Puławy zostały rozgromione przez wojska rosyjskie. Pałac obrabowano i zdemolowano wnętrza. Restaurację podjęła Izabella Czartoryska w r. 1796.

Następną wiadomość o Joachimie Hemplu mamy w październiku roku 1801. Poprawiono wówczas dach i sprawiono nowe rynny na oficynie, gdzie mieszkał „Imię Pan Hempel“, a w jego mieszkaniu postawiono 2 piece¹¹. W r. 1803 Hempel doglądał reperacji pałacu terespolskiego¹², w r. 1806 przebywał w Sienawie¹³ w r. 1808 zorganizował straż ogniową w Puławach¹⁴. W lutym 1810 Hempel zaniemógł na febrę. 24 lutego ks. Adam Czartoryski powierzył zarząd „departamentu fabrycznego“ kasjerowi Hoffmanowi¹⁵. W dwa dni później Hempel już nie żył.

Epitafium jego znajduje się we Włostowicach, umieszczone w murze otaczającym kościół obok epitafiów oddanych Czartoryskim ludzi, którzy przebywali na ich dworze przez wiele lat. Z tekstu epitafium dowiadujemy się, że Joachim Hempel miał czworo dzieci: Karola, Jana, Zofię i Teofilę¹⁶.

Suma wiadomości o Joachimie Hemplu jest bardzo niewielka. Z odnalezionych dotychczas materiałów, dotyczących jego osoby wynika, że był tylko budowniczym nadwornym (niejednokrotnie tytułowano

⁷ Archiwum Czartoryskich w Krakowie: Budowa Pałacu w Puławach... (pakiet), nr 497 i 498.

⁸ Gacki J. ks., *Magnuszew*, Pamiętnik religijno-moralny XV (1848), s. 381.

⁹ Wiśniewski J. ks., *Dekanat kozienicki*, Radom 1913, s. 88.

¹⁰ Patrz przypis 7.

¹¹ Biblioteka Centralnego Instytutu Rolniczego w Puławach, Teczka rachunków budowlanych Puław z początku XIX w. „Expensa pieniężna na Fabrykę w Miesiącu Październiku 1801“.

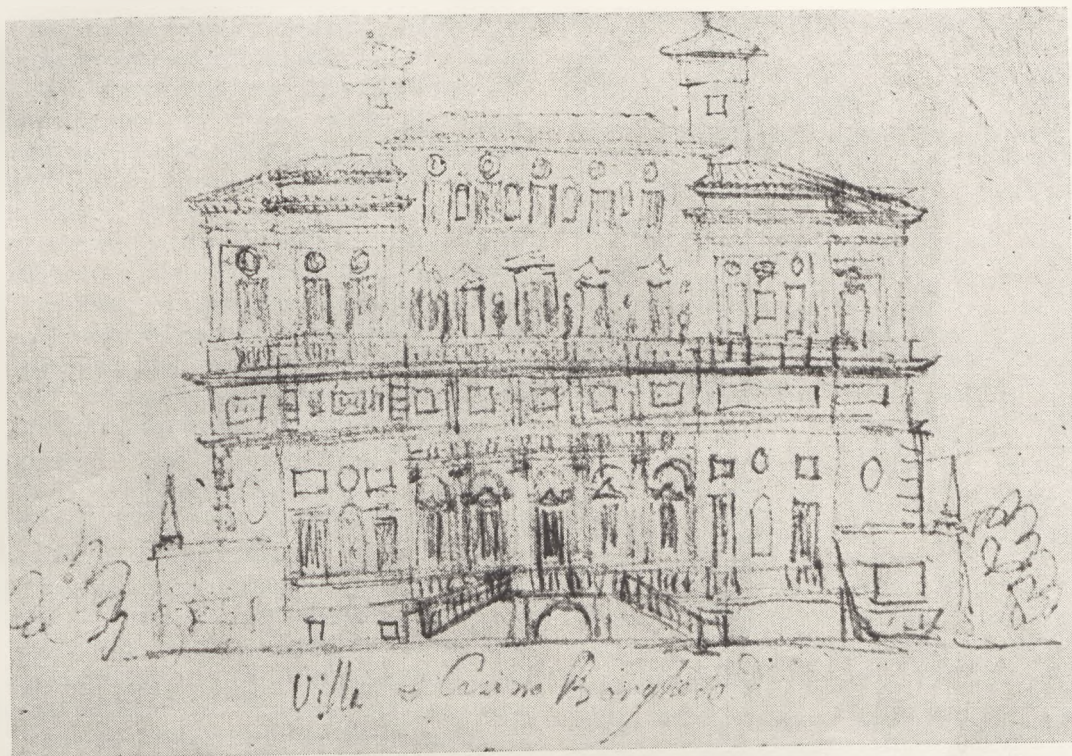
¹² Arch. Czart. w Krakowie, Rapport z Kassy Kłucza Terespolskiego za Miesiąc Październik 1803, nr 520.

¹³ Arch. Czart. w Krakowie, Rapport expensowanych pieniędzy przez Kassę Sienawską a Conto Generalnej Kassy w Miesiącu Wrześniu 1806 Ro., nr 522.

¹⁴ Bibl. C. I. R. w Puławach, Teczka rachunków budowlanych Puław z początku XIX wieku. „Rapport o porządkach ogniowych“.

¹⁵ Bibl. C. I. R. w Puławach, List ks. A. Czartoryskiego z dnia 24 lutego 1810 r. w sprawie powierzenia „Departamentu fabrycznego kasjerowi Hoffmanowi z powodu choroby Hempla“.

¹⁶ Tekst epitafium Joachima Hempla we Włostowicach: „Tu spoczywajacemu | dla zmartwychpowstania na Sąd Boży | JOACHIMOWI HEMPEL | zmarłemu 23 lutego 1809 roku | Szanownemu Mężowi zasmuciona żona | a Karola Jana Zofii i Teofili Matka | czułą pamiątkę zostawia“. W tekście epitafium podana jest błędna data zgonu Joachima. Umarł on rok później, o czym świadczy zachowany w księgach metrykalnych parafii włostowickiej akt zejścia, który podaje poniżej: „26 Febr 1810 Villa Puławy Joachim Hempel aetas 66 morbo febris putrida obiit“. Rok śmierci został podany prawidłowo w akcie zejścia, czego dowodem jest cytowany w poprzednim przypisie list ks. A. Czartoryskiego. Rok urodzenia Hempla 1744 został obliczony na podstawie aktu zejścia.



Il. 3. Villa Borghese, rysunek w szkicowniku Jakuba Hempla. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)

go architektem) Adamostwa Czartoryskich, którzy od czasu do czasu „wypożyczali“ go bliskim krewnym. Sam raczej nie projektował, realizował tylko plany sporządzane przez kogo innego. Wyjątkiem mógłby być tylko skromny kościółek magnuszewski.

2. Jakub Hempel urodził się w r. 1762. Dokładna data i miejsce urodzenia nie są znane, nie wiemy również, gdzie spędził dzieciństwo i młodość. Pierwszą chronologicznie wiadomość o nim mamy z r. 1789. Brał wtedy udział w konkursie klementyńskim Akademii św. Łukasza w Rzymie i otrzymał na ostatnim kursie architektury pierwszą nagrodę w pierwszej klasie za projekt wielkiego teatru. Tematem pracy klauzurowej konkursu w 1789 r. był pawilon ogrodowy zwany „Caffehauz“. Projekt ten nie jest znany.

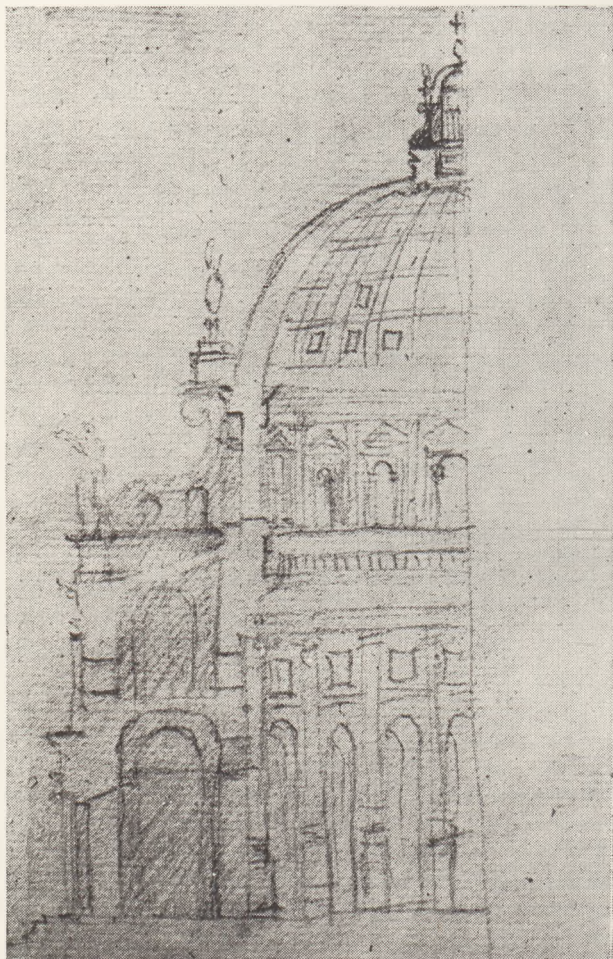
¹⁷ Por. Loret M., *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, (Rzym) b.d., s. 301 oraz Gębarowicz M., *O artystach polskich w Rzymie*, Przegląd Warszawski 1926, s. 173.

¹⁸ Na notatnik ten zwrócił mi uwagę prof. dr St. Lorentz. Jest to niewielka książeczka formatu 16° oprawiona w pergamin, obejmująca 100 numerowanych jednostronnie kart. Pochodzi z księgozbioru zmarłego w 1927 r. ks. Hipolita Skimborowicza, o czym informuje napis atramentowy na pierwszej karcie. Na drugiej stronie okładki naklejony jest jak gdyby ex libris bez

Sukces jaki Hempel odniósł w Rzymie, zyskał mu niezawodnie sławę¹⁷. Nie wiemy jak długo przebywał na studiach w Italii, ani kto finansował ten pobyt. Oprócz zachowanych projektów teatru jedynym dokumentem pobytu we Włoszech jest jego notatnik¹⁸ z zapiskami w czterech językach: polskim, francuskim, włoskim i łacinie. Notatnik zawiera również wiele rysunków.

Notatki są bardzo różnorodne. Zawierają m. in. opisy papierni i cegielni, fortyfikacji, wykaz uzbrojenia fortec Państwa Kościelnego, opis sposobu sporządzania dekoracji teatralnych, opis w punktach zamku Caprarola itd. W notatniku znajduje się również opis Frascati i Tivoli; autora nie interesują jednak szczegóły architektoniczne opisywanych obiektów, lecz ich historia.

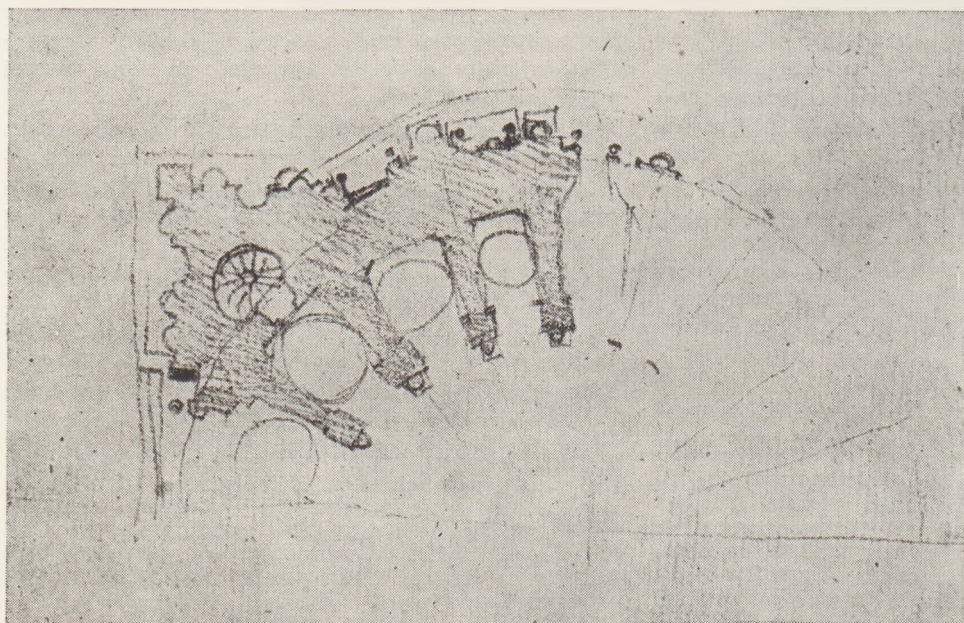
Żadnego napisu wyobrażający dwa putta z węgielnicą i pionem — symbol budownictwa. Pod ex librisem znajduje się dopisek ołówkiem „ex Bibl. J. A. J. Hempel“. Przekonywającym dowodem, że notatnik może być przypisany Jakubowi Hemplowi jest fakt, że na stronie 93a i następnych znajduje się włoski tekst warunków konkursu z roku 1789, w którym nasz architekt brał udział. Część notatek prowadzona jest w jęz. polskim, a jak się zdaje, żaden polski architekt nie przebywał wówczas w Rzymie.



Tematyka rysunków (niemal wszystkie robione ołówkiem) jest również bardzo zróżnicowana. Wyróżnia się przede wszystkim grupa szkiców elewacji willi rzymskich, między innymi wille Borghese (il. 3), Medici, Corsini, Albani. Szkice robione są szybko, na oczekaniu, rysującemu zależało na zanotowaniu najważniejszych szczegółów elewacji. Obok nich znajduje się spora grupa szkiców nie podpisanych, które mogą być fantazjami architekta. Do niezawodnych fantazji zaliczymy rzut poziomy, przekrój i fragment elewacji wielkiego barokowego kościoła (il. 4–6), podobnego do weneckiej Santa Maria della Salute Longheny. Dużą grupę stanowią projekty rekonstrukcji świątyń rzymskich, nie wiadomo jednak, czy wykonane samodzielnie, czy w oparciu o współczesne wydawnictwa archeologiczne. Notatnik niewątpliwie zasługuje na szczegółowe opracowanie.

Data powrotu Hempla z Italii nie jest znana. Przypuszczalnie przybył do Warszawy około r. 1790, gdyż w r. 1791 ukazało się *Pięć Porządków Jakoba Barocego z Winioli*, do której to książki Jakub Hempel wykonał umieszczoną przed kartą tytułową rycinę, przedstawiającą alegorię rozkwitu architektury, rzeźby i malarstwa za panowania Stanisława Augusta. Być może, że z tego samego czasu pochodzi druga rycina Hempla, mianowicie *Widok oficyny y oberży pod znakiem Orła białego na Tłomackim w Warsza-*

Il. 4. Kościół, fragment przekroju, rysunek w szkicowniku Jakuba Hempla. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)



Il. 5. Kościół, fragment rzutu, rysunek w szkicowniku Jakuba Hempla. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)



Il. 6. Kościół, fragment elewacji, rysunek w szkicowniku Jakuba Hempla. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)

wie¹⁹ (il. 11). Obie ryciny nie przedstawiają wartości artystycznej i traktować je należy jako próbę amatorskiej twórczości architekta na polu grafiki.

Zapewne pierwszym zamówieniem, jakie Hempel otrzymał w kraju, była przebudowa pałacu Lubomir-

skich w Warszawie. Nastąpiła ona prawdopodobnie przed r. 1793 i niezawodnie zyskała architektowi rozgłos. Po upadku Rzeczypospolitej Jakub Hempel opuścił Warszawę. W r. 1802 wykonał projekt przebudowy pałacu w Zamościu²⁰. Z tego samego czasu, być może, pochodzą neogotyckie projekty stajni, wozowni i ujeżdżalni przeznaczone prawdopodobnie dla Łańcuta.

W r. 1812 Hempel zajmował stanowisko Budowniczego Departamentu Lubelskiego. W tymże roku przysłał Towarzystwu Królewskiemu Warszawskiemu Przyjaciół Nauk „opis machin i budowli, które by w gospodarstwie znaczną przynieść mogły korzyść”. Były to: „Tartak przenośny; Piła do rznięcia drew przez iedną osobę używana; Stodoła wcale nowego składu; Suszarnia dla konopi i lnu zabezpieczająca od ognia; Dachówka od zwyczajney większa, lepsza i niepotrzebująca być podrzucaną wapnem”. W „zagaeniu” posiedzenia Towarzystwa w dniu 7.I.1813 pochlebnie wyraża się o tych wynalazkach Prezes Stanisław Staszic²¹.

W sierpniu 1821 r. Jakub Hempel otrzymał stanowisko Budowniczego Województwa Lubelskiego i pozostał na nim aż do śmierci. Bytność Hempla w Lublinie przypada na okres wielkiej przebudowy miasta i wzmoczonego ruchu budowlanego. Hempel nie odegrał jednak wówczas wybitnej roli. Stanowisko kierownicze w sprawach budowlanych w Lublinie od r. 1823 miał Inspektor Jeneralny Dróg i Mostów Stompf, protegowany przez namiestnika Zajączka. Hempel był mu we wszystkim podległy i przeważnie kierował robotami przy realizacji projektów Stompfa. I tak np. Stompf był autorem zrealizowanego projektu przebudowy pałacu Radziwiłłów—Szeptyckich na siedzibę Komisji Województwa Lubelskiego. Jakub Hempel prowadził tam tylko roboty budowlane i zaprojektował ozdobne piece do apartamentów przeznaczonych dla cesarza i jego rodziny w czasie przejazdu przez Lublin²².

Przypisywane dotąd Hempłowi autorstwo neogotyckiej przebudowy zamku lubelskiego należy przysądzić Stompfowi, Hempel projektował tylko urządzenia wjazdu od strony bramy grodzkiej poprzez most na arkadach²³. Projektu Hempla było szereg ka-

¹⁹ Wiadomość o tej rycinie znalazłem w notatkach prof. dr Z. Batowskiego udostępnionych mi uprzejmie przez prof. Natalię Batowską. Rycina znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

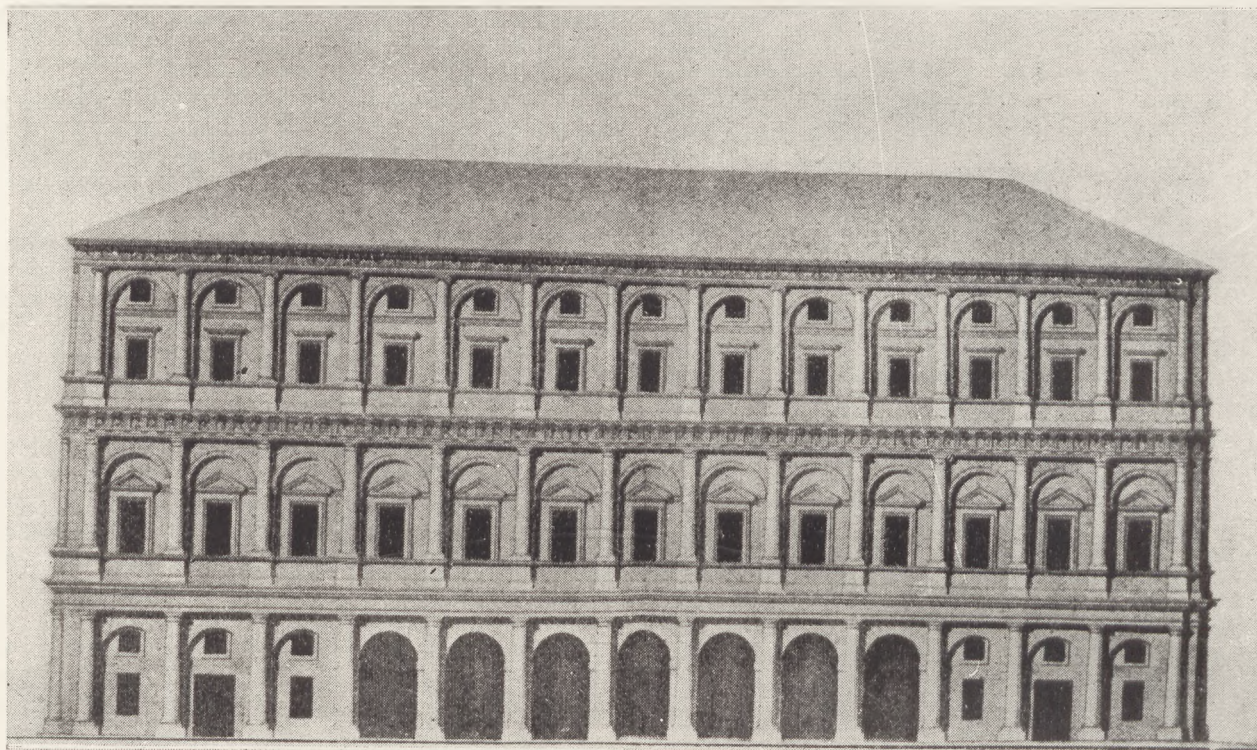
²⁰ Tatarkiewicz W., *Turniej klasyków w Zamościu*, Arkady 1937, nr 6.

²¹ Wiadomość o wynalazkach Jakuba Hempla znalazłem w notatkach prof. dr Z. Batowskiego. Por. również *Rocznik Tow. Kr. Warsz. Przyjaciół Nauk* X (1817), s. 8.

²² Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Akta

KRSW i P 3664 dotyczące się miasta Lublina, protokół konferencyjny z dnia 25.III.1823. Akta KRSW i P 3667 dotyczące się miasta Lublina, pismo KWŁ do KRSW i P z dnia 29.X.1824 oraz pismo KWŁ do KRSW i P z dnia 23.IX.1824.

²³ AGAD, Akta KRSW i P 3667 dotyczące się miasta Lublina, pismo KWŁ do KRSW i P z dnia 1.X.1824 oraz protokół konferencyjny z dnia 20.XI.1824. Por. również Tomicka W., *Zamek Lubelski w XIX wieku*, *Ochrona Zabytków VII* (1954), nr 3 oraz Gawarecki H., *Z historii zamku Lubelskiego*, *Kultura i Życie* 1954, nr 9.



Il. 7. Jakub Hempel, projekt konkursowy teatru, elewacja. (Fot. wg Loreta)

mienie mieszczańskich w Lublinie. Wiele z nich dziś nie istnieje, pozostałe są gruntownie przebudowane²⁴.

Mimo woli nasuwa się podejrzenie, że Hempla na skutek intryg celowo usuwano w cień i nie powierzano mu poważniejszych zleceń. Architekt o niezaprzeczeniu dużym talencie, wychowanek Akademii św. Łukasza, zajmował się w Lublinie odwróceniem „rynsztoka zalewającego zabudowania PP. Miłosiernych“, wykonywał pomiary nieruchomości, projektował drewnianą altanę „dla sprzedaży chleba lub maki i krup na placu przed kościołem XX Bernardynów Lubelskich“, podczas gdy projektowanie reprezentacyjnych gmachów w mieście powierzano inżynierowi drogowemu.

Hempel mógł być zniechęcony i był nim na pewno.

Jedyną interesującą pracą Hempla z okresu pobytu w Lublinie jest projekt przebudowy kościoła i klasztoru Karmelitów na Krakowskim Przedmieściu na ratusz. W lipcu 1830 roku architekt zajmował się kwestią remontu Bramy Krakowskiej, która groziła wówczas zawaleniem.

Jakub Hempel zmarł 10 maja 1831 roku, jak się zdaje w zupełnym opuszczeniu. Świadcami zgonu byli bowiem psalterzysta i zakrystian²⁵. Ożeniony był z Anną z Kuzińskich, z którą miał czworo dzieci: Stanisława, porucznika wojsk rosyjskich, Izabellę, Anie-

²⁴ W aktach KRSW i P dotyczących się miasta Lublina (z lat 1821—1831) jest mowa o następujących domach, które projektował Budowniczy Wojewódzki: dom Marcina Barszczewskiego przy ul. Rybnej (1822), dom Michała Nałkowskiego, Krakowskie Przedmieście 188 (1823), dom Andrzeja Jankiewicza Nr 236 (1824), dom Antoniego Dobrzelewskiego przy ul. Rybnej Nr 70 (1824), dom Józefa Patockiego w Rynku Nr 9 (1824), dom Franciszka Abramowicza przy ul. Bernardynskiej (1824), dom Nathana Morgensterna przy ul. Zamkowej Nr 479 (1827), dom Pinkwasa Sternberg

przy ul. Szerokiej Nr 408 (1828), dom Kopela Moysze i Joska Szwalbe (1828).

²⁵ Akt zgonu znajduje się w księdze zejść parafii św. Jana w Lublinie rok 1831, poz. 263. Podano tam, że zmarły Jakub Hempel miał lat 72. W takim razie urodziłby się w roku 1759. Więcej zaufania budzi jednak epitafium w kościele Bernardynów, które podaje rok urodzenia 1762. Dzieci zmarłego, które fundowały epitafium, niewątpliwie lepiej znały rok urodzenia ojca, niż psalterzysta i zakrystian, świadkowie zgonu nie związani z rodziną.

lę, zamężną Nossalską i Emilię zamężną Niezabitowską²⁶.

W aktach spadkowych po Jakubie Hemplu znajduje się interesująca wiadomość o należnej mu sumie z „Massy Rozbiorowej czyli Kredalnej” Konstancji z Lubomirskich Rzewuskiej. Tym samym potwierdzona została niesprawdzona dotychczas wiadomość podana przez *Słownik architektów Łoży*, że Jakub Hempel był budowniczym jakiejś „pani Rzewuskiej”. Utożsamić z nią teraz możemy córkę ks. marszałkowej E. Lubomirskiej. Co dla niej budował, ani w jakim czasie, na razie ustalić nie podobna. Należna mu suma stanowiła zapewne nie zapłacone honorarium.

W stuletnią rocznicę urodzin Hempla, w roku 1862,

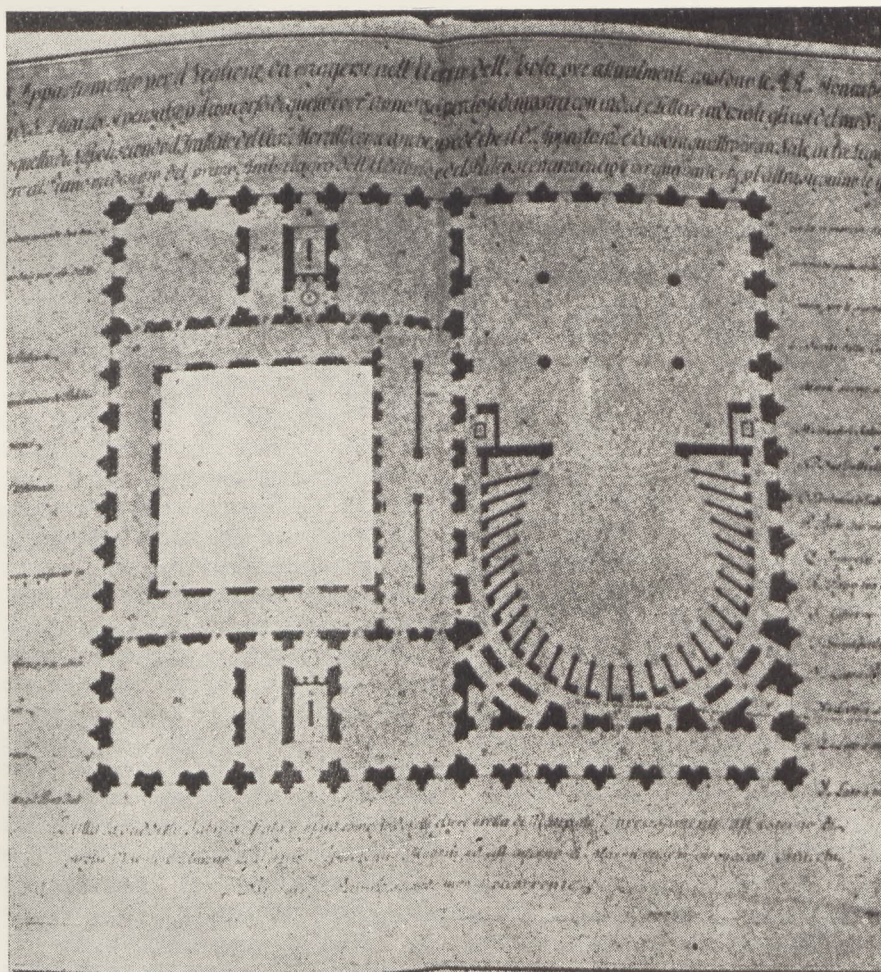
²⁶ Akta Spadkowe w Bycie nieletnich Hemplów. 1835 rok. WAPL. Akta Urzędu Muncypalnego miasta Lublina, Wydz. Adm. nr 817.

dzieci sprawiły mu skromne drewniane epitafium w kościele Bernardynów w Lublinie.

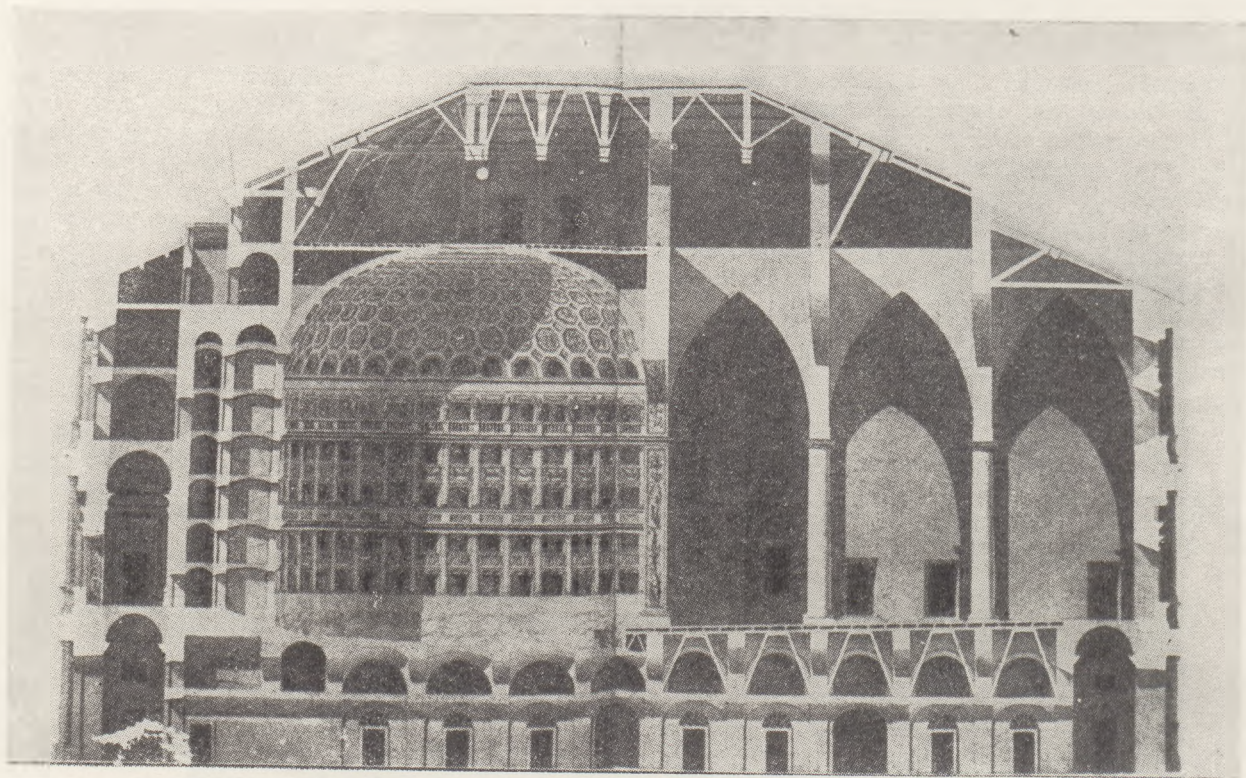
Znana obecnie twórczość Jakuba Hempla jest bardzo niewielka; obejmuje zaledwie pięć prac, zasługuje jednak na szczegółowe omówienie, gdyż poziom niektórych jego dzieł (zwłaszcza pałacu Lubomirskich za Żelazną Bramą w Warszawie) pozwala zaliczyć Hempla do rzędu wybitniejszych architektów polskich przełomu XVIII i XIX wieku.

3. W archiwum Akademii św. Łukasza w Rzymie zachowało się 11 plansz przedstawiających projekt teatru, z których dwie są podpisane przez twórcę: Giacomo Hempel 1789 i Giacomo Hempel Polacco²⁷. Cztery z tych plansz reprodukuje Maciej Loreta

²⁷ Wiadomość tę zawdzięczam prof. S. Kozakiewiczowi.



Il. 3. Jakub Hempel, projekt konkursowy teatru, rzut poziomy. (Fot. wg Loreta)



Il. 9. Jakub Hempel, projekt konkursowy teatru, przekrój poprzeczny. (Fot. wg Loreta)

w książce *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*. Są to: elewacja, rzut przyziemia i przekroje wzdłużne i poprzeczne (il. 7—10).

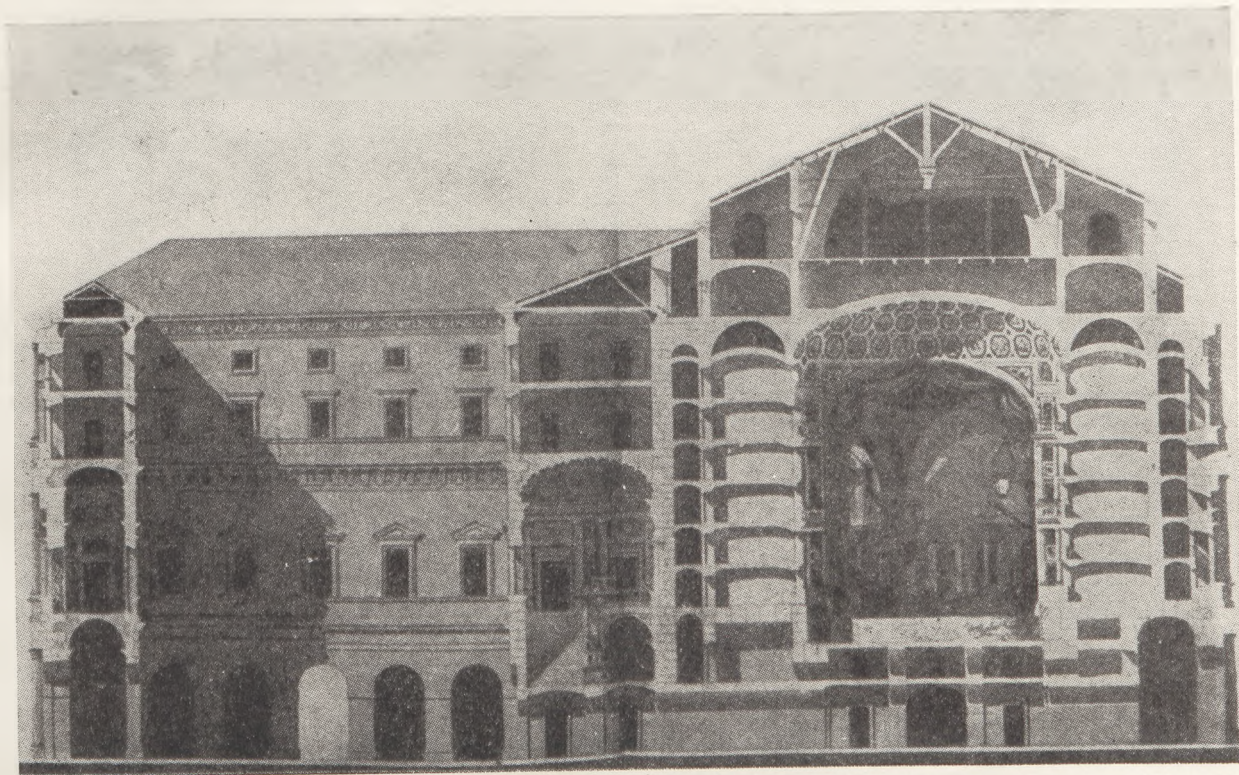
Trzynastoosiowa elewacja gmachu rozczłonkowana jest horyzontalnie na trzy kondygnacje. W każdej z nich Hempel zastosował inny porządek. Wzoru dla takiego ukształtowania elewacji szukał na pewno w architekturze starożytnego Rzymu oraz w teoretycznych projektach mistrzów Odrodzenia, gdzie przy opracowywaniu gmachów wielopiętrowych w każdej kondygnacji stosowano arkadowanie, a przy filarach międzyarkadowych ustawiano kolumny trzyćwiercio- we podtrzymujące belkowanie.

Hempel opierając się na wzorach klasycznych stosuje porządki w tzw. superpozycji, tj. najmaszywniejsze u dołu gmachu, lżejsze i ozdobniejsze wyżej. I tak najniższą kondygnację hempelowskiego teatru wypełnia porządek tokański — najmaszywniejszy, drugą dorycki, trzecią joński. Widzimy zatem w tym projekcie trzy szczególnie ulubione w końcu XVIII wieku porządki. Gzymsy międzykondygnacyjne i koronujące zaakcentował Hempel jednakowo, przez co elewacja jest nieco nudna.

Podobnie opracowane elewacje posiadały dwie wielkie budowle starożytnego Rzymu, z którymi Hem-

pel niezawodnie się zetknął, a mianowicie teatr Marcellusa w Rzymie (I w. p.n.e.), gdzie były dwie kondygnacje, oraz Colosseum (I w. n.e.), gdzie istniały cztery kondygnacje. W Colosseum parter wypełnia porządek dorycki niecałkowity (kolumny pozbawione są piedestałów), pierwsze piętro joński, drugie piętro koryncki. Ścianę trzeciego piętra rozczłonkowują wysmukłe pilastry korynckie. W obu przykładach kondygnacje wydzielone są silnie występującymi gzym- sami, gzyms koronujący nie jest jednak bardziej wysunięty od nich.

Do rzymskiego rozwiązania wielopiętrowych elewacji nawiązał twórczo renesans włoski. Pierwszym bodaj architektem renesansu, który w podobny sposób opracował elewację, był Leone Battista Alberti. W Palazzo Rucellai (1460) we Florencji zastosował zamiast kolumn przyściennych pilastry, które rozczłonkowują ściany każdej elewacji. Gzymsy międzykondygnacyjne nie są zbyt silnie akcentowane, większy nacisk położył architekt na wydatny gzyms koronujący. Na Palazzo Rucellai wzorował się następnie Bramante przy opracowywaniu fasady Palazzo Cancellaria w Rzymie. Dojrzały renesans włoski stosuje porządki antyczne w superpozycji bardzo często. W ten sposób opracował niektóre swe dzieła Andrea



Il. 10. Jakub Hempel, projekt konkursowy teatru, przekrój podłużny. (Fot. wg Loreta)

Palladio (np. Bazylika, Palazzo Chiericati i Palazzo Porto Barbaran w Vicenzie).

Hempel zmuszony był na wzór renesansu unowocześnić koncepcję rzymską. Arkady z wyjątkiem siedmiu parterowych są ślepe; umieszczone są w nich okna. Gmach tylko na pierwszy rzut oka jest trzykondygnacyjny, w rzeczywistości liczy ich pięć. Kondygnacja toskańska zawiera bowiem parter i mezzanino, kondygnacja dorycka stanowi samodzielne piętro, kondygnacja jońska obejmuje dwa piętra. Największy nacisk w miarę ograniczonych możliwości kładzie architekt na drugą kondygnację (dorycką), gdzie obramienia okienne otrzymały zwieńczenia w postaci trójkątnych frontonów, a belkowanie uwydatnione jest przez mocne tryglify.

Elewacja teatru, chociaż ma wybitnie antykizujący charakter, nie posiada cech klasycyzmu przełomu XVIII i XIX wieku, głównie dlatego, że architekt zastosował tylko małe porządki. Brak jej jakiegoś silnego akcentu. Jest bardzo „teoretyczna” i trudno ją sobie wyobrazić w rzeczywistości.

Pozostałe trzy elewacje opracowane były analogicznie, teatr projektowany był jako budowla wolnostojąca na miejscu kościoła i klasztoru konwertytek.

Elewacje od dziedzińca są dużo skromniejsze, pozbawione arkad i przyściennych kolumn.

Gmach dzieli się na dwie części. W pierwszej mieści się scena i widownia, w drugiej sale readowe skupione dookoła wewnętrznego dziedzińca. Pod względem ukształtowania widowni projekt nie wnosi nic nowego. Widownia o planie podkowy ma sześć kondygnacji łóż, które rozdzielone są kolumnami przyściennymi. Kopuła nakrywająca widownię ozdobiona jest kasetonami. Zarówno na scenie jak i na widowni Hempel przewidział pewną pochyłość, aby polepszyć do maksimum widoczność. Olbrzymia scena projektowanego teatru podzielona jest na trzy „nawy” za pomocą ostrołukowych arkad. Jest to bodaj jedna z pierwszych prób zastosowania przez polskiego architekta schyłku XVIII wieku elementu gotyckiego.

4. Pierwszą znaną architektoniczną pracą Jakuba Hempla po powrocie ze studiów jest klasycystyczna przebudowa późnobarokowego pałacu Lubomirskich w Warszawie, położonego w rynku jurydyki Wielopole, który później nazwano placem za Żelazną Bramą. Zleceniodawcą był ks. Aleksander Lubomirski (zmarły 1807 lub 1808)), kasztelan kijowski (do roku 1790). Nabył on pałac w r. 1776 wraz z jurydyką Wielopole



Il. 11. Jakub Hempel, widok oficyny i oberży na Tłomackim, miedzioryt. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. H. Romanowski)

od Antoniego Lubomirskiego, kasztelana krakowskiego i wojewody lubelskiego oraz Zofii z Krasińskich²⁸. Daty powstania pałacu ani ścisłej daty przebudowy Hempla nie udało się dotychczas ustalić. Porównanie planów Warszawy sporządzonych w ciągu wieku XVIII i na początku XIX nie dało rezultatów. Pałac na każdym niemal planie ma inne położenie i kształt (il. 12). Pierwszy ślad pałacu spotykamy na nie datowanym (sprzed r. 1730) projekcie osi saskiej, przewidującym główny wjazd do rezydencji królewskiej od zachodu²⁹. Pałac Lubomirskich położony jest koło kościoła Mirowskich, skośnie do głównej arterii przebiegającej przez rynek Wielopola i składa się z prostokątnego korpusu głównego i przylegających doń oficyn obiegających niewielki dziedzińczyk. Pałacu nie zaznaczył na swym planie Warszawy z r. 1732 Werneck. Plan Ricauda de Tirregaille (1762) oraz Delineacja Hiża (1771) pokazują w tym miejscu pałac składający się z korpusu głównego o trzech ryzali-

tach i oficyn obiegających prostokątny dziedzińiec, tymczasem znajdująca się w Archiwum Głównym Akt Dawnych „Mappa grontów starościńskich przy Warszawie nazwane Grzybowa...” sporządzona przez majora geometrę Deutscha w r. 1768 przedstawia pałac mniej więcej tak, jak go namalował Canaletto w r. 1779³⁰ (il. 13). Plan Lelewela (1794), plan pruski (z około roku 1800) oraz plan Bacha (1809) albo nie uwzględniają pałacu w ogóle, albo są zbyt mało dokładne, aby można było na ich podstawie wyciągnąć wnioski. Dopiero „Plan miasta stołecznego Warszawy wymierzony przez Officerów Korpusu Inżynierów w latach 1818 i 1819...” pokazuje pałac już po przebudowie Hempla z zaznaczonym szerokim ryzalitem i kolumnadą.

Na zaufanie zasługują trzy dokumenty dotyczące historii pałacu Lubomirskich: ścisły pomiar Grzybowa przez Deutscha z r. 1768, zgodny z nim mniej więcej widok pałacu malowany około r. 1780 przez Canaletta oraz bardzo szczegółowy plan Warszawy „Kor-

²⁸ Wolmar A., *Pałac Lubomirskich*, Kurier Warszawski 1925, s. 261.

²⁹ Projekt ten znajduje się w Archiwum Drezdeńskim. Reprodukowany jest w książce Szwanowskiego E., *Warszawa, Rozwój urbanistyczny i architektoniczny*, Warszawa 1952, s. 93.

³⁰ Obraz Canaletta „Widok placu za Żelazną Bramą” malowany być musiał w r. 1779, gdyż przedstawiony na nim jest wykańczany kościół ewangelicki, którego budowa została rozpoczęta w r. 1777, zakończona w r. 1781. W r. 1779 pokrywano kopułę blachą.

pusu Inżynierów z lat 1818—1819". Projekty przebudowy Hempla znajdujące się dziś w gabinecie Rycin BUW nie są niestety datowane (il. 14—18).

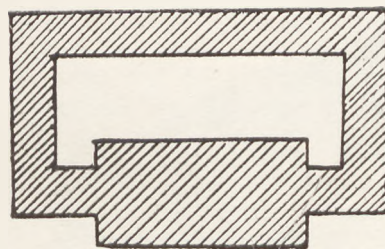
Późnobarokowy pałac uwieczniony na obrazie Canaletta został więc przed r. 1768 przekształcony z pałacu czy dworu zanotowanego na niedatowanym projekcie ukształtowania osi saskiej. Przebudowa ta nie została jednak zakończona, o czym świadczą pomiar Grzybowa i obraz Canaletta. Dwupiętrowy ryzalit pałacu zwieńczony trójkątnym frontonem miał być bez wątpienia akcentem środkowym elewacji. Tymczasem po prawej stronie elewacja urywa się po trzech oknach, po lewej natomiast za analogicznymi trzema oknami znajduje się ryzalit o zaokrąglonych narożach, a za nim jeszcze dwa okna. Niewątpliwie taki sam ryzalit i ostatnia dwuokienna część korpusu miały być dobudowane po prawej stronie ryzalitu środkowego.

O ile obraz Canaletta, który na ogół bardzo wierne przedstawiał na swoich płótnach gmachy Warszawy, daje nam niezbitą dowód, że pałac Lubomirskich około roku 1780 był jeszcze nie wykończony, to przedstawienia pałacu na planie Ricaud de Tirregaille (1762) oraz na Delineacji Hiża (1771) uznać musimy tylko za projektowaną rozbudowę. Nasuwa się pytanie, czy rozbudowa ta nastąpiła przed przebudową Hempla, czy też nie? Nie możemy dać na nie pewnej odpowiedzi.

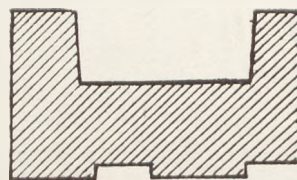
Być może, że ks. Aleksander Lubomirski nabywszy pałac w r. 1776 postanowił go dokończyć. Obraz Canaletta jest dowodem, że dokończenie budynku nie nastąpiło do około r. 1780. W tym czasie późnobarokowa szata pałacu była już niemodna, modny stawał się klasycyzm. Pomysł już nie dokończenia pałacu, ale jego gruntownej przebudowy w nowym stylu byłby więc wówczas w zupełności usprawiedliwiony. Pomysł ten mógł się skonkretyzować około r. 1790, kiedy z Rzymu powrócił Jakub Hempel.

Objaśnienia projektów pisane przez naszego architekta po włosku mówią, że pałac jest własnością ks. Aleksandra Lubomirskiego, który według herbarza Bonieckiego zmarł w r. 1808. O ile przebudowa została dokonana przez ks. Aleksandra, to nastąpiła lub przynajmniej została rozpoczęta najprawdopodobniej między rokiem 1791—1793 przed sławnym krachem domów bankowych, który uderzył również obracającego kapitałami Lubomirskiego. Wypadki polityczne po r. 1793 niewątpliwie utrudniały budowę. W czasie okupacji pruskiej w Warszawie panowała zupełna stagnacja budowlana, o gotówkę było ciężko. Trudno sobie wyobrazić, by lokowano wówczas olbrzymie sumy w przebudowę rezydencji miejskiej. O wysokości kosztów przebudowy świadczyć może fakt, że portyk wykonany jest z ciosu, co w architekturze warszawskiej jest zjawiskiem rzadkim.

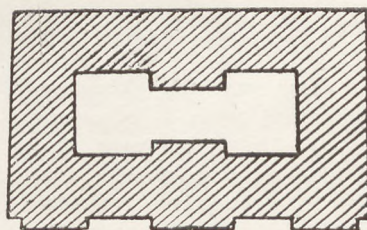
Hempel przystępując do sporządzania projektów przebudowy miał do czynienia z pałacem późnobarokowym, jakich Warszawa posiadała wówczas bardzo wiele. Przebudowa zmieniła gruntownie jego wygląd



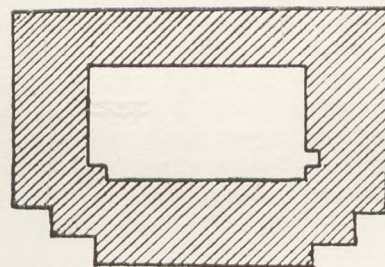
1



2



3



4

Il. 12. Kształty pałacu Lubomirskich: 1. na nie datowanym projekcie osi saskiej, 2. na mapie Deutscha (1768), 3. na planie Tirregaille'a (1762) i Delineacji Hiża (1771), 4. na planie Korpusu Inżynierów (1818-19).



Il. 13. Canaletto, widok placu za Żelazną Bramą. (Fot. H. Romanowski)

i nadała mu monumentalną klasycystyczną szatę. Architekt podwyższył pałac o jedno niskie piętro, tj. do wysokości ryzalitu środkowego. O ile przebudowywał pałac identyczny wyglądem z widokiem Canaletta, to musiał dobudować brakujące partie po prawej stronie ryzalitu środkowego. Pomiedzy ryzalitami skrajnymi, których wewnętrzne zaokrąglone naroża zlikwidował, ustawił architekt wspaniałe dziesięciokolumnowe portyki jońskie w wielkim porządku, wsparte na boniowanych arkadach. Zamiast trójkątnego frontonu portyk zwieńczony jest ścianą attykową, która miała być ozdobiona płaskorzeźbionym fryzem. Na rzutach poziomych pałacu widoczny jest ryzalit środkowy zasłonięty kolumnadą, jednak przy realizacji projektu ryzalit został usunięty, a ściana za kolumnadą rozczłonkowana pilastrami. Architekt zmienił rozstawienie okien dawnego pałacu: skrajna partia elewacji, dawniej dwuokienna, posiadała teraz po jednym oknie.

Ukształtowana w ten sposób dziewiętnastoosiowa elewacja frontowa (il. 14) przedstawiała się imponująco. Głównym jej akcentem był dziesięciokolumnowy portyk joński. Trzy kondygnacje wyodrębniono przez wyraźny podział horyzontalny: na niewysokim gładkim cokole wznosi się boniowany parter zwieńczony gzymsem wspartym na beleczkach, pod okna-

mi pierwszego i drugiego piętra przechodzą wąskie i gładkie pasy. Gmach wieńczy jońskie belkowanie o gładkim fryzie podkreślonym przez wąski architrav. Rolę piano nobile ma pierwsze piętro, które mieści apartamenty reprezentacyjne. Okna tej kondygnacji wyróżniają się wielkością i obramieniem zwieńczonym trójkątnym frontonikiem wspartym na konsolkach. Drugie piętro określone na planie jako mezzanino posiada niewielkie kwadratowe okienka o prostym gładkim obramieniu.

Do korpusu głównego architekt dobudował względnie przebudował z już istniejących zabudowań jednopiętrowe oficyny obiegające niewielki prostokątny dziedzińczyk. Zabudowana została cała parcela ograniczona z boku ulicą Zimną, a z tyłu Ptasią. Dwudziestotrzyosiowa elewacja od ulicy Ptasiej (il. 15) jest skromniejsza niż frontowa. Boniowany parter wsparty na gładkim cokole wypełniają ślepe arkady z umieszczonymi w nich oknami parteru i mezzanina. Okna pierwszego piętra, o analogicznych wymiarach co frontowe, mają skromniejsze obramienia pozbawione konsolk, podtrzymujących trójkątne frontoniki.

O wnętrzach rezydencji słabe wyobrażenie daje nam zachowany przekrój przez cały gmach (il. 16), rzut drugiego piętra w korpusie głównym oraz rzut mezzanina w oficynach (il. 17).

Główne wejście do pałacu wiodło spod arkad portyku do westibulu o ściętych narożach ze zwierciadlanym sklepieniem, którego fasety wypełniają kasety. Ściany przedsionka rozczłonkowane są kolumnami. Wchodzimy następnie na klatkę schodową założoną na planie koła ze schodami biegnącymi spiralnie, wspartymi na szesnastu kolumnienkach. Rozwiązanie takie wzorowane jest prawdopodobnie na analogicznej niemal klatce schodowej zamku Caprarola³¹, który Hempel zapewne zwiedzał.

Z apartamentów pierwszego piętra znany nam jest tylko widoczny na przekroju pałacu salon łączący się z sąsiednimi pokojami poprzez portyk kolumnowy. W narożnej wnęce znajduje się kominek zwieńczony wazą, prostokątne płyciny ściennie wypełnione są malowidłami. Na pierwszym piętrze znajdowała się również owalna sala balowa z półokrągłymi wnękami ciągnącą się przez dwie kondygnacje.

Drugie piętro zajmują cztery oddzielne „apartamenty” (trzy — złożone z trzech dużych pokoi i jeden — z dwóch) oraz cztery „stanze”. „Apartamenty” mają osobny dostęp z dwóch dodatkowych klatek schodowych, „stanze” natomiast dostępne są z klatki głównej. O ile „apartamenty” przeznaczone były niewątpliwie do wynajęcia, to „stanze” jako łączące się poprzez główną klatkę schodową z mieszkaniem właścicieli na pierwszym piętrze, mogły być przeznaczone ewentualnie na mieszkania dla oficjalistów.

W mezzaninie oficyn znajduje się ponadto dzieść oddzielnych „stanz” przeważnie dwupokojowych. Każda z nich ma wygodny dostęp. W rozplanowaniu ich widać wyraźną chęć wykorzystania każdego miejsca.

Pierwsze piętro oficyny od ulicy Ptasiej zajmować miała biblioteka. Przekrój ukazuje nam ośmiokątną salę, której ściany wypełniają półki z książkami. Drzwi znajdujące się na wprost widza posiadają bogate obramienia zwieńczone rzeźbą. W ścianach ukośnych umieszczone są wysokie półkoliście zamknięte przejścia wiodące do sąsiednich pomieszczeń.

W jakim stopniu zostały zrealizowane projekty Hempla poza elewacją od strony placu za Żelazną Bramą nie wiadomo, nie zachowały się bowiem żadne przekazy ikonograficzne.

Do pałacu należały obszerne zabudowania gospodarcze położone po drugiej stronie ulicy Ptasiej, projektowane również przez Hempla (il. 18). Znajdował się tam wielki budynek stajni mogący pomieścić

50 koni, osobny budynek kuźni z mieszkaniem dla kowala, wozownia ze stancjami dla ludzi, wielka ujeżdżalnia oraz drugi niewielki budynek stajenny z pomieszczeniami dla szesnastu koni. Wygląd zewnętrzny tych zabudowań nie jest znany.

W r. 1816 córka Aleksandra Lubomirskiego, Rozalia Rzewuska, sprzedała pałac za 150 000 złp. Izydorowi Krasińskiemu, który w następnym roku sprzedał jedną czwartą nieruchomości generałowi brygady Falkowskiemu za 36 000 złp. W roku 1828 całość nabył rząd Królesłwa Kongresowego za 550 000 złp.³². Gmachem administrowała odtąd Komisja Rządowa Przychodów i Skarbu. Początkowo mieściła się tam Centralna Komisja Likwidacyjna, były propozycje urządzenia w pałacu Archiwum Województwa Mazowieckiego i Archiwum Głównego. Realizacji tych projektów przeszkodził wybuch powstania listopadowego, w czasie którego pałac służył za lazaret. Po powstaniu proponowano umieścić tam Komisję Rządową Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, pałac wymagał jednak przeróbek i nie nadawał się na cele biurowe. Część pałacu zajmowali w tym czasie lokatorzy prywatni. Ujeżdżalnia od r. 1829 zajęta była na magazyny Banku Polskiego³³. W r. 1825 pałac został sprzedany Simonowi Cohen i odtąd często zmieniał właścicieli. Wnętrza uległy wielokrotnym przeróbkom, tak że dziś nie znamy pierwotnego ich wyglądu.

Rabunkowa gospodarka właścicieli oszpeciła pałac i pozbawiła go niemal cech artystycznych. Na parterze urządzono sklepy, pod arkadami portyku ustawiono stragany. W czasie którejś z rzędu przebudowy podwyższono niefortunnie okna drugiego piętra i zniszczono architrawy i fryzy. Zlikwidowano również trójkątne frontoniki nad oknami pierwszego piętra, widoczne jeszcze na obrazach: Bakałowicza (malowanym około r. 1860, il. 19) i Masłowskiego (około r. 1880). Zupełną zagładą hemplowskiego pałacu była nadbudowa w r. 1929 dwóch pięter od strony placu za Żelazną Bramą według projektu architekta Moszkowskiego. Tylko zachowany portyk świadczył o dawnej świetności gmachu. W tym stanie pałac dotrwał do wojny. W r. 1939 spalił się, odbudowę według koncepcji Hempla podjęto w r. 1947.

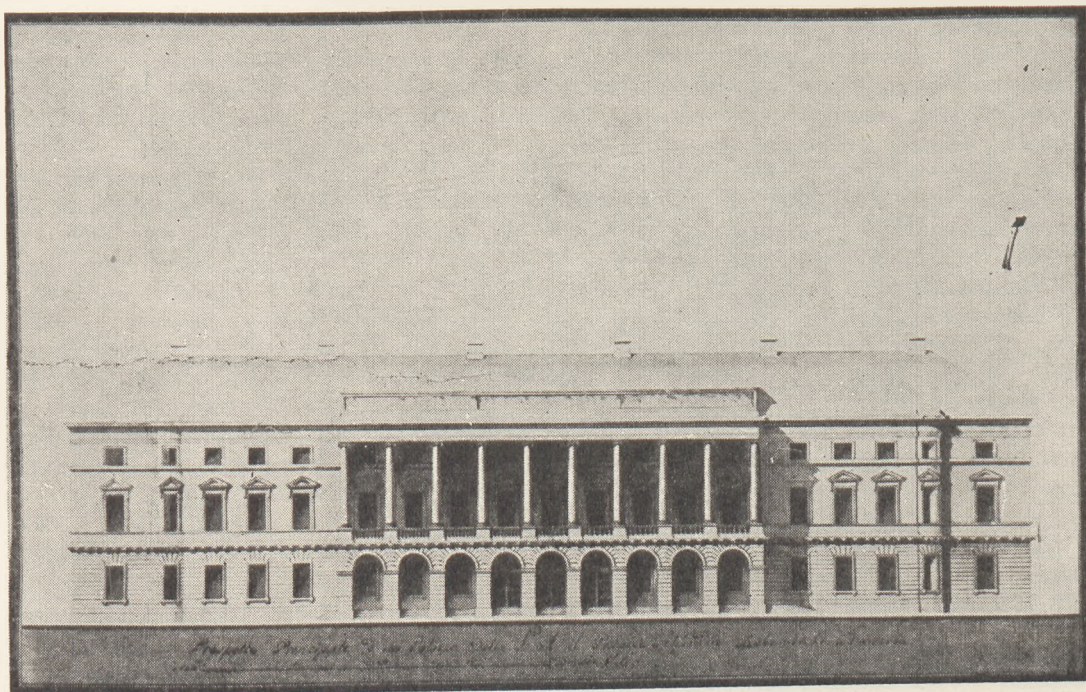
Pałac Lubomirskich znacznie przerasta skalą i rozmachem współczesne sobie lub niewiele wcześniej wzniesione rezydencje magnackie Warszawy stansławowskiej. Jest znacznie większy od przekształconego w r. 1786 pałacu Raczyńskich na Długiej, jak również od wybudowanego w latach 1785—1792 pała-

³¹ Opis zamku Caprarola znajduje się w notatniku Hempla. Identyczną klatkę schodową znajdujemy również w książce *Studio d'architettura civile* ..., b. d., która była własnością ks. Aleksandra Lubomirskiego. Mógł z niej zatem korzystać Jakub Hempel. Plansza 51 przedstawia „Scala a Lumnaca del Palazzo Barbe-

rino ...”. Książka znajduje się w Gabinetie Rycin Muzeum Narodowego, sygn. IV 18.21.

³² Por. przypis 28.

³³ AGAD, Akta Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu (KRP i S) 1255, dotyczące się administracji pałacu Krasińskich za Żelazną Bramą.



Il. 14. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu Lubomirskich, elewacja frontowa. Gab. Rycin Bibl. U.W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)

cu Tyszkiewiczów na Krakowskim Przedmieściu. Reprezentuje wprawdzie podobnie jak i one typ pałacu przyulicznego, jednak projekt Hempla przewiduje ściśle obudowanie parceli dokoła niewielkiego podwórka.

Program funkcjonalny pałacu Lubomirskich upodabnia go trochę do pałacu Teppera na ulicy Miodowej. Pałac Tepperowski miał jednak tylko jeden, co prawda wielki, apartament do wynajęcia, podczas gdy projekt pałacu Lubomirskich przewiduje co najmniej osiemnaście niewielkich oddzielnych mieszkań oprócz luksusowego mieszkania właściciela na pierwszym piętrze. Pałac będący siedzibą magnata wyraźnie obliczony jest na przynoszenie dochodu, w jego ukształtowaniu wewnętrznym znalazły niewątpliwie wyraz załazki gospodarki kapitalistycznej.

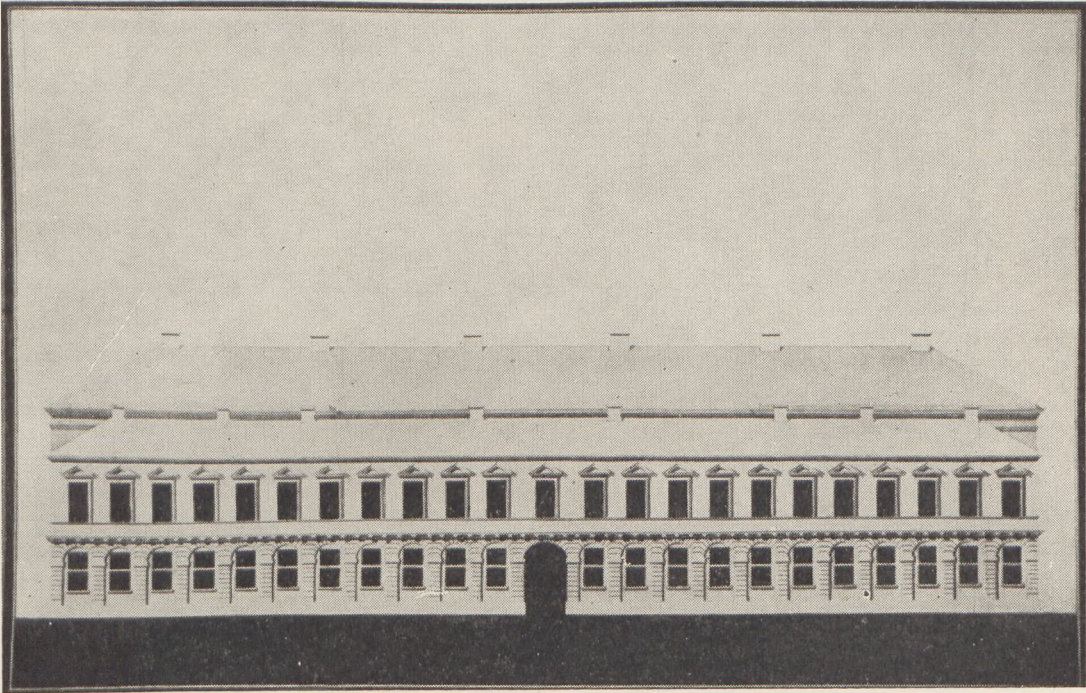
Pałac Lubomirskich reprezentuje tak jak i wcześniejsze nieco koszary Zawadzkiego klasycyzm czysty, surowy i monumentalny, charakterystyczny dla wychowanków Akademii św. Łukasza. Jest zwiastunem klasycyzmu dojrzałego, monumentalnego, który zjawia się w Warszawie dopiero w okresie Królestwa Kongresowego i który będzie reprezentowany zwłaszcza przez twórczość wychowanka florenckiej Akademii Sztuk Pięknych Antonia Corazziego. Dziesięciokolumnowy portyk pałacu za Żelazną Bramą będzie największą w Warszawie kolumnadą do czasu budowy Teatru Wielkiego.

5. Projekt przebudowy pałacu w Zamościu wykonał Jakub Hempel na polecenie ordynata Stanisława Zamoyskiego, który chciał mieć główną rezydencję ordynacji utrzymaną w stylu odpowiadającym upodobaniom epoki. Postanowił przekształcić pałac wzniesiony jeszcze w r. 1581 przez hetmana Jana Zamoyskiego i przebudowany gruntownie w latach 1744—1745 w stylu rokokowym według projektu Columbaniego.

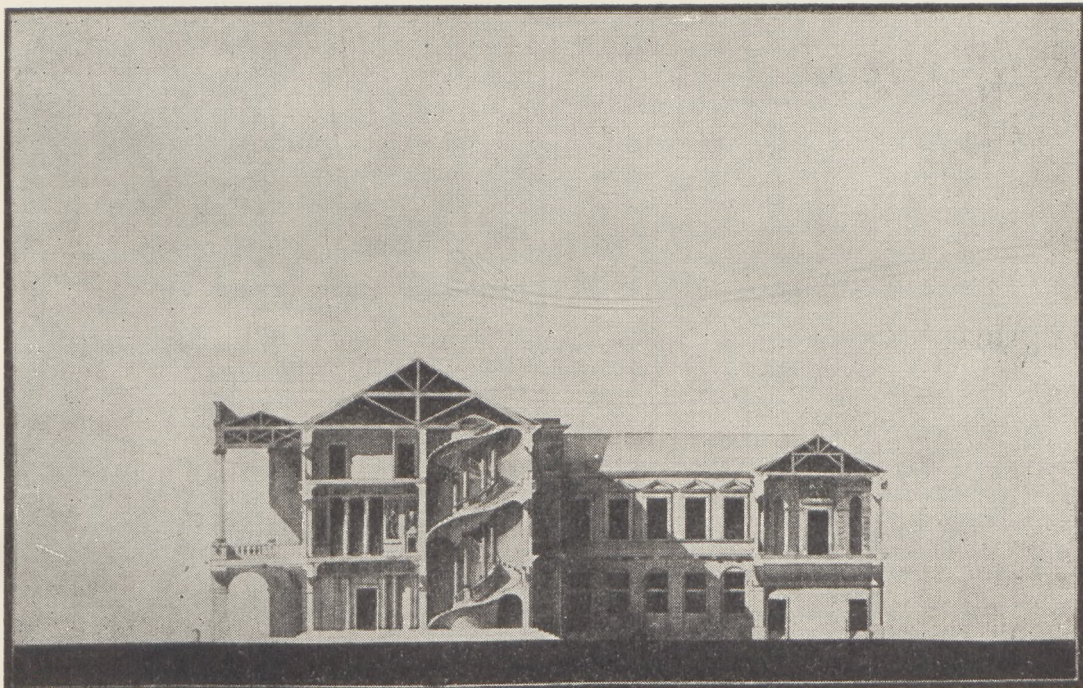
Obok Hempla podobne zamówienia otrzymali ponadto najwybitniejsi architekci europejscy tego czasu: zespół trzech Francuzów — Percier, Fontaine i Dufour. Z Polaków obok Hempla wzięli udział w „turnieju” Piotr Aigner i Henryk Ittar.

Rokokowy pałac w Zamościu składał się z piętrowego korpusu głównego (dawnego pałacu Jana Zamoyskiego) i również piętrowych, nieco wysuniętych do przodu pawilonów bocznych, połączonych z nim galerijkami na arkadzie. Pałac i pawilony nakryte były wysokim mansardowym dachem. Od strony miasta znajdowały się wielkie oficyny usytuowane pod kątem prostym do pałacu i ujmujące po bokach wielki dziedziniec honorowy. Równolegle do korpusu głównego, z tyłu, znajdowała się oficyna gospodarcza, połączona z nim galeriami. Według Tatarkiewicza³⁴ wszystkie projekty, a więc i projekt Hempla,

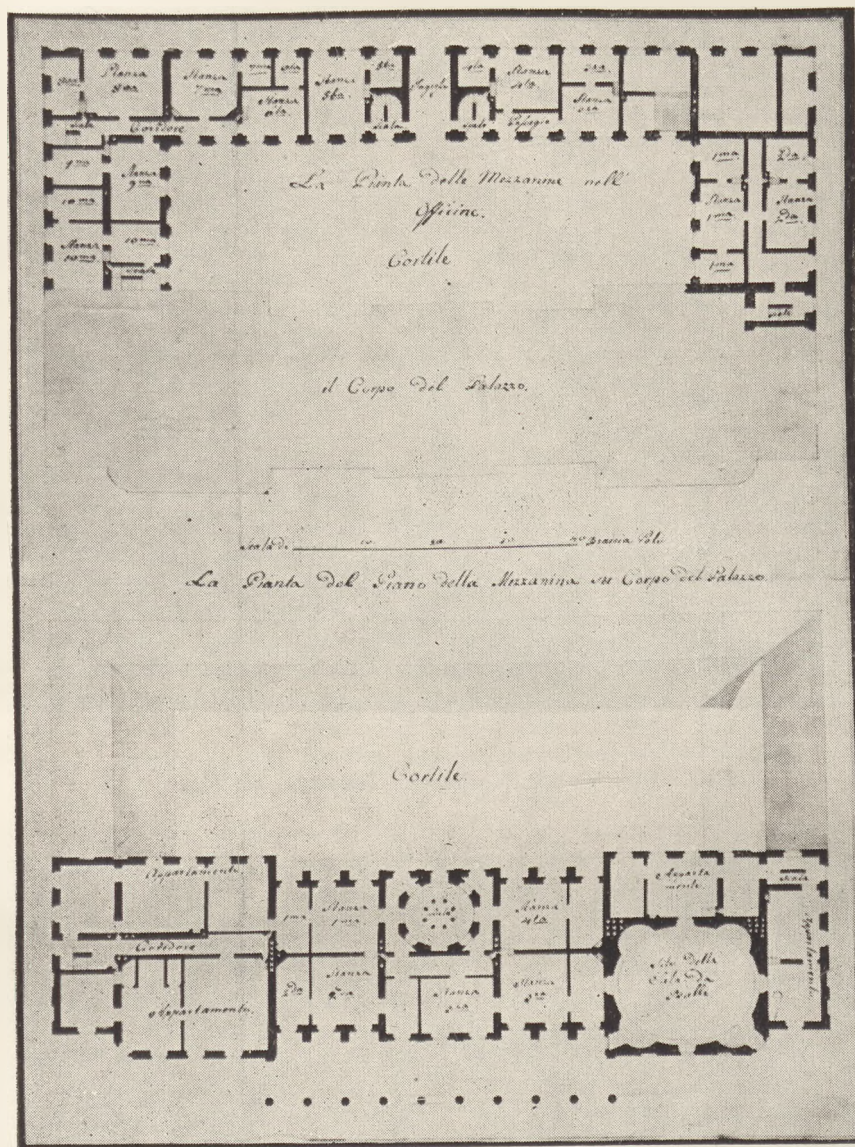
³⁴ Tatarkiewicz W., *Turniej klasyków w Zamościu*, Arkady 1937, nr 6.



Il. 15. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu Lubomirskich, elewacja tylna. Gab. Rycin Bibl. U.W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)



Il. 16. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu Lubomirskich, przekrój poprzeczny. Gab. Rycin Bibl. U.W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)



Il. 17. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu Lubomirskich, rzut poziomy. Gab. Rycin Bibl. U.W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)

z wyjątkiem jednej alternatywy Aignera, nawiązywały do istniejącego założenia i dodawały do korpusu głównego na miejscu wspomnianych galerii i oficyny — trzy skrzydła, tworząc przez to zamknięty czworobok z dziedzińcem pośrodku.

Z projektu przebudowy Hempla znamy tylko widok elewacji od strony miasta (il. 21), klatkę schodową (il. 22) i pawilon ogrodowy (il. 23). Architekt usunął mansardowe dachy i nad korpusem oraz pawilonami nadbudował niskie piętro. Projektowany przez Hempla korpus główny jest trzynastoosiowy, podczas

gdy dotychczas istniejący pałac ordynacki miał osł czternaście. Do uporządkowanej w ten sposób elewacji architekt przystawił sześciokolumnowy joński portyk, wsparty na arkadach pokrytych boniowaniem.

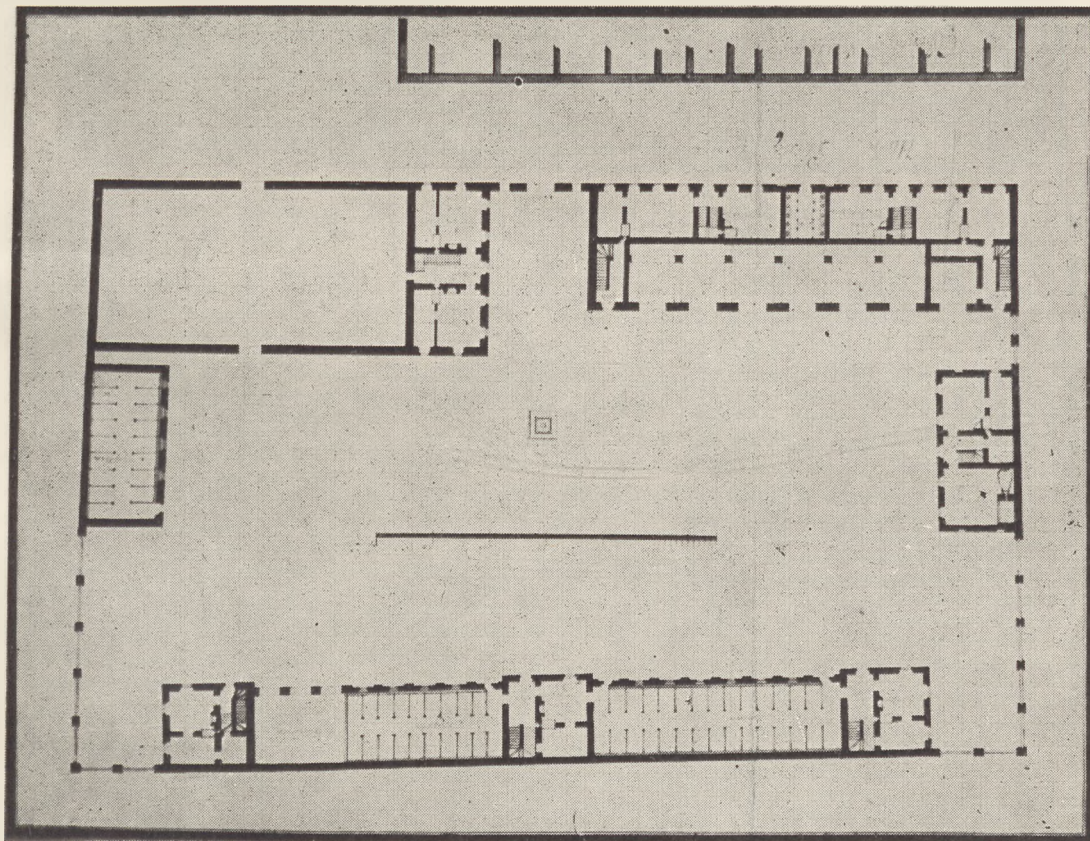
Elewacja korpusu głównego wykazuje wielkie zbieżności z elewacją pałacu Lubomirskich za Żelazną Bramą i jest właściwie uproszczoną alternatywą rozwiązania warszawskiego. Projekt zamojski, datowany (1802), jest zarazem potwierdzeniem możliwości powstania elewacji warszawskiej w ostatnim dzie-

siątku lat XVIII wieku. I tu i tam głównym akcentem dla całego gmachu jest jońska kolumnada, wsparta na boniowanych arkadach. I tu i tam występuje zdecydowany poziomy podział elewacji, uwydatniony przez niski gładki cokół (na którym wsparte jest boniowane przyziemie, zwieńczone gzymsem) oraz przez pasy wyodrębniające wyższe kondygnacje. Apartamenty reprezentacyjne umieszczono w obu budynkach na pierwszym piętrze, co przejawia się na zewnątrz w zwiększonym wymiarze okien tej kondygnacji, których obramienia zwieńczone są trójkątnymi frontonikami.

Projektowany pałac w Zamościu jest jednak w zestawieniu z warszawskim bardziej suchy i płaski. Elewacja pałacu Lubomirskich jest niewątpliwie bardziej zróżnicowana: za monumentalną kolumnadą kryje się wnęka, zaokrąglone naroża dawnych ryzalitów barokowego pałacu nadają całemu gmachowi wiele miękkości. W Zamościu natomiast portyk kolumnowy został przystawiony do prostej, nieskomplikowanej elewacji. Drobne boniowanie pokrywające parter pałacu warszawskiego zastąpił Hempel w Za-

mościu wielkim i masywnym, które pokrywa również naroża korpusu głównego. Zrezygnował również z płaskorzeźbionego fryzu, który zaprojektował jako dekorację ścianki attykowej w portyku kolumnowym. W upraszczaniu Hempel posunął się nawet tak daleko, że zamiast tralkowej balustrady między kolumnami tarasu pierwszego piętra zastosował gładkie ścianki. W projektowanej elewacji korpusu głównego pałacu zamojskiego znać jak gdyby obawę architekta przed jakimkolwiek zbędnym szczegółem. Pomimo surowości pałac nie jest ciężki przede wszystkim dzięki wysmukłej, eleganckiej kolumnadzie jońskiej.

Każdy z dwóch pawilonów bocznych reprezentuje odmienną alternatywę w ukształtowaniu ich elewacji. Pawilon lewy jest jeszcze bardziej surowy od korpusu głównego. Parter i pierwsze piętro pokrywa boniowanie, tylko drugie piętro pozostało gładkie. Pawilon prawy opracowany jest analogicznie do korpusu głównego, odznacza się nawet nieznacznie wzbogaconym detałem: trójkątne frontoniki nad oknami pierwszego piętra wsparte są na konsolkach, których nie ma w korpusie głównym. Na parterze zastosowano arkady.



Il. 18. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu Lubomirskich, rzut zabudowań gospodarczych.
Gab. Rycin Bibl. U.W. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)



Il. 19. W. Bakałowicz, Targ za Żelazną Bramą. (Fot. H. Romanowski)

Z wnętrza, projektowanych przez Hempla, znana jest tylko monumentalna, otoczona jońską kolumnadą, jednobiegowa klatka schodowa, która zapewne miała zajmować środek korpusu głównego pałacu w Zamościu.

„Sallón w Ogródzie Zamoyskim“ ma jak na pawilon ogrodowy kształt niezwykle i przypomina raczej rogatki, które w kilkanaście lat później otrzymała Warszawa. Składa się z dużego salonu, wysuniętego nieco do przodu i otwartego jońską kolumnadą na park, oraz niewielkich pomieszczeń po bokach. Maszynowe boniowanie pokrywające naroża nadaje pawilonowi charakter surowy i poważny. Elewacja tylna zapewne nie została opracowana.

„Turniej“ skończył się dla Hempla niepomysłnie: projekt pozostał na papierze. Być może, nie przypadł do gustu Zamoyskiemu jako zbyt skromny. Zresztą przebudowa pałacu została wstrzymana przez wypadki polityczne. Wreszcie w r. 1816 pałac wraz z mia-

stem został odkupiony od ordynacji przez rząd Królestwa Kongresowego i przerobiono go na szpital.

6. Jakub Hempel, jak wielu architektów w tej epoce, próbował również swych sił w neogotyku. W Gabinetcie Rycin B.U.W. znajdują się cztery niedatowane plansze przedstawiające projekty stajni, wozowni i rajtshuli (ujeżdźalni) w stylu neogotyckim, z których trzy podpisane są u dołu J. Hempel (il. 24—26). Dla kogo architekt wykonał te projekty i dla jakiej miejscowości były one przeznaczone — nie wiadomo. Jedna z plansz z napisem objaśniającym przedarta jest niestety na pół, druga połowa napisu z nazwą miejscowości znajdowała się na części zaginionej. Na wszystkich planszach figuruje pieczęć biblioteki łańcuckiej, można więc przypuszczać, że były przeznaczone dla tej miejscowości. Gdyby tak było, nasuwałby się przypuszczalny czas powstania tych projektów: około r. 1800 nastąpiła neogotycka przebudowa zamku w Łańcucie, dokonana przez P. Aignera na polecenie księżny marszałkowej E. Lubomirskiej, która miała być wielbicielek nowego stylu importowanego z Anglii³⁵. Być może, że równocześnie lub wkrótce potem

³⁵ Por. Piotrowski J., *Zamek w Łańcucie*, Lwów 1933, s. 21 i 29 oraz Dembowski L., *Moje wspomnienia*, Lwów 1888, t. I, s. 19.

zamówiono u Hempla projekty stajni, wozowni i ujeżdżalni, które zgodnie z upodobaniami księżny miały być zbudowane w malowniczym i modnym wówczas neogotyku.

Zamierzone budynki zostały zaprojektowane w podkowę. Korpus główny stanowią dwa połączone ostrołukową galerijką analogiczne budynki stajenne, skrzydła natomiast zajmują ujeżdżalnia i powozownia. Każdy budynek stajenny z dwiema okrągłymi wieżyczkami na narożach składa się z obszernej hali z boksami dla koni i łączącej się z nią dwupiętrowej przybudówki z pomieszczeniami dla koniuszego, masztalerzy i stajennych. W budynku powozowni na parterze mieści się sklepione pomieszczenie dla pojazdów, na antresoli zaś znajdują się stancje dla służby. Przeciwny budynek w całości zajmowała ujeżdżalnia. Elewacje wszystkich budowli są bardzo skromne, ożywione tylko szeregiem ostrołukowych wnęk, w których umieszczono drzwi i okna, oraz gzymsami koronującymi, wspartymi na drobnymi arkadkach. Najbardziej malownicze są budynki stajenne, które urozmaicają wieżyczki z zegarami, zwieńczone krenelażem i nakryte stożkowymi daszkami, oraz — dwupiętrowe przybudówki z wielkimi dwudzielnymi ostrołukowymi wnękami, zwieńczone schodkowym szczytem.

Wspomniana plansza, przedarta na pół, przedstawia inny wariant rozwiązania zabudowań. Różnice są zresztą bardzo niewielkie, koncepcja ogólna jest ta

sama. Wieżyczki przy stajniach są czworokątne a nie okrągłe, nieco odmiennie architekt ukształtował wielkie wnęki w dwupiętrowych przybudówkach. Na planszy znajdują się również adnotacje, być może zleceńdawcy, któremu nie podobają się wieżyczki i rajszuła, która jest „nadto długa i nie dosyć szeroka”. Projekt został zapewne poprawiony na trzech pozostałych planszach i w całości przechowała się właśnie ta poprawiona wersja.

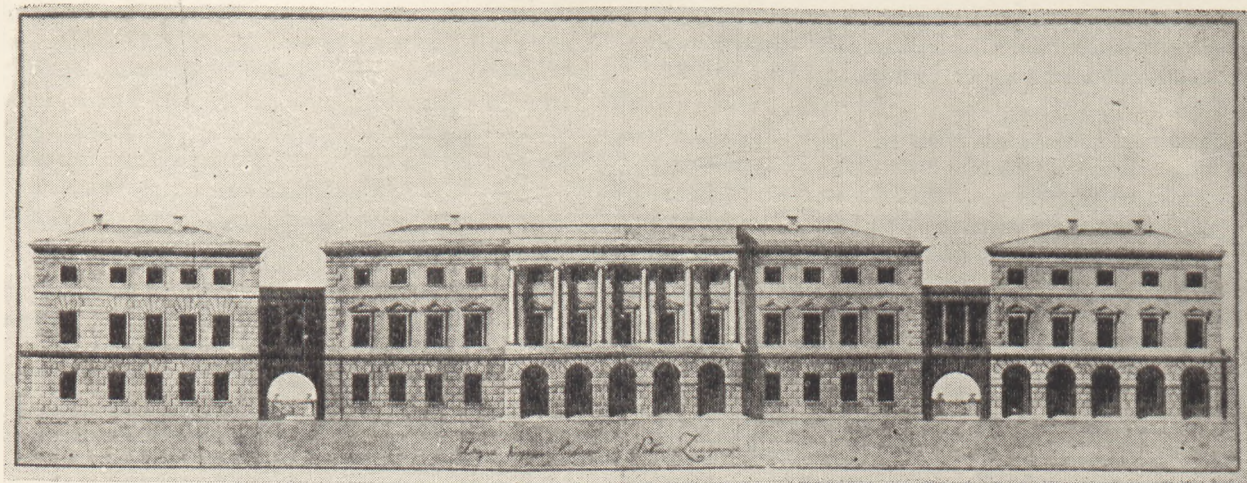
7. Na osobne omówienie zasługuje „konkurs” na nowy ratusz w Lublinie. Projekt konkursowy Jakuba Hempla jest jego ostatnim znanym nam dziełem.

W chwili utworzenia Królestwa Polskiego Urząd Muncypalny miasta Lublina nie posiadał własnej siedziby. Ratusz w rynku staromiejskim (Trybunał) użytkowany był przez biura Komisji Województwa Lubelskiego, magistrat mieścił się natomiast w odnajmowanym domu prywatnym. Decyzją Namiestnika Zajączka z dnia 23.XI.1822 r. gmach ratusza (Trybunał) został przeznaczony na użytek sądownictwa, tak że o odzyskaniu dawnej siedziby nie można było marzyć. Tymczasem stale rosnące miasto koniecznie potrzebowało obszernej siedziby dla własnych urzędów. Za zgodą Namiestnika Zajączka nabyto 7.VI.1826 r. od małżonków Dobek, z zamiarem przebudowy na nowy ratusz, ruiny kościoła i klasztoru karmelitów bosych³⁶.

³⁶ AGAD, Akta KRSW i P 3745, dotyczące się Nabycia Gmachów po Karmelitach w Mieście Lublinie.



Il. 20. Pałac Lubomirskich przed przebudową, ok. r. 1925. (Fot. zb. P.I.S.)



Il. 21. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu w Zamościu, elewacja frontowa. (Fot. wg Arkad)

Posesja położona była w centrum miasta przy ulicy Krakowskie Przedmieście nr polic. 127 koło ulicy Nowej prowadzącej do traktu Lubartowskiego. Sam narożnik Krakowskiego Przedmieścia i ulicy Nowej zajmowała niewielka posesja należąca do małżonków Abramowiczów.

Kościół pod wezwaniem N. M. P. Szkaplerznej oraz klasztor karmelitów został zbudowany w latach 1610—1619 przez Jana Mikołaja Daniłowicza, podskarbiego wielkiego koronnego wespół z mieszczanami lubelskimi według projektu architekta Jakuba de Tremalzał vel Tremanzał³⁷. Karmelici użytkowali kościół do pożaru w roku 1803, następnie przenieśli się do klasztoru karmelitanek bosych. Posesja przeszła potem w ręce prywatne, przed rokiem 1824 była własnością wspomnianych już małżonków Dobek.

Kościół, ustawiony frontem do Krakowskiego Przedmieścia, był jednonawowy z rzędem kaplic po bokach (po cztery) i z prostokątnym prezbiterium węższym od nawy. Wczesnobarokowa fasada południowa o dwóch kondygnacjach przedzielonych gzymsem, rozczłonkowana potężnymi pilastrami, zwieńczona była wczesnobarokowym szczytem, którego resztki widoczne są na rysunku Orłowskiego i na sztychu Pilińskiego. Do fasady przylegała z prawej strony niewielka dzwonniczka, z lewej — jednopiętrowy budynek, zwieńczony attyką, mieszczący w czasach Królestwa Kongresowego odwach. W głębi posesji wznosiły się przylegające do prezbiterium kościoła od wscho-

du i północy nieregularne zabudowania klasztorne, z trzech stron otaczające niewielki dziedziniec.

Sporządzenie projektów przebudowy gmachów pokarmelickich na ratusz powierzono Inspektorowi Jeneralnemu Dyrekcji Dróg i Mostów Stompfowi, który od r. 1823 zarządzał pracami budowlanymi i regulacyjnymi w Lublinie. Projekt ukończony w październiku 1825 roku zyskał aprobatę Namiestnika Zajączka. Koszta przebudowy wynosiły złp. 159 378 gr. 4. Projekt nie podobał się jednak Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji ani Komisji Województwa Lubelskiego³⁸.

W r. 1826 Budowniczy Województwa Lubelskiego Jakub Hempel przedstawił drugi projekt przebudowy. Nowy ratusz pomyślany był z rozmachem iście stołecznym, miał mieć dwa fronty, od Krakowskiego Przedmieścia i od ulicy Nowej. Projektant nie liczył się prawie z istniejącymi murami kościoła i klasztoru, toteż koszty przebudowy opiewały na dużą sumę złp. 289 859 gr. 1½ (prócz kosztów nabycia sąsiedniego domu Abramowiczów). Pokażna na owe czasy suma skazała to przedsięwzięcie na niepowodzenie³⁹.

W pierwszej połowie r. 1827 sporządzono zatem jeszcze dwa projekty przebudowy, oszczędniejsze, według ogólnej koncepcji Budowniczego Generalnego Królestwa Polskiego Aleksandra Groffe vel Grofe (jeden z nich wykonał Hempel, drugi Groffe).

Plan Hempla (nieznany) był znów za kosztowny. Kosztorys opiewał na sumę złp. 157 090 gr. 1½. Groffe

³⁷ Wiadomość tę zawdzięczam inż. H. Gawareckiemu, konserwatorowi woj. lubelskiego.

³⁸ Jest o tym mowa w piśmie KWL do KRSW i P z dnia 14.VIII.1826 (akta KRSW i P 3670) oraz w nie datowanym sprawozdaniu Komisji Miast przedstawio-

nym ministrowi Mostowskiemu, omawiającym całość spraw związanych z zamierzoną restauracją d. klasztoru karmelitów (akta KRSW i P 3745).

³⁹ Patrz przypis 36.

dzięki daleko posuniętym oszczędnościom obniżył koszty do złp. 102 830 gr. 13⁴⁰.

Mamy więc do czynienia z prawdziwym konkursem architektonicznym. Przy rozstrzygnięciu decydującą rolę grały jednak nie wartości artystyczne projektu, lecz przede wszystkim niskie koszty realizacji. Wszystkie wyżej wymienione projekty przedłożono do wyboru Ministrowi Prezydującemu Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji, Mostowskiemu, który przeznaczył do realizacji projekt Groffego jako najtańszy i odznaczający się przy tym poprawną architekturą. Roboty przy realizacji projektu Groffego rozpoczęto w roku 1827, ostatecznie zakończono je w roku 1830. Kierownikiem robót był Jakub Hempel,

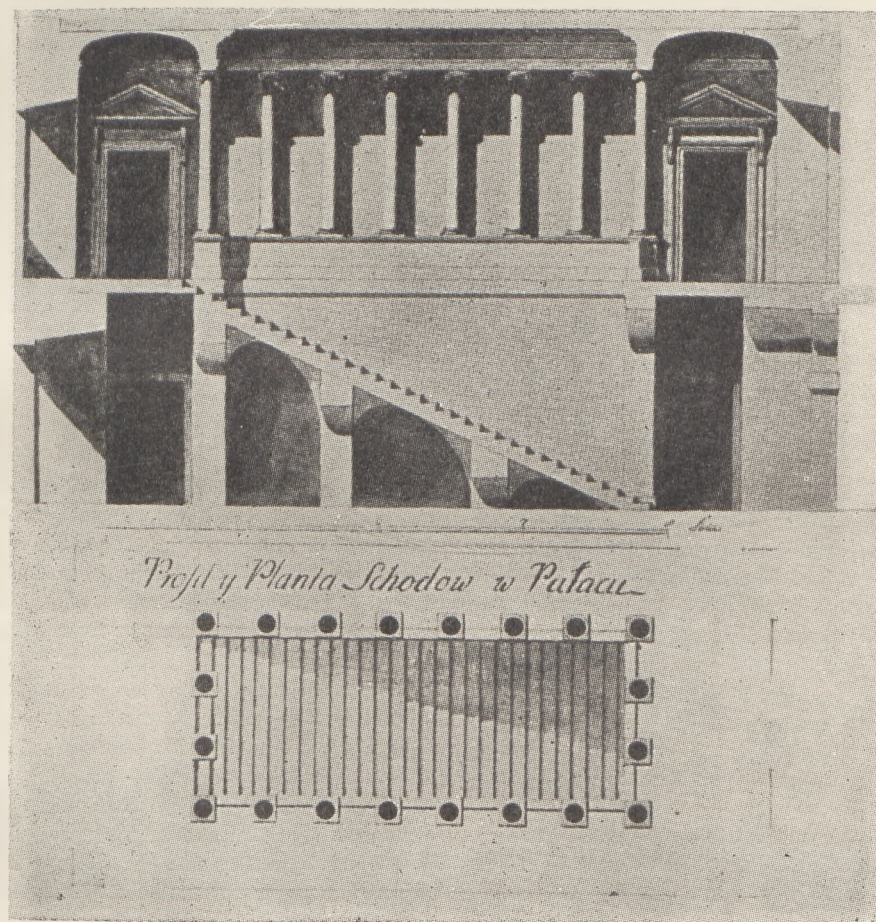
który w czasie budowy wprowadził w rozplanowaniu wnętrz pewne zmiany.

Projekt Stompfa⁴¹ (il. 27), najstarszy, nie przedstawia żadnych wartości artystycznych. Budowniczy wykorzystuje istniejące mury, zachowuje nawet podziały fasady południowej dawnego kościoła w postaci pilastrów z wielkimi głowicami, które nie pasują do skali nowej budowli. Dawna dzwonnica nadbudowana do wysokości fasady i zwieńczona glorieta jest teraz ryzalitem skrajnym, który ma swój odpowiednik w drugim końcu elewacji. Pomiędzy ryzalitami ustawiono czterokolumnowy tokański portyk, dźwigający taras pierwszego piętra. Fasada i gloriety zwieńczone są balustradą z żelaza lanego.

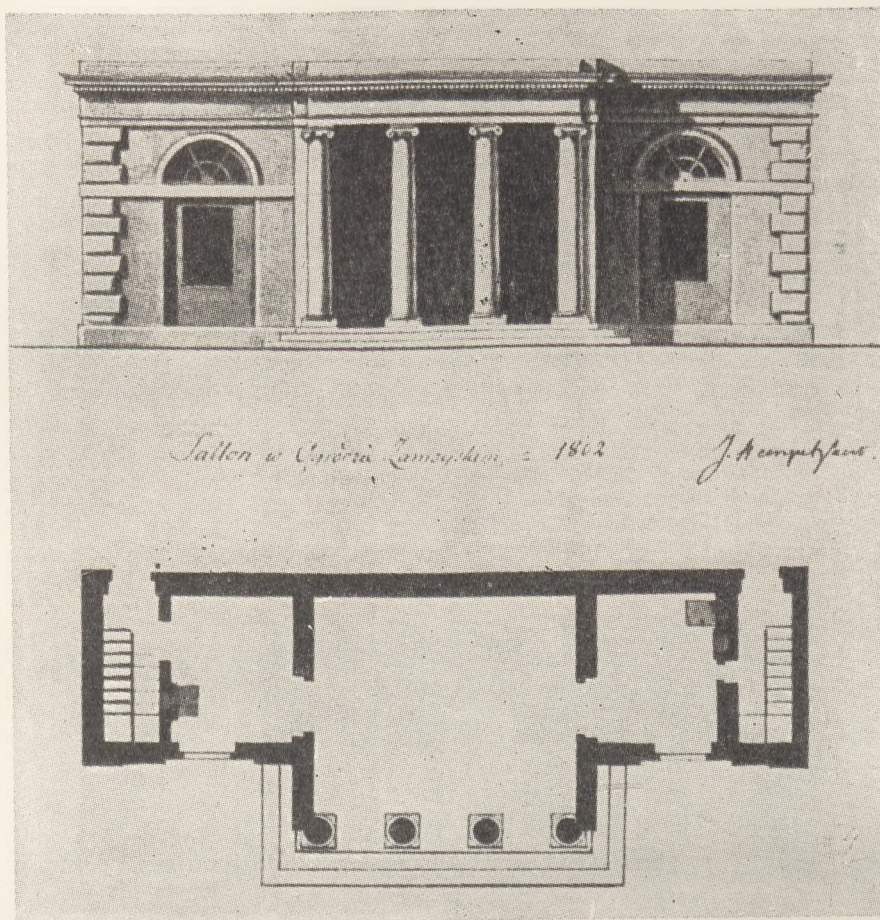
⁴⁰ Jw.

⁴¹ Projekt Stompfa reprodukowany jest w albumie *Zbiór znaczniejszych Budowli w Woiewodztwie Lubelskim*, Warszawa 1836. Nie jest on wprowadzicie przez Stompfa podpisany, lecz może być mu przypisany z całą pewnością. Projekt pierwszy Hempla jest znany,

projekt Groffego reprodukuje również *Zbiór*. O drugim projekcie Hempla wiemy, że miał jedną wieżę, tak że pozostaje tylko czwarty projekt, którego autorem był Stompf. Omawiany projekt wykazuje ponadto zgodność z zachowanym w aktach KRSW i P 3670 kosztorysem przebudowy sporządzonym przez Stompfa.



Il. 22. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu w Zamościu, przekrój i rzut klatki schodowej. (Fot. wg Arkad)



Il. 23. Jakub Hempel, projekt przebudowy pałacu w Zamościu, elewacja i rzut pawilonu ogrodowego. (Fot. wg Arkad)

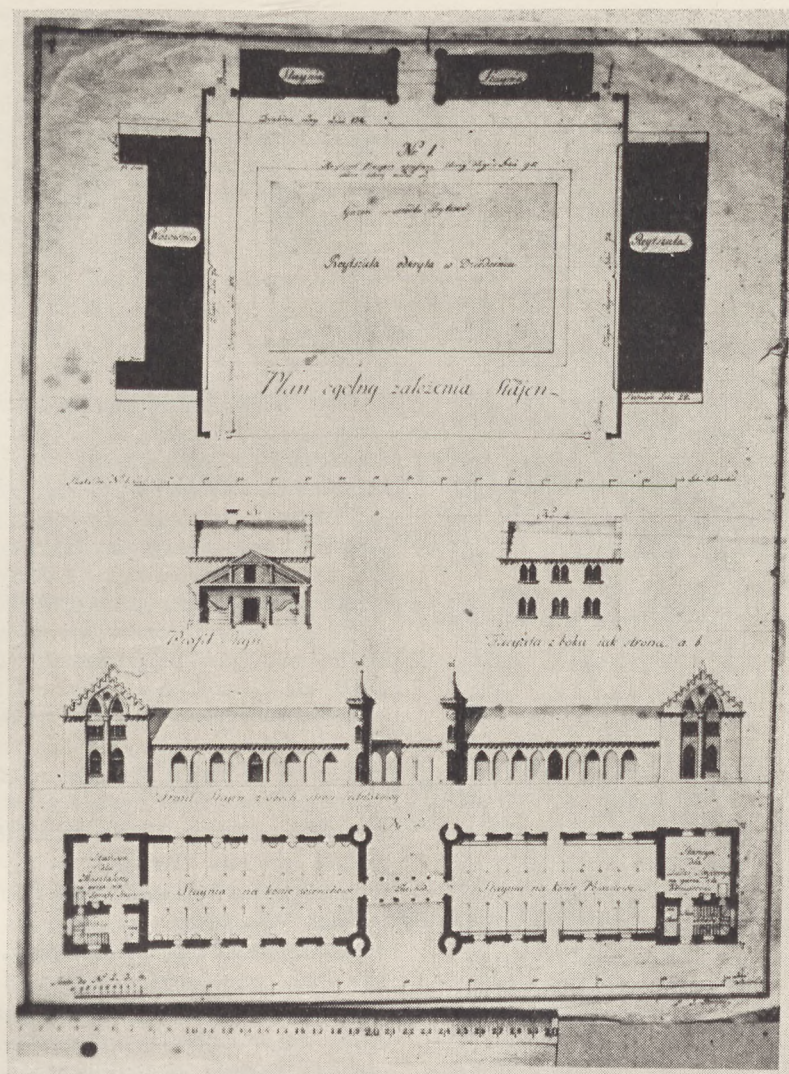
Budowniczy przyłączył do ratusza sąsiedni niewielki budynek mieszczący odwach i nadał mu skromną klasycystyczną elewację. Jednak przybudówka nie wiąże się logicznie z gmachem głównym. Całość jest chaotyczna, składa się z części przypadkiem zestawionych, nie mających ze sobą nic wspólnego.

Projekt „przez Budowniczego Wojewódzkiego Jakuba Hempel ułożony a przez Konotkiewicza Budowniczego Obwodu Krasnostawskiego odrysowany”⁴² odbiegał znacznie od koncepcji Stompfa. Hempel wychodząc z założenia, że ratusz powinien być jedną z najokazalszych budowli w mieście, chce nadać mu szczególnie monumentalny wygląd. Nie liczy się prawie z murami spalonego kościoła i klasztoru, projektuje śmiało i z rozmachem. W przeci-

wieństwie do Stompfa przewiduje dwa fronty: jeden od Krakowskiego Przedmieścia, drugi od ulicy Nowej. Narożny dom Abramowiczów ma ulec zburzeniu, aby można było otworzyć widok na nowy ratusz i poszerzyć nieco za wąską ulicę Nową. Gmach na projekcie Hempela składa się z dwupiętrowego krótkiego skrzydła od Krakowskiego Przedmieścia, długiego, również dwupiętrowego od ulicy Nowej oraz jednopiętrowej oficyny poprzecznej w głębi posesji. Sąsiadujący z dawnym kościołem wspomniany już budynek odwachu architekt włączył organicznie do nowego ratusza. Wykorzystał również dawną dzwonnice kościelną, nadbudował ją i zwieńczył okrągłą glorieta; analogiczne wieże zwieńczone glorietaami ustawił przy końcu elewacji od Krakowskiego Przedmie-

⁴² Projekty hemplowskie znajdują się w aktach KRSW i P 3745. Są to: fasada od Krakowskiego Przedmieścia, fasada od ul. Nowej, rzut parteru, rzut

pierwszego piętra, rzut drugiego piętra, plan sytuacyjny zabudowań klasztornych oraz pomiar ruin kościoła i klasztoru.



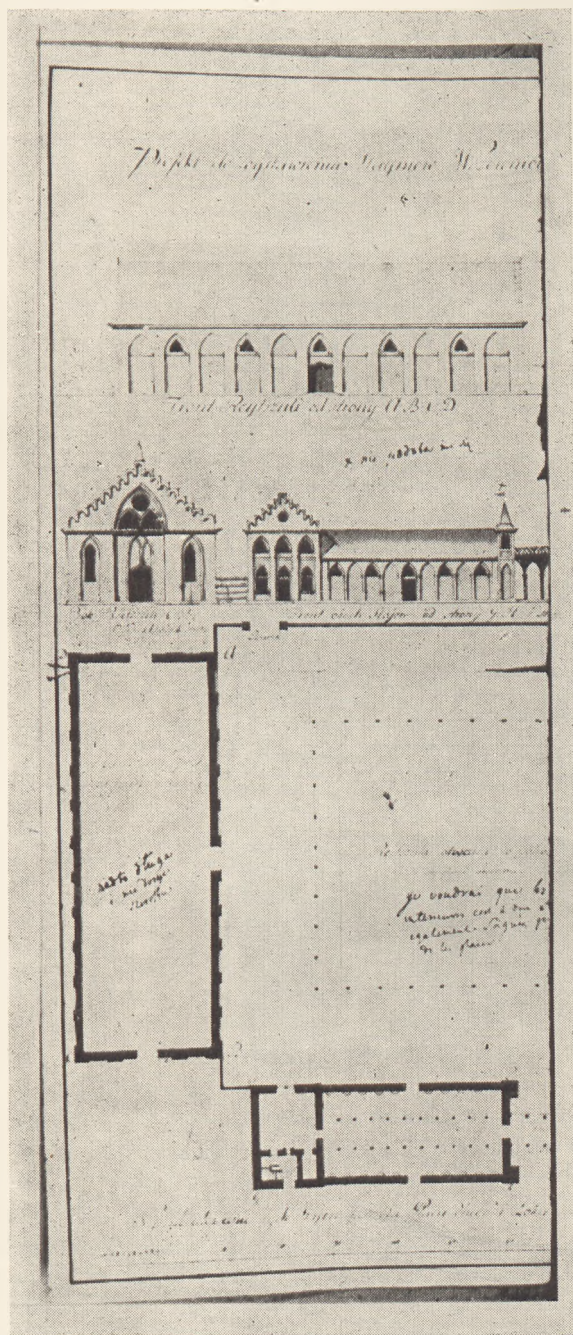
Il. 24. Jakub Hempel, projekt stajni ze zbiorów łańcuckich. Gab. Rycin Bibl. U.W. (Fot. P.P.K.Z.)

cia i od ulicy Nowej. Z trzech wież tylko południowo-zachodnia (od Krakowskiego Przedmieścia) łączyła się funkcjonalnie z właściwym budynkiem, pozostałe dwie stanowiły jedynie dekorację. Dzięki wieżom ratusz przypomina nieco polskie pałace renesansowe i barokowe z narożnymi alkierzami. Analogia ta jest na pewno przypadkowa i trudno dopatrywać się u Hempla świadomego nawiązania do tradycyjnych form narodowych.

Eksponowana sytuacja gmachu narzucała konieczność stworzenia monumentalnych elewacji i cały wysiłek Hempla skupił się na rozwiązaniu tego problemu. Główne wejście do gmachu umieścił architekt od

ulicy Nowej: siedemnastoosiową fasadę (wschodnią, il. 28) flankują dwie nieco wyższe wieże zwieńczone gloriętami. Trzyosiowy opilastrowany ryzalit środkowy wieńczy uskokowy szczyt z herbem Królestwa. Pomiędzy wieżami a ryzalitem boniowane arkady dźwigają otwarty taras pierwszego piętra.

Odmienne ukształtowana została fasada południowa od strony Krakowskiego Przedmieścia (il. 29). Siedmioosiowa fasada ujęta jest również dwiema wieżami zwieńczonymi gloriętami. Boniowane arkady między wieżami dźwigają monumentalną jońską kolumnadę ciągnącą się przez dwa piętra; na pierwszym piętrze utworzyła się galeria. Kolumnada ta, tak charaktery-



Il. 25. Jakub Hempel, projekt stajni, wozowni i rajt-szuli ze zbiorów łańcuczych. Gab. Rycin Bibl. U.W. (Fot. W. Wolny)

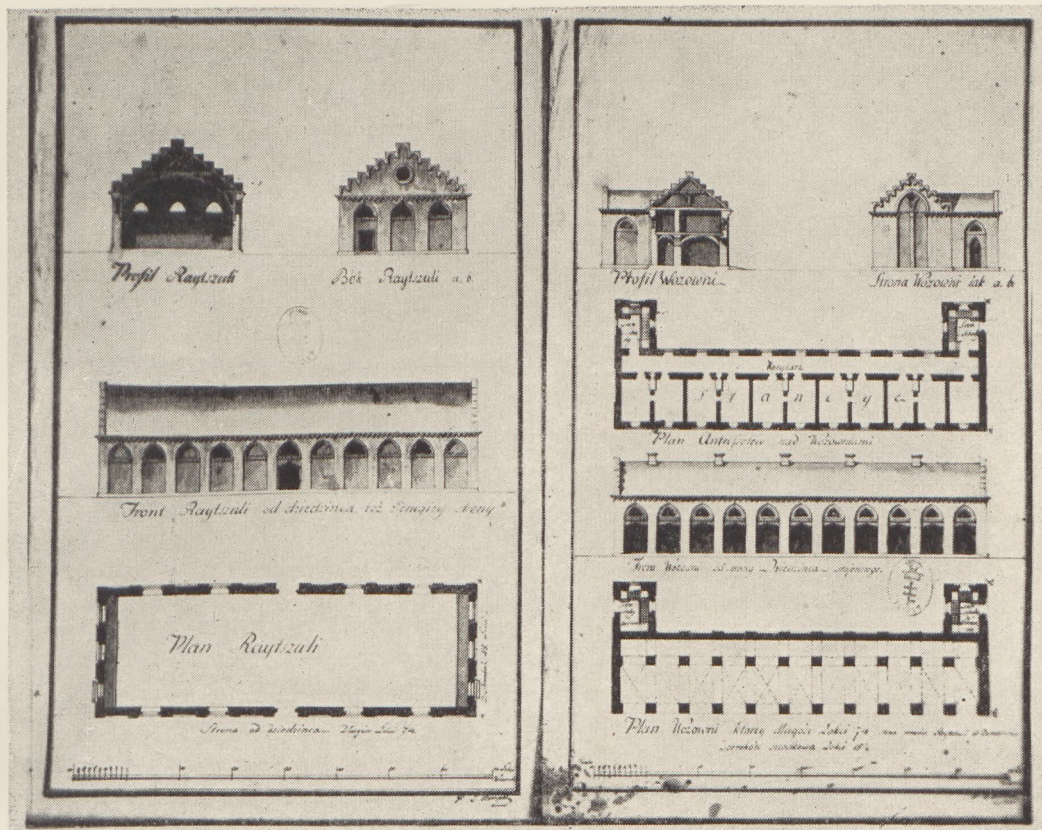
styczna dla upodobań Hempla do wielkich porządków, jest dominującym akcentem koncepcji plastycznej całego gmachu i świadczy również o dokładnym przemyśleniu projektu przez architekta. Umieszczenie wiel-

kiej kolumnady, a więc tym samym stworzenie silnego efektu światłocieniowego było możliwe tylko w nasłonecznionej elewacji południowej; elewacja wschodnia obliczona na słabsze oświetlenie nie dostarczała takich możliwości, a więc potraktowana została dużo skromniej. Mimo woli nasuwa się zarzut dysproporcji pomiędzy bardziej monumentalnym potraktowaniem bocznej fasady od Krakowskiego Przedmieścia, niż frontowej od ulicy Nowej. Nie zapominajmy jednak, że Krakowskie Przedmieście stało się wówczas reprezentacyjną arterią Lublina. Na fasadę południową otwierał się poza tym widok z placu przed Bramą Krakowską.

Obie elewacje są surowe i poważne. Detal architektoniczny przedstawia się bardzo skromnie, obramienia okien uproszczone są do minimum. Monumentalna kolumnada, boniowane arkady, wreszcie rozmach projektowanego ratusza, tak charakterystyczne dla talentu Hempla, pasują do dojrzałego klasycyzmu doby Królestwa Kongresowego. Zaskakuje jednak dekoracja podstaw gloriety, gdzie architekt zaprojektował zegary. Podstawy te ozdobione są na narożach czerepami wolimi, które połączone są festonami z tarczą zegara. Motyw wolich czerepów i festonów, spotykany często we fryzach, charakterystyczny jest zwłaszcza dla wcześniejszej fazy klasycyzmu w Polsce (pałac Blanka, kuchnia w Królikarni) i w surowej, monumentalnej fasadzie zaprojektowanej w r. 1826 uważany być może za anachronizm. Nad pewnymi szczegółami projektu Hempla zaciążył niewątpliwie projekt Stompfa, z którego nasz architekt na pewno korzystał. Podobnie jak Stumpf, Hempel zastosował zwieńczone żeliwną balustradą gloriety, które są jednak dużo smuklejsze i posiadają tylko cztery półkoliście zamknięte otwory, podczas gdy u Stompfa przeparte są arkadkami wspartymi na kolumnkach. Hempel ponadto umiejętnie je wyeksponował, umieszczając na nieco podwyższonych w stosunku do właściwego budynku wieżach. Żeliwna balustrada, którą Hempel zastosował jako zwieńczenie gloriety, wież i fasady południowej pomiędzy wieżami, ma rysunek identyczny jak na projekcie Stompfa.

Z drugiej strony w hemplowskim projekcie można się dopatrzeć wpływów twórczości Piotra Aignera, z którą Hempel zetknął się na pewno niejednokrotnie. Podobne gloriety zwieńczone żeliwną balustradą zastosował Aigner w wieży warszawskiego Marywila (1820). Uskokowy szczyt wieńczący ryzalit środkowy fasady wschodniej projektowanego ratusza lubelskiego jest motywem bardzo charakterystycznym dla twórczości Aignera (np. kościoł bernardynów i kanoniczek w Warszawie).

Architektura ratusza poziomem na pewno nie dorównuje wznoszonym współcześnie wielkim gmachom publicznym w Warszawie. Nie ma on jednolitej, zwar-



Il. 26. Jakub Hempel, projekt ujeżdźalni i wozowni ze zbiorów łańcuckich. Gab. Rycin
Bibl. U.W. (Fot. P.P.K.Z.)

tej bryły, tak charakterystycznej cechy architektury warszawskiej tych czasów. Rozbiły ją narożne wieże spełniające tylko rolę dekoracji i nie pasujące zupełnie do całości gmachu. Zauważyli to już współcześni. „Oddaję ... sprawiedliwość złożonym tu planom Budowniczego Wojewódzkiego Hempla — pisze minister Mostowski — które godne są pochwały: wyjąwszy, że na 4 wieżki zezwolić nie można jako zarazem niepotrzebne kosztowne i niepiękne a nawet cały gmach szpecące. Dosyć jednej wieży i tak plan przerobić trzeba...”⁴³

Projekt Hempla rozpatrywany był w Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji bardzo szczegółowo, zwrócono bowiem uwagę na drobny, zdawałoby się, szczegół. „Co się tycze powierzchowności, gdy przy galerii balasy pomiędzy akroterami są w liczbie parzystej a te podług zasad architektury w nieparzy-

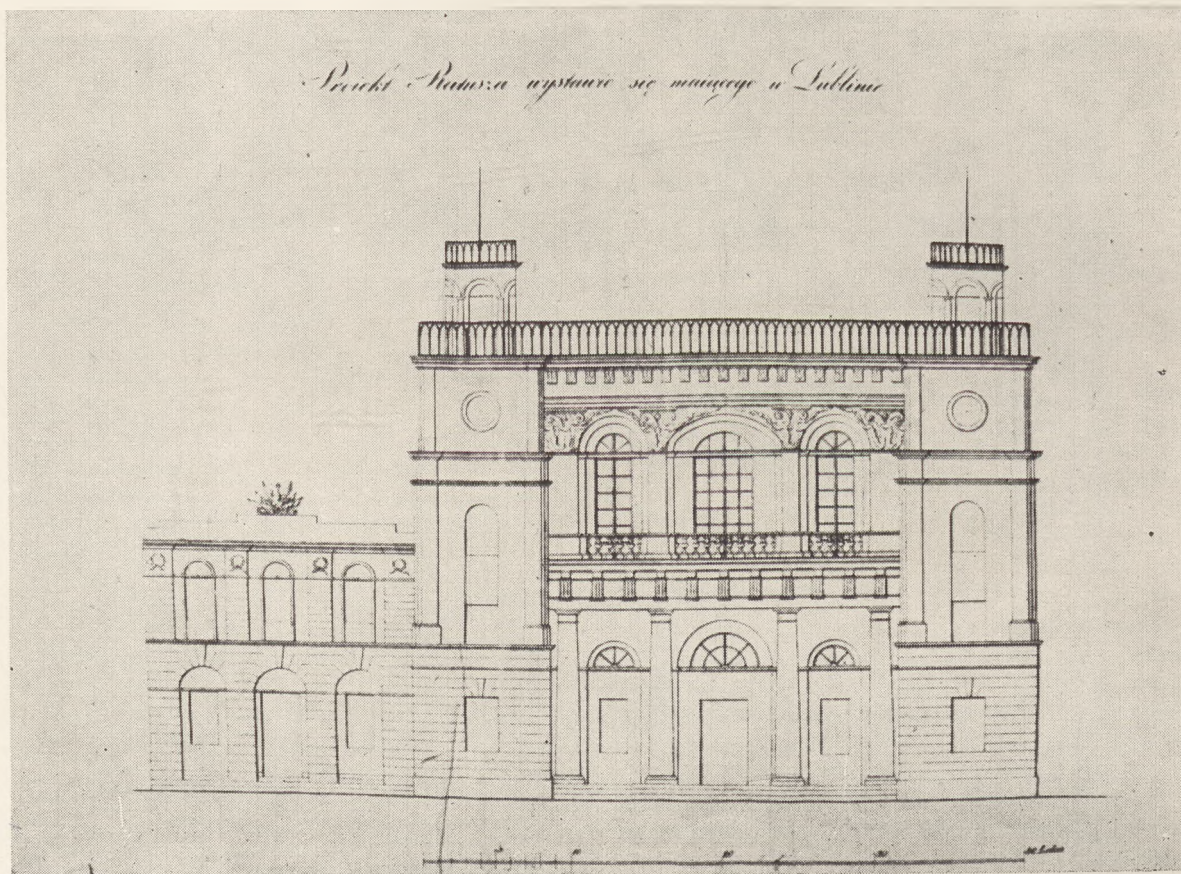
stej być winny, przez co akrotery zbyt szerokie zwężone zostaną, należy więc, żeby Budowniczy... i w tym szczególe odmiany zrobił i po pięć balasów w rysunku i w wykazie kosztów umieścił”⁴⁴. Nie zwrócono natomiast uwagi na stanowczo zbyt szerokie otwory w wieżach, zwłaszcza na trójdzielne okna pierwszego piętra nie pasujące do całości, których kształt oparty jest na motywach palladiańskich.

Wejście główne umieścił Hempel od ulicy Nowej w ryzalicie środkowym. Mieści się w nim sień przejazdowa i wydzielone z niej schody, prowadzące na pierwsze piętro. Po lewej stronie od ryzalitu środkowego znajdują się cztery sklepy ze składnikami z tyłu, przeznaczone niewątpliwie do wynajęcia, po prawej sala Urzędu Muncypalnego, waga miejska i skład narzędzi ogólnych. W skrzydle od Krakowskiego Przedmieścia miał być umieszczony odwach oddzielo-

⁴³ Minister się pomylił. Projekt miał tylko trzy „wieżki”. Jest to własnoręczna opinia ministra Mostowskiego na piśmie z Komisji Miast (b. d.) przed-

stawiającym mu do rozpatrzenia plany Stompfa i Hempla. Akta KRSW i P. 3670.

⁴⁴ Pismo KRSW i P do KWL (b.d.) październik 1826 (akta KRSW i P 3670).



Il. 27. Stompf, projekt ratusza w Lublinie. (Fot. wg „Zbioru znaczniejszych budowli w woj. lubelskim“)

ny od sklepów szerokim korytarzem łączącym się z sienią przejazdową. Oficyna przeznaczona była na mieszkania.

Na pierwszym piętrze, od Krakowskiego Przedmieścia znajduje się mieszkanie prezydenta miasta, które łączy się z biurami Urzędu Muncypalnego, położonymi od ulicy Nowej. Sala w ryzalicie środkowym przeznaczona jest na archiwum; resztę piętra zajmuje mieszkanie. Drugie piętro gmachu ma charakter recepcyjny. Od ulicy Nowej w ryzalicie środkowym znajduje się cukiernia, a za nią wielka sala balowa, zajmująca całą przestrzeń aż do Krakowskiego Przedmieścia. Pozostałą część piętra zajmują mieszkania.

W rozplanowaniu wewnętrznym ratusza rzuca się w oczy niewielka ilość pomieszczeń dla Urzędu Muncypalnego w przeciwieństwie do licznych mieszkań. Oprócz mieszkania prezydenta miasta i stróża projekt

przewiduje jeszcze sześć mieszkań: trzy w oficynie, jedno na pierwszym piętrze za archiwum oraz dwa na drugim piętrze. Lokale te były przeznaczone do wynajęcia dla urzędników miejskich⁴⁵. Jeśli jeszcze weźmiemy pod uwagę dochody z wynajmu sklepów na parterze oraz sali balowej i cukierni na drugim piętrze, to stwierdzimy, że projektowany ratusz nabrał cech kapitalistycznej kamienicy dochodowej. W projekcie Hempla bez przesady możemy doszukiwać się przejawów narastającego układu kapitalistycznego. Dochody z najmu lokali miały zamortyzować koszty budowy reprezentacyjnego gmachu⁴⁶. Wśród powstałych współcześnie ratuszy w Królestwie Kongresowym nie można by znaleźć odpowiednika dla projektowanego ratusza lubelskiego, który w wypadku realizacji projektu stałby się w naszej architekturze unikatem. Budowane wówczas ratusze były najczęściej tylko siedzibami biur magistratu (Płock), czasem połączone były ze sklepami (np. ratusz w Górze Kalwarii). Sklepy, a przynajmniej pomieszczenia na stragany, spotykamy częściej w ratuszach drugiej połowy

⁴⁵ Jest o tym mowa w piśmie Prezesa KWL I. Lubowieckiego z dnia 16.V.1824 do Namiestnika Zajączka (akta KRSW i P 3745).

⁴⁶ Jw.



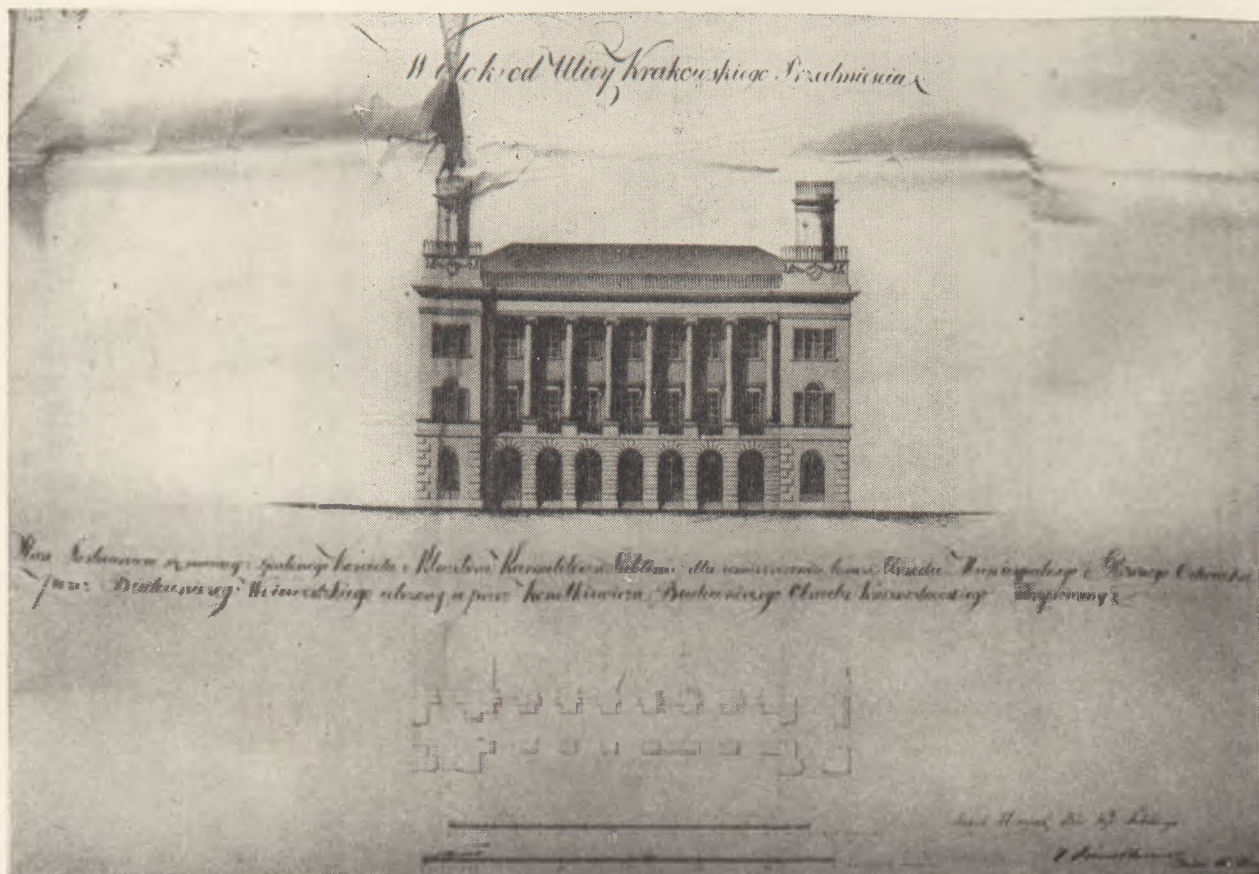
Il. 28. Jakub Hempel, projekt ratusza w Lublinie, elewacja od ul. Nowej. Archiwum Gł. Akt Dawnych.

XVIII wieku, np. w Siedlcach, Staszowie lub w nie wykonanych projektach Zuga, znajdujących się w Gabinetie Rycin BUW. Są to jednak ratusze niewielkie, przeznaczone do małych miasteczek, nie obliczone z góry na przynoszenie dochodu.

Nad następnym projektem Hempla zaciążyła niewątpliwie Deputacja złożona z prezesa Komisji Województwa Lubelskiego — Lubowieckiego, Komisarza Wydziału Administracyjnego — Łempickiego, Budowniczego Generalnego Królestwa Polskiego — Groffego, Prezydenta Miasta Lublina — Poplewskiego oraz samego Hempla jako Budowniczego Województwa Lubelskiego. Deputację powołała Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych i Policji „w przedmiocie restauracji w Mieście Lublinie Ruderów niegdyś kościoła pokarmelickiego na ratusz“. Deputacja dokładnie rozpatrzyła pierwszy projekt Hempla na posiedzeniu w dniu 19 grudnia 1826 r. Zrezygnowano z wież i zamiast nich postanowiono aby „...jedna wieża w pośrodku gmachu na wzór Ratusza w mieście wojewódzkim Płocku egzystującego wystawioną była. Wy-

gotowanie przeto stosownego planu i anszlagu do restauracji według tego nowego projektu poruczone zostało P. Hempłowi Budowniczemu Wojewódzkiemu“. Jak wyglądał ten projekt — nie wiadomo. Minister Mostowski rozpatrując projekty zrobił uwagę, że jest on wyższego rzędu architektury („wyjawszy wieży, którą przerobić by należało“), niż zalecony do realizacji projekt Aleksandra Groffego. Autorem ogólnej koncepcji dwóch ostatnich projektów miał być Groffe. Na wybór do realizacji właśnie jego projektu wpłynęły przede wszystkim niskie koszty budowy.

Groffe główne wejście umieścił od Krakowskiego Przedmieścia. Gmach frontowy połączony był skrzydłem od ulicy Nowej ze starą oficyną, pozostałością klasztoru. Architekt przewidywał zburzenie narożnego domu Abramowiczów, nastąpiło to jednak wiele lat później. Elewacja południowa od Krakowskiego Przedmieścia (il. 31) jest dwupiętrowa z nieco wyższym ryzalitem środkowym i czworoboczną wieżą obitą miedzianą blachą, na osi. Do ryzalitu przystawiony jest czterokolumnowy portyk tokański, dźwigający otwar-



Il. 29. Jakub Hempel, projekt przebudowy ratusza w Lublinie, elewacja od Krakowskiego Przedmieścia. Archiwum Gł. Akt Dawnych.

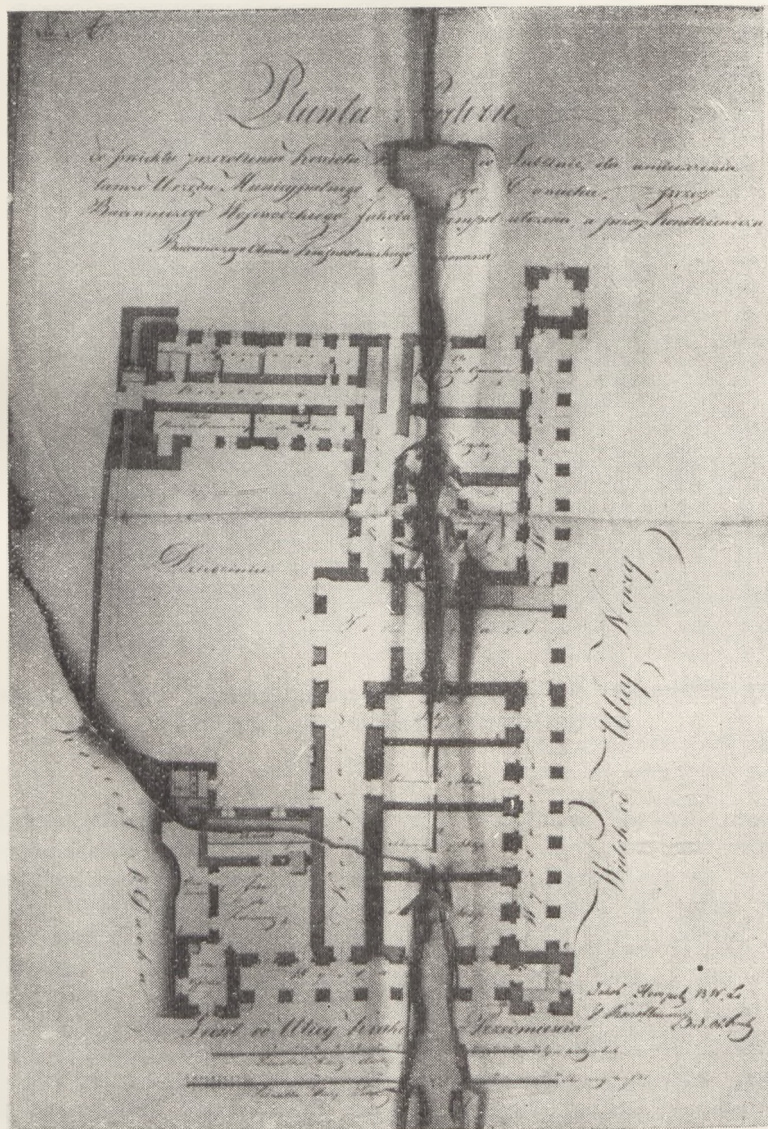
ty taras drugiego piętra. Portyk podkreśla reprezentacyjny charakter elewacji frontowej, nie jest jednak dominującym akcentem dla całego gmachu. Parter i pierwsze piętro są boniowane i sprawiają wrażenie jednej kondygnacji dzięki oknom umieszczonym w wydłużonych wnękach zakończonych półkoliście. Architektura ratusza lubelskiego jest skromna i oszczędna, odpowiednio do skromnych środków finansowych, którymi rozporządzało miasto.

Wśród trzech zachowanych projektów „konkursu” na ratusz lubelski rozmachem i śmiałością niewątpliwie wysuwa się na czoło koncepcja Hempla. Kierowane pod adresem projektu zastrzeżenia należy złożyć na karb wieku i zdrowia twórcy. Gdyby projekt Hempla zrealizowano z pewnymi przeróbkami (np. bez wież lub tylko z jedną, lecz z zachowaniem jońskiej kolumnady), powstałby największy klasycystyczny gmach ratuszowy w Królestwie Polskim, który stałby się prawdziwą ozdobą Lublina.

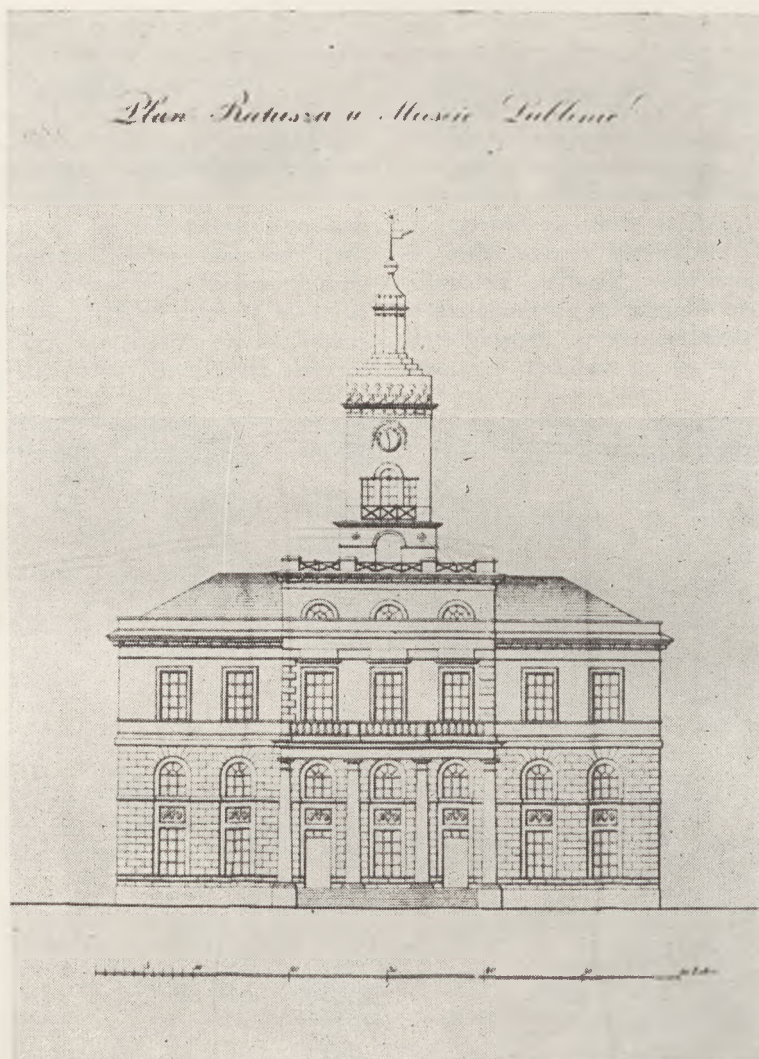
8. Znany obecnie dorobek artystyczny Jakuba Hempla jest bardzo niewielki. Obejmuje zaledwie jeden projekt zrealizowany (nie wiadomo zresztą, czy w całości), pozostałe cztery pozostały na papierze. Twórczość architekta zasługiwała jednak niewątpliwie na zbadanie, ponieważ na tle polskiej architektury klasycystycznej przełomu XVIII i XIX w. reprezentuje stanowisko samodzielne, będące zapowiedzią kierunku, który zapanuje w Polsce dopiero po r. 1815, w dobie Królestwa Kongresowego. Hempel drugi po Zawadzkim przyniósł do Polski klasycyzm w formie czystej i monumentalnej, pozbawiony zupełnie reminiscencji baroku. Decydujący wpływ na charakter jego dzieł wywarł oczywiście pobyt we Włoszech, gdzie architekt zetknął się bezpośrednio z zabytkami antyku. Jednocześnie z Akademii wyniósł niewątpliwie dużą wiedzę teoretyczną. Wpływ Italii przejawia się ponadto w zamiłowaniu do rozmachu i wielkiej skali, które cechują wszystkie jego projekty.

Zespół form, jakim operuje, jest stosunkowo niewielki. A więc przede wszystkim portyk kolumnowy wsparty na boniowanych arkadach, który jest w twórczości Hempla (z wyjątkiem projektu konkursowego i neogotyckich zabudowań) dominującym wyrazem koncepcji plastycznej całego gmachu. Jako klasycysta zupełnie dojrzały Hempel stosuje przy projektowaniu elewacji (z wyjątkiem nawiązującego do teoretyków klasycyzmu projektu konkursowego) zawsze tylko jeden porządek — szczególnie ulubiony przez siebie porządek joński, w którym komponuje monumentalne kolumnady w pałacu Lubomirskich za Żelazną Bramą oraz w projektach pałacu w Zamościu i ratusza

w Lublinie. Szczególnie charakterystyczne dla twórczości Hempla jest to, że nie stosował nigdy w portykach trójkątnych frontonów. Portyki pałacu Lubomirskich w Warszawie i Zamoyskich w Zamościu dźwigają tylko gładką ściankę attykową, a w ratuszu lubelskim kolumnada podtrzymuje żeliwną balustradę. Elewacje pałacowe posiadają wyraźny trójkondygnacyjny układ polegający na zastosowaniu wyraźnych podziałów horyzontalnych. Elewacja ratusza ukształtowana jest nieco odmiennie: oba piętra mają ten sam wymiar okien, poza tym podział na kondygnacje, poza wyodrębnionym boniowanym parterem, nie jest zaznaczony. Wszystkie elewacje hemplowskie



Il. 30. Jakub Hempel, projekt przebudowy ratusza w Lublinie, rzut parteru. Archiwum Gł. Akt Dawnych



Il. 31. Aleksander Groffe, projekt ratusza w Lublinie. (Fot. wg „Zbioru znacniejszych budowli w woj. lubelskim“)

odznaczają się skromnym detalem, architekt unika również stosowania rzeźby jako dekoracji.

Neogotyck w twórczości Jakuba Hempla występuje tylko sporadycznie i nie mamy na razie dowodów, że poza projektem stajni i wozowni architekt projektował w tym stylu.

Życiorys architekta nie jest dla nas w obecnym stanie badań zupełnie jasny. Interesujący problem stanowią jego studia włoskie; nie wiadomo dotąd, czy został tam wysłany przez któregoś z magnatów jako stypendysta, czy też udał się do Italii za własne fundusze. Kariera jego w Polsce rozpoczęła się w bardzo niesprzyjających warunkach. Hempel przybył przecież do kraju na parę lat przed utratą niepodległości,

nie miał więc sposobności należytego zdyskontowania swoich rzymskich sukcesów. Po upadku państwa tak jak i szereg innych architektów szukał zapewne pracy na prowincji, gdzie ruch budowlany nie zamarł pomimo niesprzyjających warunków politycznych. Po utworzeniu samodzielnego organizmu państwowego, jakim było Królestwo Kongresowe, przyjął posadę rządową, gdzie niestety nie miał możliwości wykazania swego talentu. O jego rzeczywistych możliwościach twórczych jako architekta nie możemy sobie dziś wyrobić dostatecznie pełnego poglądu, ponieważ trzy z pięciu zachowanych jego projektów są projektami tylko przebudowy, gdzie twórca musiał liczyć się z istniejącym budynkiem.



Il. 1. A. Orłowski, autoportret, rys. ołówkiem.
Poznań, Muzeum Narodowe. (Fot. L. Perz)

MIECZYŚLAW WALLIS

AUTOPORTRETY ORŁOWSKIEGO

„Nasz malarz Orłowski...
Lubił ciągle wspominać swej młodości czasy,
Wystawiał wszystko w Polsce: ziemię, niebo, lasy...”
Mickiewicz, *Pan Tadeusz*

„Orłowski, bierz ołówek swój
I prędko maluj noc i bój!”
Puszkina, *Ruslan i Ludmiła*¹

W S T Ę P

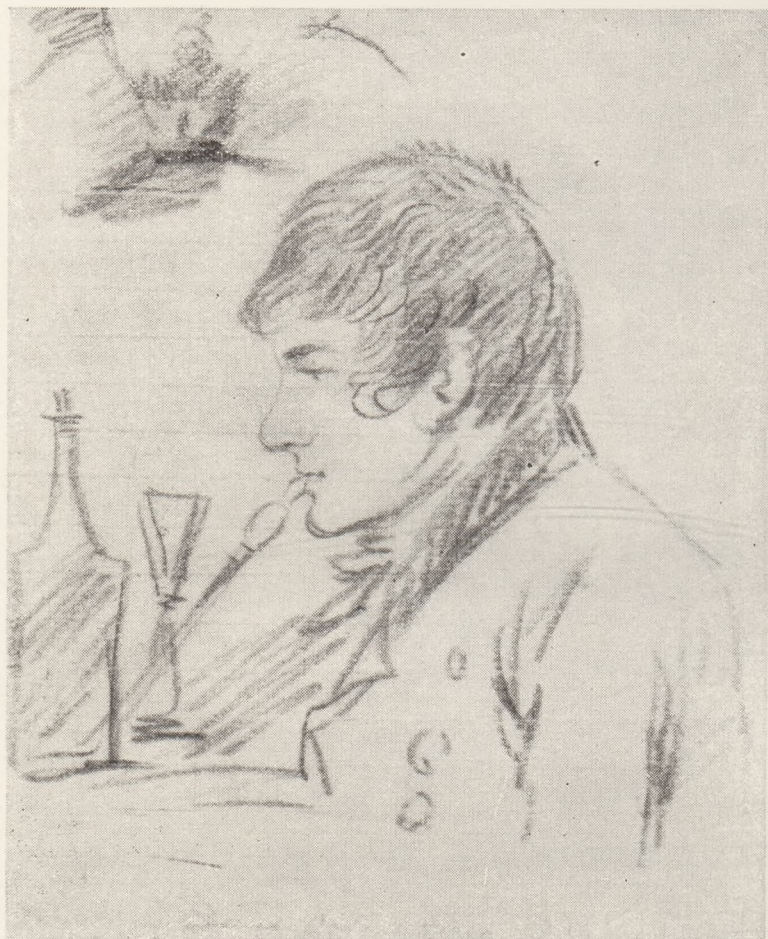
Koleje życia Aleksandra Orłowskiego i jego osobowość są nam dobrze znane, zwłaszcza dzięki wspomnieniom współczesnych². Potomek zubożałej rodziny szlacheckiej, syn karczmarza z Siedlec, „cudowne dziecko”, odkryte i protegowane jakiś czas przez Czarotorskich, miał on młodość urozmaiconą i niespokojną.

Był na przemian uczniem Norblina, żołnierzem kościuszkowskim, członkiem trupy cyrkowej. Biedował, to znów, zapraszany przez księcia Józefa Poniatowskiego do pałacu Pod Blachą, „zabawiał rysunkami swymi gości do późnej nocy”. Później, w Petersburgu, miał pensję cesarską, mieszkanie w pałacu Marmurowym.

¹ Przekład J. Brzechwy. Al. Puszkina, *Dzieła wybrane* II, Warszawa 1954, s. 39.

² x. [Karol Gröll], *Jeszcze nieco do życiorysu A. Orłowskiego*, w wydawnictwie: Podczaszyński B. (red.), *Pamiętnik Sztuk Pięknych 1850—1854*, Warszawa 1854; Morawski St., *W Petersburgu 1827—1838*, Po-

znań (1927); Malinowski M., *Dziennik. Z rękopisu Bibl. Ord. Krasieńskich wydał, z oryginału łacińskiego przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył M. Kridl*, Wilno 1921; Odyniec A.E., *Listy z podróży I*. Warszawa 1875.



Il. 2. A. Orłowski, autoportret, sangwina, ostatnie lata XVIII w.
Warszawa, Muzeum Narodowe (z tzw. Tek Nieborowskich).
(Fot. Muz. Nar. w Warszawie)

³ Stanisław Morawski, lekarz wileński, który się stykał z Orłowskim w Petersburgu w latach 1827—1832, opisuje jego powierzchowność w sposób następujący: „Aż mi po sercu poszło, jakem spojrzał na tę szlachetną postać! Ja sam nie ułomek i dosyć słusznego wzrostu byłem mu ledwie nie pod pachę. Twarz męska, dziwnie znacząca i miła, gdzieniedzie z piętnem od ospy, okolona gęstymi bakenbardami, symetrycznie podstrzyżonymi i pięknie układającymi się z natury; wąsik niewielki, strzyżony; włos blond; czoło wysokie; głowa do góry zadarta; uśmiech uprzejmy; bas silny. Cały kształtny, prosty jak wygięta struna, pleczysty, barczysty a po słabiznach, jak panienka, przewięzisty i cienki. Ogółem kształty takie, że choć zaraz lep z niego statuetę Apollina“ (Morawski St., jw., s. 52). — Antoni Edward Odyniec pisze zaś o nim w liście z Petersburga z dnia 26 (14) maja 1829 r.: „olbrzymiego wzrostu i kształtów; twarz, oczy, ruchy, równie wyraziste i śmiałe, jak zarysy jego rysunków...“ (Odyniec A.E., jw., s. 64).

godność członka Akademii, wziętość i sławę. Ale choć był malarzem nadwornym W. Ks. Konstantego, nie stał się dworakiem i choć Akademia Sztuk Pięknych uczyniła go swym członkiem, trzymał się od niej z dala. Wysoki, urodziwy³, atletycznej budowy, żelaznego zdrowia, przebudnej żywotności; ciekawy świata; chciwy życia i użycia; dziecinnie próżny, bardzo przejęty sobą; wesoły, towarzyski, serdeczny, wylewny, impulsywny, pełen niewyczerpanej werwy, dowcipu i humoru: takim pozostał we wspomnieniach współczesnych.

Poglądy Orłowskiego na świat i jego stosunek do będącego już w fazie rozkładu, ale jeszcze panującego za jego czasów ustroju feudalnego urabiały Oświecenie, gorące tchnienie rewolucji francuskiej i atmosfera insurekcji kościuszkowskiej⁴. Jego „demokratyzm“, nie uznawanie różnic stanowych⁵, wolnomyslicielstwo i ateizm, to dziedzictwo Oświecenia. Namietne chłostanie przez niego przywar szlacheckich — obżarstwa i pijaństwa, świętoszkostwa i pychy, ciemnoty i głupoty, „bojowa satyra antyfeudalna“⁶, to dalszy ciąg walki XVIII wieku z „sarmatyzmem“.

Nie mniej silne nici wiążą wszakże Orłowskiego z wielkim prądem romantyzmu europejskiego, którego rozkwit przypadł na jego lata dojrzałe. Z romantyzmem w znaczeniu szerszym, z romantyzmem jako pewną postawą wobec świata, łączy go jego egotyzm, jego skrajny indywidualizm, jego wrażliwość na urok wielkiej przyrody — dzikiej lub majesta-

⁴ Już współczesnym narzucało się to, że Orłowski był przepełniony ideami Oświecenia. „Czytał dużo — pisze o nim Morawski — i to, co czytał, pamiętał. Ale z każdej książki to tylko, co było w duchu Voltaira, Volneya w siebie wsysał i wciągał, resztę jak grubą koniec szparaga precz odrzucając“ (Morawski St., jw., s. 71). — O rozczuwaniu się Orłowskiego w Krasickim świadczy powstała w Petersburgu karykatura Ojca Gaudentego z *Monachomachii* (por. Mikulski T., *Ojciec Gaudenty w Petersburgu*, Przegląd Kulturalny 1953, nr 20). O kulcie Orłowskiego dla Kościuszki będzie jeszcze mowa.

⁵ Mimo próżności na punkcie swego szlacheckiego pochodzenia Orłowski był pozbawiony jakichkolwiek uprzedzeń stanowych. „W obejściu się dla wszystkich stanów był jeden i tenże sam“ (Morawski St., jw., s. 71).

⁶ Mikulski T., jw.

tycznej, jego zmysł dla tego, co charakterystyczne i indywidualne, jego pociąg do malowniczości i egzotyki, do tematów średniowiecznych i wschodnich, do sensacji i zgrozy. Z romantyzmem w znaczeniu węższym, z romantyzmem w znaczeniu pewnego stylu malarskiego, łączy zaś Orłowskiego działanie raczej płamą niż linią, zamiłowanie do jaskrawych kontrastów światła i cienia, upodobanie do przedstawiania ruchów gwałtownych i wyrazu uczuć burzliwych. Romantyczna postawa Orłowskiego ukształtowała się pod wpływem atmosfery intelektualnej środowiska, w którym się obracał, pod wpływem inspiracji, płynących różnymi drogami od Rousseau, Schillera, Byrona. Postawa ta uczyniła go bliskim wielkim poetom romantycznym, młodszym od niego o lat dwadzieścia, z którymi stykał się w Petersburgu — Puszkiniowi i Mickiewiczowi. Romantyczny styl malarski Orłowskiego wyrósł natomiast z późnego baroku i rokoka jego mistrza Norblina i wyprzedził o lat kilkanaście nawiązujący do pełnego baroku, w szczególności do Rubensa, romantyczny styl malarski Géricault i Delacroix.

Romantyzm Orłowskiego, podobnie jak romantyzm Mickiewicza i Puszkina, miał przy tym wyraźnie postępowe oblicze społeczne⁷.

Twórczość Orłowskiego rozpadła się na dwa wielkie okresy — warszawski i petersburski, polski i rosyjski. Twórczość pierwszego okresu należy do dziejów sztuki polskiej, twórczość drugiego okresu — do dziejów sztuki polskiej i dziejów sztuki rosyjskiej. W ciągu swego trzydziestoletniego pobytu w Petersburgu Orłowski nie przestając być Polakiem, zachowując sentyment dla kraju i nie zarzucając do końca życia tematyki polskiej, żył się ze społeczeństwem rosyjskim. Rosja stała się dla niego drugą ojczyzną. Wbrew twierdzeniom niektórych uczonych polska twórczość jego rozwijała się w Rosji w dalszym ciągu. Krag

⁷ St. Morawski utrzymywał co prawda, że szlachcic polski był przedmiotem największej miłości Orłowskiego i widział w jego utworach fragmenty „kontuszowej epopei” (Morawski St., jw., s. 66-7, 70, 328). Nowsi badacze Orłowskiego, zarówno rosyjscy (Kowalenskaja N.N., *Istoria russkogo iskusstva pierwszej połowy XIX wieku*, Moskwa 1951, s. 102-3) jak polscy (T. Mikulski, jw.; Zembatówna M., *Wystawa rysunków Aleksandra Orłowskiego ze Zbiorów Biblioteki Zakładu im. Ossolińskich*, listopad 1953. Katalog, Wrocław 1953) uwydatnili wszakże postępowe oblicze jego twórczości, nie dostrzegane lub niewłaściwie interpretowane przez współczesnych. O piętnowaniu przez Orłowskiego przywar szlachty polskiej była już mowa. Chłostał on także służalczość dworaków rosyjskich i bezduszną tresurę armii mikołajewskiej. W jednym z rysunków przedstawił zakutych w kajdany więźniów idących pod konwojem na katorgę i proszących przechodniów o jałmużnę (repr. Świat 1910, nr 46). Niejeden utwór Orłowskiego świadczy również o tym, że rozumiał on ciężką dolę rosyjskiego chłopstwa pańszczyźnianego i przezierał cyniczne okrucieństwo administratorów majątków ziemskich (Kowalenskaja N. N., jw., s. 102-3).

jego tematów rozszerzył się tutaj niepominię: do tematów polskich przybyły tematy rosyjskie i wschodnie. Stał się on malarzem życia rosyjskiego, w szczególności chciwym obserwatorem ulicy petersburskiej i petersburskich typów ulicznych. Tutaj zwrócił się też do nowych technik malarskich (pasty) i graficznych (litografia). Przede wszystkim zaś, w zetknięciu z nową dla niego rzeczywistością, wzmożyły się w jego sztuce pierwiastki realistyczne.

Orłowski doznał na sobie oddziaływania środowiska rosyjskiego i sam z kolei oddziałwał na nie. Wywarł wpływ niewątpliwy na karykaturę rosyjską i rosyjski obraz rodzajowy, w pewnym stopniu nawet na pejzaż rosyjski. Pierwiastki satyryczne jego studiów por-



Il. 3. A. Orłowski, autoportret, rys. ołówkiem. Wrocław, Bibl. Zakł. im. Ossolińskich. (Fot. Zakł. im. Ossolińskich)

trętowych i scen rodzajowych zwiastowały rosyjski realizm krytyczny. Był on również jednym z pionierów litografii w Rosji⁸.

Orłowski zaważył także na dalszych dziejach sztuki polskiej. Jego sukcesy nad Nową opromieniła i wyolbrzymiała legenda — utrwalił ją Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*. O Orłowskim pisano u nas więcej, niż o jakimkolwiek innym malarzu polskim pierwszej połowy XIX wieku. Zbierano z zapałem jego rysunki, kopiowano je i naśladowano. Nie tylko oddziałął on bezpośrednio na legion pomniejszych malarzy polskich,

z Aleksandrem Oborskim i Jakubem Sokołowskim na czele, ale był też jednym z prekursorów polskiego realistycznego obrazu rodzajowego i polskiego realistycznego pejzażu drugiej połowy XIX wieku.

Orłowski należy w ten sposób do dwóch sztuk i kultur — polskiej i rosyjskiej — i jest coś symbolicznego w tym, że największy poeta polski i największy poeta rosyjski złożyli mu hołd w swych dziełach.

Autoportrety Orłowskiego są ciekawym a dotąd mało zbadanym działem jego bujnej i urozmaiconej twórczości. Wykonał ich dziesiątki, jeśli nie setki⁹.

⁸ Adariukow W., *Oczerki po istorii litografii w Rossii*, Apołon 1912; Ettinger P., *Aleksander Orłowski jako artysta-litograf*, Literatura i Sztuka 1912, nr 5; Kowalewska N. N., jw., s. 102-3; Fiedorow-Dawydow A., *Russkij pejzaż XVIII — naczala XIX wieku*, Moskwa 1953, s. 223, 247, 248—250.

⁹ Część z nich zaginęła lub uległa zniszczeniu, zwłaszcza w czasie ostatniej wojny. Z tych, które się zachowały, część znajduje się dziś w zbiorach publicznych — w Warszawie (Muzeum Narodowe), Krakowie (Muzeum Narodowe), Poznaniu (Muzeum Narodowe), Wrocławiu (Biblioteka Zakładu im. Ossolińskich), Moskwie (Państwowa Galeria Tretiakowska) i Leningradzie (Państwowe Muzeum Rosyjskie), reszta jest rozproszona po kolekcjach prywatnych w Polsce, Rosji i krajach Europy zachodniej. Nie do wszystkich autoportretów Orłowskiego udało mi się dotrzeć lub przynajmniej uzyskać o nich bliższe dane. Podaję tutaj przeto garść informacji o autoportretach Orłowskiego, których nie znam ani z autopsji, ani z reprodukcji, ani z bliższego opisu, informacji, które może przydadzą się przyszłym badaczom. Aleksander Borawski, z Petersburga, w artykule *Orłowski i Rembrandt* (*Świat* 1910, nr 46, s. 3, 4) wspomina o następujących, nieznanym mi autoportretach Orłowskiego: artysta jako Kałmuk ze skośnymi oczyma, jako wojskowy na koniu z matkami, jako wesół oficer-hulaka; artysta, ścigający się konno; artysta na tle kolumn. Nagler G.K. (*Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, 3. Aufl. XI, Leipzig o. J., s. 490) wymienia autoportret rysunkowy Orłowskiego, wykonany w Petersburgu w r. 1812 i będący w posiadaniu malarza Vogel von Vogelstein w Dreźnie. Batowski Z. (*Orłowski Alexander*, Thieme-Becker XXVI, 1932, s. 53) podaje, że jeden autoportret rysunkowy Orłowskiego znajduje się w Nationalgalerie w Berlinie, jeden zaś w Kunsthalle w Bremie. Autoportret berliński zaginął wraz z innymi rysunkami Orłowskiego w r. 1945, zachowała się wszakże jego fotografia (informacja listowna dyrektora Nationalgalerie w Berlinie z dnia 24.XI.1954). Wiadomość o autoportrecie Orłowskiego w Bremie polega natomiast na nieporozumieniu (informacja listowna dyrekcji Kunsthalle w Bremie z 14.XII.1954).

Praca niniejsza nie uwzględnia utworów Orłowskiego, których charakter autoportretowy jest wątpliwy. Pomija więc utwory, które są wprawdzie dziełami Orłowskiego, ale co do których nie ma pewności, że przedstawiają jego samego. Należą tutaj: 1) Rysunek tuszem, przedstawiający mężczyznę z ołówek w ustach (14,6 × 11,6 cm, Wrocław, Biblioteka Zakładu im. Ossolińskich, I. g. 5217). Antoniewicz J. B., *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1765—1886*, Lwów 1894, s. 96, nr 520; Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760—1860*, III wyd., Kraków 1902, s. 219; Zembatówna M., jw., s. 21,

nr 84; repr. tamże. 2) Rysunek tuszem, przedstawiający dwóch mężczyzn, przepijających do siebie (16 × 25 cm, Poznań, Towarzystwo Przyjaciół Nauk). Jeden z nich, z pucharem w ręce, woła: „Do ciebie kochany Olesiu“, drugi zaś odpowiada „Vivat Kaziu kochany“. Według Antoniewicza (jw., s. 91, nr 492) rysunek ten przedstawia Kazimierza Walewskiego i Aleksandra Oborskiego, według Mycielskiego (jw., s. 218) — Walewskiego i Orłowskiego.

Praca pomija również utwory, które przedstawiają Orłowskiego, ale co do których nie ma pewności, że zostały wykonane przez niego samego. Należą tutaj: 1) Portret Orłowskiego, popiersie, gwasz, 33 × 27 cm, w r. 1910 wł. St. Patka w Warszawie. Tatarkiewicz Wł., *Wystawa dzieł Aleksandra Orłowskiego (1777—1832)*, Warszawa 1910, s. 54, nr 183. 2) Portret Orłowskiego w malarskim kitlu z paletą i pędzlami, popiersie, ol. na drzewie, 18,3 × 16 cm, w r. 1910 wł. Al. Kraushara w Warszawie, ze zbiorów M. Bersohna. Tatarkiewicz Wł., jw., s. 54, nr 184. Repr.: Sfinks (Warszawa), z. 35 (listopad 1910), między s. 160 a 161. 3) Portret Orłowskiego, popiersie, rysunek piórem, 22 × 20 cm, w r. 1910 wł. B. Tyszkiewicza w Czerwonem Dworze. Tatarkiewicz Wł., jw., s. 54, nr 185. 4) Portret Orłowskiego, popiersie, ol. na drzewie, 25 × 19 cm, w r. 1910 wł. L. Szwedego w Warszawie. Tatarkiewicz Wł., jw., s. 54, nr 186.

Bliższego zbadania wymagają wreszcie następujące utwory przypisywane Orłowskiemu i znane mi tylko z reprodukcji: 1) Portret Orłowskiego (?) w młodym wieku, ol.; w r. 1907 wł. J. Gw. Pawlikowskiego we Lwowie. Repr.: Tyg. Ilustr. 1907, II, s. 691. 2) Orłowski, Rustem i Smuglewicz, rysunek (z czasów pobytu Orłowskiego w Wilnie?); w r. 1924 wł. Stanisława i Euzebiusza Łopacińskich w Sarli (Witebszczyzna). Repr.: Smoliński J., *Aleksander Orłowski w oświeceniu autora rosyjskiego*, Ziemia IX (1924), s. 28; Sztuka i Artysta 1924, nr 3, s. 93. 3) Widok kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie. U dołu na pierwszym planie Orłowski w cylindrze i angielu z czasów Dyrektoriatu i hr. Tyszkiewicz w kontuszu, wskazujący ręką Wilno; rysunek tuszem, Wilno 1805; w r. 1924 w zbiorach D. Witke-Jeżewskiego w Warszawie. Repr.: Smoliński J., jw., s. 26. 4) Dwie głowy męskie, jedna w trzy czwarte, druga na wprost. Pod głową w trzy czwarte podpis (cudzą ręką): „Orłowski par lui-même“. Rysunek. Miejsce znajdowania się nie znane mi. Fotografia w Archiwum Fotograficznym Muzeum Narodowego w Warszawie, nr 63780.

W Państwowym Muzeum Historycznym w Moskwie znajduje się od r. 1932 pod nr 4700 rysunek ołówkiem Orłowskiego z pierwszej dekady XIX wieku (wymiary 32 × 42,5 cm), przedstawiający artystę, palącego fajkę, jego pierwszą żonę w ciąży i psa ze szczeniętami. Rysunek ten figurował na wystawie „Rosyjski rysunek



Il. 4. A. Orłowski, autoportret, rys. piórem. (Fot. ze zbiorów P. Ettingera w Moskwie)



Il. 5. A. Orłowski, artysta i dwa pieski, rys. tuszem. Wrocław, Bibl. Zakł. im. Ossolińskich. (Fot. Zakł. im. Ossolińskich)

W ciągu blisko czterdziestu lat przedstawiał wciąż na nowo siebie — swą wysoką postać o szerokich barkach i wąskiej talii, swą przystojną męską twarz, najpierw pozbawioną zarostu, później obramowaną symetrycznie gęstymi bokobrodami, swój z lekka zadarty nos i masywny podbródek z „dołkiem“. Przedstawiał wciąż siebie, ale nie powtarzał się. Nie tylko bowiem on sam, podobnie jak wszyscy ludzie, zmieniał się z latami, ale i ujmował siebie w coraz to inny sposób i przy pomocy technik najrozmaitszych. Rysował siebie ołówkiem, piórem, węglem, czarną kredą, sangwiną, pastelami. Malował akwarelą, gwaszem, olejno. Odtwarzał swe wizerunki własne w akwafortcie lub litografii. Ukazywał siebie w profilu, w trzy czwarte lub na wprost. Dawał swą głowę, popiersie lub całą postać. Jawił się to w modnym żabocie i fraku, to w mundurze wojskowym, to z obnażoną szyją, to w malowniczym stroju Czerkiesa, to w słomianym kapeluszu i płóciennej koszuli polskiego chłopa. Wyobrażał siebie samego lub wraz z innymi osobami; przy pracy lub w jakiejś scenie z własnego życia. Tworzył autoportrety intymne i reprezentacyjne, poważne i humorystyczne, patetyczne i zabarwione autoironią.

satyryczny pierwszej połowy XIX wieku“ w Państwowej Galerii Tretiakowskiej w Moskwie w r. 1954. Zonowa Z. T. i Acarkina E. N. (red.), *Russkij satiriczeskij risunok pierwoj połowiny XIX wieku*, Moskwa, Gosudarstwiennaja Tretiakowskaja Gallereja, 1954, s. 53.

Owo ciągłe przedstawianie siebie było jednym z objawów egotyzmu Orłowskiego, jego intensywnego zajmowania się sobą, podsycanego przez atmosferę intelektualną romantyzmu z jego kultem osobowości i w szczególności osobowości artysty-geniusza. Do przedstawiania wciąż na nowo siebie mógł zachęcać Orłowskiego ponadto przykład Rembrandta, którego obrazy olejne z pewnością oglądał nieraz w Ermitażu, akwaforty zaś w kolekcji prywatnej Tomilowa, i na którego sztukę uwarżliwił go jeszcze w młodości Norblin. Jedną z pobudek tworzenia przez Orłowskiego swych podobizn własnych była także chęć obdarowywania nimi innych. Miał on istną pasję rozdawania swych autoportretów, dedykowania ich przyjaciołom i znajomym. Był to też jeden z przejawów jego bujności życiowej, jego ekspansywności.

Tak jak większość utworów Orłowskiego, podobnie większość jego wizerunków własnych ma charakter pośpiesznie rzucanych na papier szkiców, okolicznościowych improwizacji. Wiemy, że artysta lubił rysować na zebraniach towarzyskich, otoczony tłumem widzów¹⁰. Mnóstwo szkiców autoportretowych powstało również w ten sposób, jak o tym świad-

¹⁰ „Najchętniej rysował otoczony gronem widzów, którzy z okrzykiem podziwienia unosili się nad łatwością, z jaką rzucał na papier rozmaite postacie...“; x. [K. Gröll], jw., s. 157; Morawski St., jw.; Odyniec A. E., jw., I, s. 64-5.

czą zarówno umieszczone na nich dopiski, jak wspomnienia współczesnych.

Odpowiednio do dwóch okresów twórczości Orłowskiego można również jego autoportrety podzielić na dwie wielkie grupy: na autoportrety z okresu warszawskiego i autoportrety z okresu petersburskiego.

AUTOPORTRETY Z OKRESU WARSZAWSKIEGO

Szkiecy autoportretowe. Mamy tutaj najpierw szkice, w których Orłowski przedstawił siebie — samego. W jednym z nich ograniczył się do głowy w profilu (rysunek ołówkiem, Poznań, Muzeum Narodowe, il. 1)¹¹. W innym nakreślił siebie, również w profilu, po pierś, siedzącego, z łulką w ustach, przed butelką i kieliszkiem (rysunek sanguiną z ostatnich lat XVIII wieku, z tzw. Tek Nieborowskich, Warszawa, Muzeum Narodowe, il. 2)¹². W paru przedstawił siebie jako fircyka — jakby na przechadzce, w całej postaci, z głową w profilu, w modnym fraku i żabocie i w butach z cholewami, to w cylindrze na głowie i ze szpicrutą w ręce (rysunek ołówkiem, około r. 1800, Wrocław, Biblioteka Zakładu im. Ossolińskich, il. 3)¹³, to w cylindrze pod pachą i ręką w kieszeni (rysunek piórem, do r. 1945 własność Nationalgalerie w Berlinie, il. 4)¹⁴.

W jeszcze innym rysunku Orłowski wyobraził siebie w całej postaci, w profilu, przykucniętego i pochylającego się nad dwoma obcującymi ze sobą pieskami (tusz, Wrocław, Biblioteka Zakładu im. Ossolińskich, il. 5)¹⁵. Zapewne ten właśnie rysunek odtworzył w akwaforcie, o której wspomina Karol

¹¹ 119×98 cm. Napis dwa razy powtórzony: „Orłowski sam“. Nr inw. TPN 817. *Realistyczny rysunek polski. Katalog wystawy*, Poznań, czerwiec—październik 1954 (maszynopis), s. 106, nr 525.

¹² Dawniej rysunek ten uchodził za utwór Płonńskiego. Na wystawie „Wiek Oświecenia w Polsce“ (Warszawa, Muzeum Narodowe, 1952) zwrócono go słusznie Orłowskiemu.

¹³ 37,8×23 cm. Napis u góry: „Orłowski sam“. Sygn. I. g. 5213. Zembatówna M., jw., s. 13, nr 1, repr. tamże; *Realistyczny rysunek polski*, jw., s. 106, nr 524.

¹⁴ W prawym rogu u dołu napis: „portrait d'Orłofsky en personne fait par lui meme chez moi“. Fot. ze zbiorów P. Ettingera w Moskwie.

¹⁵ Napis: „sam Orłowski pinxit“. Sygn. I. g. 5214 (Zb. im. Gw. Pawlikowskiego 1640).

¹⁶ x. [Karol Gröll], jw., s. 157. Za Gröllem informację tę powtarzają: Kołaczkowski J., *Słownik rytmowników polskich...*, Lwów 1874, s. 45; Rowiński D., *Podrobný słowar' russkich grawiorow...*, S. Pietierburg 1895, nr 11; Wierieszczagin W. A., A. O. Orłowski, S. Pietierburg 1913, spis miedziorytów, nr 101. Dawny katalog Zbiorów im. Gw. Pawlikowskiego (obecnie w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu) wymienia pod nr 3081 litografię Orłowskiego określoną jako „malarz z psami“.

¹⁷ Wierieszczagin W. A., jw., s. 22. Herb ten nie został, jak to podaje Wierieszczagin, wymyślony przez Orłowskiego. Por. Niesiecki K., *Herbarz Polski VII*, Lipsk 1841, s. 127.

Gröll: „Rytował igłą bardzo pięknie, lekko, malowniczo i z wielkim efektem...“ „...jest... jedna Bamboccia da Orłowskiego, gdzie siebie samego wyobraził, zabawiającego się z dwoma psami; rycina ta tylko w konturnie jest zrobiona“¹⁶.

Orłowski przywiązywał szczególną wagę do tego, że jego nazwisko wywodzi się od nazwy króla ptaków — orła. W Petersburgu chował w swym mieszkaniu orła jako aluzję do swego nazwiska. Posługiwał się też chętnie swym herbem szlacheckim „Orla“ (orzeł czerwony w polu białym, bez głowy, zamiast niej gwiazda złota)¹⁷. Herb ten wprowadzał niekiedy również do swych autoportretów (por. ustęp „Inne autoportrety z okresu petersburskiego“). Przedstawiał też czasem siebie w postaci orzełka z głową ludzką,



Il. 6. A. Orłowski, autoportret humorystyczny w postaci orzełka, rys. czarną kredką. Wrocław, Bibl. Zakł. im. Ossolińskich. (Fot. Zakł. im. Ossolińskich)

której nadawał własne rysy. Jeden z takich humorystycznych portrecików własnych w postaci orzełka, zapewne jeszcze z okresu warszawskiego (przemawia za tym brak zarostu), znajduje się w Bibliotece Zakładu im. Ossolińskich we Wrocławiu (il. 6)¹⁸.

Sceny z życia artysty. Obok utworów, w których Orłowski przedstawił siebie samego, mamy dalej z okresu warszawskiego utwory, w któ-

rych przedstawił on siebie wraz z innymi osobami, w pewnych określonych scenach z własnego życia. Od wczesnych lat miał on bowiem potrzebę (podobnie jak później Grottger) wyobrażania sobie samego siebie w różnych sytuacjach i scenach, jakby oglądającego z zewnątrz, cudzymi oczyma, i utrwalania tych sytuacji i scen, często w ujęciu humorystycznym¹⁹. Stąd rysunki i obrazki, które upamiętniają

¹⁸ Rysunek czarną kredką na kartce z notatnika, 14,6 × 8,3 cm. Ponad nim dopisek: „Proszę cię o kredę czarną — y oReisfeder — y Okolacją, bo mam usiebie Orzełka — adieu — twoy Dobry Sługa Włodek“ [!]. Sygn. I. g. 5215. Zembatówna M., jw., s. 19, nr 64. Dnia 27 grudnia 1827 r. na przyjęciu u Bułharyna Orłowski, w związku z rozmową o przebywają-

cym w Petersburgu malarzu angielskim George Dawe i jego kalumniatorze Swininie, narysował malującego lwa, orła, który osłania obraz skrzydłami, i świnię, której to się nie podoba (Malinowski M., jw., s. 66). W postaci orła niewątpliwie przedstawił samego siebie.
¹⁹ Jak żywiołowa była potrzeba Orłowskiego obiektywizowania swych przeżyć, oglądania ich z zewnątrz,



Il. 7. A. Orłowski, artysta z szynkarką w karczmie, obraz olejny na drzewie, 1794 (?). Warszawa, Muzeum Narodowe. (Fot. B. Tańska)



Il. 8. A. Orłowski, artysta i jego przyjaciele warszawscy, rys. kredą, przed 1802. (Wg Al. Kraushara)

te lub inne, zabawne lub smutne epizody z jego życia, które są jakby ilustracjami do jego biografii.

W r. 1794 Orłowski zaciągnął się, jak wiadomo, w szeregi powstańców kościuszkowskich. „Lecz niedługo wytrwał w tym zawodzie, raniony pod Zegrzem, spod Łomży opuścił wojsko, a gdy wracając do Warszawy, zaszedł do jakiejś gospody za rogatkami wolskimi, upodobał sobie to miejsce i w młodzieńczej o jutrze obojętności swobodnie się zabawiał. Po niejakiem czasie doszło to do wiadomości Norblina, który za ulubionym uczniem pośpieszył i na powrót do swej szkoły odprowadził. Pamiątkę odszukania owego skreślił zaraz sam Orłowski w wesołym odrysie”²⁰. „Odrys” ten w postaci obrazu olejnego niewielkich rozmiarów (31,5×25) szczęśliwie zachował się (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, il. 7)²¹. Widzimy na nim Orłowskiego w izbie karczemnej w granatowym kościuszkowskim mundurze z dziewczyną o obnażonej piersi, w czerwonym gorsecie i żółtej spódnicy, na kolanach. Dziewczyna prawą ręką

obejmuje go za szyję, lewą unosi szklankę. Na prawo przy stole siedzi baba w czepku i przygląda się młodemu. W postaci tej baby Orłowski, zgodnie z informacją Rastawieckiego, przedstawił Norblina.

W obrazku wspomnianym znać silny wpływ Norblina. Z pewnością powstał on też nie bez związku z podobnymi scenami karczemnymi malarzy holenderskich XVII wieku.

Wiemy, że Orłowski uciekł jeszcze raz od Norblina „do bawiących podówczas w Warszawie skoczków i hecarzy, towarzystwa niejakiego Chiarini. Niedługo wszakże trwała ta młodzieńcza fantazja, a za namową życzliwych mu osób wrócił znowu do nauczyciela swego. Wizerunek własny, jadącego na koniu przez miasto z bębniem przed sobą jako ogłaszającego hecę, wykonał sam Orłowski akwarelą, opuściwszy owe towarzystwo”²². Według innego opisu przedstawił w nim siebie „w błazeńskim kostiumie i z bębenkiem w rękę, siedzącego na chudym małym osiołku i powłóczącego długimi nogami po ziemi”²³.

świadczy epizod opowiedziany przez Morawskiego. Orłowski dowiedział się właśnie od niego, że jest groźnie chory. W pierwszej chwili jest przygnębiony. „...potem w parę sekund ochłonął. Zaczął wkładać powoli na siebie obuwie i bieliznę. Zaśmiał się głośno, dobroduszenie i powiedział: „Eh bien soit! Je m'en f...! Marsz, panie Aleksandrze, marsz! woła na mnie ta stara wiedźma, ta śmierć koszczawa [!], którą ci zaraz odrysuję, jak na mnie ostrzy pazury” i na wpoł

nagi kościotrupa, mocującego się z olbrzymem, rysować począł” (Morawski St., jw., s. 61).

²⁰ Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich II*, Warszawa 1851, s. 77.

²¹ Opis i koleje losu tego obrazu: Tatarkiewicz Wł., jw., s. 9, nr 1; repr.: Wierieszczagin W. A., jw., między s. 12 a 13.

²² Rastawiecki E., jw., I, s. 78. Akwarela ta była w r. 1851 własnością E. Rastawieckiego.

²³ Husarski W., Aleksander Orłowski (rękopis).

Artysta i jego przyjaciele.

„Młodości! tobie nektar żywota
 Natenczas słodki, gdy z innymi dzielę:
 Serca niebieskie poi wesele,
 Kiedy je razem nić powiąże złota“.

Mickiewicz, Oda do młodości

Szczególnie ciekawym rysunkiem Orłowskiego z epoki warszawskiej jest szkic kredką, na którym przedstawił on w jednym szeregu osiem popiersi w profilu — swe własne i siedmiu swych ówczesnych przyjaciół (il. 8). Pod każdym z nich umieścił zaś przybory, wskazujące na wykonywany przez niego zawód lub zawierające aluzję do jego upodobań. Rysunek nie tylko świadczy o tym, że dwudziestokilkuletni Orłowski umiał już świetnie chwycić rysy indywidualne osób ze swego otoczenia, ale nadto mówi nam wiele o środowisku, w jakim artysta obracał się w ostatnich latach swego pobytu w Warszawie, i stanowi niejako pomnik przyjaźni, jaka go wówczas łączyła z szeregiem przedstawicieli inteligencji zawodowej.

Oryginał tego rysunku nie zachował się. Mamy jednakże dwie reprodukcje jego fotografii. Fotografia rysunku wykonana w pracowni K. Beyera (nie wia-



Il. 9. A. Orłowski, autoportret, 1798, rytował na miedzi Adolf Dietrich, 1852. (Fot. I. Popławska)

domo w jakiej miejscowości) była w końcu XIX wieku własnością spadkobierców Karola Grölla, wybitnego rytownika, opiekuna i przyjaciela Orłowskiego, i została w r. 1892 zreprodukowana przez W. Bartynowskiego z autotypii na miedzi, zrobionej w pracowni E. Alberta w Monachium²⁴. Ten sam lub może inny egzemplarz wspomnianej fotografii znalazł się później w zbiorach historyka sztuki Mathiasa Bersohna w Warszawie, z załączonym do niego listem w języku francuskim, podpisanym „X“ i zwróconym, jak wynika z jego treści, do redaktora jakiegoś czasopisma. Po śmierci Bersohna Aleksander Kraushar nie znając najwidoczniej pracy Bartynowskiego opublikował w r. 1910 fotografię i list i ustalił, że został on napisany około r. 1850 przez Grölla do Bolesława Podczaszyńskiego, redaktora wydawanego w Warszawie w latach 1850/54 *Pamiętnika Sztuk Pięknych*²⁵.

²⁴ W. B[artynowski], *Aleksander Orłowski w gronie przyjaciół warszawskich*, *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne* I (1892), szp. 338—344, repr. tamże, szp. 341—2.

²⁵ Kraushar Al., *Karol Grell, rytownik, i szkic rysunkowy artysty-malarza Aleksandra Orłowskiego z roku 1802*, *Sfinks*, zes. 35 (listopad 1910), s. 199—208; repr. rysunku na załączonej wkładce.

List Grölla do Podczaszyńskiego, w przekładzie Kraushara z francuskiego, brzmi jak następuje:

„Panie!

Przed wyjazdem Orłowskiego do Petersburga uprosiłem go, by narysował dla mnie portrety osób, zgromadzonych na pewnym przypadkowym zebraniu.

Rysunek ów dałem swemu krewnemu, mieszkającemu w Gdańsku, i on to nadesłał mi właśnie facsimile fotograficzne, tutaj załączone, dla użytku Pańskiego dziennika, o ile Pan uzna, że to mogłoby zainteresować jego czytelników.

Jest na nim głów osiem, z atrybucjami ich zajęć.

1) Młody zegarmistrz, którego nazwiska sobie nie przypominam.

2) Mój profil, z rylcami i igłą.

3) Manarelli, profesor śpiewu i gry na gitarze.

4) Orłowski, rysowany z pamięci.

5) Pewien Włoch, który urządził loterię genueńską na rachunek Rządu.

6) Folino, sztycharz utalentowany, znany z portretu Stanisława Augusta i hrabiego Brühla. Ponieważ sztycharstwo nie znajdowało w kraju poparcia, został profesorem rysunku w szkole artylerii z rangą kapitana, co tłumaczy armatka i fajeczka, którą bardzo lubił.

7) Wojniakowski, malarz.

8) Itar, młody budowniczy sycylijski, sprowadzony przez księżnę H. Radziwiłłową do budowy Arkadii, pod Nieborowem.

Jeżeli kłisza będzie już wrytą, będzie Pan łaskaw zwrócić mi fotografię.

Racz przyjąć życzenia względów publiczności dla szanownego Pańskiego dziennika.

Pozdrawiając Cię, pozostaję oddanym sługą

X.“

(Pisownia zmodernizowana przeze mnie — M. W.).
 Kraushar Al., jw., s. 200; facsimile początku, s. 201.

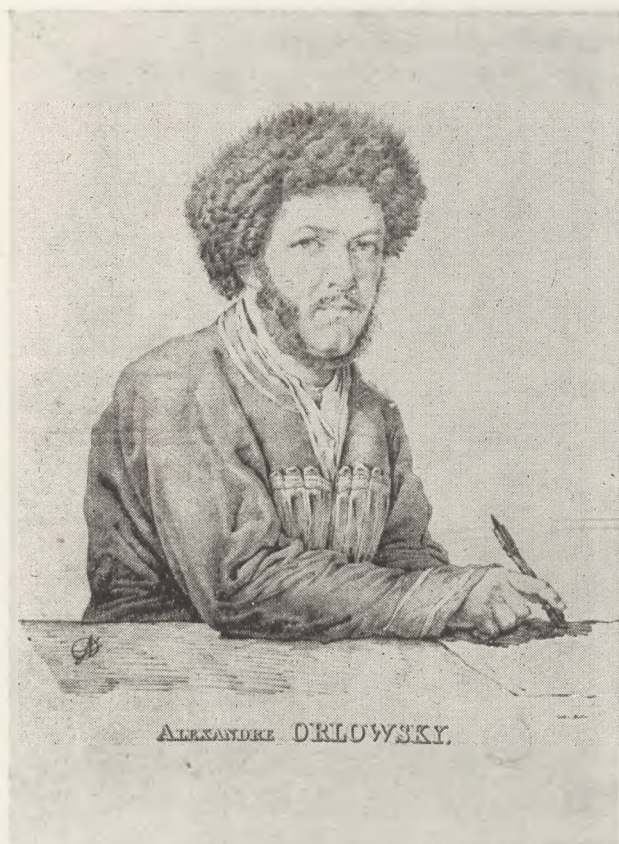


Il. 10. A. Orłowski, autoportret w stroju czerkieskim, olej, ok. 1810. Leningrad, Państwowe Muzeum Rosyjskie. (Fot. Państw. Muz. Ros. w Leningradzie)

W rysunku Orłowskiego czwartą osobą od lewego jest on sam. Kim są osoby pozostałe?

Co do pięciu osób informacje Grölla w jego liście i informacje Bartynowskiego, oparte na nie podanym źródle, są zgodne. Osobą drugą od lewego jest Karol Gröll, wspomniany już nauczyciel i opiekun Orłowskiego, rytownik i wynalazca, późniejszy członek warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, syn sławnego drukarza i księgarza warszawskiego wieku Oświecenia Michała Grölla. Osobą trzecią — Manarelli, „pro-

fesor śpiewu i gry na gitarze“. Osobą szóstą — Bartłomiej Folino (lub Follino) (1730 — po 1808), rodem z Wenecji, rytownik, uprzednio czynny w Rzymie i Dreźnie, za Stanisława Augusta kapitan w korpusie artylerii koronnej i profesor w Szkole Artylerii i Inżynierii (stąd mała lufa armatnia, obok fajeczki i kapciucha, pod jego popiersiem). Osobą siódmą — Kazimierz Wojniakowski (1771 — 1812), malarz, najwybitniejszy uczeń Bacciarellego. Osobą ósmą wreszcie jest Henryk Itar (lub Ittar), Włoch rodem z Malty, wzięty



Il. 11. A. Orłowski, autoportret w stroju czerkieskim, litografował Müller. Warszawa, Muzeum Narodowe, G. R., nr 41735. (Fot. H. Romanowski)

architekt za Stanisława Augusta (wspólnie z Heleną Radziwiłłową projektował on około r. 1780 w Arkadii pod Łowiczem świątynię Minerwy i Cyrk)²⁶.

Mniej jasno wygląda sprawa osoby pierwszej i piątej. O osobie pierwszej (pod jej popiersiem figuruje jako atrybut zawodu śrubsztak z kowadełkiem) Gröll informuje: „młody zegarmistrz, którego nazwiska sobie nie przypominam“. Bartynowski podaje, że jest nią „Krystian (?) Karoli, zegarmistrz warszawski“. Kraushar natomiast pisze, że zegarmistrzem tym jest „prawdopodobnie sławny w początkach XIX wieku Eugenmos“. Otóż słynnych zegarmistrzów warszawskich Eugenmusów było kilku. Ze względu na wiek wchodziłby tu w rachubę przede wszystkim rówieśnik Orłowskiego Antoni Eugenmus (1777—1850)²⁷. Nie wiadomo jednak, dlaczego ów „młody zegarmistrz“ ma być nim właśnie. Co więcej, gdyby nosił on tak

głośnie nazwisko, Gröll zapewne by go nie zapomniał. Twierdzenie Bartynowskiego również budzi wątpliwości. Józef Krystian Karoli (1765—1835), nadworny złotnik Stanisława Augusta, był złotnikiem i jubilerem, lecz nie zegarmistrzem²⁸. Jedyne więc co pozostaje, to informacja Gröll'a, że jest to „młody zegarmistrz“, którego nazwiska on w starości, po przeszło pięćdziesięciu latach, już nie pamiętał.

Nie mniej zagadkowo przedstawia się sprawa osoby piątej — starszego mężczyzny o pełnej twarzy, bystrym spojrzeniu, orlim nosie i podwójnym podbródku — umieszczonej na rysunku między Orłowskim a Folinem. Gröll pisze o niej: „pewien Włoch, który urządził loterię genueską na rachunek Rządu“, Bartynowski zaś podaje, że jest nią „podobno“ założyciel loterii liczbowej w Warszawie, „podobno“ Włoch, który miał w Warszawie drukarnię, zajmującą się odbijaniem blankietów i druków loteryjnych. O takiej drukarni wspomina Bandtkie (*Historia drukarni* II. 220); właściciel jej nazywał się J. P. Bacciagalupi. Oto wszystko, co na razie można powiedzieć o tej postaci.

Wiemy, że ściśle węzły łączyły Orłowskiego z Folinem, Gröllem i Wojniakowskim. U Folina i Gröll'a uczył się on rytownictwa. Z Wojniakowskim kolegował może w pracowni Bacciarellego. Wszyscy trzej zaś opiekowali się nim, gdy był w niedostatku. Fakt wplecenia na rysunku między nich i siebie pozostałych czterech osób przemawia za tym, że i z nimi łączyły Orłowskiego ściśle przyjacielskie stosunki²⁹.

Jak przedstawia się ten krąg przyjaciół Orłowskiego pod względem przynależności społecznej i pochodzenia narodowościowego? Pomijając owego nie dającego się na razie zidentyfikować organizatora loterii, którego pozycja społeczna jest niejasna (choć informacja Gröll'a, że urządził on loterię „na rachunek Rządu“, zdaje się przemawiać za tym, że nie był on bankierem, finansującym loterię i czerpiącym z niej znaczne zyski, a więc kapitalistą, lecz raczej specjalistą od urządzania loteryj, może matematykiem, a więc przedstawicielem inteligencji zawodowej), grono to obejmuje czterech artystów (jednego malarza, dwóch rytowników i jednego architekta), muzyka i zegarmistrza, słowem głównie przedstawicieli inteligencji zawodowej, dodajmy pochodzenia mieszczańskiego lub drobnoszlacheckiego, z wyraźną przewagą artystów. Jest to nadzwyczaj znamienne. Orłowski w swym okresie warszawskim stykał się z wieloma środowiskami: wszak służył w wojsku i włączył się z trupą cyrkową po kraju, wszak bywał u Radziwiłłów w Nieborowie i u księcia Józefa w pałacu Pod Blachą. Ale sportretował siebie nie z przedstawicielami środowiska arystokratyczno-ziemiańskiego ani wojskowego, ani tzw.

²⁶ Łoza St., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 126.

²⁷ Wielka Enc. Powsz. Ilustr. t. 27/28 (1901), s. 63.

²⁸ Wielka Enc. Powsz. Ilustr. t. 33/34 (1903), s. 959.

²⁹ Dlatego trudno dać wiarę informacji Gröll'a (w cytowanym liście), że rysunek przedstawia „portrety osób, zgromadzonych na pewnym przypadkowym zebraniu“.



Il. 12. A. Orłowski, autoportret w stroju czerkieskim, litografował Jean Jacques Belnos, 1832. Kraków, Muzeum Narodowe, Zbiory Czartoryskich. (Fot. Muz. Nar. w Krakowie)

„złotej młodzieży“, ale właśnie z przedstawicielami inteligencji zawodowej.

Z punktu widzenia pochodzenia narodowościowego mamy w tym gronie trzy osoby, których pochodzenie włoskie jest niewątpliwe (Folino, Itar i organizator loterii), i jedną, której pochodzenie włoskie jest prawdopodobne ze względu na jej wygląd, nazwisko i zawód (Manarelli), wreszcie jedną, której ojciec był po-

chodzenia niemieckiego (Gröll). Nic w tym zresztą dziwnego: kształtująca się podówczas polska inteligencja mieszczańska była, jak wiemy, pochodzenia wielonarodowościowego.

Portrety zbiorowe w postaci szeregu popiersi w profilu, zwróconych w jednym kierunku i zachodzących na siebie, były modne na przełomie XVIII i XIX wieku³⁰. Wiązało się to może z rozbudzoną przez

³⁰ Por. np. rysunek, który trzyma w ręku cesarzowa Maria Teodorówna (żona Pawła I) na portrecie J. Ch. Lampiego. Repr.: Fournier-Sarlovèze, *Lampi*,

La Revue de l'Art, mars et avril 1900. Extrait, między s. 16 a 17.



Il. 13. A. Orłowski, autoportret w ubiorze chłopskim, olej, ok. 1820. Kraków, wł. prywatna. (Fot. Muz. Nar. w Krakowie)

dzieło J. K. Lavatera „Fragmenty fizjonomiczne“ (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, pierwsze wydanie niemieckie 1775—78, pierwsze wydanie francuskie 1781—85) zainteresowaniem fizjonomiką, pasją szukania zależności między kształtami poszczególnych części głowy i twarzy — czoła, nosa, podbródka — a charakterem człowieka. Przede wszystkim zaś wią-

zało się to z żywym podówczas — w okresie sentymentalizmu i preromantyzmu — kultem przyjaźni.

W rysunku Orłowskiego, podobnie jak w innych portretach zbiorowych w ten sposób ujętych, poszczególne postacie są zróżnicowane rysami twarzy, uczesaniem, nakryciem głowy, strojem, wreszcie akcesoriami. Wszyscy są wszakże jednakowo ustawieni, potraktowani ściśle równorzędnie: wszyscy są sobie rów-

ni. Nawet osoba twórcy portretu nie stanowi tu wyjątku: ani nie usuwa się on skromnie na plan dalszy (jak to czynią przeważnie artyści przedstawiając siebie wśród innych postaci), ani nie wyróżnia siebie w jakiś sposób. Zwrócenie wszystkich postaci w jednym kierunku mówi o ich jednomyślności, o wspólności ożywiających ich dążeń. Wreszcie zachodzenie jednych popiersi na drugie, zwartość postaci w przestrzeni jest niejako symbolem ich ścisłego zespolenia ze sobą, ich zwartości duchowej, mówi o „złotej nici” wiążącej ze sobą serca przyjaciół³¹. Rysunek Orłowskiego jest w ten sposób nie tylko portretem zbiorowym przyjaciół warszawskich artysty i jego samego, ale jeszcze czymś znacznie więcej: pomnikiem przyjaźni, jaka łączyła ich ze sobą.

AUTOPORTRETY Z OKRESU PETERSBURSKIEGO

Autoportrety w stroju czerkieskim

*„Zachwycił się pięknnością szaty
Bojowej, prostej, niebogatej.
Czerkies jest obwieszony bronią,
On nią się szczyti, on dba o nią.
Zdobi go pancerz i rusznica,
Kindżał, kubański tuk, szablica,
Wczasów i prac jego kochanka...”*

Puszkina, Jeniec Kaukazu³²

Jednym z przejawów egotyzmu Orłowskiego, jego zajmowania się sobą i pragnienia zajmowania sobą in-

nych, ale także jego pociągu do malowniczości i barwności, do niezwykłości i egzotyki była jego mania przebierania się w stroje ludów Bliskiego i Środkowego Wschodu. Nie tylko nosił je u siebie w domu i przyjmował w nich gości, ale nawet paradował w nich na ulicach Petersburga. Co więcej, przebierał w nie nie tylko siebie, ale i osoby swego otoczenia. Szczególnie upodobał sobie przy tym — strój czerkieski³⁴.

Owa pasja Orłowskiego do przebierania siebie i osób swego najbliższego otoczenia w stroje ludów Bliskiego i Środkowego Wschodu łączyła się z mod-

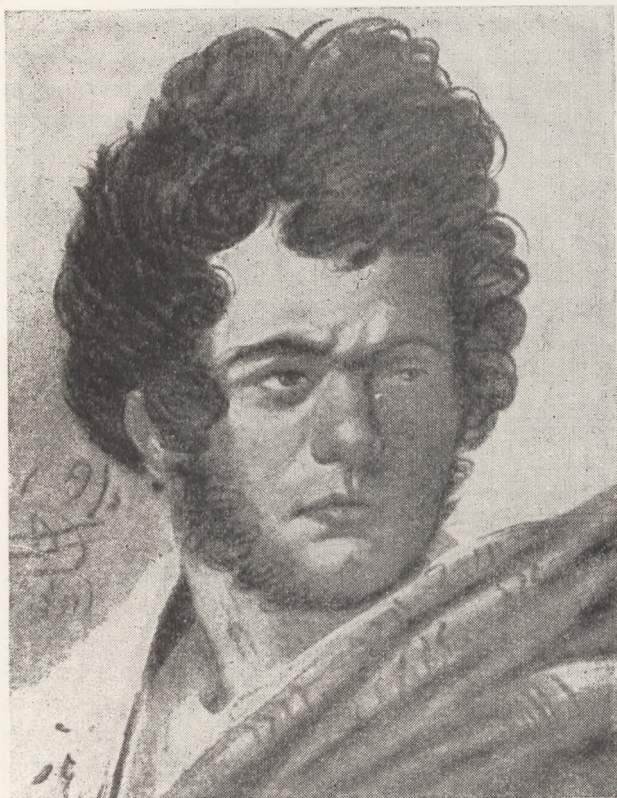
³¹ Kl. Lankheit omawiając ten schemat kompozycyjny w portretach grupowych malarzy niemieckich z początku XIX wieku (Overbecka-Corneliusa, L. E. Grimma, J. Mildego, E. Steinlego) uważa go słusznie za szczególnie znamienity dla „obrazu przyjaciół” epoki romantyzmu; Lankheit Kl., *Das Freundschaftsbild der Romantik* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. N. F. I.), Heidelberg 1952, s. 123. Na książkę Lankheita zwrócił mi uwagę w związku z tym mgr Andrzej Ryszkiewicz.

³² Podczaszyński B. (red.), jw., między s. 154 a 155; *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Emeryka hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1901, nr 1382.

³³ Przekład Wł. Słobodnika. A. Puszkina, *Dzieła wybrane II*, Warszawa 1954, s. 82.

³⁴ Stanisław Morawski, opisując swe pierwsze spotkanie z Orłowskim w Petersburgu w r. 1827, pisze: „Miał na sobie ciemnoszafirowy aksamitny, złotem szyty i na pętlę za szyję zaczepiony kontusik. Spodem kurtę czerkieską wiśniową z obcisłymi rękawami. Dolną odzież także czerkieską, takiegoż koloru ze srebrnym wąskim lampasem. Buty czerwone” (Morawski St., jw., s. 52). W innym miejscu zaś pisze: „Po szlachcicu polskim... koń czerkieski i sam Czerkies były przedmiotem największej jego miłości”. — „Sam ubiór czerkieski ciągle w domu nosił i ten mu dziwnie do wysmukłej i przewężistej talii przystawał. Miał

także ad hoc pod halsztukiem zapuszczoną brodę, którą, jadąc w tym ubiorze konno za miasto, wystawiał, tak, że go już nikt z nas wtedy poznać nie mógł. Nawet dzieci swoje po czerkiesku stroił. Miał oprócz tego mnóstwo ubiorów tak zwanych de fantaisie i bogatych, i skromnych, i jaskrawych, i ciemnych, ale zawsze czy na kontusz, czy na czerkieski archałuk zakrawających. Te zawsze na przemian u siebie nosił i nigdy go inaczej do samej śmierci w domu nie za stał. Takie malownicze ubiory bardzo i tak już z siebie pięknego i okazałego mężczyznę zdobiły” (Morawski St., jw., s. 70). Także Rastawiecki w swej biografii Orłowskiego stwierdza: „Miał on... swoje różne szczególności i dziwactwa: i tak lubił przestraszać się w ubiory wschodnich krajów i chodził u siebie to jako Pers, to jako Czerkies, Gruzinię i tym podobnie” (Rastawiecki E., jw., s. 81). Rosyjski monografista Orłowskiego dorzuca tu jeszcze następujące szczegóły: „Orłowski ubierał się nadzwyczaj dziwacznie. Miał szczególne upodobanie do modnych wówczas strojów wschodnich: gruzińskich, perskich, kurdejskich itd., które bardzo harmonizowały z jego piękną postacią. Szczególnie lubił ubiór czerkieski i pokazywał się nie krępując się w takim stroju na ulicach Petersburga, pieszo lub konno. Nieraz towarzyszyli mu przy tym dwaj służący: jeden, Kałmuk o żółtej twarzy i wąskich oczach, w swym stroju rodzimym, drugi — czarny jak smoła Arab w szerokich szarawarach, kurtce i tuprbanie” (Wierieszczagin W. A., jw., s. 19).



Il. 14. A. Orłowski, autoportret, rys. węglem i sangwiną, 1809. Moskwa, Państwowa Galeria Tretiakowska.

nym podówczas w literaturze i malarstwie orientalizmem, jednym z charakterystycznych składników romantyzmu³⁵. Szczególne upodobanie zaś do stroju czerkieskiego tłumaczy się nie tylko walorami estetycznymi tego stroju, ale i ówczesnymi zdarzeniami

³⁵ Por. Alazard J., *L'Orient et la peinture française au XIX s.*, Paris 1930.

³⁶ Przypomnijmy sobie tylko, pod jakim urokiem Czerkiesów jest bohater poematu Puszkina *Jeniec Kaukazu* (1820/21):

„Europejczyka niesłychanie
Ten dziwny lud interesował,
Jeniec wnikliwie obserwował
Ich obyczaje, wychowanie.
Polubił życia ich prostotę
I żądzę boju, i gościnność,
Ruchy swobodne i polotne,
I siłę dłoni, i nóg zwinność...”

Przekład Wł. Słobodnika. Al. Puszkina, *Dzieła wybrane II*, Warszawa 1954, s. 81/2.

³⁷ Na ważny ten autoportret Orłowskiego zwrócił mi uwagę dr Jerzy Sienkiewicz, za co mu tutaj uprzednie dziękuję. Chciałbym również podziękować na tym miejscu dyrekcji Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie za łaskawe użyczenie mi fotografii

politycznymi. Właśnie w tych latach bowiem, po zwycięskim zakończeniu wojny z Napoleonem, Rosja carska przystąpiła do systematycznego podboju północnego Kaukazu. Właśnie w tych latach toczyły się zacięte boje z broniącymi rozpaczliwie swej niepodległości plemionami górali kaukaskich, m. in. z Czerkiesami. Walki te przyczyniły się wszakże zarazem do lepszego poznania owych ludów i Rosjanie nie mogli się oprzeć podziwowi dla męstwa, zręczności, urody i malowniczego stroju Czerkiesów³⁶. Orłowskiemu zaś jako Polakowi Czerkies z jego miłością konia i broni, z jego odwagą i umiłowaniem wolności musiał być szczególnie bliski.

Entuzjazm Orłowskiego dla Czerkiesów i stroju czerkieskiego znalazł wyraz nie tylko w licznych jego utworach, przedstawiających Czerkiesów, ale nadto w szeregu jego autoportretów w stroju czerkieskim.

W jednym z nich — obrazie olejnym sporych rozmiarów (143 × 107,5 cm), rzecz u artysty dość wyjątkowa — powstałym przypuszczalnie około r. 1810, Orłowski przedstawił siebie do kolan, z głową zwróconą do nas w trzy czwarte, w pełnej godności postawie, w bogatym stroju i całkowitym uzbrojeniu Czerkiesa: w wielkiej okrągłej czapie baraniej i długim bezsmecie z ozdobnymi ładownicami na piersiach, z kin-dżałem u pasa, z lewą ręką obejmującą rękojeść szabli i prawą ściskającą łuk (Leningrad, Państwowe Muzeum Rosyjskie, il. 10)³⁷.

Kilka innych autoportretów Orłowskiego w stroju czerkieskim zostało przekazane nam w transpozycjach graficznych.

W jednym z nich, odtworzonym w litografii przez Müllera, wyobraził on siebie do pasa, w czapie baraniej i bezsmecie, siedzącego przy stole, z ołówkiem w ręce (il. 11)³⁸. W innym, oddanym w litografii przez miniaturzystę i grafika francuskiego Jean Jacques Belnosa w r. 1832 (il. 12)³⁹, Orłowski przedstawił siebie w całej postaci, również w wielkiej okrągłej cza-

tego obrazu i dostarczenie bliższych danych o nim. W r. 1945 widziałem w zbiorach P. Ettingera w Moskwie fotografię jeszcze innego autoportretu Orłowskiego w stroju czerkieskim z szablą, sztyltem i łukiem.

³⁸ Napisy: „Alexandre Orłowsky” i „Lith: v Müller”. Gabinet Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie nr 41735 (ze zbiorów D. Witke-Jeżewskiego). Rowiński D., jw., nr 32; Wierieszczagin W. A., jw., spis litografii, nr 133.

³⁹ Napis Alexandre Orłowsky, né a Varsovie en 9 Mars 1777, mort en 1832. Peint par Alexandre Orłowsky, lithogr. par Belnos 1832. Imp. Lith. de Lemerrier à Paris. Egzemplarz tej litografii znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie (zbiory Czartoryskich). Mycielski J., jw., s. 220; Tatarkiewicz W., jw., s. 49, 50, nr 164. Litografia Belnosa jest może odtworzeniem odpowiadającego jej dokładnie rysunku tuszem Orłowskiego (z lekka podkolorowanego), który w r. 1910 był własnością wnuczki artysty, Ochoczyńskiej, w Petersburgu. Repr. Świat 1910, nr 46, s. 4.



Il. 15. A. Orłowski, autoportret, litografia, 1820. Warszawa, Muzeum Narodowe.
(Fot. Muz. Nar. w Warszawie)

pie baraniej i sięgającym do kolan bezsmiecie, z ładownicami na piersi i kindzalem u pasa, stojącego z nahajką w prawej ręce i szablą w lewej, przed smukłym arabskim koniem na tle rozległego pejzażu kaukaskiego ze śnieżnymi szczytami w dali i niebem pełnym wielkich obłoków. Wzniesione do góry oczy i pochmurny wyraz twarzy zbliżają zarazem ten portret własny Orłowskiego do jego autoportretów typu ro-

mantycznego, którymi zajmujemy się w jednym z następnych paragrafów.

W autoportretach Orłowskiego w stroju czerkieskim znalazły wyraz różne strony jego osobowości: namiętność do przedstawiania samego siebie i do przebierania się, pociąg do egzotyki, sympatia dla Czerkiesów i upodobanie do ich malowniczego stroju.



Il. 16. A. Orłowski, autoportret, 1820, odtworzył w akwafortcie Jan Feliks Piwarski, 1847. (Fot. Muz. Nar. w Warszawie)

Autoportret w ubiorze chłop-
s k i m. Około r. 1820 Orłowski namalował siebie
olejno do pasa, w ubiorze chłop polskiego, pozbawio-
nym zresztą jakichś wyraźnych cech regionalnych:
w wielkim słomianym kapeluszu o półkulistym den-
ku i szerokim, podniesionym na skrajach rondzie,
w koszuli ze zgrzebnego płótna, z dużym wykładanym
kołnierzem, zawiązanej na tasiemki pod szyją (Kra-
ków, własność prywatna, il. 13)⁴⁰. Rondo kapelusza

⁴⁰ Podobne kapelusze o półkulistym denku i sze-
rokim, podniesionym na skrajach rondzie mają chłopci
na rysunku Orłowskiego „Widok z Nieborowa“ (r. 1799;
Kraków, Muzeum Narodowe; repr.: Kopera F., *Dzieje
malarstwa w Polsce III*, Warszawa-Kraków 1929,
tabl. 6).

⁴¹ Sygn. I. g. 5161. Zembatówna M., jw., s. 17, nr 45.

⁴² Oto jeszcze fakt, świadczący o kulcie, jaki Or-
łowski żywił dla Kościuszki. Mikołaj Malinowski opo-

zuca cię na górną część twarzy i lewy policzek.
Owo pogrążenie sporej części twarzy w cieniu, to
efekt rembrandtowski, użyty m.in. przez mistrza Or-
łowskiego — Norblina, w jego portrecie własnym
z r. 1788.

Przed wszystkim jednak ciekawią nas tutaj po-
budki, które mogły skłonić artystę do sportretowania
siebie w ubiorze chłop polskiego, w osiemnaście lat
po opuszczeniu kraju.

Przy pomocy tego stroju Orłowski podkreślał swą
polskość w środowisku rosyjskim, z którym żył się
blisko, ale przecież nie identyfikował całkowicie. Za-
razem przebranie to było ze strony artysty wyrazem
jego sympatii dla chłop polskiego. Może jako wzór
przyświecał mu przy tym symboliczny gest Kościuszki,
który po zwycięstwie pod Racławicami manifestacyj-
nie przywdział zamiast munduru wojskowego chłop-
ską siermięgę. Wszak Orłowski nie tylko brał udział
w powstaniu kościuszkowskim, ale przecież całe ży-
cie żywił kult dla Kościuszki. Wykonał piórem port-
ret Naczelnika (Kraków, Muzeum Narodowe) i nie-
raz przedstawiał go w swych szkicach (np. w rysun-
ku ołówkiem, podkolorowanym akwarelą, w Bibliote-
ce Zakładu im. Ossolińskich we Wrocławiu)⁴¹. Naryso-
wał „Cesarza Pawła I odwiedzającego Kościuszkę
w więzieniu“ oraz „Kościuszkę i jego towarzyszy otrzy-
mujących wolność od Pawła I“, które to sceny zosta-
ły, jak wiadomo, szeroko spopularyzowane przez mie-
dziożyty Tomasz Gauguina. Do końca życia malował
też epizody insurekcji kościuszkowskiej, m.in. atak ko-
synierów krakowskich na armaty rosyjskie w bitwie
pod Racławicami⁴². Może Orłowskiego łączyły nawet
jakieś bliższe stosunki z Naczelnikiem, skoro artysta
pokazywał pisany do niego list Kościuszki Puszkiniowi,
który przybył do malarza w odwiedziny ze swymi pol-
skimi przyjaciółmi⁴³.

Może nie od rzeczy będzie jeszcze przypomnienie
w związku z tym, że Kazimierz Wojniakowski, jeden
z najbliższych przyjaciół Orłowskiego z okresu war-
szawskiego, namalował znany portret Kościuszki
w sukmanie chłopskiej (Poznań, Muzeum Narodowe).

W przeciwieństwie do autoportretów w stroju cher-
kieskim portret własny Orłowskiego w ubiorze chłop-
skim, wyraz jego sympatii dla chłop polskiego, nie
został, rzecz znamienna, rozpowszechniony przy po-

wiada, że Tadeusz Bułharyn, chcąc odwdziżyć się
Orłowskiemu, ofiarował mu portret Kościuszki wraz
„z małym kawałkiem łańcucha orderu Orła Białego“,
i dodaje: „Dziwne, z jakim wzruszeniem przyjął Or-
łowski ten bardzo cenny dar“ (Malinowski M., jw.,
s. 74).

⁴³ Wiemy o tym z odkrytych niedawno dokumentów
archiwalnych. Bełza I., *Karty przyjaźni*, Przegląd Kul-
turalny 1954, nr 40.

mocy środków graficznych. Nie znalazł on też w wieku XIX naśladowców. Więcej: został zapomniany. Nie było go ani na wielkim pokazie sztuki polskiej we Lwowie w r. 1894, ani na wystawie Orłowskiego w Warszawie w r. 1910. Wypłynął on, jak się zdaje, dopiero w Polsce Ludowej⁴⁴.

A u t o p o r t r e t y r o m a n t y c z n e. Bodaj najważniejsza jest wszakże grupa wizerunków własnych Orłowskiego, w których pojawia się nowy typ autoportretu — typ, w którym znajduje szczególnie jaskrawy wyraz egotyzm artysty i jego bunt przeciw otoczeniu i który przeto można by nazwać „romantycznym“.

Zapowiedź tego typu mamy już w portrecie własnym Orłowskiego, wykonanym przez niego w dwudziestym pierwszym roku życia, a więc jeszcze przed jego wyjazdem do Rosji. Ostatecznie typ ten kształtuje się jednak dopiero w okresie petersburskim.

W rysunku węglem i sangwiną z r. 1809 (Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie, il. 14) mamy nie tylko gwałtowny skręt głowy, bujną rozwichrzoną czuprynę, pałające oczy i zaciśnięte usta, ale nadto nachmurzone czoło, groźnie ściągnięte brwi i daleko posuniętą nonszalaną stroju — obnażoną szyję i nie dbale narzucony na ramię płaszcz. Niespokojny, dynamiczny, agresywny charakter tego portretu potęgują jeszcze nierówny, nerwowy sposób prowadzenia kreski oraz czerń i czerwony brąz plam barwnych.

W r. 1816 Orłowski ima się litografii, podówczas jeszcze niemal nie znanej w Rosji. „Ten najtańszy rodzaj grafiki, nadający się do produkcji masowej, doskonale odpowiadał charakterowi Orłowskiego, którego zawsze ciągnęło do demokratycznych kręgów społecznych“⁴⁵. W litografii Orłowski tworzy też, w r. 1820, najbardziej bogatą i najbardziej skończoną redakcję swego autoportretu typu romantycznego (il. 15). Podobnie jak w autoportrecie z r. 1809 mamy tu również bujną i rozwianą czuprynę i bokobrody, nachmurzone czoło, ściągnięte brwi, wyraziste oczy, zaciśnięte usta. Podobnie jak tam szyja jest obnażona. Zamiast narzuconego na ramię płaszcza mamy tu wszakże szeroki, wzorzysty szal, z fantazją okręcony dokoła ramion. Prawa ręka obejmuje szkicownik i obsadkę z ołówkiem. W stosunku do wizerunków dawniejszych występuje tu wreszcie jeszcze jeden element nowy — tło w postaci nieskończonego przestworu nieba i wielkich obłoków (które dla romantyków były nie tylko

uosobieniem lekkości, ruchliwości i zmienności, ale również symbolem wolności, jak o tym świadczy chociażby wiersz Schillera zaczynający się od słów: „Eilende Wolken, Segler der Lüfte...“).

Pałające oczy, rozwichrzona czupryna, szkicownik i obsadka w rękę, samotność na tle nieskończoności nieba: wszystko to mówi nam, że mamy tu przed sobą artystę-geniusza, tak jak go pojmował romantyzm, w chwili „natchnienia“, „inspiracji“, najwyższego spotęgowania wszystkich sił twórczych, gdy pełen wizji i gwałtownie poruszony wewnątrz szuka on samotności, ucieka od ludzi na łono przyrody. W stosunku do poety tak właśnie opisywał ten stan wówczas Puszkina:

„Zmieszany, dziłki i surowy,
Pełen melodii, biegnie w dał,
Nad morze, nad pustkowia fali,
W szerokoszumny gąszcz dąbrowy“⁴⁶.



Il. 17. A. Orłowski, autoportret, rys. sangwiną, 1810.
W r. 1913 wł. W. B. Chwoszczyńskiego w Rosji.
(Wg W. A. Wierieszczagina)

⁴⁴ Bodaj po raz pierwszy został on zreprodukowany w wydawnictwie *500 lat malarstwa polskiego*, Warszawa 1950, tabl. 54.

⁴⁵ Kowalenskaja N. N., jw., s. 101.

⁴⁶ Poeta (1827). Przekład J. Tuwima. Al. Puszkina, *Dzieła wybrane I*, Warszawa 1954, s. 234.



Il. 18. A. Orłowski, autoportret, akwarela, 1817. (Fot. Muz. Nar. w Warszawie)



Il. 19. A. Orłowski, autoportret, 1817, odtworzył w akwaforcie Kajetan Wincenty Kielisiński, 1873. (Fot. Bibl. Zakł. im. Ossolińskich we Wrocławiu)

Jak wyłumaczyć jednak inny element tych portretów własnych: zaniedbanie stroju — obnażenie szyi, niedbałe zarzucenie na ramię płaszcz lub luźne okrucenie szala dokoła ramion?

Typ autoportretu z obnażoną szyją pojawia się już w wieku XVII. Tak właśnie przedstawiają siebie Bernini około r. 1630 (Rzym, Galeria Borghese⁴⁷), Rembrandt w r. 1632 (Wiedeń, Muzeum Historii Sztuki⁴⁸, Carel Fabritius około r. 1645 (Rotterdam, Muzeum Boymansa⁴⁹). Owo obnażenie miało niewątpliwie podkreślać intymny, poufaly charakter takiego autoportretu: artysta prezentował się w nim widzowi niejako „po domowemu”. Było to świadome przeciwstawienie się autoportretowi reprezentacyjnemu,

w którym artysta ukazywał siebie od strony odświętnej, uroczystej, „galowej”, niejako z zachowaniem odpowiedniego ceremoniału. Można jednak prezentować się komuś od strony powszedniej, „po domowemu”, a przecież w stroju starannym i schludnym. W owym odsłonięciu szyi, w owym silnie podkreślonym niedbalstwie stroju zawierało się przeto jeszcze coś więcej. Było ono z pewnością ze strony artysty manifestacją nonszalancji i beceremonialności w stosunku do widza, wyrazem świadomego nieliczenia się z zasadami „przyzwoitości”, przyjętymi w życiu warstwy panującej — arystokracji i szlachty w Italii, patrycjatu miejskiego w Holandii. W obnażeniu tym zawierał się pierwiastek prowokacji, protestu, buntu.

⁴⁷ Repr. Goldscheider L., *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936, tabl. 176.

⁴⁸ Repr. Goldscheider L., jw., tabl. 198.

⁴⁹ Repr. Goldscheider L., jw., tabl. 216.

Na początku XIX wieku typ autoportretu z obnażoną szyją zostaje podjęty przez romantyków. Filip Otto Runge, rówieśnik Orłowskiego, przedstawia siebie z odkrytą szyją w autoportrecie olejnym, powstałym około r. 1802 (Hamburg. Kunsthalle⁵⁰), i w autoportrecie rysunkowym, powstałym około r. 1805 (tamże⁵¹). Młodszy o kilka lat od Orłowskiego Orest Kipreński maluje siebie w sposób podobny około r. 1809 w „Autoportrecie z pędzlami za uchem” (Moskwa, Państwowa Galeria Tretiakowska⁵²). W tym samym czasie powstaje również najwcześniejszy znany mi portret własny Orłowskiego tego typu — rysunek węglem i sangwiną z Galerii Trietiańskiej. Tak jak w autoportretach malarzy XVII wieku, podobnie w autoportretach Rungego, Kipreńskiego i Orłowskiego owo odsłonięcie szyi miało nie tylko podkreślać niereprezentacyjny charakter wizerunku, ale zawierało w sobie nadto pierwiastek protestu i buntu. Protestu i buntu przeciw komu lub przeciw czemu?

Jak przeważnie u romantyków bunt ten nie miał, jak się zdaje, ściśle określonego adresu lub raczej miał adres wieloznaczny. Był to bunt artysty-geniusza, pojętego w duchu romantyzmu, jednostki niezwyklej, ponadprzeciętnej, tytanicznej, o burzliwym życiu uczuciowym i gwałtownych namiętnościach, przeciw wszelkim więzom, przeciw wszystkiemu, co mogło w ten lub inny sposób krępować jego twórczość i jego życie: przeciw autorytetom w dziedzinie sztuki, przeciw kanonom i regułom, przeciw konwenansom towarzyskim, przeciw przepisom „dobrego tonu”, przeciw mieszczańskim zasadom „przyzwoitości”, przeciw obłudzie, zakłamaniu, chłodowi i bezduszości „świata”. Bunt podjęty ze stanowiska skrajnego indywidualizmu, jak u bohaterów Schillera i Byrona. Bunt taki, jak wiemy, nie musiał się łączyć z udziałem w jakimś określonym ruchu społecznym lub politycznym o charakterze rewolucyjnym.

Może jednak właśnie u Orłowskiego ten bunt miał podłoże głębsze. Może w omawianych autoportretach, zwłaszcza w autoportrecie litograficznym z r. 1820, jest jeszcze coś więcej. Autoportret ten nabiera dla nas



Il. 20. A. Orłowski, autoportret, akwarela, 1817. W r. 1924 wł. U.S.B. w Wilnie. (Wg J. Remera)

pełnej wymowy dopiero wtedy, gdy uświadomimy sobie środowisko i chwilę dziejową, w jakiej on powstał — Rosję z r. 1820. Przeminął już dawno „przepiękny początek dni aleksandrowskich”, który później tak tęsknie wspominał Puszkina. Lata dwudzieste, to okres najbardziej ponurej reakcji, okres tzw. „arackiejewszczyzny”, gdy otoczenie cara usiłowało poddać wszystkie dziedziny życia drobiazgowej reglamentacji, jeśli nie dyscyplinie wojskowej; okres srożenia się tajnej policji i cenzury. W latach tych każde odstępstwo od przyjętego stroju, każda para mniej obcisłych i przez

⁵⁰ Repr. Goldscheider L., jw., tabl. 374.

⁵¹ Repr. Goldscheider L., jw., tabl. 376.

⁵² Acarkina E. N., *Orest Kiprenskij*, Moskwa 1948, s. 69.

to odbiegających od przepisowego kroju spodni już uchodziła za wyraz poglądów „liberalnych“, a więc niebezpiecznych, ściągając na ich właściciela podejrzenie władz administracyjnych. W tych warunkach zaprezentowanie się w litografii, rozchodzącej się w setkach egzemplarzy, z obnażoną szyją i niedbale owiniętym dokoła ramion szalem mogło być czymś więcej, niż buntem artysty-geniusza przeciw krępującym go więzom. Mogło ono być protestem obywatela, byłego uczestnika insurekcji kościuszkowskiej i zwolennika idei Oświecenia, co więcej człowieka usposobionego

krytycznie do ówczesnego ustroju społecznego, przeciw uciskowi despotyzmu carskiego, przeciw terrorowi policyjnemu i duchowi koszar, manifestacją sympatii dla ówczesnych dążeń wolnościowych postępowej szlachty rosyjskiej, tych dążeń, które parę lat później doprowadziły do akcji zbrojnej na placu Senackim w dniu 14 grudnia 1825 r.

Bez względu jednak na to, jak będziemy interpretowali bujną rozwichrzoną czuprynę i prowokacyjnie zaniedbany strój we wspomnianych portretach własnych Orłowskiego: jako wyraz buntu artysty-geniusza przeciw krępującym go więzom czy jako manifestację sympatii dla dążeń wolnościowych, nie ulega wątpliwości, że był on tutaj jednym z pionierów nowego typu autoportretu — „autoportretu romantycznego“.

W r. 1847, a więc przeszło ćwierć wieku później, autoportret litograficzny Orłowskiego z r. 1820 odtworzył w akwafortcie Jan Feliks Piwarski wśród ilustracji do *Słownika malarzów polskich* E. Rastawieckiego (il. 16). Jest to przy tym wśród tych ilustracji jedyna akwaforta: wszystkie pozostałe są, jak wiadomo, litografiami. Widocznie Piwarski nie chciał odtworzyć litografii Orłowskiego również w litografii, lecz wolał przetransponować ją na inną technikę.

Nie tylko przy tym przełożył on sporą litografię Orłowskiego na niedużą akwafortę, ale i w kilku punktach ją przeredagował (Orłowski na litografii trzyma szkicownik, na akwafortcie — blejtram; na litografii widzimy całą prawą rękę artysty, na akwafortcie — tylko jej część itd.). Szczegółowe porównanie litografii Orłowskiego i akwaforty Piwarskiego nie mieści się w ramach tej pracy. Niektóre zmiany wprowadzone przez Piwarskiego pozwalają nam wszakże uświadomić sobie lepiej pewne rysy pierwowzoru. Znaczne zmniejszenie formatu nadało autoportretowi bardziej skoncentrowany i dramatyczny charakter, lecz pozbawiło go monumentalności. Zastąpienie miękkich tonów i półtonów kredki litograficznej ostrą, kłującą kreską akwaforty nadało wprawdzie twarzy malarza wyraz bardziej energiczny, lecz uczyniło go zarazem mniej subtelnym. Wreszcie Piwarski dając w tle zamiast ogromnego nieba, pełnego obłoków, abstrakcyjną sieć krzyżujących się kresek, zatracił jeden z elementów istotnych tego autoportretu — umieszczenie przez artystę samego siebie na tle nastrojowego pejzażu, mianowicie nieskończonego przestworu nieba.

I n n e a u t o p o r t r e t y z o k r e s u p e t e r s b u r s k i e g o . Autoportrety w przeobrażeniu i autoportrety romantyczne nie wyczerpują wizerunków własnych Orłowskiego z okresu petersburskiego. Oto jeszcze kilka jego autoportretów z tego okresu, ze zbiorów polskich i rosyjskich, z pewnością tylko częśćka utworów podobnych, wykonanych przez artystę.

W r. 1810 w czasie pobytu w majątku Jerszowych pod Moskwą powstaje piękna sangwina — głowa w pro-



Il. 21. A. Orłowski, artysta z gen Jakubem Redlem, rys. ołówkiem, 1819. W r. 1914 wł. St. van der Notkijeńskiego w Warszawie. (Wg E. Łunińskiego)

filu, zwrócona w lewo i pionowo ucięta z prawej strony (w r. 1913 w zbiorach W. B. Chwoszczyńskiego w Rosji)⁵³, w której artysta przedstawił siebie w całym blasku swej męskiej urody (il. 17).

12 września 1817 r., stojący podówczas u szczytu powodzenia i sławy artysta maluje siebie akwarelą, po pierś, w profilu, z małymi blond faworytami, w czerwonym fezie, białej koszuli z wykładanym kołnierzem i kaftanie w pręgi, i akwarelę tę ofiarowuje, zgodnie z umieszczonym na niej francuskim napisem, „swemu przyjacielowi Oborskiemu“ — pułkownikowi napoleońskiemu i malarzowi-dyletantowi (w r. 1894 własność Antoniego Oborskiego, il. 18)⁵⁴. Rysy twarzy są w tym autoportrecie męskie, krzepkie, energiczne, lecz mało subtelne. Może jednak niesłusznie dopatrywano się bijącego z niego „jakiegoś bardzo niemiłego cynizmu zapasionej hulaki“⁵⁵. Autoportret ten rytowano kilkakrotnie. W r. 1837 odtworzył go wybornie w akwaforcie Kajetan Wincenty Kielisiński (il. 19)⁵⁶. Inny ryt według tego autoportretu został wykonany przez H. Hirsza (z popiersiem Orłowskiego zwróconym w przeciwnym kierunku). Jeden z egzemplarzy tego rytu był w r. 1910 własnością Henryka Słizienia w Warszawie⁵⁷. W r. 1860 ukazał się zaś w „Tygodniku Ilustrowanym“ (pólr. I, s. 304) drzeworyt rytowany przez G. Robera według przerysu Adolfa Piwarskiego.

W r. 1817 powstała również akwarela w owalu, na czarnym tle, ukazująca artystę po pierś, z głową w trzy czwarte (w r. 1924 w zbiorach Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, z daru Witolda Wagnera z Pawłowa, il. 20)⁵⁸. Uderzają w niej „żywe barwy czerwieni fezu i podszewki kamizelki pod ciemnoszarym kontuszem“, zaś „w oczach i ustach przebiega się smutek czy melancholia, a może tylko odciśnięcie zmęczenia“⁵⁹.

Dnia 24 sierpnia 1818 r. Orłowski upamiętnił zebranie w słynącym z gościnności domu Gasparda (Kasprowa) Żelwiera, pełnomocnika ziemian polskich na Litwie, sybaryty i smakosza, rysunkiem ołówkowym sporego formatu (52×74 cm), w którym sportretował gospodarza, siedmiu obecnych i siebie. Oto opis tego rysunku, który w r. 1910 był własnością Włodzimierza Czetwertyńskiego w Warszawie: „Dziewięć głów męskich ułożonych w elipsę. Wszystkie głowy w profilu i zwrócone w lewo. Przy każdym portreciku początkowe litery imienia i nazwiska oraz symbole zajęcia sportretowanego. Są tu, prócz samego Orłowskiego, Henryk Rzewuski, Józef Bykowski, Gaspard Żelwierz,



Il. 22. A. Orłowski, autoportret, rys., 1828. W r. 1925 na Wystawie Karykatury Polskiej w Warszawie. (Wg St. Morawskiego)

Michał Marcinkowski, Stanisław Houwald i inni. W środku między portretami promieniująca kula słoneczna, a dokoła wąż wyciągnięty w elipsę. W dwóch rogach Orzeł, w dwóch innych Pogoń“⁶⁰. Sądząc z powyższego opisu kompozycja tego portretu zbiorowego przypominała kompozycję portretu Orłowskiego i jego przyjaciół warszawskich.

W r. 1819, w czasie pobytu w Petersburgu generała artylerii Królestwa Polskiego Jakuba Redla, Orłowski narysował siebie na przechadźce z generałem (rysunek ołówkiem, w r. 1914 własność St. van der Not-Kijeńskiego w Warszawie, il. 21)⁶¹. W mundurze wojskowym, ogromnym trójkątnym kapeluszu, butach z ostrogami i ze szpadą u boku (była to fantazja, artysta bowiem wówczas w wojsku nie służył) kroczy on tutaj, olbrzymi i krzepki, ze swym drobnym i filigranowym towarzyszem w stroju generalskim, przerastając go niemal

⁵³ Repr. Wierieszczagin W. A., jw., między s. 4 a 5.

⁵⁴ Antoniewicz J. B., jw., s. 92, nr 493.

⁵⁵ Mycielski J., jw., s. 219.

⁵⁶ Kielisiński K. W., *Album*, Poznań 1853.

⁵⁷ Tatarkiewicz Wł., jw., s. 51, nr 174.

⁵⁸ Wymiary: 36,5×28,5 cm. Repr. Remer J., *Autoportret Aleksandra Orłowskiego*, Alma Mater Vilnensis, z. 2, Wilno 1924, s. 54.

⁵⁹ Remer J., jw., s. 56.

⁶⁰ Tatarkiewicz Wł., jw., s. 35, nr 86. Na rysunku w prawym dolnym rogu dedykacja własnoręczna: „Aleksander Orłowski w Petersburgu dnia 24 augusta 1818 Roku dla swojego Przyjaciela Żelwiera“.

⁶¹ Tatarkiewicz Wł., jw., s. 38, nr 98. Repr. Łuniński E., *Napoleon (Legiony i Księstwo Warszawskie)*, Warszawa b. r., s. 202.

o dwie głowy. Komizm tej drobnej sceny polega przede wszystkim na kontraście obu postaci.

W sposób humorystyczny przedstawił siebie Orłowski jako wioślarza, uczestnika regat petersburskich, w żółtych sztylpach, z zakasnymi rękawami i wiosłem w ręku, w nie datowanym rysunku tuszem i akwarelą (w r. 1894 własność M. Pawlikowskiego we Lwowie)⁶². W innym rysunku nakreślił siebie gryzionego przez psa⁶³.

24 grudnia 1827 r., w dniu urodzin bawiącego wówczas w Petersburgu Mickiewicza, odbyło się przy-

jęcie na jego cześć, wydane przez tamtejszą kolonię polską. Na przyjęciu tym Mickiewicz improwizował (m.in. fragmenty tragedii o Samuelu Zborowskim), Orłowski zaś rysował i rysunki swe rozdawał obecnym. Samemu Mickiewiczowi ofiarował swą podobiznę z napisem: „Adamowi Mickiewiczowi, w dniu jego urodzin ofiaruje autor R.P. 1827 w Petersburgu“⁶⁴. Autoportret ten, niestety, nie zachował się.

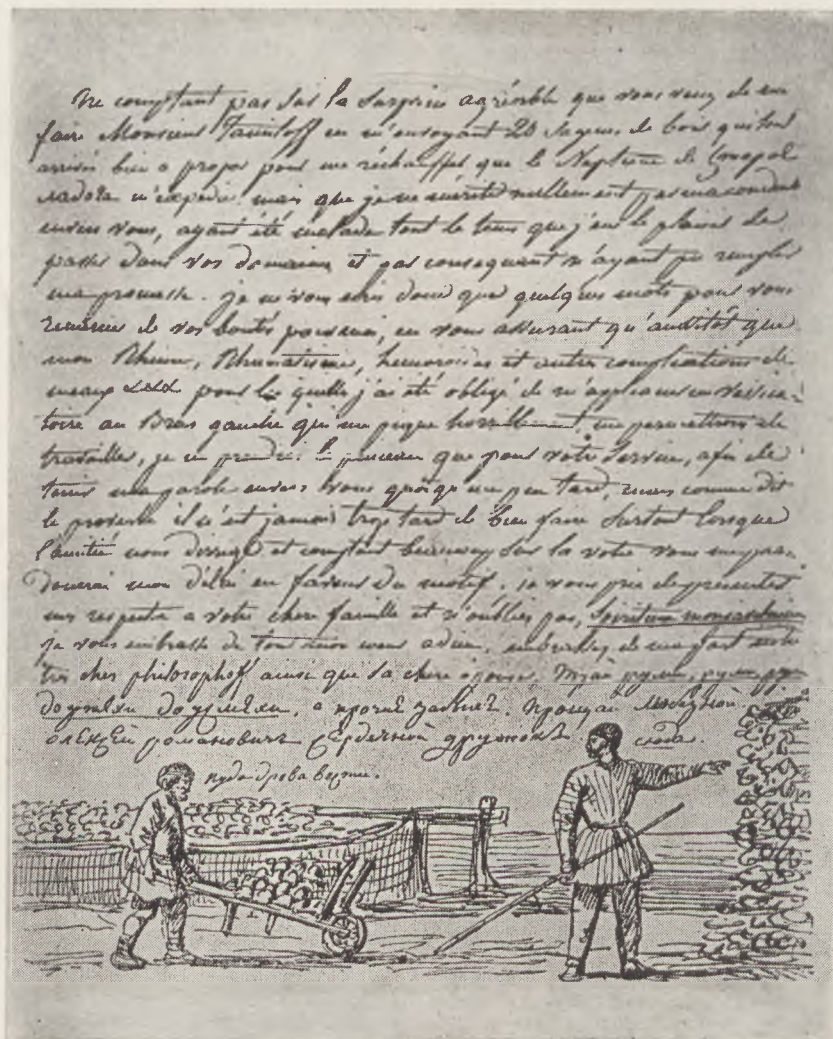
W r. 1828 Orłowski narysował ołówkiem swe popiersie w profilu (Wystawa Karykatury Polskiej

⁶² Sygn. „A. O.“, wymiary 36 × 24 cm. Antoniewicz J. B., jw., s. 97, nr 524; Mycielski J., jw., s. 219.

⁶³ W szkicowniku formatu 9,5 × 16 cm; w r. 1910 własność H. Ślizienia w Warszawie. Do rysunku tego

odnosi się napis Orłowskiego w tymże szkicowniku: „Souvenir des souffrances que la morsure d'un chien m'a causées“. Tatarkiewicz Wł., jw., s. 44, nr 121.

⁶⁴ Malinowski M., jw., s. 57.



Il. 23. A. Orłowski, artysta wskazujący dokąd należy zwieźć drwa. Rys. piórem w liście do A. R. Tomiłowa. W r. 1913 wł. E. G. Schwartza w Petersburgu. (Wg W. A. Wierieszczagina)



Il. 24. A. Orłowski, autoportret, rys. ołówkiem, ok. 1830. (Wg W. A. Wierieszczagina)

w Warszawie w r. 1925, il. 22)⁶⁵. Wizerunek ten, w przeciwieństwie do intymności autoportretów romantycznych, ma charakter wybitnie reprezentacyjny. Artysta jest tu wykwiśnięty ubrany — we fraku i żabocie — i starannie uczesany. Twarz pełna, puchowata, jakby nalana, i pogodnie uśmiechnięta. W lewym górnym rogu tego rysunku Orłowski umieścił swój herb „Orla“.

Z ostatnich lat życia Orłowskiego pochodzi zapewne jego list do Tomiłowa (w r. 1913 własność E. G. Schwartza w Petersburgu, il. 23)⁶⁶. Aleksy Romanowicz Tomiłow, jeden z najbardziej światłych i kulturalnych ziemian rosyjskich doby aleksandrowskiej, był subtelnym miłośnikiem sztuki, właścicielem wielkiej kolekcji akwafort Rembrandta, mecenasem i przyjacielem

artystów. Portretowali go niemal wszyscy wybitniejsi współcześni mu malarze rosyjscy. M.in. szereg znakomitych jego podobizn wykonał Kipreński⁶⁷. W majątku Tomiłowa Uspienskoje Orłowski spędził kilka sezonów letnich, portretując przy tej sposobności rodzinę, pracowników, chłopów, sąsiadów i znajomych gospodarza⁶⁸. We wspomnianym liście, napisanym w języku francuskim, lecz przetykanym tu i ówdzie zwrotami rosyjskimi, Orłowski tłumaczy się przed Tomiłowem z tego, że przebywając w jego majątku nie wykonał dla niego jakichś prac przyrzeczonych z powodu nękających go chorób (zwłaszcza reumatyzmu i krwawień) i zapewnia go, że gdy tylko będzie mógł zabrać się do pracy, weźmie pędzel wyłącznie na jego usługi. Przede

⁶⁵ Repr. Morawski St., jw.

⁶⁶ Repr. Wierieszczagin W. A., jw., s. 21.

⁶⁷ Acarkina E. N., jw., indeks nazwisk, pod „Tomiłow A. R.“

⁶⁸ Orłowskiego portret rysunkowy Sidorowa, administratora majątku Tomiłowa, z r. 1815, znajduje się w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Leningradzie. Repr. Kowalenskaja N. N., jw.



Il. 25. A. Orłowski i Drouillère, Orłowski w glorii, litografia 1823.
(Fot. Muz. Nar. w Warszawie)

wszystkim zaś dziękuje Tomiłowowi za przyjemną niespodziankę w postaci przysłania mu dwudziestu sążni drew na opał, które przybyły w samą porę, by go ogrzać. U dołu stronicy rysuje wreszcie piórem samego siebie, stojącego z długim prętem w ręce i wskazującego, dokąd te drwa należy zwieźć.

Tomiłowowi dedykowany jest również ostatni ze znanych nam autoportretów Orłowskiego — rysowane ołówkiem popiersie w profilu (zwrócone, wyjątkowo u Orłowskiego, w prawo, il. 24)⁶⁹. Znowu widzimy tutaj artystę po domowemu — w fezie i kurtce, z obnażoną szyją. Ale nie ma tu już nic z prowokacji i buntu autoportretów romantycznych. Artysta postarzał się; pogłębiły się bruzdy na czole i policzkach. Zapuścił sobie wąsy, które teraz łącząc się z bokobrodami, lecz nie sięgając do podbródka obramiają po-

liczki. Przede wszystkim jednak uderza w tym autoportrecie wyraz twarzy: melancholijny, niemal bolesny, z pewnością odbicie ciężkich przeżyć osobistych — niełaski carskiej i groźnej, nurtującej go choroby — jego lat ostatnich.

Autoportret w glorii. Wydany w Petersburgu w roku 1823 i dedykowany wielkiemu księciu Michałowi album szesnastu barwionych ręcznie litografii, wykonanych według rysunków Orłowskiego przez Drouillère'a i przedstawiających typy egzotyczne, karykatury, sceny rodzajowe itp. (*Album dédié à Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand Duc Michel, contenant seize lithographies, d'après les dessins originaux d'Orłowski, exécutées par M-r Drouillère, peintre d'histoire...*)⁷⁰ litograf ozdobił skomponowanym przez siebie frontispisem⁷¹, który nazwano autoportre-

⁶⁹ U dołu z prawej strony napis, jak się zdaje ręką samego Orłowskiego: „Pour Tomiłow“. Repr. Wierieszczagin, jw., między s. 68 a 69.

⁷⁰ Wierieszczagin W. A., jw., s. 78—9.

⁷¹ Repr. barwna (w zmniejszeniu): Wierieszczagin W. A., jw., na okładce.

tem Orłowskiego „w glorii“ (il. 25)⁷². Widzimy tu pośrodku popiersie Orłowskiego na postumencie, niczym popiersie rzymskiego cezara, ale z rozwianą czupryną i szyją owiniętą wielkim wzorzystym szalem. Rozchodzące się od popiersia wiązkami promienie przebijają groźne, ciemne, kłębiące się dokoła chmury. Pod popiersiem — przybory malarskie i litograficzne artysty oraz próbki jego dzieł: rycina, przedstawiająca jakąś postać egzotyczną i malowidło — szkic portretowy lub karykatura jakiegoś wojskowego w stosowanym kapełuszu. Frontispis ten został skomponowany przez litografa, ale z pewnością w ścisłym porozumieniu i przy współpracy Orłowskiego i z elementów, zaczerpniętych z jego utworów. Jest to więc w pewnej mierze również autoportret Orłowskiego. Ale jak ten „autoportret w glorii“ interpretować? Czy jest to apoteoza samego siebie, „exegi monumentum“, czy autoironia? Żart czy rzecz serio? Może trochę to i tamto jak w mickiewiczowskiej trawestacji Horacego: „Świeci się pomnik mój nad złoty Puław dach....“

Podobieństwo autoportretów w Orłowskiego. Czy portrety własne Orłowskiego są podobne? Mamy na ten temat i to w związku z tym samym utworem dwie wypowiedzi współczesnych dziwnie ze sobą niezgodne. Karol Gröll, który przyjaźnił się z Orłowskim w Warszawie, pisze w r. 1854 o jego autoportrecie litograficznym z r. 1820: „Wizerunek en face przez niego samego litografowany bardzo jest podobny“⁷³. Natomiast Stanisław Morawski, który z malarzem widywał się w Petersburgu w latach 1827—1832, zaś wspomnienia swe spisał w r. 1849, twierdzi: „... żaden z portretów Orłowskiego, jakie widziałem, nie był do niego podobnym. Chociaż miał wybitną i bardzo znaczną fizjonomię, niezwykłą jednak ruchliwość rysów jego, kiedy mówił, była przyczyną tej nieprzełamanej w schwyceniu prawdziwego wyrazu twarzy jego trudności. Ten zaś portret, który on sam przed lustrem zrobił z napisem w półkole „Se ipsum fecit“, a o którym ja, kiedy już z nim był blisko, ganiąc portret i parafrazując ten napis, ma-

⁷² Tatarkiewicz Wł., *Aleksander Orłowski*, Warszawa 1926 (podpis pod jedną z tablic).

⁷³ x. [K. Gröll], jw., s. 157.



Il. 26. J. Ks. Kaniewski, Portret Aleksandra Orłowskiego. Rys. ołówkiem. Wrocław, Bibl. Zakł. im. Ossolińskich. (Fot. Zakł. im. Ossolińskich)

wiałem, że nie sam siebie, ale że on go sam na siebie zrobił, ten, powiadam, portret mniej jeszcze podobny do innych". Następnie zaś dodaje: „W dwóch oddzielnych epokach znamy nasz portrecista, Ksawery Kaniewski, z pamięci zrobił u mnie przy herbacie ołówkiem profil Orłowskiego. Raz kiedy był zdrów; potem w lat kilka zrobił inny przed samą jego śmiercią. Zachowałem je w swoim zbiorze i te znajduję najpodobniejszymi”⁷⁴.

Rysunki Kaniewskiego, o których wspomina Morawski, wykonane jeszcze za życia Orłowskiego, jak się zdaje nie zachowały się. Zachował się natomiast ry-

sunek ołówkowy Kaniewskiego, przedstawiający Orłowskiego w profilu, lecz wykonany w r. 1833, tzn. w rok po jego śmierci (il. 26)⁷⁵. Mamy tu istotnie twarz nieco inną niż ta, którą znamy z autoportretów Orłowskiego. Czoło jest tu mniej wypukłe, nos bardziej płaski, podbródek mniej kulisty; cała linia profilu mniej falista i rytmiczna. Rozbieżności, słowem, są duże. Czy Orłowski, jak się często zdarza, widział siebie inaczej, niż go widzieli inni? czy świadomie stylizował swą powierzchowność? czy też może Kaniewskiego i Morawskiego zawiodła pamięć? Pytania te musimy, przynajmniej na razie, pozostawić bez odpowiedzi.

ZAKOŃCZENIE

Autoportrety Orłowskiego stanowią pokaźny i urozmaicony dział jego twórczości rysunkowej, malarskiej i graficznej. Dają nam one bogaty i wielostronny obraz jego osobowości. Mówią nam nie tylko o przemianach, jakie się dokonywały z biegiem czasu w jego powierzchowności, ale także o jego upodobaniach i sympatiach, fantazjach i kaprysach. Pouczają nas one również o kręgu jego przyjaciół i znajomych, który, zwłaszcza w Petersburgu, był obszerny i różnorodny.

Wielkie walory portretów własnych Orłowskiego zostały ocenione już przez jego współczesnych. Świadczą o tym liczne transpozycje graficzne tych dzieł, wykonane techniką litograficzną, akwafortową i drzeworytniczą.

W stosunku do polskiego autoportretu wieku Oświecenia i autoportretu klasycystycznego, reprezentowanego zwłaszcza przez Brodowskiego, portrety własne Orłowskiego zawierały wiele elementów nowych. Był on jednym z pierwszych malarzy polskich, którzy przedstawiali siebie na tle pejzażu, pejzażu pojętego nie jako dekoracja, lecz jako środowisko

i akompaniament nastrojowy dla postaci portretowanej. Jego portrety własne w strojach egzotycznych ludów Bliskiego Wschodu i jego autoportret w ubiorze chłopskim stanowią najwcześniejsze w sztuce polskiej przykłady autoportretów w przebraniu, autoportretów kostiumowych. Przede wszystkim zaś Orłowski był, zarówno w Polsce jak w Rosji, jednym z pionierów „autoportretu romantycznego”, autoportretu nowego typu, w którym artysta nie podkreśla z dumą swej przynależności do pewnej klasy lub warstwy społecznej, lecz, przeciwnie, ostentacyjnym zaniedbaniem uczesania i stroju daje wyraz swej, pozbawionej zresztą wyraźniejszego adresu opozycji w stosunku do społeczeństwa. Ten właśnie typ portretów własnych artystów buntowniczych okresu romantyzmu podejmą w końcu XIX i na początku XX wieku przedstawiciele cyganerii artystycznej — w autoportretach, przy pomocy których będą usiłowali sprowokować znienawidzonego przez nich „filistra”, prezentując mu się w zaniedbanym stroju i przybierając nonszalanckie postawy i gesty.

⁷⁴ Morawski St., jw., s. 53.

⁷⁵ Popiersie w profilu w lewo, 19,5×15,5 cm; Wrocław, Bibl. Zakł. im. Ossolińskich, I. g. 5762. Podpis: „Kaniewski 1833, le portrait d'A. Orłowski”. Sol-

ski T. i Zembatówna M., *Ambrożego Grabowskiego „Rękopisy Polaków”*. Katalog, w wydawnictwie: *Skarbiec kultury polskiej*, Wrocław 1953, s. 146, nr 62.

JAN BIAŁOSTOCKI

GROS I NIEMCEWICZ

„Znowu jeden dzień przybył do tysiąca i tysiąca, którem już przeżył, lecz każdy z nich smutniejszy, ciemniejszy, jak gdyby noc grobu już mnie dochodziła.“ „Czyliż już i zgrzybiała kula ziemską cała, zbliża się do końca swego! Czyli kometa jaki trąci ją wkrótce, spali, zburzy, pomiesza znowu wszystkie żywioły i z nich znowu nowe twory, doskonalsze od dzisiejszych wywiedzie?“¹ — takie słowa znajdujemy w dzienniku sędziwego Juliana Ursyna Niemcewicza pod datą 18 stycznia 1834 r. Życie pisarza i męża stanu, tułającego się w latach powojennych w Anglii i we Francji, pełne było żalu i gorczy.

„Od wschodu słońca do nocnej ciemnoty
Coraz to nowe powody zgryzoty“,
takim dwuwierszem otwiera swój dzień 23 stycznia tegoż roku. Strudzony, zawiedziony, pozbawiony ojczyzny i wiary w większość rodaków przebywających na emigracji, Niemcewicz działał jednak nieustannie. Pomiędzy gabinetem Adama Czartoryskiego i generała Lafayette, między ministerstwami, parlamentem i ambasadami, między salonem Mme Récamier i skromnym mieszkankiem Bérangera — krążył, pisał, dyskutował i namawiał. Dla ludzi, którzy go znali, musiał być postacią tragiczną, lecz nie bez nadzieję, patetyczną może — nigdy małą².

¹ *Pamiętniki Juliana Ursyna Niemcewicza. Dziennik pobytu za granicą od dnia 21 Lipca 1831 R. do 20 Maja 1841 R. według autografu w Bibliotece Towarz. Histor.-Literackiego w Paryżu*, tom II: 1833—1834, Poznań 1877, s. 219 (18.I.1834).

² Por. ogólną charakterystykę zainteresowań Niemcewicza i jego kontaktów osobistych podczas tego ostatniego paryskiego okresu, u Borowego W., *Niemcewicz w Paryżu*, Wiadomości Literackie, 1934, nr 19 (546), przedrukowane w *Studia i Rozprawy*, I, Wrocław 1952, s. 131—145.

³ Portret malowany na płótnie w formacie 127×97 cm wystawiony był na Salonie r. 1835 (*Salon 1835*, Paris, nr 991). Obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, zb. im. Czartoryskich, nr inw. V. 130. Por.: „Rozmaitości“, pismo dodatkowe do „Gazety Lwowskiej“, Lwów 1841, nr 30, s. 244 (*Wizerunek Niemcewicza pędla [!] Grosa*); Delestre J. B., *Gros et ses ouvrages*, Paris 1845; Czartoryski X. A. *Zywot Juliana Ursyna Niemcewicza*, Berlin-Poznań 1860, s. 92, 287, 288; Tripiet-Lefranc, *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros*, Paris 1880, s. 92 i 507; Mycielski J., *Galeria obrazów przy Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie*, rozszerzona odbitka z Przeglądu Polskiego z października 1893, Kraków 1893, s. 35; Wydawnictwa Muzeum

Jednym z nie-Polaków, którzy utrzymywali z Niemcewiczem bliższe stosunki był Jean-Antoine baron Gros, znakomity malarz doby empire'u. I może ta właśnie szczególna rola, jaką odgrywał w Paryżu Niemcewicz, sprawiła, że Gros z własnej inicjatywy postanowił namalować portret Polaka³.

W miesiąc po przybyciu do Paryża (14.11.1833) zapisał Niemcewicz w dzienniku: „16 grudnia. Byłem u p. Gros, sławnego malarza, który w r. 1793 schroniony do Florencji, tam mi lekcje dawał rysunku. Przyjął mnie jaknajuprzejmiej. Wsławił się od owego czasu obrazami bitew pod Aboukir, Eylau, wjazdem Henryka IV do Paryża, Franciszka I, freskami św. Genowefy. Jest on uczniem Dawida, którego także znałem; poznał mnie z żoną swoją, wiele mówiliśmy o dawnych czasach“⁴. Niemcewicz skromnie ujmuje tu rolę, jaką spełnił wobec Grosa we Florencji. Poznał go wówczas bywając u hrabiny d'Albany⁵, jako młodego malarza, którego David wysłał na studia do Italii w dobie dramatycznych wydarzeń, jakich widownią był Paryż. Gros zetknął się już wówczas ze środowiskiem polskim, portretując we Florencji Małachowskiego⁶. Niemcewicz pragnął pomóc znajdującemu się w trudnościach pieniężnych artyście i „będącego w niedostatku wsparł przyja-

Czartoryskich, I. Galeria Obrazów, Katalog Tymczasowy, Kraków 1914, nr 72; Komornicki S. S., *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Wybór cenniejszych zabytków sztuki od starożytności po wiek XIX* (Muzea Polskie V), Kraków 1929, nr 98; [Barnaud G. i Sjöberg Y.], *Gros, ses amis, ses élèves*, Catalogue, Petit Palais, b.m., 1936, nr 848; Białostocki J. i Walicki M., *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1955, nr 406.

⁴ *Pamiętniki*, jw., s. 187—188 (16.12.1833).

⁵ [Barnaud i Sjöberg], jw., nr 848, s. 329. Poznali się za pośrednictwem malarza François-Xavier Fabre.

⁶ Delestre, jw., s. 22 i Tripiet-Lefranc, jw., s. 93 informują, że Gros poznał Małachowskiego we Florencji i wykonał jego portret; szkic pędzla Grosa należał do Delestre'a. Znany portret Małachowskiego, bliski wymienionemu szkicowi jest jednak sygnowany F.X. Fabre Florentiae, 1794; należał do Hieronima Tarnowskiego w Krakowie, wystawiony był na wystawie portretu włoskiego w 1911 (por. *Mostra del ritratto italiano*, Firenze 1911, nr 44, s. 116) i na wystawie Grosa w 1936 [Barnaud i Sjöberg], jw., nr 833, s. 326, gdzie przypuszczano, że może być kopią wykonaną przez Fabre'a z portretu Grosa. Por. też Escholier R., *Gros, ses Amis et ses Élèves*, Paris 1936, s. 6.

cielską pomocą⁷, pozorując to pobieraniem lekcji rysunku.

Gdy Niemcewicz odnowił starą znajomość, Gros znajdował się już u schyłku swej drogi artystycznej. Dawno już minął czas, gdy nadworny kronikarz kampanii Napoleona olśniewał swymi obrazami krytyków i nową elitę artystyczną w pierwszych latach cesarstwa. Dzieła te w czasie, o którym mowa, należały już do przeszłości — od czasu rewolucji r. 1830 zajmując dostojne miejsce na ścianach pałacu Luksemburskiego. Gdy Niemcewicz wyszedł dn. 13.1.1834 od Grosa, udał się do galerii, i zanotował potem: „Bitwy Napoleona w Egipcie, zapowietrzenie w Jaffa wspaniale się tam odznaczają”⁸.

Były to dzieła szczególne na tle klasycyzmu, szkoły do której Gros należał, z której tradycji wyrósł i której doktrynę głosił. Malując „Zapowietrzenie w Jaffa” Gros pozostawił daleko za sobą surowość i skrajną prostotę programowych dzieł Davidowskiego klasycyzmu. Wprowadzając scenię maurytańsko-gotyckiego klasztoru, mnogość postaci, przedstawionych w najróżnorodniejszych pozycjach i gestach, obcy klasycyzmowi orientalistyczny autentyzm sceny — Gros przejawiał już w r. 1804 „preromantyczne” czy „protoromantyczne” tendencje i to nie w typie „prymitywistów” czy „nazareńczyków”, lecz w malar skim ujęciu, zbliżającym się już do tego kierunku artystycznego, którego przedstawicielami stanał się Géricault i Delacroix⁹. Co więcej — wprowadzał do swego malarstwa bohatera współczesnego; ukazując Napoleona w momencie, gdy cudotwórczym gestem dotyka ran zadumionego przenosił nań tradycyjną we Francji wiarę w nadludzką, cudowną moc króla a zarazem otaczał znane wszystkim wydarzenie romantycznym urokiem niezwykłości¹⁰. Ponurość makabrycznego tematu i niezłomny „bohater-nadczłowiek” — oto typowe motywy rodzącego się romantyzmu. Triumf „Les pestiférés de Jaffa” był zupełny, choć w kolorach i fakturze Gros bliższy był zwolennikom Rubensa niż doktrynie Poussenistów¹¹.

Dalsze obrazy: „Bitwa pod Abukirem” (1806), „Bitwa pod Iławą” (1808) pogłębiały romantyczne tendencje właściwe talentowi Grosa. „W nieruchomy świat Davida Gros rzuca tumany swych huzarów i mameluków, bijących się z zaciętością nieznaną od czasów Parroccla i Bourguignona”¹². Ale w miarę, jak romantyczny ruch we Francji kształtował się

i zdobywał sobie uznanie krytyki i publiczności, Gros przeciwstawiał mu się coraz bardziej w swych doktrynach, traktując rozwinięcie tego, co sam zainaugurował, jako „*impertinence et vagabondage*”¹³. Świat, w którym sława jego sięgała zenitu — runął; mistrz David z brukselskiej emigracji strofował pięćdziesięcioletniego, oddanego mu bezgranicznie Grosa utwierdzając go w akademizmie: „Zbyt kocha pan swą sztukę, by trzymać się jedynie błahych tematów, — obrazów okolicznościowych: przyszłość, mój przyjacielu, jest bardziej surowa... Czas mija i starzejemy się, a pan nie namalował jeszcze tego, co nazywa się «obrazem historycznym». Skoro ma pan talent i jest pan jeszcze we właściwym wieku, czyż wypada ciągle czekać? Nuże, nuże, mój przyjacielu, niech pan zajrzy do swego Plutarcha...”¹⁴.

Wyznając, głosząc i realizując w sposób nieustępliwy przebrzmiała już doktrynę klasycyzmu Gros w starości malował coraz gorzej (jego dekoracja kopuły Panteonu była zupełnym fiaskiem artystycznym; „*C'est plus gros que nature*”, powiedział Carle Verneet obejrzawszy to malowidło¹⁵), tracił zaufanie nawet wyznawców akademizmu, jak Ingres a wśród honorów i zaszczytów jako prezydent Akademii stawał się coraz bardziej osamotniony; ceniony właśnie za obrazy, które go już nie zadowalały i przez ludzi, których zachwyt mu nie pochlebiał, przeżywał wewnętrzne rozdwojenie i melancholię¹⁶. Samobójstwo sześćdziesięcioletniego Grosa, popełnione 25 czerwca 1835 r. było symbolicznym niejako, choć tak tragicznym znakiem zwycięstwa romantyzmu. Ostatnim swym, desperackim czynem Gros zadokumentował przynależność do romantyzmu; idea samobójstwa obca była klasycystom¹⁷.

*
*
*

Niemcewicz był już wielokrotnie portretowany. „W czasie pielgrzymki po Anglii, w kilku miejscach proszono o jego portret i musiał nieraz dawać posiedzenia malarzom”¹⁸. Po przybyciu poety do Paryża, David d'Angers zaczął robić jego płaskorzeźbioną podobiznę w medalionie¹⁹, w Paryżu też portretował go Alojzy Reichan²⁰. W r. 1820 namalował portret Niemcewicza Antoni Brodowski; do obrazu tego wrócimy poniżej.

sa w Belgii obudziło jego zainteresowanie kolorem: „I ja chciałbym zabrać się do koloru, ale jest już za późno, naprawdę za późno” — pisał do Grosa — „Gdybym miał szczęście przybyć do tego kraju wcześniej, myślę, że stałbym się kolorystą”, cyt. u Hildebrandta H., *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam [1924], s. 90.

¹⁵ Blanc Ch., *Histoire des peintres au XIXe siècle*, I, Paris 1845, s. 379.

¹⁶ Dorival B., jw., s. 144; Blanc Ch., jw., s. 382, 383.

¹⁷ O „motywie śmierci” w sztuce Grosa por. Duc de Trévise, *Avant-Propos*, jw., s. 28.

¹⁸ Czartoryski, jw., s. 246.

¹⁹ *Pamiętniki*, jw., s. 190 i 233 (22.12.1833 i 29.1.1834). 21.4.1834 Niemcewicz odwiedził Davida d'Angers w jego pracowni, por. *Pamiętniki*, jw., s. 325.

²⁰ „Rozmaitości”, jw., s. 244. Podaję tu tylko przykłady, nie mając bynajmniej zamiaru zajmować się ikonografią Niemcewicza w ogóle.

⁷ Czartoryski, *Żywot Niemcewicza*, jw., s. 92.

⁸ *Pamiętniki*, jw., s. 212 (13.1.1834).

⁹ Friedländer W., *Dawid to Delacroix*, Cambridge Mass. 1952, s. 62, 63; o wpływach Grosa na Géricault por. m.in. Clément, *Géricault*, Paris 1868; Duc de Trévise, *Avant-Propos* w [Barnaud i Sjöberg], *Gros, ses amis, ses élèves*, jw., s. 34, etc.

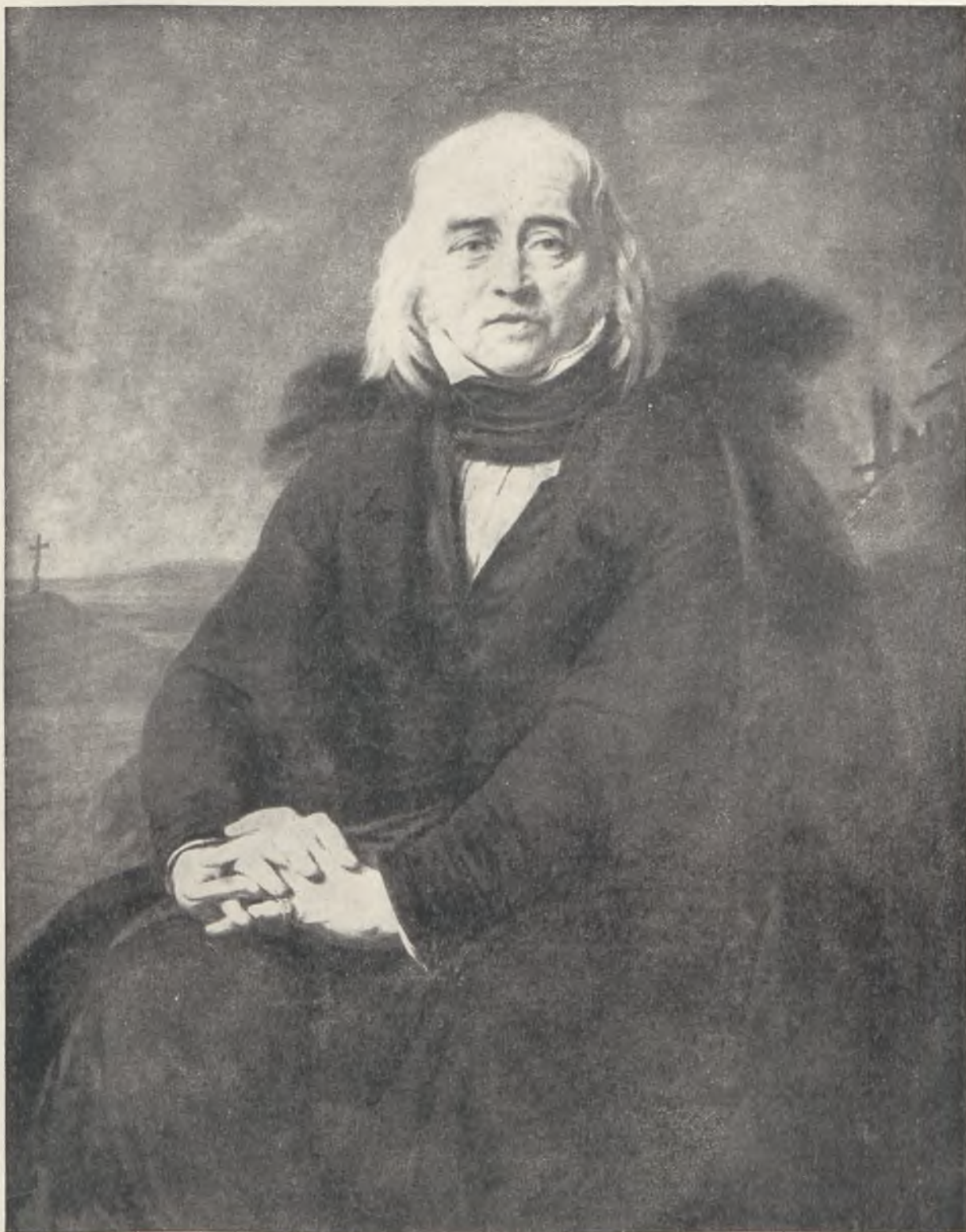
¹⁰ Friedländer W., jw., oraz tenże, *Napoleon as „Roi Thaumaturge”*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, IV (1940—1941), s. 139—141.

¹¹ Por. o tradycyjnym sporze Rubensistów z Poussenistami: Fontaine A., *Doctrines d'Art en France*, Paris 1909.

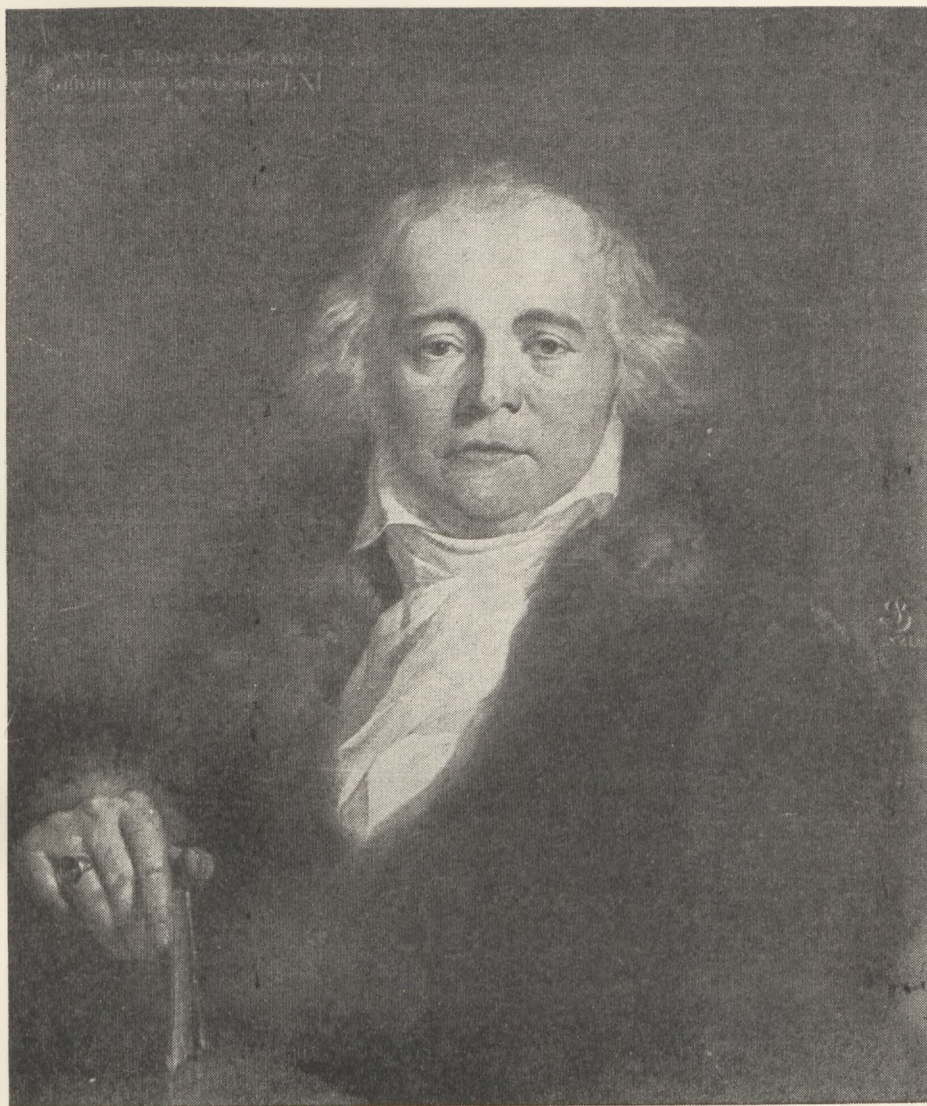
¹² Dorival B., *La peinture française*, Paris [1946], s. 143.

¹³ W liście do Davida z r. 1822, cyt. Friedländer W., *Dawid to Delacroix*, jw., s. 65.

¹⁴ Escholier R., jw., s. 17; Humbert A., *Louis David, peintre et conventionnel*, Paris [1947], s. 162, 163. David zdawał sobie jednak sprawę z tego, że jego doktryna nie jest jedyną. Zapewne zetknięcie z dziełami Ruben-



II. 1. Jean-Antoine Gros, Portret Juliana Ursyna Niemcewicza, 1834. Kraków, Muzeum Narodowe (zbiory Czartoryskich).



Il. 2. Antoni Brodowski, portret Juliana Ursyna Niemcewicza, 1820 zaginiony, dawniej w Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie. (Fot. z archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie)

Gros w dwa tygodnie po pierwszej wizycie Niemcewicza, jego „portret z własnej ochoty malować zaczął”²¹. Drugiego stycznia 1834 r. Gros „zapełnił już płótno pierwszym rzutem...”²². Trzynastego stycznia czytamy: „Zaproszony byłem do p. Gros, który się koniecznie uparł portret mój malować; że daleko, pojechałem do pracowni jego²³. Dwie godziny malował oko jedno, pożegnał mnie o 3...”²⁴. Nazajutrz: „rano

byłem u malarza; malował uważnie poryte czoło moje”²⁵ i następnego dnia „dokończył drugie oko; jeszcze trzy lub cztery widzenia dać mu trzeba. Lecz sam żądał tego, bo jeszcze tak sędziwego starca nie zdarzyło mu się malować. Ofiarowałem mu pierścień z kameą, na której nimfa wychodząca z kąpeli”²⁶.

Praca idzie jednak dość szybko, bo 17 stycznia Gros już „usta, nos i brodę prawie skończył. Silnym

²¹ *Pamiętniki*, jw., s. 193 (30.12.1833).

²² *Pamiętniki*, jw., s. 198.

²³ Pracownia Grosa znajdowała się w gmachu dawnej „Comédie Française” przy rue des Fossés-Saint-

Germain-de-Près, naprzeciwko słynnej „Café Procope”; Blanc Ch., s. 402.

²⁴ *Pamiętniki*, jw., s. 212 (13.1.1834).

²⁵ *Pamiętniki*, jw., s. 214 (14.1.1834).

²⁶ *Pamiętniki*, jw., s. 217 (15.1.1834).

pędzlem — pisze Niemcewicz — wymalował on facyatę moją, lecz trzeba ją widzieć z daleka. Większą jest bowiem niż w naturze. Nastawałem by na szpilce umieścić orla białego a na palcu położył pierścień konstytucji trzeciego Maja 1791 r.²⁷ Wreszcie dwudziestego stycznia „malarz dokończył włosy i całą głowę”. Bez snobizmu lecz z satysfakcją zamknął Niemcewicz sprawę portretu lakonicznym stwierdzeniem: „Pędzel więc sławnego malarza Gros przedłużył znikomą bytność moją na świecie”²⁸. Po wielu miesiącach, 13 czerwca Gros raz jeszcze prosił Niemcewicza o przybycie celem ostatecznego dokończenia portretu²⁹. Poeta wzbraniał się przyjęcia obrazu, który Gros pragnął mu ofiarować w darze — „przez wzgląd na wielką cenę daru”. Po śmierci Grosa jednak, gdy „wdowa ponowiła ofiarę”, „tą razą jako pamiątka po dawnym przyjacielu została przyjęta”³⁰.

Stosunki Niemcewicza z Grosse były istotnie przyjacielskie³¹. Pisarz wykorzystał oczywiście tę przyjaźń dla polecenia malarzowi młodych polskich artystów: Fabiana Sarneckiego³², Karola Malańkiewicza (dyletanta, ex-oficera sztabowego)³³ i nieznanego skądinąd Szwadokiego³⁴. Z Sarneckiego miał pociechę: „Pan Gros kazał mu pokazać figurę malowaną z natury i wielce ją chwalił”³⁵. Gorzej było jednak z innymi; 5 grudnia 1834 Niemcewicz zanotował: „poszedłem do malarza Gros, dowiedzieć się o młodych malarzach Polakach, do pracowni jego zaleconych przeze mnie. Z żalem dowiedziałem się, że niestali w nauce, że pobywszy kilka niedziel porzucają swe prace; Bóg ze wszęch stron nas karze”³⁶.

Niemcewicz nie zapisał nigdzie swego sądu o portrecie Grosa. Nie wiemy, czy mu się podobał; ocenił go raczej poprzez autorytet Grosa zakładając, iż dzieło jego musi być dobre: „Rzadki talent sławnego artysty da wartość wizerunkowi temu”³⁷. Jest to jednak istotnie dobry portret Grosa i słusznie pisał Czartory-

ski, że „liczy się między pana Gros najlepszymi malowidłami”³⁸. Niemcewicz siedzi naprzeciwko widza i załamuje jak gdyby ręce — taką przynajmniej aluzję odczytać można z układu splecionych dłoni; poeta rozpacza nad losem swego kraju, „cały zamyślony «nad wolności stratą» a szukający gdzieś w przeszłości czynów bohaterskich do swych «*Spiewów*» o dawnej Polsce i jej chwale”³⁹. W tle z prawej płonie dom, z lewej samotny krzyż dominuje nad lekko sfalowaną polską równiną. Płonący dom jest nie tylko symbolem ojczyzny znajdującej się w niebezpieczeństwie, ma także wymowę bardziej osobistą — dla Niemcewicza, który właśnie dowiadywał się o konfiskacie Ursonowa⁴⁰.

Głęboko, jak się zdaje, przeżyty — portret Niemcewicza stanowi dość odrębną pozycję w twórczości Grosa, który portretował wielokrotnie, lecz rzadko kiedy zdobywał się na osobisty stosunek do malowanych wizerunków⁴¹. Niemniej podobizna Niemcewicza przywodzi na pamięć obrazy innych artystów, przede wszystkim portret poety malowany czternaście lat wcześniej przez Antoniego Brodowskiego. Zaginiony dziś, dawniej przechowywany w Państwowych Zbiorach Sztuki w Warszawie, obraz Brodowskiego podobny jest do dzieła Grosa przez frontalne ujęcie głowy, przez rozrzucenie włosów na kształt aureoli, przez koncentrację wyrazu w oczach poety⁴². Oryginał Gros znać nie mógł, nie jest wszakże wykluczone, że Niemcewicz posiadał miniaturę czy kopię, która mogła stać się źródłem pewnej sugestii w upozowaniu i zwróceniu głowy⁴³. Poza tym, oczywiście, dzieła te różnią się poważnie.

Jeszcze bardziej różni się obraz Grosa od drugiego portretu, z którym chcę go porównać — od słynnego pana Bertin, namalowanego przez Ingresa niecałe dwa lata wcześniej — w r. 1832⁴⁴. A jednak jest jakaś więź, pomimo wszystkich różnic. Portret Niemcewicza,

²⁷ *Pamiętniki*, jw., s. 218 (17.1.1834). Pierścień konstytucji był dla Niemcewicza najcenniejszym emblematem (por. Borowy W., *Pamiętniki londyńskie Niemcewicza*, Wiadomości Literackie, 1934, nr 8(535), przedr. *Studia i Rozprawy* I, Wrocław 1952, s. 130); nosi go także na palcu na portrecie Brodowskiego a w swym testamencie nakazywał: „Pierścień 3-go Maja 1791 r. włożyć mi na palec do grobu”, por. przedruk u X. Adama Czartoryskiego, jw., s. 294.

²⁸ *Pamiętniki*, jw., s. 221 (20.1.1834).

²⁹ *Pamiętniki*, jw., s. 393 (13.6.1834).

³⁰ „Rozmaitości”, jw., s. 244 z powołaniem się na informacje Łucji Rautenstrauch w *Ostatniej podróży do Francji*, Lipsk 1841.

³¹ Gros odwiedził go podczas choroby 2.2.1834 (*Pamiętniki*, jw., s. 236) a wraz z córeczką 9 września 1834 był u Niemcewicza w Montmorency (*Pamiętniki*, jw., s. 458). Niemcewicz bywał wielokrotnie u Grosa.

³² Fabian Sarnecki (1800—1894) pochodził z pod Kalisza, studiował w Paryżu i we Włoszech, działał w Poznaniu, jak informuje Zygmunt Batowski w Thieme U. i Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIX, Leipzig 1935, s. 467, 468; *Pamiętniki*, jw., s. 340.

³³ Zm. 1877, uczył się też u H. Verneta i Delaroche'a, wystawiał w Salonach 1844 i 1845; Thieme-Becker, XXIII, Leipzig 1929, s. 586; *Pamiętniki*, jw., s. 290.

³⁴ *Pamiętniki*, jw., s. 505.

³⁵ *Pamiętniki*, jw., s. 340.

³⁶ *Pamiętniki*, jw., s. 508. Wiadomo, że także Rafał Hadziewicz był uczniem Grosa, por. Sienkiewicz J.,

Malarstwo warszawskie pierwszej połowy XIX wieku, Instytut Propagandy Sztuki, Pamiętnik Wystawy, Warszawa 1936, s. 48.

³⁷ *Pamiętniki*, jw., s. 393 (13.6.1834).

³⁸ Czartoryski, jw., s. 92.

³⁹ Mycielski J., *Galeria obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich*, jw., s. 35.

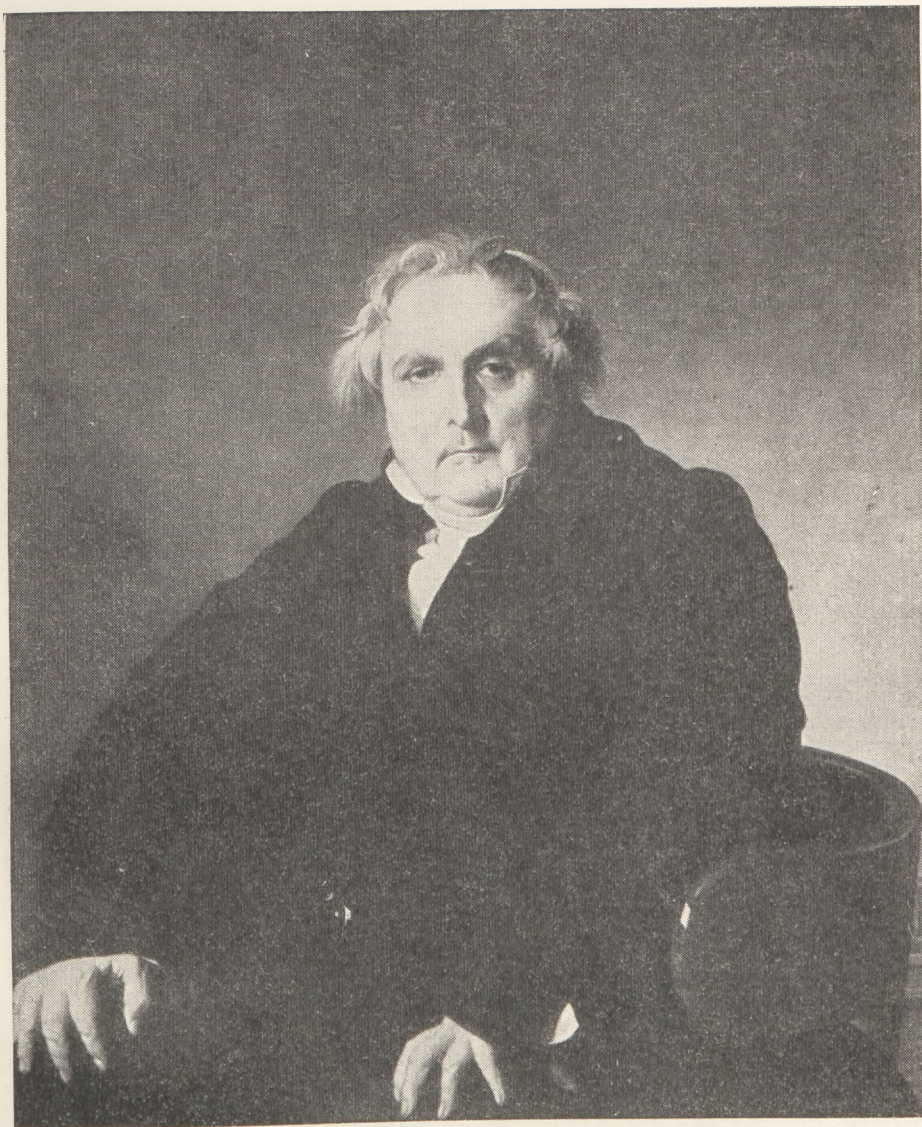
⁴⁰ Por. Borowy, *Pamiętniki londyńskie Niemcewicza*, jw.

⁴¹ Takim osobistym portretem jest świetna podobizna ucznia artysty, Alcide de la Rivellière (*Musée du Louvre*, Paryż repr. Escholier R., *Gross, ses Amis et ses Élèves*, jw., tabl. 13) oraz portret rytmownika Galle (*Musée de Versailles*, repr. jw., tabl. 22).

⁴² Portret Brodowskiego namalowany w r. 1820 wystawiony był na Wystawie Sztuk Pięknych w Uniwersytecie Warszawskim w r. 1821 (nr katalogu 2); por. Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1850, I, s. 75, nr 15; Sienkiewicz J., jw., nr 15, s. 33 (z informacjami o literaturze i wystawach); Kozakiewicz S., *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819—1845* (Źródła do dziejów sztuki polskiej I), Wrocław 1952, s. 44, 50, 55, 57.

⁴³ Oryginał znajdował się w Towarzystwie Przyjaciół Nauk, w r. 1834 wywieziony do Petersburga, w r. 1925 zrewindykowany. Istniały repliki, redukcje i kopie (por. m. im. Ettinger P., *Wiadomości Literackie*, 1927, nr 31), szczegółowe informacje podaje Sienkiewicz J., jw.

⁴⁴ Alazard J., *Ingres et l'Ingrisme*, Paris [1950], s. 85, 86.



Il. 3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, portret L. Bertin, 1832. Musée du Louvre, Paryż (wg A. Bertram, Ingres)

choć komponowany przy użyciu konwencjonalnych atrybutów towarzyszących, choć monumentalizujący i heroizujący postać poety, pokazuje ją — podobnie jak portret namalowany przez Ingres — jako bliską, oczywistą, bezpośrednio patrzącą na widza. Może Gros świadomie — lub podświadomie — transponował popularny naówczas portret przeciwstawiając się jego dagerotypicznemu realizmowi⁴⁵, przekładając go w tonację miękką i romantyczną, zamiast bohatera triumfującej burżuazji ukazując bliższego sobie wieszczą bo-

haterskiej przeszłości i bojownika o wolność uciśnionego narodu. Bo niewątpliwie jest to portret wyjątkowy w twórczości ostatnich lat Grosa — właśnie dzięki tak silnemu elementowi romantycznemu. Na tle malowanych wówczas manifestów antycznych jak „Acis i Galatea”, jak „Herkules i Diomedes”⁴⁶, choć wraz z nimi wystawiony na salonie 1835 roku⁴⁷, portret Niemcewicza jest kartą nawskroś osobistą.

Czemuż Gros namalował ten portret? Czartoryski sugeruje, że był to wyraz wdzięczności za pomoc, ja-

⁴⁵ Gombrich E. H., *Portrait Painting and Portrait Photography*, *Apropos*, nr 3, London [1945], s. 3.

⁴⁶ „Acis i Galatea” (1833) w zb. M. Dinin, por. [Bar-

naud i Sjöberg], jw., nr 101; „Herkules i Diomedes” (1835), w muzeum w Tuluzie, por. jw., nr 854

⁴⁷ *Salon 1835*, Paris, nr 991.

kiej artysta zaznał niegdyś od polskiego pisarza⁴⁸. Niewątpliwie motyw ten mógł zaważyć na zamyśle Grosa. Ale chyba coś więcej. Delestre — uczeń Grosa — jest, jak sądzę bliższy prawdy, tak charakteryzując obraz i jego powstanie: „Portret ten jest arcydziełem ekspresji, pulsuje bogactwem treści. Jest to wzniosła personifikacja wygnańca, który wspomina, cierpi i rezygnuje. Jest to wielki symbol ludzkości streszczony w jednym człowieku. Gros czerpał jego elementy we własnym sercu; jego wrażliwość — źródło i posiłek talentu Grosa — zyskiwała podniecie z opowieści o mękach wielkodusznego narodu“⁴⁹. Może Gros raz jeszcze sprzeniewierzył się naukom Davida i zamiast na kartach Plutarcha znalazł bohatera w żywym człowieku?

Niemcewicz musiał mu być bliski, i to zarówno swym smakiem artystycznym⁵⁰, swą niechęcią do „okropnych obrazów romantycznych“⁵¹, jak ogólnym nastrojem, w jakim się wówczas znajdował. Rozdarcie, rozpacz, bezsilność przemawiają codziennie z kart pamiętnika: „w ostatnich czasach przed śmiercią“ — pisze Czartoryski — „wszystko do czego się skłaniał i co czynił było zaprawione smutkiem, odchęceniem, oderwaniem się od świata“⁵². Tragiczny artysta, którego „dwie dusze“, głęboko skłócone, pogrążyły w samotności, melancholii i poczuciu opuszczenia, w rok za-

ledwie po ukończeniu wizerunku Polaka położył kres swemu życiu. „Wyszedł z miasta wieczorem przez rogatkę d'Enfer; błędził noc całą w deszczu i mgle; zabłąkał się w dróżki Aulnay i kroki niepewne zawiodły go do lasu Meudon...“⁵³. Tam znaleziono rankiem jego zwłoki w płytkiej odnodze Sekwany.

Głęboka melancholia, choć z innych przyczyn pochodząca, łączyła Grosa z Niemcewiczem; wrażliwy artysta odczytywał ją trafnie z oblicza starca i dlatego portret polskiego pisarza jest jego dziełem tak osobistym. W dniu, kiedy Gros „dokończył malować włosy i całą głowę“ poety, Niemcewicz zapisał w swym dzienniku słowa wyrażające nastrój, który tak bardzo im obu był wspólny⁵⁴:

„Niespokojność o naszych a za to zgryzoty od nich, sprawiły mi noc niespokojną i bezseną. Wstałem o drugiej i czytałem medytacje Lamartina i konsolacje Sainte-Beuve⁵⁵, są to dwa najlepsze elegiackie poematy. Z pierwszego te wiersze mogłem sobie przystosować:

Que le deuil de mon âme était lugubre et sombre!
Que de nuits sans pavots, que de jours sans soleil,
Que de fois j'ai compté les pas du temps dans l'ombre,
Quand les heures passaient sans mener le sommeil.“

⁴⁸ Czartoryski, jw., s. 92.

⁴⁹ Delestre J. B., *Gros et ses ouvrages*, Paris 1845, cyt. przez X. Adama Czartoryskiego, jw., s. 287, 288.

⁵⁰ Już w r. 1804, gdy przejeżdżał po raz trzeci przez Paryż, Niemcewicz zwrócił uwagę szczególnie na cykl Marii Medici Rubensa oraz na obrazy Davida — „Przysięga Horacjusów“ i „Brutus“. Wiązał więc w swej wypowiedzi dwóch bliskich Grosowi malarzy pisząc: „W kompozycji obrazów [Rubensa] ogień, w pędzlu krew i życie.“ „Obok nich dwa obrazy Davida, Przysięgi Horacjusza i Brutusa. Nie można było większej Davidowi wyrządzić psoty, jak obrazy jego, pełne najczystszej i najdoskonalszej rysunku, ale z martwym i fałszywym kolorem, umieścić obok najżywszych kolorów Rubensa“ (cyt. Borowy W., *Niemcewicz w Paryżu*, jw., s. 133). W tej zwięzłej charakterystyce Niemcewicz jak gdyby ujął jądro konfliktu, który stał się przyczyną melancholii Grosa. Gdy w 1834 zwiedzał Luwr, Niemcewicz zwracał uwagę na ucznia Grosa — Delaroche'a, krytykował Ingresa (*Pamiętniki*, jw., s. 270, 272).

⁵¹ *Pamiętniki*, jw., s. 200. Wobec romantyków miał postawę podobną do postawy Grosa: Victor Hugo jest

„romantyczny okropnymi obrazami i stylem swoim“ a pokoje jego pełne obrazów w dzikim romantycznym guście“ (*Pamiętniki*, jw., s. 200). „Zdaje się, że jak w polityce, tak w literaturze, w pięknych sztukach ludzie opili się opium“. „W literaturze wszystko przesadzone ołbrzymio: miłość, zemsta, nienawiść, wszystkie namiętności przesadnie. Na scenach same czary, djabły i piekła. Muszą być serca ludzkie strasznie wytarte, gdy tak gwałtownych potrzebują wrażeń!“ (*Pamiętniki*, jw., s. 219, dn. 18.1.1834).

⁵² Czartoryski, jw., s. 250.

⁵³ Blanc Ch., jw., s. 385.

⁵⁴ *Pamiętniki*, jw., s. 221 (20.1.1834).

⁵⁵ W nieporządnie wydanym tekście *Pamiętników*: „Le Boeuf“; Wacław Borowy, który miał dostęp do oryginalnych rękopisów w Bibliotece Polskiej w Paryżu wymienia natomiast Sainte-Beuve'a (*Niemcewicz w Paryżu*, jw., s. 141); wprowadzam więc za nim poprawkę do tekstu drukowanego.

Za informacje związane z pracą nad niniejszym artykułem dziękuję mgr Andrzejowi Ryszkiewiczowi.

O KILKU NIEZNANYCH MINIATURACH POLSKICH
Z POCZĄTKU XIX WIEKU

I

Wśród szeregu prac artystów polskich z zakresu miniatury portretowej 1. poł. XIX w. w pierwszym rzędzie wymienić należy nie reprodukowaną dotychczas miniaturę wykonaną przez wybitnego portrecistę stalugowego, czołowego przedstawiciela klasycyzmu polskiego — Antoniego Brodowskiego. Jest to jedyna znana miniatura tego artysty, o którym wprowadzie przypuszczano — z racji jego nauki w latach 1805—7 u miniaturzysty J. Ch. J. Augustina w Paryżu — że powinien był malować miniatury¹, jednakże, prócz niżej opisanej (która jest zresztą dużo późniejszą pracą artysty), żadna inna nie ujawniła się dotychczas. Zapewne i Rastawiecki prócz niej nie widział żadnej z nich, choć twierdzi, że Brodowski po pierwszym powrocie z Paryża „trudnił się jakiś czas jako amator robieniem miniatur”².

Miniatura przedstawia Jana Pawła Woronicza (1757—1829), prymasa Królestwa Polskiego, poetę z okresu Oświecenia (il. 1); malowana jest akwarelą, na pergaminie prostokątnym o wym. 19,5 × 15,7 cm, sygnowana białą farbą z prawego boku („Ant. Brodowski pinx.“). Portretowany, widoczny do pasa, ubrany jest w purpurową sutannę z peleryną, zapinaną na małe, tegoż koloru guziki, w biały wykładany kołnierzyk i bordo rabatę obszyte białym brzegiem,

w krzyż napierśny na złotym łańcuchu, poniżej którego, na wstędze błękitnej zwisa order orła białego. Na lewym boku widnieje gwiazda tegoż orderu, zaś poniżej gwiazda orderu św. Stanisława. Twarz o siwiejących włosach zwrócona nieco w prawo, pełna wyrazu, potraktowana realistycznie, sprawia wrażenie doskonale oddanego podobieństwa. Tło neutralne w kolorze brązowym, punktowane.

Omawiana miniatura zakupiona została w Wiedniu w 1830 r., na licytacji ruchomości pozostałych po prymasie, przez Jana Feliksa Piwarskiego, znanego malarza i grafika, po którego śmierci, syn jego, Adolf Piwarski odprzedał ją w 1861 r. do zbiorów prywatnych na Wołyniu³. Adolf Piwarski w liście pisanym odnośnie sprzedaży miniatury zaznacza, iż jest to „jedyny tegoż [Brodowskiego] tym sposobem malowania i tej wielkości portret”⁴.

Rastawiecki znał najpewniej tę miniaturę, skoro zaznaczył⁵, iż w posiadaniu prof. Piwarskiego znajduje się „w zmniejszonym rozmiarze, jedyny malarza w tej wielkości portret”⁶.

Z miniatury tej Jan K. Kaniewski wykonał w 1846 r. dużą kopię olejną na sarkofag prymasa w katedrze św. Jana w Warszawie⁷.

II

Dwie inne miniatury są pracami znakomitego miniaturzysty polskiego — Stanisława Marszałkiewicza, urodzonego 30 września 1789 r. w Warszawie⁸, zmarłego 10 kwietnia 1872 r., tamże⁹. Marszałkiewicz w ciągu swej długiej i owocnej kariery artystycznej nie-

jednokrotnie zmieniał maniery i sposoby malowania, lecz pomimo to wyrobił własny, indywidualny styl. W każdym z okresów jego twórczości widać przede wszystkim dążenie artysty do realizmu i uchwycenia charakterystycznych cech modeli. W początkowych

¹ Przesmycki Z., *Kilka słów o miniaturze portretowej*, w: *Pamiętnik wystawy miniatur oraz tkanin i haf-tów...*, Warszawa 1912, s. LV.

² Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich...*, Warszawa 1850-57, t. I, s. 71. Niektóre wiadomości podane przez Rastawieckiego o A. Brodowskim są nieścisłe (np. nauka Brodowskiego u Leichera, Kapellera i Pinka), należy więc i inne przyjmować z pewnym zastrzeżeniem.

³ List A. Piwarskiego do nowonabywcy, d.d. Warszawa, 15.III.1861.

⁴ Rastawiecki, jw., s. 77, poz. 40.

⁵ Łoza S., *Słownik architektów i budowniczych Polaków...*, wyd. 2, Warszawa 1931, s. 265.

⁶ Metryka chrztu znajdowała się do 1944 r. w parafii św. Andrzeja przy kościele Karola Boromeusza na ul. Chłodnej w Warszawie.

⁷ Kurier Warszawski nr 89, z dn. 23 kwietnia 1872,

s. 3, notatka o zgonie, i nr 90, z dn. 24 kwietnia t. r., wspomnienie pośmiertne. Lemberger E., *Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten. Künstler Lexikon der Miniaturmalerei*, Stuttgart 1911, s. 64 (podaje nieścisłe datę śmierci — 12 kwietnia 1872, na podstawie wiadomości udzielonej mu przez P. Ettingera z Moskwy). Jak mało interesowano się biografią wielkiego miniaturzysty dowodzi fakt, że źródła polskie nie znają do czasu ukazania się dzieła Lembergera nawet właściwego roku śmierci Marszałkiewicza i podawały, że zmarł po roku 1856. (Antoniewicz J. B., *Katalog wystawy sztuki polskiej*, Lwów 1894; Świejkowski E., *Miniatury Muzeum Narodowego*, Kraków 1902, i in.). Co dziwniejsze, że datę tę jako pewną podaje jeszcze wydany w 1939 r., w opracowaniu K. Buczkowskiego i Z. Przeorskiej-Exnerowej, katalog wystawy miniatur, urządzanej w pałacu Pusłowskich w Krakowie (s. 66-68), gdzie i rok urodzenia artysty w paru pozycjach jest błędny (1790).



Il. 1. Antoni Brodowski, miniatura Jana Pawła Woronicza. (Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. PIS)

pracach podlegał tradycjom osiemnastowiecznym, wyniesionym ze szkoły bacciarellowskiej, w późniejszych — wpływom francuskiego empiru (wzorowanie

⁸ O wzorowaniu się Marszałkiewicza w pewnym okresie jego twórczości na miniaturzystach francuskich, zwłaszcza Isabeyu (może pod wpływem warszawskich prac isabeyowskiego ucznia — Bennera), świadczy wymownie miniatura Marianny z Kwileckich (?) Kwileckiej, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, skomponowana wyraźnie w stylu i technice Isabeya. Stanowiła ona własność znanego kolekcjonera dzieł sztuki, Antoniego Strzaleckiego. W 1912 r. ekspono-

się na Isabeyu, stosowanie jego efektów gazowych owiei, tiulowych szalów, zdobienie włosów kwiatami⁸. Prace ostatnie wykazują wpływ szkoły wiedeń-

wana była na wystawie miniatur w Warszawie; reprodukowana w katalogu tejże wystawy (tabl. VIII, poz. 87, s. 18). Zakupiona w 1918 r. przez Muzeum Narodowe w Warszawie (nr inw. 5925), określona w katalogu wystawy jak i w inwentarzu muzeum niedokładnie jako portret „z Gliszczyńskich Kwileckiej”. Przedstawia najprawdopodobniej Mariannę z Kwileckich 1 v. Antonią Gliszczyńską, 2. v. Janową Kwilecką (z Gliszczyńskich Kwilecka bowiem nie istniała).



Il. 2. Stanisław Marszałkiewicz, miniatura Nepomucena Szczurowskiego.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S.)

skiej (Amerlinga i Daffingera), która najbardziej mu chyba odpowiadała.

Marszałkiewicz był niewątpliwie najwybitniejszym miniaturzystą polskim. Modny i ceniony przez współczesnych ogromne miał powodzenie, choć nie zawsze był równy w swych pracach. Poza krótkim pobytem w Dreźnie w latach 1830—31 oraz w Wiedniu w roku 1839, mieszkał i pracował stale w Warszawie. Malował wyłącznie miniatury (najchętniej w prostokącie), przeważnie akwarelą z gwaszem, na kości, pergaminie i papierze. Podpisywał swe prace bardzo czytelnie, farbą, ołówkiem lub rylcem. Sygnował najczęściej sa-

mym nazwiskiem, czasem niedokończonym lub monogramem, nigdy inicjałami; niekiedy datował. Znakomitym był technikiem i bardzo poprawnym rysownikiem, w kolorach mocnym i śmiałym. W wykończaniu miniatur posługiwał się niekiedy Ambrożym Mieroszewskim^o. Uczniów miał niewielu, wśród nich najzdolniejsi byli Walery Rzewuski i Grzegorz Sachowicz. Obaż z czasem po upadku miniatury portretowej założyli zakłady fotograficzne. Marszałkiewicz namalował podobno

^o Kurier Warszawski nr 29 b, z dn. 29 stycznia 1884, s. 4, wspomnienie pośmiertne o Mieroszewskim.



Il. 3. Stanisław Marszałkiewicz, miniatura Bogumiły Tyszkiewiczowej.
(Fot. E. Kozłowska-Tomczyk, zb. P.I.S)

przeszło tysiąc miniatur¹⁰, z nich wiadomych z nazwiska znam — 107. Wystawiał swe prace na wystawach warszawskich w latach 1819—1845¹¹.

Pierwsza z publikowanych tu miniatur Marszałkiewicza (il. 2) przedstawia wybitnego śpiewaka polskiego, Jana Nepomucena Szczurowskiego (1771—1849). Malowana jest akwarelą z gwaszem, na papierze pergaminowym, prostokątnym, o wym. 21,2 × 16,8 cm, sygnowana ołówkiem z prawego boku („S. Marszałkiewicz 1820“). Pochodzi ze zbiorów po znanym artyście dramatycznym, Kazimierzu Kamińskim.

Portretowany siedzi bokiem na krześle obitym rdzawą materią. Ubrany jest w granatową kurtkę zapinaną na dwa rzędy metalowych, złożonych guzików, w ciemnobłękitne spodnie, w białą kamizelkę oraz białe żabot, kołnierz i krawat. Poniżej kolan widać czarne, lakierowane cholewy butów. Postać zwrócona jest w prawo, głowa o ciemnych, kręconych włosach i piw-

nych oczach — nieco w lewo. Prawa ręka portretowanego zwisa swobodnie poza oparcie krzesła, lewa opiera się łokciem o stół nakryty ciemnozieloną draperią, palcami zaś o siedzenie krzesła. W tle widać filar i mocno zachmurzone niebo.

Omawiana miniatura wykazuje wielki talent i doskonałą technikę artysty. Nadana modelowi poza niełatwa do odtworzenia szczególnie w rozmiarach portretu miniaturowego wymagała dużej rutyny rysunkowej, ostrożności i wiedzy malarzkiej. Naturalny i swobodny układ postaci, świetny modelunek twarzy i rąk świadczą o wysokiej klasie kunsztu miniatorskiego Marszałkiewicza.

Drugą omawianą tu pracą tego artysty jest miniatura malowana akwarelą z gwaszem na prostokątnej płytce kości słoniowej, o wym. 10,5 × 8,8 cm. Sygnowana rylcem u dołu z lewego boku skróconym nazwiskiem („Marszał.“), pochodzi ze zbiorów Józefa Koj-

¹⁰ Tygodnik Ilustrowany nr 231, z dn. 1 czerwca 1872, t. IX, (krótki życiorys Marszałkiewicza, napisany przez F.T., z podobizną artysty wg fotografii Sachowicza); również, i zapewne z powyższego źródła: Przesmycki, jw., s. XLVIII; Lemberger, jw.

¹¹ Sienkiewicz J., *Malarstwo warszawskie 1. poł. XIX w.*, Warszawa 1936, s. 63-4; Kozakiewicz St., *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819—1945*, Wrocław 1952, (b. przychylnie wypowiedzi współczesnych krytyków) s. 104, 123, 124, 215-216, 232, 261, 329.

deckiego. Przedstawia Bogumiłę z Chojeckich Tyszkiewiczową (il. 3) i wykonana została pod wyraźnym wpływem miniatur wiedeńskich. Portretowana, widoczna do pasa, ubrana jest w ciemnofioletową suknię o dużym dekolcie, na który opada z głowy tiulowy, przezroczysty szal. Twarz pociągłą o piwnych oczach i jasnobłond włosach ułożonych w loki i przepasanych wąską, złotą obręczą, z podłużnymi, złotymi kolczykami w uszach, cechuje pewne znużenie czy smutek. Stan psychiczny pozującej ujawnia się wyraźnie, dlatego trudno się zgodzić z twierdzeniem Przesmyckiego, iż Marszałkiewicz zadowalała się jedynie rzeczywistością zewnętrzną¹². Przeciwnie, portretowanym przez siebie nadawał wiele wyrazu i wewnętrznego życia.

III

Trzecim artystą, którego nie publikowane dotąd miniatury godne są zainteresowania, jest znany malarz tematów wojskowych — Józefat Ignacy Łukaszewicz, urodzony w 1789 r. na Litwie¹³, zmarły 3 stycznia 1850 r. w Warszawie¹⁴. Przez krótki okres czasu był on uczniem Jana Rustema w Wilnie¹⁵, następnie przeniósł się do Warszawy, gdzie w latach 1814—18 uczył się miniaturstwa u Józefa Kosińskiego, któremu ponadto pomagał wykończać miniatury¹⁶. Własnych, sygnowanych nie pozostawił zbyt wielu¹⁷, choć zdawałoby się, że miniaturstwo powinno było mu odpowiadać, czego dowodem choćby 4-letnia praca u Kosińskiego i zamiłowanie artysty w odtwarzaniu, z podziwu godną precyzją i skrupulatnością, drobnych akcesoriów ubioru — koronek, wstążek, biżuterii, odznak itp. W roku 1820 został nadwornym malarzem w. ks. Konstantego, dla którego wykonał liczne obrazy olejne oraz rysunki i akwarele na tematy wojskowe (rewie, musztry, projekty mundurów, portrety). Prace swe wystawiał na wystawach warszawskich w latach 1819—1831¹⁸.

Łukaszewicz jako miniaturzysta był wybitnie zdolnym artystą, jego prace miniatorskie są starannie wykonane, w kolorach żywe i zharmonizowane, dobre w rysunku i cieniowaniach.

Dotychczasowe wystawy miniatur ujawniły bardzo nieznaczną ich ilość. Wystawa miniatur we Lwowie w 1912 r. posiadała jedynie miniaturowy rysunek ołówkiem z tłem akwarelowym, wykonany na papierze, przedstawiający popiersie Aleksandra I z twarzą w profilu, sygnowany: „J. Łukaszewicz 1826“¹⁹. Na wystawie miniatur w Warszawie, zorganizowanej w tym samym roku co lwowska, były dwie miniatury Łukaszewicza, z których pierwsza, zatytułowana „por-



Il. 4. Józefat Łukaszewicz, miniatura Karola Hulewicza. (Fot. L. Hartwig)



Il. 5. Józefat Łukaszewicz, miniatura Fabii Hulewiczowej. (Fot. L. Hartwig)

¹² Przesmycki, jw., s. L, co powtarza za nim Urbanowski A., *Miniatury i miniaturzyści polscy*, Naokoło Świata, nr 52, sierpień 1928, s. 3-8.

¹³ Sienkiewicz, jw., s. 62, podaje jako miejsce urodzenia Wilno, lecz bez podania źródła.

¹⁴ Kurier Warszawski nr 6, z dn. 7 stycznia 1850, s. 30, notatka o zgonie.

¹⁵ Nie należy go mieszać z miernym miniaturzystą wileńskim, Tadeuszem Łukasiewiczem, zm. w 1842 r., również uczniem Rustema.

¹⁶ Rastawiecki, jw., t. I, s. 287-90. Obaj artyści mają bardzo podobny styl malowania.

¹⁷ Zbiory miniatur znanych kolekcjonerów warszawskich, W. Buchnera, E. Neprosa, Neumanów. St. Patka i in., nie posiadały ich wcale.

¹⁸ Sienkiewicz, jw., s. 63.

¹⁹ Bachowski Wł. i Treter M., *Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie 1912*, Lwów 1912, s. 92, poz. 360.

tret dziecka" (sygn., o wym. $5,2 \times 4,7$ cm), według oceny Przesmyckiego bardzo słaba, zaś druga, przedstawiająca Mariannę Tyzenhauzową (reprodukowana w katalogu wystawy, tabl. IV, 70), o wym. śr. 7 cm, na kości, sygnowana: „1830 J. Łukaszewicz“, jak z reprodukcji wnioskować można, bardzo dobra, zaś według słów Przesmyckiego, który widział ją w oryginale — „doskonała“²⁰.

Reprodukowane tutaj dwie miniatury Łukaszewicza dają należyte pojęcie o jego talencie. Pierwsza z nich, malowana akwarelą z gwaszem na owalnej płytce kości słoniowej, o wym. $7,7 \times 6,9$ cm, sygnowana z prawego boku ciemną farbą („J. Łukaszewicz 1833“), przedstawia Karola Hulewicza (1792—1840) (il. 4). Portretowany, widoczny do pasa, ubrany jest w ciemnogrnatowy frak, białą kamizelkę, biały kołnierz i także krawat. Twarz posiada szczupłą z baczkami, włosy ciemnobłond, oczy niebieskie. Druga miniatura przedstawia żonę poprzedniego, Fabię z Jełowickich Hulewiczową (1798—1855) (il. 5). Malowana jest również akwarelą z gwaszem na owalnej płytce kości słoniowej, o wymiarach jw., sygnowana z prawego boku ciemną farbą („J. Łukaszewicz 1833“). Portretowana ubrana jest w ciemnogrnatową, fałdowaną suknię z błękitnym kołnierzem. Z ramion jej opada biały, wełniany tytyk z granatowo-czerwonym deseniem, na głowie ma czepek biały koronkowy, przybrany wstążkami w niebiesko-białe paski. Twarz posiada szczupłą, oczy szaro-niebieskie, włosy ciemne. Obie miniatury mają neutralne, popielate tło i utrzymane są w błękitno-stalowym tonie.

²⁰ Przesmycki, jw., s. XLI i katalogu s. 17.

²¹ *Katalog wystawy retrospektywnej nieżyjących malarzy polskich*, Warszawa 1898, podaje na str. 39, poz. 393, ze zb. dra Heinricha: „Łukasiewicz — miniatura »Portret kobiety« o wym. 4×3 cm“. Przypuszczam, iż zachodzi tu pomyłka w nazwisku artysty i w wymiarach miniatury, ponieważ innych miniatur Łukasiewicza ze zb. Heinricha katalog nie umieszcza, zaś miniatura przeze mnie opisana posiadała na odwrotnej stronie ramki etykietę z tejże wystawy. Wymiary eksponatów podawane są w wym. katalogu w wielu wypadkach nieściśle; inne w tekście rosyjskim, inne w polskim.

²² Lemberger E., *Bildnis-Miniatur in Deutschland von 1550—1850*, München 1909, podaje jako miniaturzystę Jana Krysztofa Gładysza (1762—1830), reprodukcję dwie jego miniatury (p. 187 i 188); również Schidlöf w *Allgemeines Lexikon der Miniaturisten aller Länder*, Wien u. Leipzig 1911, zaznacza przy Gładyszu (s. 294-5), że na wystawie miniatur w Wied-

Z innych jeszcze prac miniatorskich Łukaszewicza omówić należy bardzo dobrą miniaturę, malowaną akwarelą z gwaszem na owalnej płytce kościanej, o wym. $6 \times 4,3$ cm, sygnowaną „J. Łukaszewicz 1829“, dziś nie istniejącą, gdyż spłonęła w czasie powstania 1944 r. w Warszawie. Miniatura ta eksponowana była w r. 1898 na wystawie retrospektywnej malarstwa polskiego w Warszawie²¹, lecz nie opisana i nie reprodukowana. Przedstawiała żonę znanego lekarza i farmaceuty warszawskiego z 1. poł. XIX w. dra Teodora Heinricha i należała ostatnio do jego prawnuczki, Marii z Heinrichów Walewskiej. Portretowana, widoczna do pasa, ubrana była w bładoniebieską, gęsto fałdowaną suknię z niewielkim dekoltem. Przez prawe ramię przerzucony był błękitny muślinowy szal. Włosy blond, wpadające w odcień rudawy, uczesane były w loki. Na szyi zwisał łańcuch złoty opadający do pasa, podtrzymywany palcami lewej ręki, ozdobionej szeroką, złotą bransoletą, wysadzaną szafirami. Miniatura ta posiadała piękne odcienie barw i bardzo dobry układ.

Opisane wyżej prace miniatorskie trzech artystów polskich z ośrodka warszawskiego wykazują dodatni poziom artystyczny i techniczny miniatury portretowej w Polsce. Pomijając artystów polskich pracujących poza krajem oraz artystów obcych osiadłych w Polsce, wybitnie dobre miniatury malowali również między innymi — ubocznie: Bonawentura Dąbrowski i Jan Nepomucen Głowacki, oraz wyłącznie oddani tej sztuce: Franciszek Ksawery Olexiński, Józef Kosiński i Wincenty Lesseur Lesserowicz, ci dwaj ostatni nadworni miniaturzyści Stanisława Augusta²².

niu w 1905 r. znajdował się autoportret artysty w miniaturze olejnej, malowany w 1802 r. Poza tym w domu aukcyjnym „Dorotheum“ w Wiedniu była w sprzedaży w roku 1933 miniatura Gładysza malowana na kości, sygnowana, o wym. $7,3 \times 6$ cm, owalna, przedstawiająca starszą kobietę w koronkowym czepku i zielonej sukni. Katalog „Dorotheum“ z 418 „Kunstauktion“ Anh. s. 3 (47), poz. 27 (558). Gładysz był początkowo kowalem w rodzinnym Babimoście w pow. wolsztyńskim, lecz rzucił ten fach i idąc za powołaniem wziął się do malarstwa. W 1800 roku wystawiał portrety w Dreźnie, chwalone przez współczesnych, w roku 1803 kopiował obrazy w Paryżu, następnie powrócił do Polski i osiadł w Warszawie, gdzie z racji swego pierwotnego zawodu budził żywe zainteresowanie. Malował wiele portretów, krajobrazów i obrazów religijnych, zmarł 21 maja 1830 roku w Warszawie. Źródła polskie nic nie wspominają o jego pracach miniatorskich. Miniaturzystom ośrodka krakowskiego oraz miniaturzystom obcym pracującym w tym czasie w Polsce poświęcę osobny artykuł.

II OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA W SPRAWIE BADAŃ NAD SZTUKĄ

WARSZAWA, 30.V. — 4.VI.1955

Z inicjatywy Komitetu Historii i Teorii Sztuki Polskiej Akademii Nauk oraz Państwowego Instytutu Sztuki zorganizowana została sześciodniowa II Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie Badań nad Sztuką. Zadaniem jej była krytyczna ocena dorobku badań nad sztuką pierwszego dziesięciolecia Polski Ludowej oraz omówienie i uzgodnienie wytycznych ogólnopolskiego planu badań na najbliższe pięciolecie. Konferencja skupiła przedstawicieli poszczególnych dyscyplin badań nad sztuką; obrady toczyły się w zakresach tematycznych pięciu sekcji: Sztuk Plastycznych, Muzyki, Teatru, Filmu oraz Sztuki Ludowej i Folkloru — w formie posiedzeń plenarnych, międzysekcyjnych i sekcyjnych. Łącznie wygłoszono 34 referaty i koreferaty, głosów w dyskusji było 247¹. Uczestniczyło w konferencji ok. 220 osób, z czego 40 przedstawicieli środowisk pozawarszawskich. W zakresie sztuk plastycznych reprezentowane były środowiska: warszawskie, krakowskie, poznańskie, łódzkie, wrocławskie i lubelskie; udział w posiedzeniu brali historycy sztuki, historycy, archeolodzy, muzealnicy, konserwatorzy, architekci i artyści plastycy.

Po otwarciu konferencji przez ministra W. Sokorskiego oraz przemówieniach inauguracyjnych J. Starzyńskiego rozpoczął obrady referatem „Rozwój nauki o sztuce w Polsce Ludowej w latach 1944—1954”. Następne referaty omawiały osiągnięcia Dziesięciolecia, stan pracy oraz postulaty w badaniach nad sztuką poszczególnych okresów; zagadnień sztuki polskiej dotyczyły: T. Dobrowolskiego — „Badania nad historią sztuki średniowiecznej”, W. Tomkiewicza — „Badania nad historią sztuki odrodzenia i baroku”, St. Lorentza — „Badania nad sztuką okresu oświecenia”, S. Kozakiewicza i A. Ryszkiewicza — „Badania nad sztuką 1. poł. XIX w.”, A. Jakimowicza i M. Porębskiego — „Problematyka badań nad sztuką nowoczesną i współczesną”. Sztukę powszechną omawiały referaty: K. Michałowskiego — „Badania nad historią i teorią sztuki starożytnej” oraz W. Molęgo — „Badania nad powszechną historią i teorią sztuki”. Przewidziany programem referat zespołowy G. Chmarzyńskiego, Z. Kępińskiego i K. Piwockiego — „Rozwój metodologii historii i teorii sztuk plastycznych” nie został nadesła-

ny. Zagadnienie muzealnictwa omówił St. Lorentz w referacie „Dorobek naukowy muzealnictwa polskiego w latach 1944—1955”, zagadnienie konserwatorstwa — J. Dutkiewicz: „Naukowy dorobek konserwatorstwa w okresie dziesięciolecia”. Powyższe referaty i ożywiona dyskusja nad nimi wypełniły program pierwszych czterech dni obrad. Jednocześnie wystawa obrazująca działalność poszczególnych Zakładów i Sekcji oraz osiągnięć wydawniczych Państwowego Instytutu Sztuki dawała pogląd na bogaty dorobek Instytutu w okresie jego pięcioletniego istnienia. W piątym dniu kierownictwo Państwowego Instytutu Sztuki przedstawiło referat zbiorowy omawiający „Plan perspektywiczny działalności PIS w latach 1956—1960”. Ostatniego dnia konferencji na posiedzeniu plenarnym prezydium konferencji ogłosiło opracowane przez komisję poszczególnych sekcji wnioski z przebiegu obrad oraz podsumowanie obrad w ramach sekcji.

W podsumowaniu ogólnym J. Starzyński nawiązał do Konferencji Wawelskiej z r. 1950, na której wytyczne zostały ideologiczne i metodologiczne założenia nowego kierunku nauki o sztuce w Polsce Ludowej. „Pięcioletni rozwój nowych badań nad sztuką — od czasów Konferencji Wawelskiej do chwili dzisiejszej — charakteryzuje się jako proces stałego, konsekwentnego przechodzenia od założeń ogólnych do konkretnej problematyki badawczej, zwłaszcza historycznej, jako dążności do praktycznego wypróbowania założeń estetyki naukowej w analizie poszczególnych dzieł sztuki”². Naczelnym tematem badań minionego pięciolecia było zagadnienie historycznej syntezy sztuki polskiej od najdawniejszych czasów do współczesności. J. Starzyński podkreślił, że „brakiem istotnym, który zaznaczył się w dotychczasowych pracach nad historią sztuki narodowej było niedostateczne ich powiązanie z problematyką powszechnej historii i teorii sztuki”. Jako linię wytyczną należy rozumieć uwzględnienie samodzielnego wkładu polskiej twórczości do powszechnego dorobku kultury artystycznej. II Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie Badań nad Sztuką podjęła szczegółową ocenę wyników planowo i zespołowo prowadzonych we wszystkich zakresach sztuki prac badawczych: interpretacyjnych i doku-

¹ Pełne teksty wszystkich referatów oraz dyskusja opublikowane zostaną w nr 3-4, 1955 *Materiałów do studiów i dyskusji w zakresie teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*.

² Cytaty wg sformułowania w artykule J. Starzyńskiego, *W sprawie ogólnopolskiego planu badań nad sztuką w latach 1956—1960*, *Przegląd Kulturalny* 1955, nr 24.

mentacyjnych. W wyniku obrad oraz w oparciu o wnikliwą analizę dotychczasowych doświadczeń sformułowane zostały wnioski (dwudziestoczęstostronniowy dokument) dotyczące ogólnopolskiego planu badań nad sztuką w latach 1956—1960. Wnioski uwzględniają potrzeby i możliwości poszczególnych środowisk. „Mają one na celu jak najpełniejszą aktywizację wszystkich ośrodków naukowo-badawczych, rozszerzenie współpracy pomiędzy nimi oraz pogłębienie związków z innymi dyscyplinami”. Konferencja ustaliła zakres i hierarchię podejmowanych zadań oraz wysunęła podstawowe problemy w trzech głównych kierunkach naukowo-badawczych: 1. dalsza pogłębiona i rozszerzona praca nad historyczną syntezą sztuki polskiej we wszystkich jej dziedzinach; 2. znaczne wzmocnienie pracy nad powszechną historią i teorią sztuki; 3. pogłębienie nowego kierunku badań w zakresie teorii sztuki, w zastosowaniu założeń estetyki marksistowskiej do konkretnych przykładów z historii sztuki oraz współczesnej twórczości artystycznej.

Problemy wysunięte we wnioskach Sekcji Sztuk Plastycznych oparte zostały o plan perspektywny Państwowego Instytutu Sztuki w zakresie historii i teorii sztuk plastycznych na okres lat 1956—1960, który uznano za podstawę ogólnopolskiego planu w tej dziedzinie. We wszystkich trzech zakresach badań postulowano przede wszystkim intensyfikację zespołowych prac nad odpowiednimi opracowaniami syntetycznymi — a więc podręcznikami historii sztuki polskiej i powszechnej oraz historii doktryn artystycznych. Podkreślono równocześnie, że nie mogą na tym ucierpieć badania monograficzne.

W zakresie badań nad sztuką polską wnioski szły w kierunku dość równomiernego nasilenia badań nad sztuką epok feudalizmu i kapitalizmu we wszystkich ich okresach oraz nad sztuką współczesną. W szczególności akcentowano konieczność wzmocnienia badań nad sztuką romańską w Polsce, zwłaszcza wobec projektowanej w r. 1957 w Polsce międzynarodowej konferencji poświęconej tej sztuce, oraz nad sztuką w. XVII—XVIII. Akcentowano silnie konieczność dalszego rozwijania źródłowodokumentarnej podstawy badań i uwypuklenia problematyki technik produkcyjnych.

W zakresie badań nad sztuką powszechną postulaty podnosiły konieczność rozszerzenia badań nad sztuką starożytną, jej zabytkami istniejącymi w zbiorach polskich, jej relacjami ze sztuką późniejszych okresów, zwłaszcza oświecenia. Domagano się szczególnie podkreślenia związków sztuki polskiej ze sztuką pozostałych krajów Europy, zarówno sąsiadujących z nami, jak i krajów Europy zachodniej — przy pełnym zdaniu sobie sprawy z odrębności naszej sztuki jako wyrazu polskiego środowiska. W związku z tymi zagadnieniami silnie wysunięto postulat rozszerzenia współpracy międzynarodowej w zakresie historii i teorii sztuki i znacznie częstszych niż dotychczas wyjazdów samodzielnych i pomocniczych pracowników nauki na studia zagraniczne.

W zakresie teorii sztuki wnioski zmierzały ku dalszemu pogłębieniu pracy nad zagadnieniami teorii sztuk plastycznych i estetyki naukowej w ich ścisłych związkach z dziejami sztuki i aktualną problematyką badawczą, oraz rozwijaniu badań nad społecznym oddziaływaniem sztuki.

We wszystkich trzech głównych zakresach badawczych podkreślano konieczność dalszego stosowania zespołowej i kompleksowej metody badań oraz jej ulepszania, aby uniknąć błędów i wulgaryzacji, co nie raz miało miejsce w ubiegłych latach.

W zakresie muzealnictwa wzywano do pogłębienia tych samych zespołowych i kompleksowych zasad pracy i jej planowości oraz ustalenia programu polityki w zakresie dyspozycji mieniem kulturalnym. Wskazano na konieczność uzgodnienia założeń i kierunków badań naukowych muzealnictwa z planami Polskiej Akademii Nauk, katedr uniwersyteckich i Państwowego Instytutu Sztuki. Szczegółowsze wnioski były wysunięte w zakresie polityki wydawniczej muzealnictwa, która winna być bardziej scentralizowana i planowa, przy intensyfikacji wydawnictw katalogów zbiorów stałych i magazynowych, w zakresie przygotowania i szkolenia personelu naukowego, z postulatem stworzenia przy Muzeum Narodowym w Warszawie Instytutu Kształcenia Kadr Muzealnych, oraz w zakresie wystawiennictwa. Tu postulowano ułożenie długofalowego planu wielkich wystaw, wskazując na konieczność zorganizowania ekspozycji kultury i sztuki polskiej w okresie romańskim, wieku XVII, kilku wystaw z okresu kapitalizmu, wreszcie wystawy Rembrandta i jego kręgu z okazji 350 rocznicy urodzin wielkiego malarza. Stwierdzono konieczność rozszerzenia niektórych działów muzealnych, zwłaszcza Galerii Sztuki Starożytnej, Sztuki Obcej oraz Narodowej Galerii Sztuki Polskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie, jako centralnej polskiej placówki muzealnej, wreszcie stworzenie osobnej Galerii Sztuki Współczesnej. Uznano wszystkie muzea, w tym również regionalne, za placówki naukowe, stwierdzając konieczność wprężenia ich do twórczej pracy badawczej.

W zakresie konserwatorstwa, stwierdzając dotychczasowe osiągnięcia, wysunięto również szereg postulatów zmierzających do usunięcia na przyszłość poważnych niejednokrotnie niedociągnięć. Zwrócono szczególną uwagę na konieczność solidniejszej podbudowy naukowej prac konserwatorskich, ścisłej współpracy konserwatorów z historykami sztuki i szerszych dyskusji nad aktualnymi sprawami konserwatorstwa. Wysunięto postulat opracowania też kierunkowych w zakresie ochrony i konserwacji zabytków.

W podsumowaniu działalności Sekcji Sztuk Plastycznych na Konferencji przewodniczący Sekcji St. Lorentz wskazał na bardzo konkretny charakter obrad, wszechstronność dyskusji oraz słuszną wytyczną dla biegu dalszych prac w zastosowaniu metody zespołowej i kompleksowej przy jednoczesnym popieraniu prac indywidualnych. Podkreślił, iż udział w dyskusji brali przedstawiciele różnych ośrodków naukowych, nie tylko zastrzeżeni badacze, którzy kładli podstawy pod rozwój historii i teorii sztuki polskiej, ale również młodzi pracownicy naukowci. Obrady wykazały znaczne pogłębienie współpracy między pracownikami pokrewnych dyscyplin naukowych, współpracy, która dała już bardzo dobre rezultaty. Konferencja wykazała, że Państwowy Instytut Sztuki jest głównym realizatorem planu badań, współpracującym z innymi instytutami naukowymi (uniwersyteckimi, politechnicznymi, a zwłaszcza muzealnymi). Program Sekcji Sztuk Plastycznych nie posiada bynajmniej charakteru przy czynkowego, jest on programem wskazującym konkretne zadania i wytyczne dla wszystkich dziedzin skoncentrowanych w Komitecie Historii i Teorii Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Jako wniosek o charakterze specyficznym postawiono sprawę odbudowy Zamku Warszawskiego, ściśle w jego dawnej formie historycznej z przeznaczeniem na muzeum.

Obrady zamknięto odczytaniem następującej rezolucji:

II Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie Badań nad Sztuką stwierdza, że:

1. powrót do Polski narodowych dóbr kultury, złożonych na przechowanie w czasie wojny w Kanadzie, jest sprawą szczególnej wagi dla dalszego rozwoju naszej nauki i dla upowszechnienia kultury,

2. opieka nad nimi może być sprawowana tylko przez naród polski i on tylko ma prawo ich strzec i decydować o metodach konserwacji.

II Ogólnopolska Konferencja Naukowa w Sprawie Badań nad Sztuką zwraca się do naczelných Władz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej o poczynienie jak najusiłniejszych starań, by te skarby kultury polskiej jak najrychlej wróciły do kraju, a do wszystkich instytucji i organizacji naukowych i kulturalnych oraz do uczonych i działaczy kulturalnych w Polsce i na całym świecie zwraca się o poparcie i pomoc w odzyskaniu dóbr kulturalnych z Kanady.

B. M.

ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

W SPRAWIE MISCELLANEÓW

Rok 1954 przyniósł korzystny zwrot w doborze treści i proporcji części składowych Biuletynu. W przeciwieństwie do lat poprzednich niewielkie artykuły, recenzje, wypowiedzi dyskusyjne zaczynają stanowić pokąźną pozycję równoważąc niekiedy objętościowo dział przydługich rozpraw. Ten nawrót w układzie formalnym do dobrej tradycji czasopisma i zawartość ostatnich jego numerów usprawiedliwią uwagi na temat krótkich prac, dla których przyjęła się zbiorcza nazwa „Miscellanea“.

W dziale miscellaneów odnajdujemy po większej części omówienie materiałów uzyskanych na marginesie większych opracowań. Autorzy udostępniają w ten sposób swe spostrzeżenia i znaleziska, którym nie chcą czy nie mogą nadać bardziej wyczerpującej postaci z uwagi na kierunek swych zasadniczych prac i zainteresowań, względnie — gdzie sam rodzaj zagadnienia określa skromniejsze ramy objętościowe. Kiedy indziej pod mniej obowiązującą formą przyczynka kryje się zamysł większego dzieła udostępniany i jednocześnie poddawany pod dyskusję. W innych jeszcze wypadkach znajdują tu ujście w postaci skomprimowanej, wartościowe elementy opracowań pisanych dla innych niepublikacyjnych celów, jak wszelkiego rodzaju prace dyplomowe, studia i ekspertyzy o charakterze usługowym, wykonywane przy okazji sporządzania kartotek zbiorów muzealnych, czy na użytek prac konserwatorskich. Niewielkie miscellanea stanowią dział obserwowany ze specjalną uwagą przez fachowy ogół czytelników, którzy odnajdują tu materiały i myśli podane w zwięzłej formie, dotyczące bardzo szerokiego zakresu tematów. To m. in. składa się na nieprzemijającą wartość tomów krakowskich Sprawozdań i Prac Komisji Historii Sztuki.

W oparciu o materiał opublikowany tam, jak również w kilkunastu rocznikach Biuletynu, można dokonać próby określenia warunków, jakim powinno odpowiadać „miscellaneum“. Wydaje się, że w pierwszym rzędzie drobny artykuł tak określany powinien powiększać nie ilościowo, ale jakościowo dorobek naszej dyscypliny. Oznacza to, że przyczynki materiałowe czy interpretacyjne powinny pogłębiać chociażby w bardzo ograniczonym stopniu, naszą znajomość procesu historycznego i artystycznego, a nie zwiększać dokumen-

tacji dla procesów wyczerpująco znanych i ustalonych, względnie podawać fakty nie czy mało znaczące w oderwaniu od zespołu analogicznych zjawisk, które trzeba rozpatrywać łącznie.

Bez trudu możnaby wymienić szereg miscellaneów odpowiadających w pełni tym warunkom mimo prostoty aparatu naukowego, jakim posługiwali się autorzy. Jednym z ciekawszych przykładów jest dwudziestoczworostronowa notatka B. Guerquina o rusztowaniach kościoła św. Anny w Warszawie¹.

Krótki tekst uzupełnia rysunek. Oba elementy składają się na precyzyjną rekonstrukcję i interpretację systemu rusztowań średniowiecznych. Ta krótka notatka po raz pierwszy w naszym piśmiennictwie zupełnie świadomie wprowadza ważne zagadnienie techniki budowlanej. O znaczeniu komunikatu zacytował więc odkrywczy wybór tematu w połączeniu z celowym wykładem. Przykładem innego ujęcia jest artykuł M. Walickiego o Madonnie ze Skrzynna². Treść — charakterystyka pojedynczego malowidła należy do motywów często przewijających się w polskich i zagranicznych periodykach naukowych. Podobnie metoda opracowania zawierającego reprodukcję obiektu omawianego, analogie, opis i studium porównawcze według klasycznego schematu »vergleichende Gemäldestudien« była stosowana setki razy w podobnych wypadkach. A jednak rozprawka ta jest potrzebna. Właśnie z dziesiątków i setek przysłowiowych cegieł takich skromnych przyczynków budują się gmachy wielkich syntez, w danym wypadku syntezy dziejów polskiego malarstwa XVI w.

Nie zawsze temat i sposób ujęcia są dobrane tak trafnie, jak w omówionych artykułach. W kilku miscellaneach nr 3 „Biuletynu“ z ubiegłego roku występują różne odmiany usterek najbardziej typowe dla tego rodzaju krótkich opracowań. Z uwagi na to celowym będzie ich kolejne omówienie.

Szereg pięciu prac, o które chodzi, będących streszczeniami prac magisterskich³, otwiera *Kościół jezuicki w Piotrkowie Trybunalskim* J. Z. Łozińskiego⁴. Jest to zarys monograficzny architektury tej budowli „na tle“; na tle wzmianek źródłowych do historii budowlanej, topografii w węższym znaczeniu (bezpośrednie otoczenie urbanistyczne) i architektury jezuickiej w Polsce

¹ Guerquin B., *Ślady rusztowań średniowiecznych kościoła św. Anny w Warszawie*, B.H.S. i K. XI (1949), s. 163 i 165.

² Walicki M., *Niderlandzki pierwowzór polskiego cechowego obrazu*, B.H.S. XVI (1954), s. 323.

³ Wykonanych na Uniwersytecie Warszawskim.

⁴ S. 326.

lat 1650—1740. Publikacja Inwentarza topograficznego pow. piotrkowskiego sprawia, że obiekt jest „znany” w sensie zestawienia częściowego dokumentacji i dokonania wstępnej naukowej penetracji. Uzasadnieniem więc powtórnej publikacji może być albo uzupełnienie o charakterze źródłowym, albo też nowy wkład interpretacyjny. Za uzupełnienie źródłowe można w pewnym sensie uważać aparat przypisowy do wzmianek historycznych. Wkładem interpretacyjnym jest podjęcie nie dokonanej dotychczas próby pokazania zabytku w szerszym kontekście zjawisk. Jako zbędne trzeba natomiast określić zdublowanie ilustracji i części opisu inwentarza. Wystarczyłoby tu zrobienie odnośników, tym więcej, że poruszone w interpretacyjnej części problemy przestrzennie i pojęciowo nie są skomplikowane, a przy tym nie uwzględniają niektórych punktów podanych w opisie (sklepienie i system podziałów wnętrza). Po za tymi zastrzeżeniami, dotyczącymi potrzeby większej zwięzłości i celowości pewnych składników, streszczenie J. Ł. jest w zasadzie tym, czym być powinno.

Przejdźmy z kolei do dalszych artykułów. Ze zbliżonych sposobem ujęcia prac Obarskiego i Hiża⁵, pierwsza nosi nieco mylący tytuł: *Materiały do życia i twórczości Kubickiego*, pod którym spodziewaliśmy się komunikatu o nieznanym materiałach archiwalnych w rodzaju komunikatów publikowanych swego czasu przez E. Łopacińskiego. Tymczasem spotykamy raczej próbę „zarysu życia i twórczości”, jak prawidłowiej nazwał swój artykuł o Hilarym Szpilowskim St. Hiż. Oba artykuły utrzymane są ściśle w układzie chronologicznym, pod kolejnymi datami odnajdujemy wiadomości o pracach obu architektów i niektóre informacje bardziej osobiście biograficzne. Elementy opisowe łączą się w paru wypadkach ze sprawami atrybucji i charakterystyki stylu. Nie podobna nie zwrócić uwagi, że obrana metoda streszczenia nie jest najszczęśliwsza. Po zarysie monograficznym twórczości artysty oczekujemy jednak chociażby próbnego i szkicowego umiejscowienia w jakimś ciągu historycznym. Podobnie jak dla monograficznego zarysu obiektu, a nawet w jeszcze większym stopniu konieczny jest analityczny rozbiór poszczególnych dzieł nie tylko pod kątem stylu, ale także motywów i struktury⁶, co dopiero może stworzyć podstawy dla określenia własnego

wkładu artysty, jego odrębności, oraz dla oceny klasy artystycznej. Z chwilą wykrycia istotnych kategorii twórczych innego znaczenia nabierają z kolei elementy biograficzne, które spełniwszy swą rolę porządkującą i atrybucyjną pomagają przywrócić dialektyczną jedność między osobowością artysty, a jego dziełem. Problemy te niestety zaginęły w schemacie układu słownika biograficznego, choć na pewno były w jakimś stopniu doceniane przez obu autorów. Pozwalają tego domyślić się zwłaszcza niektóre trafne sformułowania opisu Hiża i słusznie podkreślony przez niego duży reprodukcją projekt przebudowy Nieborowa (przy ustosunkowaniu do dzieł innych epok i innych twórców najwyraźniej rysuje się własna maniera artysty).

Przez złą formę streszczenia pozbawili się autorzy okazji zademonstrowania biegłości w operowaniu metodami pracy historyka sztuki, co także powinno być brane pod uwagę przy ogłaszaniu pierwszych prac tak dla dobra autora, jak i dla zaspokojenia słusznej ciekawości tych wszystkich, którzy pragną poznać jego naukowe oblicze. Szkoda więc, że redakcja Biuletynu nie wkroczyła tu ze swoją majeutyczną pomocą.

Na czym innym polegają niedomogi miscellaneów *Kościół parafialny w Raszynie* i *Kościół w Służewie koło Warszawy*⁷. W obu wypadkach są to opisy mało interesujących (jak to lojalnie przyznaje dla Służewa A. Bartczakowa) parafialnych kościołów aż po wystrój ruchomy włącznie, opatrzone garścią wiadomości źródłowych. Wydaje się, że sumienne te opracowania trafiły pod złym adresem. Ich właściwym miejscem jest inwentarz czy katalog topograficzny⁸.

Jakby wynikało z omówienia tych kilku miscellaneów, ich usterki noszą wprawdzie różny charakter, ale wypływają z jednego źródła. Obiektywny schemat publikacji inwentarzowej spowodował pewne zbędne wtęty w pracy o piotrkowskim kościele pojezuickim, wywierając bardziej przemożny wpływ na opracowania Raszyna i Służewa. Podobnie niekorzystnie zaciążył na obiecujących tematach twórczości Kubickiego i Szpilowskiego schemat słownika biograficznego.

Dla celów porządkujących i rejestrujących służy jednak nie piśmiennictwo periodyczne, odzwierciedlające w założeniu żywy aktualny stan badań, ale inne ważne publikacje typu leksykograficznego i inwentaryzacyjnego.

⁵ S. 332 i s. 335.

⁶ Badanie dzieła sztuki jako zwartej całości podług funkcji i współpracy jego części składowych.

⁷ S. 339 i s. 340.

⁸ Przy okazji prostuję błąd u A. Bartczakowej. Cegła nie rozpowszechnia się na Mazowszu w II poł. XV w., ale znacznie wcześniej, nie stwarza więc pożądanego terminu post quem dla kościoła w Służewie.

S T R E S Z C Z E N I A

GRZEGORZ CHMIELEWSKI

KAPITALE Z KOŁBACZA, SZADZKA I NOWOGARDU

(Streszczenie pracy magisterskiej referowanej na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego w dniu 26.IV.1954 r.)



Il. 1. Kapitel I z opactwa pocysterskiego w Kołbacz. Szczecin, Muzeum Pomorza Zachodniego.

(Fot. Z. Czarnecki)

Podniętą do podjęcia badań na temat kapiteli z Kołbacza, Szadzka i Nowogardu stały się znaczne różnice w dotychczasowym ich datowaniu (Lundberg w swym monumentalnym dziele *Byggnadskonsten i Sverige under medeltiden*, złączywszy kapitele z rzeźbą portalową kościoła w Martebo, określił tym samym czas powstania zespołu na poł. w. XIV, w *Albumie architektury polskiej do połowy wieku XIX* umieszczono je natomiast w poł. w. XIII); również nie rostrzygnięta dotychczas kwestia związków kapiteli z plastyką gotlandzką skłania do zajęcia się tym problemem.

Omawiany w pracy zespół zabytków składa się z 11 głowic, które wraz z należącymi do nich bazami oraz fragmentami trzonów kolumn znajdują się w zbiorach Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie (ostatnio jedną z głowic zdobioną

motywem pięcioliścia dębu umieszczono wraz z bazą w Muzeum Narodowym w Warszawie). Osiem głowic pochodzi z opactwa pocysterskiego w Kołbacz, dwie znaleziono w 1882 r. na gruzach książęcego zamku w Szadzku, ostatnia zabrana została ze zniszczonego zamku w Nowogardzie. Niektóre fragmenty trzonów kolumn zostały wykute z granitu, kapitele i bazy oraz pozostałe relikty słupców wykonano z gotlandzkiego wapienia.

Cztery kapitele — dwa z Szadzka oraz dwa kołbackie — dekorowane są figuralnie. Mieszczą się na nich (kolejno na poszczególnych głowicach) następujące sceny oraz pojedyncze postacie:

1. przygotowanie posiłku w kuchni, podawanie do stołu, spożywanie posiłku — z pozostającą z tą sceną w związku, fragmentarycznie zachowaną postacią czytającego lub też pokutującego mnicha, fragmentarycznie zachowana postać braciszka z miotłą (?) porządkującego refektarz (nie jest również wykluczone, że braciszek ów trzyma w ręku świecę);

2. czterej apostołowie: Piotr i Paweł oraz Jakub Starszy i Bartłomiej;

3. msza oraz postacie mnicha z książką, diabła ciągnącego za kaptur uciekającego mnicha, mnicha kłęczącego ze złożonymi rękami, mnicha stojącego z lewą ręką na piersiach;

4. cztery postacie przykucniętych mnichów w narożach.

Wg dokonanej przez F. Kuglera (*Pommersche Kunstgeschichte*) interpretacji scen na tzw. kapitelu „czarcim“, sceny te są ilustracją legendy o kołbackim opacie, który zaprzedał swą duszę diabłu, a od wiecznego potępienia uratowany został dzięki modłom braci. Jak podaje Steinbrück



Il. 2. Kapitel III z opactwa pocysterskiego w Kołbacz. Szczecin Muzeum Pomorza Zachodniego. (Repr. wg. Schmitt, *Mittelpommern*)

(*Geschichte der Klöster in Pommern*) w kościele kołbackim znajdować się miało malowidło o analogicznej tematyce. Wiadomość tę odnieść jednak trzeba do wyobrażeń na kapitelu „czarcim“, które, ze względu na atrakcyjność sceny z diabłem (jej opis zamieścił Hainhofer w swym diariuszu już w 1617 r.), przyczyniły się najprawdopodobniej do powstania wzmiankowanej legendy. Wyobrażenia te, podobnie jak występujące na kapitelu znalezionym w Szadzku, uznać należy za ilustrację życia cystersów z Kołbacza, powstałą w celu zamanifestowania (zapewne w pałacyku opata, o czym niżej) ich nabożności i zasobności. Szatan był dla ówczesnych mnichów postacią w pełni realną, groźnym przeciwnikiem, który napastował szczególnie zasłużone klasztory (tłumaczy to wymownie sens jego pojawienia się w Kołbacz), a nawet — o czym mówił Guibert de Nogent — ścigał z

wstępujących do nowicjatu zakonne szaty (scenę tę przedstawiono być może na kapitelu „czarcim“, na co wskazywałyby zsuwający się z głowy cystersa kaptur, który ten pragnie przytrzymać ręką, analogicznie jak w opowiadaniu Guiberta). Treść tego kapitelu uzupełniał umieszczony na abakusie ewangeliczny werseł „rede rationem villicationis tuae“, będący ostrzeżeniem skierowanym pod adresem opata — najprawdopodobniej dyspozytora treści omawianych scen. Przy ich realizacji oparto się zapewne na malarstwie miniaturowym, którego dostarczyć mogła biblioteka kołbacka.

Ze względu na swą formę obydwie kapitele z Szadzka wykazują ścisły związek z kapitelami kołbackimi, a również przedstawione na głowicy szadzkiej sceny z życia cystersów, będące czymś obcym w zamku świeckim, są harmonijnym uzupełnieniem ikonograficznego programu głowic z Kołbacza. Związek ten wskazuje wyraźnie na Kołbacz, jako na miejsce pochodzenia głowic znalezionych w Szadzku, tym bardziej, że spośród czterech apostołów znajdujących się na jednej z tych głowic, trzej: św. Piotr i Paweł oraz Bartłomiej, czczeni byli w kaplicy kołbackiej ufundowanej w 1302 r. przez Ottona I. Ponieważ klasztor w Kołbaczu zostaje rozebrany w początkach XVIII w., kiedy to przystępuje się do inwentaryzacji szkół szadzkiego zamku z myślą o jego odbudowie, wysunąć można przypuszczenie, że w tym czasie z materiałem uzyskanym z rozbiórki przewieziono do Szadzka obydwa kapitele, jak również znalezioną w Dobrzeżanach (nieopodal Szadzka) bazę, o formie identycznej z jedną z baz pochodzących z Kołbacza.

Opierając się na wzmiance w diariuszu Hainhofera wolno przypuszczać, że kapitel z figurami mnichów w narożach zdobił refektarz, gdzie znajdowała się większa liczba ana-

logicznie dekorowanych głowic, o czym wspomina wymienione źródło. Kapitel „czarci“ pochodzi z kapitułarza względnie pałacyku opata, gdzie zapewne mieścił się również kapitel ze sceną posiłku. Głowicę z figurami apostołów łączyć należałoby z kaplicą fundacji Ottona I. Gdyby to przypuszczenie okazało się słuszne, wówczas data ukończenia kaplicy w 1303 r. wyznaczałaby równocześnie czas powstania głowic; pozostałe głowice pochodzą z krużganków oraz nie dających się dokładniej określić zabudowań klasztornych.

Zarówno kapitele zdobione figuralnie jak i dekorowane roślinnie nie tworzą zespołu jednolitego pod względem stylistycznym. Wśród pierwszych wyodrębnia się ze względu na swój niski poziom głowica z czterema figurami mnichów w narożach; w drugiej grupie nie łączy się z zespołem kapitel kostkowy z motywem pięcioliścia oraz dwa kielichowate, przynależne do wcześniejszej fazy stylowej. Pozostałe kapitele są tworem jednego warsztatu, zapewne dwóch lapicydów, za czym zdają się przemawiać różnice w sposobie cięcia fałd oraz opracowanie motywów flory. Zespół ten wykazuje ścisłe związki z portalową rzeźbą gotlandzką w Gammelgarn (wg Roosvala z ok. 1335 r.) i Dalhelm (ok. 1325 r.). Postaci mnicha podającego do stołu odpowiada w Gammelgarn postać Abła z Ofiarowania, zarówno ze względu na cechy ogólne: charakter głębokiego reliefu, proporcje typów twarzy, jak i szczegółowe: identyczne opracowanie fałd, charakterystyczny dukt dwóch rowków obramowujących szaty. Opracowanie dekoracji roślinnej kapiteli z Kołbacza wykazuje bliskie analogie z ujęciem motywów flory w kościele w Dalhelm. Powyższe zbieżności oraz wyniki analizy formalnej głowicy z figurami apostołów, o charakterystycznej dla pierwszych dziesiątków XIV w. stylizacji loków św. Bartłomieja oraz Jakuba Starszego, pozwalają

datować tę grupę kapiteli na początek w. XIV. Należące do niej dwie attyckie bazy posiadają analogię w kościołach gotlandzkich w Bung (ok. 1310) i Endrze (ok. 1315).

Odosobniony pod względem formalnym kapitel z mnichami w narożnikach wykazuje związki z wystrójem rzeźbiarskim kaplicy św. Anny przy kościele N. Marii Panny w Lubece, poświęconej w 1310 r. Również na terenie Lubeki, w szpitalu św. Ducha, znajduje się portal roboty gotlandzkiej, zgodnie uznany przez badaczy szwedzkich (Roosval, Lundberg) za dzieło mistrza pracującego w Gammelgarn tzw. „Fabulatora“. Zabytek ten powstał wg Roosvala ok. 1310 r. potwierdza słuszność przyjętego datowania kapiteli.

Dwie głowice kielichowe oraz pozostałe bazy pochodzą zapewne z bezpośredniego wcześniejszego importu gotlandzkiego, podobnie jak tego samego kształtu głowice i bazy z sedliów katedry w Szlezewiku z ok. 1280 r. oraz z kościoła franciszkańskiego w Strzałowie.

Datowanie głowic na początek w. XIV (z wyjątkiem dwóch wyżej wspomnianych, które jako pochodzące z bezpośredniego importu wykonane być mogły wcześniej) odpowiada okresowi powstania zabudowań klasztornych Kołbacza, które wzniesione zostały równocześnie z partią zachodnią kościoła zakończoną w 1307 r.

Bogaty wystrój rzeźbiarski Kołbacza, którego pojawienie się w początkach w. XIV w. w zabudowaniach klasztoru cysterskiego jest zrozumiałe z racji powszechnego w tym czasie nieprzestrzegania zakazów kapituł generalnych, zabraniających umieszczania w kościołach i klasztorach dekoracji figuralnej — świadczy o wadze, jaką mnisi kołbacki przykładali do strony dekoracyjnej budowli, wznoszonych w okresie rozkwitu gospodarczego opactwa.

ANNA ROGALANKA

ZABUDOWA WEWNĘTRZNA RYNKU STAREGO MIASTA W POZNANIU

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego w dniu 25.IX.1954 r.)

Na podstawie analizy: 1. reliktyw zabudowy, 2. opisu zabudowy zawartego w „Rewizji Prywatnej całego Miasta JKMcI Poznania z woli... Magistratu Poznańskiego uczynionej przez... Michała Patarzyńskie-

go i Jana Rzepeckiego ławników tegoż Miasta...“ z r. 1728, 3. wzmianek archiwalnych sięgających pierwszych lat XV w., szczególnie licznych w w. XVI, 4. najstarszych wzmianek w dokumentach z r. 1253 i 1280 —

stosując metodę retrogressywną można wysnuć wnioski, które zostaną tu pokrótce zreferowane.

Skomasowane na Rynku urządzenia targowe spełniać miały pierwotnie rolę izolowanego od zabudowy

mieszkalnej bazaru handlowego i tworzyły wraz z Ratuszem w organicznie miasta blok centralny, urbanistycznie zorganizowany, jednak zupełnie odmiennie od zwykłego bloku zabudowy mieszkalnej.

Zabudowa bloku centralnego w Poznaniu składała się z trzech brył zasadniczych: Ratusza i Wagi w części północnej i z sąsiadującego z nimi od południa kompleksu kramów w części południowej. Teren kramów podzielony był w Poznaniu w kierunku południkowym na siedem równoległych „parcel zbiorowych” różnej szerokości, przeznaczonych na zespoły jednobranżowych kramów. Każda z „parcel zbiorowych” dzieliła się na mniejsze działki jednostkowe o równych w zasadzie wymiarach w obrębie poszczególnych parcel zbiorowych. W sumie istniało na terenie siedmiu parcel zbiorowych (budników, szewców, krojowników sukna, kramarzy, piekarzy, rzeźników i garnarzy) ok. dwustu parcel jednostkowych.

Działka jednostkowa odpowiadała wymiarom stoiska w wypadku wzniesienia na parceli zbiorowej jednolitego budynku względnie — wymiarom kramu, budy, jatki w wypadku wzniesienia na parceli szeregowo zgrupowanych zabudowań. Parcele położone na obrzeżu kompleksu zabudowane były jedno-szerogowo: kramy zwrócone były frontem ku rynkowi. Parcele położone wewnątrz kompleksu zabudowane były dwuszerogowo: kramy zwrócone frontem do siebie, otwierały się ku osiowo przeprowadzonej przez parcelę uliczce, zamkniętej u wylotu bramkami. W wypadku wzniesienia na parceli zbiorowej, położonej wewnątrz kompleksu, jednolitego budynku (w Poznaniu Jatk Chlebowe — późniejsza Zbrojownia), stoiska rozmieszczone były dwuszerogowo wzdłuż długich ścian budynku, a sam budynek miał charakter przelotowy, tak że schemat organizacyjny nie ulegał w zasadzie zmianie.

Zarówno szerokość parcel zbiorowych jak i wewnętrznych działek jednostkowych w ich obrębie dostosowana była do potrzeb magazynowych i manipulacyjnych poszczególnych branż. Najszerszą parcelę zajmowali krojownicy sukna (22 m), najwęższą szewcy (6 m).

Rozmieszczenie zespołów kramów w granicach całego kompleksu wykazuje pewną celowość: towary żywnościowe skomasowane były w zachodniej partii kompleksu kramów (jatk rzeźnicze i chlebowe). Sukienice i Kramy Jedwabne ze względu

na wysoką wartość właściwych im towarów mieszczą się wewnątrz kompleksu kramów, w zespołach mniej dostępnych. Na obrzeżu, zgrupowane w otwartych ku Rynkowi szeregach Budy Śledziowe i Garbarskie reprezentują uboższe gałęzie handlu.

Zabudowa poszczególnych zespołów jednobranżowych kramów wzniesionych na parcelach zbiorowych graniczyła bezpośrednio z zabudową sąsiadujących zespołów. Brak jest w Poznaniu śladu międzychów między zabudową poszczególnych parcel zbiorowych.

Komunikacyjność wewnętrzna całego kompleksu kramów meliorowana była dodatkowo przez przejście poprzeczne zwane w źródłach „krzyżem”, który przecinał cały kompleks kramów mniej więcej w połowie w kierunku wschód — zachód i zamykany był zarówno na obrzeżu jak i na granicy poszczególnych zespołów kramów bramkami względnie wrotami. W sumie na przestrzeni niecałej połowy hektara urbanista średniowieczny rozmieścił około 200 stoisk handlowych w 7 zorganizowanych branżowo zespołach. 34 z tych stoisk dostępne były bezpośrednio z Rynku, a do reszty w ilości ok. 160 prowadziło z Rynku 12 wejść: 5 od południa, 5 od północy i po jednym od wschodu i zachodu, tak że średnio przypadało na każde 12 stoisk we wnętrzu kompleksu jedno wejście z obrzeża. Jeżeli dodamy do tego, że wejścia umieszczone były osiowo i ułatwiał ruch przelotowy, a ponadto przejście poprzeczne ułatwiał przyływ i odpływ kupujących, to ocenić możemy całość założenia jako wybitne osiągnięcie urbanistyczno-organizacyjne.

W tym świetle rynek średniowiecznego miasta blokowego o rozplanowaniu regularnym stworzony w celu spełniania funkcji placu targowego nie był w całym tego słowa znaczeniu placem w sensie przestrzennym, ponieważ jego centrum było zabudowane. Dzięki jednak specyficznej urbanistycznie organizacji tej zabudowy i utrzymaniu maksymalnej wprost przelotowości całego bloku, rynek nie przestaje być placem w sensie komunikacyjnym.

Od pierwszych lat XV w., tzn. bezpośrednio po założeniu ksiąg miejskich pojawiają się o tym kompleksie kramów liczne wiadomości, pozwalające stwierdzić, że już w początku XV w. istniał on zarówno w sensie zabudowy jak i rozplanowania. Siedem zespołów jednobranżowych kramów tworzyło zorganizowa-

wany według wyżej naszkicowanych zasad i sprawnie funkcjonujący kompleks zabudowy handlowej, drewnianej wprawdzie częściowo, ale przekształcającej się stopniowo, równocześnie z zabudową reszty miasta w zabudowę murowaną, z zabudowy parterowej w zabudowę wielokondygnacyjną. W ramach tych przeobrażeń, zainicjowanych już w wieku XV, a szybko postępujących w wieku XVI, Budy Śledziowe na obrzeżu wschodnim kompleksu kramów przeobrażają się w jednoszerogowe zgrupowanie jednoosiowych kamieniczek z podcieniem w przyziemiu, zaś Kramy Sukienne w dwuszerogowe zgrupowanie znaczniejszych kamieniczek, również z podcieniami w przyziemiu. Na parceli piekarzy wyrasta jednolity, co najmniej dwukondygnacyjny budynek. Te zespoły kramów, które utrzymują w zasadzie gabaryt parterowy (Jatki Szewskie, Kramy Bogate, Jatki Rzeźnicze), uzyskują jednak u wylotów uliczek bryłowe zamknięcie: Jatki Szewskie zamyka od północy kamieniczka Bractwa Szewskiego, od południa Kancelaria Miejska. Kramy Jedwabne zamyka u wylotu północnego kamieniczka Rotowska i Pleśniewiczowska, od południa kamieniczka Stropłowska i Czenpińskich. Do gmachu Jatek Chlebowych (Smatruzy) przylega kamieniczka postrzygacza, spełniająca to optyczne zadanie, do pewnego stopnia, w stosunku do ciągu Jatek Rzeźniczych. W ten sposób elewacja południowa i północna kompleksu kramów uzyskują prawie jednolity gabaryt, a bramki zamykające ciągi uliczek podkreślają zwartość zabudowy bloku centralnego, którego ściany na równi z ścianami zabudowy obrzeżnej tworzą zamknięcie rynkowych wnętrz.

Ostateczne rozplanowanie zabudowy bloku centralnego nastąpiło w Poznaniu bezpośrednio po lokacji, najpóźniej w latach 1280—1310.

Skomasowanie urządzeń targowych na rynku ocenić należy jako zjawisko postępowe zarówno w sensie ekonomicznym i społecznym (bezpieczeństwo towarów, kontrola społeczna nad jakością i wagą towarów), jak i urbanistycznym (racjonalne rozplanowanie stoisk handlowych w centrum miasta).

Typ zabudowy „zbiorowej parceli” kupieckiej ulega w epoce renesansu dość znacznej ewolucji. Geneza tego zjawiska tkwi w faktach natury ekonomicznej, a formy przemian uzależnione są w sposób czytelny od czynników natury społecznej. Budnicy, szewcy, kramarze, pie-

karze, rzeźnicy, czapnicy, garncarze, zorganizowani w kupieckich i rzeźmieślniczych cechach, składają się na „pospólstwo obywateli“, które tworząc mieszczańską opozycję walczy z patrycjatem o udział w kierowaniu miastem. Wyrastanie bogatych w kamień i detal architektoniczny kamieniczek budników i kramarzy świadczy, że powstanie i sukcesy opozycji mieszczańskiej mają swe źródło w sukcesach ekonomicznych „pospólstwa obywateli“. Pospólstwo to w zaraniu dziejów miasta gnieźdzące się w racjonalnie wprowadzone zorganizowanym kompleksie kramów na rynku, kramów ubogich przecież w zasadzie, a izolowanych od zabudowy mieszkaniowej, przekształca swoiście część zabudowy tego kompleksu nadając mu formę kamieniczek. W dziele tych przemian przoduje zresztą najbogatsza kategoria kupców — krojownicy sukna, powiązani z patrycjatem licznymi węzłami, często wprost do patrycjatu przynależni. W ten sposób bogacące się „pospólstwo obywateli“ próbuje w centrum miasta stworzyć kompleks budowli indywidualnych, konkurujących z kamienicami patrycjatu na obrzeżu rynku. Przelamując równocześnie średniowieczną zasadę izolacji kompleksu kramów od zabudowy mieszkaniowej, „pospólstwo obywateli“ daje wyraz dążeniu do pewnej indywidualizacji form handlu, emancypacji spod norm średniowiecznego „kodeksu handlowego“, emancypacji afirmowanej w końcu za-

równy przez władze miejskie jak i najwyższą władzę państwową.

Skomasowanie urządzeń targowych w centrum miasta, stworzenie blokowo zorganizowanego „theatrum“, urbanistycznie rozplanowanego w ramach bloku centralnego na rynku, jest zjawiskiem typowym dla miast średniowiecznych o rozplanowaniu regularnym na terenie Europy środkowej (Brandenburgia, Pomorze, Ziemia Lubuska, Śląsk, ziemie Polski centralnej) i promieniuje poprzez polskie mieszczaństwo na ziemie ruskie (Lwów, Kamieniec Podolski). Na podstawie dostępnej w tej chwili literatury i źródeł kartograficznych można stwierdzić, że zarówno organizacja poszczególnych zespołów, jak i całego kompleksu kramów jest w zasadzie analogiczna jak w Poznaniu, natomiast poważne różnice zachodzą w układzie bryły całego bloku centralnego. Genetycznie wcześniejszym typem wydaje się blok jednolity, składający się z kilku równoległych kupieckich parcel zbiorowych, zabudowanych dwuszeregowo we wnętrzu kompleksu, jednorzędowo — na obrzeżu.

Blok centralny z wydzielonymi parcelami pod budowę urządzeń komunalnych (przede wszystkim ratusza) jest owocem ewolucji związanej z przemianami w ustroju społecznym i w organizacji wewnętrznej życia miejskiego. Rynek poznański reprezentuje tę właśnie drugą odmianę rozplanowania bloku centralnego w wersji dość oryginalnej.

Jakkolwiek wyglądałoby szczególnie rozplanowania bloku central-

nego, usytuowanie bloku w stosunku do ścian rynku jest z reguły skośne, zwłaszcza w miastach śląskich. O ile w całości rozplanowania kompleksu kramów kierowano się względami czysto utylitarnymi, o tyle ten szczegół usytuowania całego bloku wydaje się być podyktowany względami estetyczno-urbanistycznymi. Dzięki zastosowaniu lekkiego odchylenia bloku centralnego (w Poznaniu ok. 7°), powstaje na rynku swoista gra przenikających się wnętrza, całość rynku zyskuje na optycznej przestrzoności, a rynek, mimo istnienia bloku centralnego, nie jest jedynie szerszą od innych ulicą okrężną, ale rynkiem-placem.

Praca przygotowana została w ramach Komórki Badań i Studiów PKZ. Kwerendę archiwalną przeprowadził na osobne zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków kustosz Archiwum Wojewódzkiego w Poznaniu mgr Marian Mika. Praca oparta jest na niezwykle obfitym, zdobytym tą drogą materiale archiwalnym, który wyzyskany został w porozumieniu i za zezwoleniem kustosa Miki. Interpretację poszczególnych źródeł uzgadniano wielokrotnie z kustoszem Miką. Praca uwzględnia również źródła cytowane przez mgr W. Maisla w pracy „Zabudowa wewnętrzna rynku poznańskiego“, publikowanej w Przeglądzie Zachodnim 1953, jakkolwiek wielokrotnie odmienna jest w ich interpretacji.

KONRAD GÓRSKI

ZAGADNIENIE SYNTEZY RENESANSU

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Pomorskiego w dniu 8.II.1954 r.)

Celem niniejszych rozważań będzie zwięźle przedstawienie, jak rozwijało się pojęcie renesansu i jakie ogólne dążenia tej epoki dadzą się przy dzisiejszym stanie wiedzy ustalić.

Świadomość, że dokonało się jakieś odrodzenie sztuki i literatury, mieli już ludzie drugiej połowy XV i całego XVI wieku. Wyraźne świadectwa tego znajdujemy u Erazma, Rabelais'go, Vasario i innych. Obok tej świadomości istniał drugi nurt — etyczny — świadomość odrodzenia religijno-moralnego (znów Erazm, Serwet, Palingenius, różni przedstawiciele reformacji). Ten ostatni nurt wiązał się z ru-

chami mistyczno-religijnymi XIII stulecia i miał swoich kontynuatorów we wczesnym humanizmie (Petrarca, Valla).

Uznanie renesansu za okres wszechstronnego odrodzenia religii, moralności, sztuki, literatury i nauki pozostało w tradycji wieków następnych, zwłaszcza w świecie protestanckim ze względu na doniosłość reformacji. Stąd też już w XVII w. powstaje termin *media aetas* (= średniowiecze), mający oznaczać długi szereg stuleci między epoką rozkwitu kultury w dobie cesarstwa rzymskiego a renesansem. Oba terminy więc: średniowieczne i renesans powstały wtedy, gdy histo-

ria była bardziej sztuką, niż nauką i pozostały jako etykiety dla pewnych okresów czasowych. Gdy zabrano się jednak do bliższego ich definiovania, okazało się, że: 1. brak nam wyraźnego określenia istoty kultury średniowiecznej; 2. skutkiem tego nie znamy czasowych granic renesansu; 3. związek między reformacją i renesansem układa się częściowo jako wynikanie, częściowo jako opozycja; 4. wiele zjawisk, które na podstawie konwencjonalnego podziału na epoki uważa się za typowe dla średniowiecza, okazuje niezmiennej żywotność w renesansie (są to: silny nurt życia religijnego, pewne formy myślenia, jak

autorytatywność i normatywność, pewne upodobania estetyczne, jak np. posługiwanie się alegorią).

Mimo to istnieją pewne zjawiska różnicujące obie epoki i świadczące, że dopatrywanie się w renesansie jakiejś antytezy do średniowiecza ma swoje uzasadnienie. Te różnice zasadnicze wyrażają się w faktach następujących:

1. walka humanizmu ze scholastyką jako wyraz odmiennej metody poznawczej, przygotowującej zwycięstwo postawy empirycznej nad oderwaną spekulacją;

2. stopniowe przesuwanie się w kierunku antropocentryzmu na miejs-

sce średniowiecznego teocentryzmu (sekularyzacja wartości życiowych);

3. wypieranie średniowiecznego uniwersalizmu przez ideał narodowy (kult państwa, rozwój literatury w językach narodowych, ograniczenie roli łaciny do języka naukowego i dyplomatycznego);

4. w zakresie sztuki wypieranie naturalizmu średniowiecza przez klasycyzującą heroizację formy.

Czy wymienione tu tendencje renesansu dadzą się sprowadzić do jednej formuły, która mogłaby uchodzić za syntezę renesansu, trudno przesądzać. Im kto lepiej zna rene-

sans na podstawie źródeł, a nie podręcznikowych formuł, tym jest ostrożniejszy i mniej skłonny do ryzykownych uogólnień. Syntezy wszelkich epok, zwłaszcza takich, które są odczuwane jako przełomowe przez ludzi w nich żyjących, nastrożają wielkie trudności. Niezbędna w tym wypadku ostrożność nie jest jednak równoznaczna ze sceptycyzmem poznawczym. Osiągnięcie nowej syntezy renesansu jest niewątpliwie możliwe, ale zależy od dalszego, pogłębionego zbadania tej epoki i wyzwolenia się od wpływu momentów uczuciowych w jej wartościowaniu.

JAN BIAŁOSTOCKI

LEONARDO I NIDERLANDCZYCY

UWAGI O MADONNIE QUENTINA MASSYSA W MUZEUM NARODOWYM W POZNANIU

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Warszawskiego w dniu 23.III.1954 r.)

Jednym z najciekawszych dzieł malarstwa obcego w Polsce jest niderlandzka Madonna z Dzieciątkiem oraz Barankiem z pierwszej połowy XVI wieku w Muzeum Narodowym w Poznaniu.¹ Obraz ten kupiony został w Norymberdze w r. 1820 przez Atamazego hr. Raczyńskiego i już przez niego określony jako dzieło Quentina Massysa. Malowidłem zajmowało się wielu badaczy, których opinie są na ogół zgodne co do tego, że krajobraz jest dziełem innego artysty (Patinira lub kogoś z jego następców). Inni uczeni podjęli kwestię pierwotności obrazu, którego kompozycja oparta jest o zredukowaną grupę św. Anny Leonarda z paryskiego obrazu Leonarda da Vinci.

Autor obrazu poznańskiego zachował postać Madonny z Dzieciątkiem i Barankiem, lecz zrezygnował z postaci św. Anny. Nie powtórzone także leonardowskiego krajobrazu, lecz umieszczono Madonnę na tle pejzażu niderlandzkiego. Badacze rozważali szczególnie kwestię, która spośród ponad 25 replik uczniowskich i kopii św. Anny Leonarda była pierwotnym obrazem poznańskiego; niektórzy sądzili, że jest on oparty na pierwotnym już zredukowanej kompozycji Leonarda, inni byli zdania, że redukcji grupy figuralnej do dwóch osób dokonał dopiero autor obrazu, opierając się

na pełnej kompozycji leonardowskiej. W każdym razie autor obrazu nie powtórzył wiernie wzoru włoskiego, skoro dokonał tak poważnej zmiany w krajobrazie. Widocznie malarz niderlandzki przejmował z wzoru leonardowskiego także tylko sformułowania artystyczne, których potrzebę odczuwał, a których samodzielne ukształtowanie przekraczało jego własne możliwości twórcze. Rezygnował natomiast z naśladowania pejzażu, którego wyobrażenie na sposób niderlandzki zaspokajało jego potrzeby.

Widać z tego, że około r. 1520



Quentin Massys, Madonna z Dzieciątkiem. Poznań, Muz. Narodowe. (Fot. L. Perz)

niderlandzkie środowisko artystyczne tylko połowicznie mogło przyswajać sobie osiągnięcia sztuki klasycznego renesansu włoskiego. Było to przejściowe stadium w historii kultury niderlandzkiej: zarówno w dziedzinie kulturalnej jak gospodarczej i społecznej jest to faza przenikania się systemu średniowiecznego i nowożytnego. Dwoistość ta znajduje swoje znamienne wyrażenie w twórczości artystycznej Quentina Massysa, którą Baldass chciał ująć — w sposób może zbyt uproszczony — w kategorii gotyku i renesansu. Dwie możliwe drogi stojące przed Massysem znalazły wyraz w dwóch monumentalnych tryptykach: brukselskim (1507—1509) i antwerpeńskim (1508—1511). Pierwszy z nich odznacza się przewagą elementów włosko-renaansowych, drugi — przewagą tradycji niderlandzko-gotyckiej. W twórczości Massysa — biorąc ogólnie — renesans włoski znajduje wyraz raczej w dekoracji, niż w bardziej zasadniczych dla oblicza sztuki koncepcjach przestrzeni i ruchu. Ruch w jego obrazach przebiega prawie z reguły równoległe do płaszczyzny obrazu. Także w obrazie poznańskim Massys nie powtórzył rewolucyjnej koncepcji przestrzenno-dynamicznej, która stanowiła o istotnym znaczeniu leonardowskiej św. Anny, przekraczającej statyczne ujęcie sztuki Quattrocenta. Redukując grupę figuralną do dwóch postaci, Massys zrezygnował z wielokierunkowego, tworzącego niejako przestrzeń dynamizmu grupy figuralnej, który był rewelacją w obra-

¹ W odczycie zreferowana została obszerna praca: *Poznańskie Leonardum*, złożona w zimie 1952—53 do druku w *Studiach Muzealnych*.

zie Leonarda. Redukcja kompozycji w poznańskiej Madonnie Massysa sprowadza koncepcję ruchu do łagodnej, opadającej po płaszczyźnie malowidła kadencji, żywo przypominającej splecioną jak łańcuch fałę ruchową obrazów Van der Goea lub Dirka Boutsy, a zgodnej z tradycją i możliwościami sztuki niderlandzkiej początków XVI wieku. Massys wziął natomiast z dzieła Leonarda żywość, naturalność, „ludzkość” postaci Madonny — wziął to, co pragnęli osiągnąć artyści jego ojczyzny: naturalny obraz żywego człowieka.

Tak pojętej, igrającej z Dzieciątkiem Marii, dano też tło rodzinne w postaci typowego dla Antwerpii około r. 1520 pejzażu panoramicznego, który łącząc w sobie realizm szczegółów z fantastyką całości, precyzję obserwacji z tendencją symboliczną, był także zjawiskiem charakterystycznym dla fazy przełomowej pomiędzy średniowieczem i czasami nowymi. Na tle tendencji rozwojowych pejzażu panoramicznego krajobraz Madonny Massysa odróżnia się w sposób interesujący. Następcy Patinira, jak Bles czy Gassel odchodzili od mistrzowskiej umiejętności wywoływania iluzji przestrzennej, znanej z obrazów Patinira, w kierunku płaskiego gęstego zabudowania powierzchni obrazu, co połączone było z rezygnacją z głębi przestrzennej. W obrazie poznańskim natomiast spotykamy się właśnie z sugestywną, „głębką” przestrzenią, z organicznym powiązaniem elementów kompozycji. Pejzaż ten pozbawiony jest prawie zupełnie elementu fantastycznego, brak w nim malowniczych skał tak typowych dla Patinira (występuje tu tylko drobna ich namiastka). Pejzaż w obrazie poznańskim nie sprawia — jak u Patinira — wrażenia jakiejś „kosmicznej” całości, lecz stanowi wycinek widoku na szeroki szmat kraju (a ta wycinkowość zaakcentowana jest szczególnie przez obcięcie

chaty z lewej strony). Pejzaż ten może być w całości uznany za widok kraju niderlandzkiego. Autorem krajobrazowego Madonny Massysa należy szukać wśród artystów związanych ze stylem Patinira, ale skłonnych do większego realizmu, zarówno w szczegółach jak w całości kompozycji — wśród artystów związanych także z wpływami malarstwa holenderskiego. Takim właśnie malarzem był syn Quentina — Cornelis Massys, w którego twórczości łączy się tradycja Patinira i holenderskie koncepcje Mostaerta i tzw. Jana de Cocka. Analogie znaleźć można szczególnie w rysunkach Cornelisa Massysa. Autorstwo to oczywiście nie jest pewne, jest jednak dość prawdopodobne. Jako drugi ewentualny autor wchodzi też w rachubę tzw. „Mistrz albumu Errera”, identyfikowany przez Benescha z Hansem Vereyckem.

Krajobraz wyodrębnił się jako oddzielny gatunek malarski w Niderlandach, — gdy — jak wykazał ostatnio E. H. Gombrich (*Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, Gazette des Beaux-Arts VI/XLI, 1953, s. 335—360) — zostało to umożliwione przez wykształcenie się odpowiednich pojęć we włoskiej teorii sztuki. Często jednak podnoszono, że na ukształtowanie się patinirowskiej panoramy krajobrazowej oddziaływało bezpośrednio malarstwo włoskie, a szczególnie Leonardo da Vinci. Być może istniały wzajemne zapożyczenia motywów; jednak, jak Massys czerpał z dzieł Leonarda motywy, a nie koncepcję przestrzenną i dynamiczną, tak pejzażyści — choć może przejmowali fantastyczne formy skał leonardowskich — nigdy nie zapożyczyli od mistrza włoskiego całości wspaniałych wizji natury górskiej. Sztuka Patinira pomimo pewnych podobieństw do Leonarda jest w swej istocie odrębna od sztuki włoskiej, a jej powiązania z realnymi elementami krajobrazu Ni-

derlandów (skały nadmozańskie) są niewątpliwie. Skądinąd krajobraz typu „leonardowskiego” był odosobniony także w malarstwie włoskim.

Jak to ostatnio określił de Tolnay, w Monie Lizie Leonardo da Vinci skomponował pejzaż w dwóch strefach: dolnej — „ludzkiej” i górnej — „kosmicznej”, „nadludzkiej”. Podobną kompozycję odnaleźć można w św. Annie Samotrzeń. I tu są dwie strefy: bliższa zdradza ślady człowieka i życia, dalsza i wyższa — to krajobraz skał i jezior, kamienia i wody, kosmiczny, nadludzki i pierwotny. Dolna strefa pejzażu jest tłem Madonny i Dzieciątka — postaci żywych i realnych; na tle górnej strefy pejzażu rysuje się niezemska, idealnie piękna głowa św. Anny, która należy jakby do tego „nadludzkiego” świata. Empiryczna i analityczna sztuka realizmu niderlandzkiego nie znała języka, którym by mogła opowiadać o takim świecie, jaki stworzony został (potęgą wyobraźni Leonarda).

W panoramach Patinira, mimo ich fantastyki, skał i mórz — wszystkie strefy przeniknięte są obecnością człowieka, wszystkie związane z obserwacją konkretnej rzeczywistości. Niderlandzcy naśladowcy Leonarda nie próbowali nawet powtórzyć krajobrazu św. Anny. Tak, jak nie mogli wypowiedzieć środkami swej sztuki niepokojącej dynamiki obrazu i nadludzkiego piękna św. Anny, tak nie mogli też przejąć związanego z nią, nadludzkiego pejzażu. Massys ojciec wziął z obrazu dostępną mu, ludzką treść, a Massys syn otoczył ją ludzkim pejzażem, wziętym z życia. Roztropnie rezygnując z oddania tego, co nie dawało się wypowiedzieć w ich języku, mistrzowie niderlandzcy stworzyli znakomity przekład: ze skalistych wyżyn idealnego piękna i poetycznej kosmologii umieli sprowadzić Marię na pełną kwiatów łąkę flamandzkiej wsi.

STANISŁAW HERBST

POCZĄTKI POLSKIEGO MALARSTWA HISTORYCZNEGO

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Warszawskiego w dniu 9.II.1954 r.)

W referacie pt.: Początki historycznego ujmowania rzeczywistości w nauce i sztuce polskiego odrodzenia, odczytanym na Sesji Odrodzenia w r. 1953, przedstawiono przebudzenie naukowej myśli historycznej, poczynając od jej pierwszych elementów u Długosza. Znalazło ono

u Kromera wyraz nie tylko w postaci krytycyzmu, ale też w pierwszej próbie periodyzacji polskiego procesu historycznego, świadczącej o wytworzonym poczuciu czasu i jego ciągłości i perspektywy historycznej. Nowe poczucie czasu fizycznego, warunkowane rozwojem sił produk-

cyjnych okresu renesansu, znajdowało wyraz jednocześnie i w nauce i w sztuce — również na obu tych polach trzeba śledzić kształtowanie się nowego poczucia czasu historycznego.

Pierwsze świeckie tematy obrazów dotyczą przedstawień z now-

szej historii i zbiegają się z ożywieniem zainteresowań historycznych. Dotyczy to Oblężenia Malborka 1460 w gdańskim Dworze Artusa, malowanym ok. 1480, a może też Wjazdu lubelskiego. Wydarzenia drugiego dziesiątka lat w. XVI znajdują odzwierciedlenie w literaturze (*Wojna pruska* Jana z Wiślicy 1516) i wyraz w malarstwie (bitwa pod Wiśniowcem 1512, pod Orszą 1514), ok. r. 1535 powstają historyczne fryzy wawelskie i drugie oblężenie Malborka. Te przedstawienia wypadków historycznych cechuje jeszcze brak poczucia perspektywy historycznej, są one modernizowane, podobnie jak historia biblijna — użyciem kostiumów i rekwizytów współczesnych malarzowi, choć cesarzy rzymskich przedstawiono już na sposób antyczny wg importowanych wzorów.

Przełom przychodzi poprzez grafikę książkową, na gruncie potrze-

by zilustrowania historii ojczystej. Po niedoskonałych próbach ilustracji *Kroniki Miechowity* 1521, a zwłaszcza Marcina Bielskiego 1554, w której te same kosmopolityczne drzeworyty służyły w odstępach uwarunkowanych procederem drukarskim różnym celom i miały przedstawiać różnych władców bajejnych i historycznych — polskich i węgierskich — przychodzi w r. 1597 kronika Marcina i Joachima Bielskiego przygotowana ze szczególną troską ilustratorską. Przedstawiając serię władców polskich zastosowano kompozycje fantastyczne tylko do najdawniejszych; od Łokietka przedstawiono królów na podstawie majestatycznych pieczęci, a więc na podstawie dokumentu ikonograficznego. Począwszy od Kazimierza Jagiellończyka posłużono się już wzorami portretów malowanych *ad vivum*.

Wypadki historyczne — bitwy — starano się przedstawić na podstawie dokumentów ikonograficznych tzn. współczesnych im przedstawień. Dotyczy to przede wszystkim dwu drzeworytów sygnowanych I. B. (Jörg Brückner), przedstawiających Wiśniowiec 1512 i Orszę 1514. Obecność Jörga Brücknera sprowadzonego do ilustrowania historii do Krakowa, a także świadectwo S. Sarneckiego, że obrazy poświęcone wspomnianym bitwom były w tych latach zawieszone u franciszkanów krakowskich, może też świadczyć o tym, że drzeworyty ocaliły nam wygląd zaginionych obrazów.

Oprawa ilustracyjna *Kroniki Bielskich* 1597 świadczy też o dokonanym przełomie w odczuciu historii, a niewątpliwie odczucie to również upowszechniła.

JERZY ŁOMNICKI

REZYDENCJA PIASTÓW ŚLĄSKICH W BRZEGU

(Streszczenie pracy magisterskiej referowanej na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego w dniu 12.V.1954 r.)

Badania przeprowadzone nad rezydencją Piastów śląskich w Brzegu szły przede wszystkim w kierunku ustalenia właściwego miejsca tego dzieła w kulturze europejskiej ze szczególnym zwróceniem uwagi na znaczenie jego dla kultury polskiego renesansu. Pomnik architektury Piastów brzeskich, będący wyrazem

dumy upadającej dynastii eks-królewskiej, jest dziełem najściślej związanym z kulturą polskiego Odrodzenia. Łączy go z polskim środowiskiem nie tylko osoba fundatora, wywodzącego się z polskiej dynastii, lecz przede wszystkim cały szereg impulsów, warunkujących jego układ przestrzenny, jak np. dzie-

liniec arkadowy, powstały pod wrażeniem dziedzica wawelskiego, czy dekoracja rzeźbiarska z galerią antenatów zaczerpniętą z ilustracji drzeworytniczych pierwszej drukowanej historii polskiej — *Miechowity*.

Badania, dążące do umiejscowienia zabytku w polskiej historii sztuki,



Il. 1 i 3. Mieszko I i Bolesław Chrobry, drzeworyty z „*Chronica Polonorum*“ Miechowity. — Il. 2. Mieszko I i Bolesław Chrobry, fragment fryzu na fasadzie zamku w Brzegu.

ustalają jego pozycję na równi z zamkiem wawelskim, mimo że za budynek krakowski był jego prototypem. Jak rezydencja Jagiellonów stała się punktem wyjścia dla wielu obiektów architektonicznych na terenie Polski, tak siedziba Piastów — podobnym wzorem dla dysydenckich ościennych prowincji. Zamek brzeski mimo swojej niewątpliwiej filiacji wawelskiej jest dziełem odrębnym i zupełnie indywidualnym; stopiły się w jego organizmie przestrzennym elementy lombardzko-francuskie i Odrodzenia polskiego, dające w re-

zultacie odrębną całość, którą można określić mianem polskiego renesansu dysydenckiego. Ten typ architektury renesansowej zostaje rozprzestrzeniony przez twórców rezydencji brzeskiej i oddziałuje bezpośrednio w prowincjach Rzeszy, niosąc polskie koncepcje poza granice ziem polskich. Promieniując na teren Wielkopolski staje się podstawą do rozwiązania kompozycji wschodniej fasady ratusza poznańskiego, co z kolei pozwala wysunąć hipotezę, że — Jan Baptysta Quadro pracował w Brzegu.

Na podstawie dotychczasowych rozważań nad działalnością architektów wywodzących się z Lugano i Mediolanu — tej prowincji włoskiej, która w pierwszej połowie XVI wieku była pod zależnością polityczną Francji — nasuwa się przypuszczenie, że reprezentowana przez nich sztuka na terenach położonych na północ od Alp łączy się silnie z kulturą renesansu francuskiego, który jest charakterystyczny dla feudalnej sztuki dysydenckiej drugiej i trzeciej ćwierci XVI w.

ANDRZEJ FISCHINGER

KAPLICA MYSZKOWSKICH W KRAKOWIE

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Warszawskiego w dniu 25.VI.1954 r.)



Il. 1. Kaplica Myszkowskich w Krakowie, fragment wewnętrznej dekoracji tamburu. (Fot. T. Chrzanowski)

Kaplica Myszkowskich p.w. św. Dominika przy kościele oo. dominikanów w Krakowie wzniesiona została w latach 1602—1614. Projekt budowy tego mauzoleum powstał prawdopodobnie wcześniej, być może w 1591 r., gdy w kościele dominikanów pochowano Piotra Myszkowskiego, biskupa krakowskiego oraz jego bratanek Jana, kasztelana żarnowskiego.

Głównym fundatorem kaplicy, która stanęła w miejscu starszej gotyckiej budowli, był Zygmunt Myszkowski, marszałek wielki koronny, najambitniejszy z trzech braci dziedziczących ogromny majątek po stryju biskupie. Wzniesione na początku XVII w. mauzoleum Myszkowskich przetrwało bez większych zmian do 1850 r., gdy w czasie wielkiego pożaru Krakowa wypaliło się jego wnętrze. W trakcie ukończonej w 1910 r. restauracji wymieniono częściowo okładzinę marmurową oraz wykonano nowy ołtarz i balu-

stradę zamykającą arkadę wejściową. Mimo tych prac obecny stan budowli nie jest zadowalający.

Kaplica Myszkowskich jest budowlą centralną, zbudowaną z cegły i kamienia na rzucie kwadratu, opatrzoną tamburem i kopułą na pendentywach, zwieńczoną smukłą latarnią. Wnętrze rozpada się na dwie części: dolną — zaakcentowaną parzystymi kolumnami jońskimi w narożnikach i płytkimi wnękami arkadowymi, w całości wyłożoną marmurami kieleckimi, oraz górną — złożoną z tamburu i czaszy kopuły, wykonaną w kamieniu pińczowskim, cechującą się bogatą dekoracją rzeźbiarską. Pilastry dzielące tambur i ościeża okien wypełnione są motywami panoplii; płytkie kasetony kopuły — w dolnym rzędzie — półfigurami członków rodu Myszkowskich, a w górnych — główkami skrzydlatych aniołków. Z zewnątrz — ściany budowli pokryte są jednolitą rustyką; ośmioboczny tambur o gładkich płaszczyznach zaakcentowano na narożnikach płaskimi szerokimi pilastrami. Kopułę wzniesioną z kamienia pokrywa zielona łuska. W ścianie południowej wmurowana jest tablica fundacyjna z datą 1614.

Twórca kaplicy nie jest znany z przekazów archiwalnych. Stąd też wysunięcie jakiegś hipotezy poprzedzone być musi analizą stylistyczną budowli. Pierwowzoru ogólnego założenia kaplicy Myszkowskich dostarczyła niewątpliwie kaplica Zyguntowska. Analizując obydwie te budowle stwierdzić trzeba duże podobieństwo zasadniczych



Il. 2. Kaplica Myszkowskich w Krakowie, fragment wnętrza kopuły. (Fot. W. Gumuła)

ich członów (kwadratowy rzut, kopuła z tamburem na pendentywach itp.). Duże różnice występują dopiero w sposobach rozczłonkowania płaszczyzn. Podziały kaplicy Myszkowskich charakteryzują się pewną astatycznością i zaskakującym dualizmem wnętrza, pogłębianym przez surowe traktowanie strony zewnętrznej. Analogie dla tego typu rozwiązań znaleźć można w architekturze włoskiej XVI w., określonej mianem manieryzmu; najbliższe wydają się być budowle florenckie. Również w Polsce znajdują się dzieła zbliżone swym programem artystycznym a także różnymi szczegółami do kaplicy Myszkowskich. Można do nich zaliczyć przede wszystkim pałac Myszkowskich na Mirowie w Książu Wielkim (1585—1595), tzw. kamienicę Dziekańską w Krakowie (1592) oraz kaplicę Brannickich w Niepołomicach (1595). Wszystkie te dzieła związane są z nazwiskiem Santi Gucciego; kaplicę

Myszkowskich również zaliczyć możemy do jego kręgu. Twierdzenie to popiera również porównanie elementów architektonicznych i zdobniczych budowli z dziełami rzeźbiarskimi Gucciego.

Jednakże zaobserwowanie szeregu różnic nie pozwala kaplicy Myszkowskich złączyć wprost z tym nazwiskiem. Budowla jest dziełem zbiorowym artystów należących do jego warsztatu. Zestawienie wiadomości o Guccim znanych z badań Krystyny Sinko i Witolda Kiezkowskiego zdaje się potwierdzać postawioną hipotezę. Santi Gucci bardzo silnie związany był z Myszkowskimi pracując zarówno dla Piotra biskupa krakowskiego, jak i jego bratanka Zygmunta, fundatora kaplicy. Przed swą śmiercią, która nastąpiła w 1600 r. mógł dostarczyć projektów tej budowli. Wykonawców należy szukać wśród artystów należących do jego warsztatu w Pińczowie. Włoskie, ściślej biorąc florenckie pochodzenie Gucciego dobrze tłumaczy wzmiankowane wyżej manierystyczne cechy budowli. Przy powstawaniu projektu kaplicy dużą rolę odegrał

zapewne również jej fundator, znany jako zwolennik dworskiej kosmopolitycznej kultury o włoskim zabarwieniu.

Jako osobne zagadnienie wysuwa się galeria rzeźb figuralnych, umieszczonych w kopule. Jest ich 16; przedstawiają członków rodu Myszkowskich. Rzeźbione w wysokim reliefie w kamieniu pińczowskim, stylistycznie dzielą się na pięć grup, co potwierdza tezę o zbiorowej pracy przy wznoszeniu kaplicy. W swym ogólnym typie nawiązują one do grupy nagrobków z końca XVI i początku XVII w. (np. nagrobki Montelupich i Cellarich w kościele P. Marii w Krakowie). Również umieszczenie figur w kasetonach nie jest zjawiskiem obcym sztuce polskiej tego czasu (np. kaplica Boimów we Lwowie).

Wprowadzenie do wnętrza mauzoleum galerii przodków stworzyło najbardziej zasadniczą różnicę z kaplicą Zygmuntofską, mieszczącą pierwotnie pojedynczy nagrobek Zygmunta Starego. Zamiast afirmacji jednostki zaznaczył się tu wyraznie kult rodu, charakterystyczny

objaw dumy fundatora. W galerii pomieszczono samych mężczyzn będących przez swe tytuły znacznie szerszymi członkami rodu. Godności portretowanych wymieniono na tablicach pod figurami; rycerski ich charakter podkreśla dekoracja tamburu składająca się prawie wyłącznie z panoplii. W ten sposób w górnej części kaplicy stworzono wyraźny podział ideowy na strefę wyidealizowanej doczesności (dekoracja tamburu) oraz reprezentującą sferę „niebiańską” — kopułę z kręgiem zmarłych i główkami aniołków.

Założenia ideowe kaplicy pozwalają na trafne umieszczenie jej wśród innych dzieł tego czasu. Wyliczuje się tu wyraźnie związki z panującym już niemal powszechnie światopoglądem szlacheckim, najczęściej określanym mianem sarmatyzmu. Galerie przodków o rycerskim charakterze odżywiają w okresie budowy kaplicy Myszkowskich, zarówno na fasadach zamku w Ujeździe i w kościele Bernardynów w Rzeszowie (grobowiec Ligęzów), jak i w szeregu wnętrz magnackich, pałaców i szlacheckich dworów.

PIOTR BOHDZIEWICZ

WILANÓW ZA SIENIAWSKIEJ

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Warszawskiego w dniu 19.II.1954 r.)

Niniejsze streszczenie jest skrótem jednego z rozdziałów ukończonej ostatnio większej pracy, poświęconej działalności mecenasowskiej Elżbiety Sieniawskiej. Wypisy dokonane z korespondencji artystycznej Sieniawskiej w zbiorach Czartoryskich w Krakowie względnie z szeregu innych rękopisów w Krakowie i w wilanowskim archiwum dotyczą przede wszystkim listów Sieniawskiej do zatrudnionych przez nią pracowników oraz listów tych pracowników i artystów. Dochodzą do tego dokumenty z pierwszej połowy XVIII w. w oryginałach lub odpisach.

Zgodnie z treścią tej korespondencji zamiar restauracji pałacu wilanowskiego powstał na jesieni 1720 r. Wówczas to Józef Fontana sporządził kosztorys robót, które rozpoczęto jednak dopiero na wiosnę 1722 r., a na większą skalę w lipcu. Jednocześnie rozpoczęto też wykonywanie nowych fragmentów dekoracji, m.in. rzeźb, jak się zdaje, przez Pierscha. W 1723 r. przystąpiono do restauracji wnętrza, a jed-

nocześnie hełm na jednej z wież wymieniono na nowy, przy zachowaniu dawnych kształtów, i wzniesiono drugą wieżę. Wykonawcą był kotlarz Ferdynand z Krakowa. W tym czasie powstaje zamiar i realizacja wzniesienia „pawilonów” czy „oficyn”, przy czym jedna z oficyn jest „od kościoła”, a jakaś inna stoi „po tamtej stronie”.

Ogólne kierownictwo robót spoczywało w ręku architekta Sieniawskiej — Spazzio, a kierownikiem bezpośrednim i, jak się zdaje, przedsiębiorcą robót był Józef Fontana. W r. 1724 trwają dalsze roboty. W r. 1725 sztukatorzy Fumo i Comparetti wykonują płaskorzeźby na pawilonach, rzeźbiarz Piersch — figury i wazy na pałac, malarz Rossi — malowidła freskowe na plafonie i ścianach górnej sali pałacu.

Po śmierci Spazzia w połowie 1726 r. Fontana zostaje kierownikiem robót, stosując się jednak do planów i wskazówek zostawionych przez Spazzia. Rossi w r. 1726 maluje freski w galerii od ogrodu, a w drugiej połowie tego roku prowadzi

się pertraktacje z jakimś malarzem o wykonanie również bliżej nie określonych kompozycji al fresco. Z r. 1727 i 1728 mało mamy wiadomości, bo niewiele listów zachowało się z tych lat w korespondencji Sieniawskiej. Po śmierci Elżbiety Sieniawskiej roboty prowadzone są nadal, przy czym zatrudnieni są dalej Józef Fontana, Piersch, Fumo i Comparetti (1729 do 1731, a możliwe, że i do 1733). Wiadomości archiwalne dotyczące pałacu zostały uzupełnione kilku fragmentami z oryginału umowy zawartej przez Augusta II na dożywotnie dzierżawienie Wilanowa.

Interpretacja podanych tu pokrótce wiadomości archiwalnych skłania do przypuszczenia, że wspomniane w tekście „pawilony” czy „oficyny” należy utożsamiać z obecnie istniejącymi skrzydłami pałacu, z tym zastrzeżeniem, że przebudowę południowego skrzydła pałacu wraz z Białą Salą i dwa ostatnie (5-e i 6-e) przeszła galerii od strony ogrodu, a prawdopodobnie i większość rysunków ze zbioru drezdeńskiego wykonał architekt Sie-

niawskiej w ostatnich latach jej życia — H. Deybel. Jak już wspomniano powyżej, roboty wykonywano jeszcze w grudniu 1729 r. i zakończono prawdopodobnie już po wydzierżawieniu pałacu przez Augusta II. W związku z tym ostatnim nasuwa się nowa interpretacja herbów na portalach skrzydeł pałacu.

Analiza napisu na jednym z rysunków pałacu w zbiorze drezdeńskim potwierdza, że rysunki powstały za Augusta II, napisy zaś da- no jednocześnie na wszystkich ry-

sunkach za Augusta III. Podział rysunków w dwu teczkach na pochodzące z około 1700 i z połowy XVIII w. jest zapewne późniejszy, przypadkowy i nie odpowiadający rzeczywistości. Wreszcie na podstawie analizy wspomnianych rysunków można podjąć próbę ich podziału na grupy, odróżniając przy tym rysunki inwentaryzacyjno-pomiarowe od projektów. Rysunek fasady skrzydła południowego odtwarza, jak się zdaje, stan w chwili śmierci Sieniawskiej.

Charakter wnętrza pałacu wskazuje na to, że dekoracja jeżeli nie wszystkich, to przynajmniej części gabinetów w alkierzach pochodzi nie z czasów Sobieskiego, lecz z pierwszej tercji XVIII w.; najprawdopodobniej powstały one za Sieniawskiej lub za Augusta II, tzn. między 1720, a 1733 r. Wreszcie za czasów Sieniawskiej względnie za jej córki, Zofii, powstać mogły i te malowidła al fresco, które zdobią ścianę zewnętrzną galerii południowej od strony ogrodu.

STEFAN NARĘBSKI

LUDWIK BOUCHARD — NAUCZYCIEL NOAKOWSKIEGO

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Pomorskiego w dniu 22.II.1954 r.)



Il. 1. L. Bouchard, stary rynek, szkic ołówkiem. Ze szkicownika 1872. (Fot. J. Meruse)

Ludwik Bouchard urodzony w Warszawie z rodziców Francuzów w r. 1828, uczeń Kokulara, Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. B. Dąbrowskiego i Piwarskiego prowadził na zaproszenie Jenikego i Piwarskiego Kronikę Sztuk Pięknych w nowopowstałym „Tygodniku Ilustrowanym” i był współpracownikiem „Biblioteki Warszawskiej”. Pisał rozprawy o aktualnych problemach sztuk plastycznych, recenzje z wystaw i wydawnictw artystycznych. Pisał artykuły o Stachowiczu i Orłowskim. Po ukończeniu studiów pracował jako nauczyciel rysunków w Warszawie. W r. 1862 został z wiadomych przyczyn przeniesiony służbowo do Włocławka.

W Warszawie należał do grona artystów gromadzących się w pracowni Gersona dla wspólnych studiów. W gronie tym powstał projekt zorganizowania Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych był człon-

kiem jury do zakupu dzieł sztuki. Przyjaźnił się z Rafałem Krajewskim i T. Lenartowiczem. Jako malarz poświęcał się przeważnie malarstwu krajobrazów. Zachowana autobiografia Boucharda posłużyła wskazówką do odszukania jego publikacji i do zaznajomienia z działalnością na polu krytyki i piśmiennictwa związanego z aktualnymi zagadnieniami sztuk plastycznych. Bouchard przy obfitym balaście idealistycznym w swych pismach wykazał szeroką wiedzę, zrozumienie dla społecznej roli sztuki, orędownik za narodową i czytelną formą sztuki, propagował konkursy i w rozwoju sztuki widział dzwignię postępu. Na odcinku kilku lat stanowił on jedną z czołowych pozycji w naszym piśmiennictwie poświęconym zagadnieniom sztuk plastycznych.

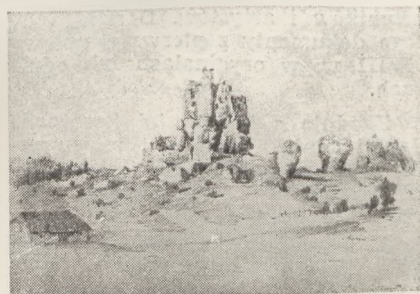
Przeniesienie służbowe do prowincjonalnego Włocławka spowodowało odsunięcie się Boucharda od działalności na polu „artystyczno-literackim”, jak się wyraża w swej autobiografii.

Twórcza działalność artystyczna Boucharda sprowadzała się głównie do prac rysunkowych i malarstwa pejzażowego. Częstymi tematami były obrazy wsi polskiej i zabytki architektury. Kompozycje figuralne nie odpowiadały kierunkowi jego uzdolnień i nie przedstawiają większej wartości artystycznej. Zgromadzone przez autora dość liczne okazy twórczości Boucharda i znane z autopsji, dziś nie zachowane jego obrazy, dają dość wyczerpujący obraz jego twórczości.

Jest on dobrym rysownikiem, od- twarzającym wnikliwie i z reali-

styczną prawdą polski pejzaż. Poziom twórczości wykazuje regresję skutkiem wyjąłkającego wpływu prowincji. W ostatnich latach długiego życia daje się zanotować jaskrawe obniżenie jakości jego prac i ambicji artystycznej. Było to jedną z przyczyn, dla której osoba Boucharda, eksponowana za młodu w środowisku warszawskim, uległa zapomnieniu.

Bouchard był nauczycielem rysunków Noakowskiego w Szkole Realnej we Włocławku. Ciepłe słowa uznania dla Boucharda słyszane z ust Noakowskiego były bodźcem do zbadania jego artystycznej i pisarskiej spuścizny, która wykazuje, że Bouchard był nieprzeciętnym zjawiskiem w naszym życiu artystycznym wcześniejszych lat drugiej połowy wieku XIX i że posiadał rozległą wiedzę o sztuce i zamiłowanie do rodzinnych zabytków oraz do sztuki dekoracyjnej, które musiały oddzia- łać na wielkiego ucznia.



Il. 2. L. Bouchard, ruiny zamku w Mirowie, szkic ołówkiem. Ze szkicownika 1857. (Fot. J. Meruse)

ZOFIA KNOBLOCH-WĄSOWA

GRAFIKA JÓZEFA PANKIEWICZA

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Wrocławskiego w dniu 22.III.1954 r.)



Il. 1. Józef Pankiewicz, port w Fécamp, akwaforta 1907.

lorowy" w jego malarstwie. Jest rzeczą naturalną, że zainteresował się grafiką wtedy, gdy nie pochłaniały go problemy kolorystyczne, tak jak we wcześniejszym okresie impresjonistycznym, i rytował do czasu zerknięcia się z postimpresjonistyczną sztuką Cézanne'a i Bonnard'a. Wówczas malarstwo koloru wyparło po roku 1908 akwafortę opartą na wodorze.

W pierwszym okresie grafiki (1895—1900) Pankiewicz próbował na przemian akwafortę i suchą igłą. Akwaforty wykonywał według szkiców gwaszem i tuszem lub obrazów olejnych, posługując się efektami charakterystycznymi dla tych technik. Całą płaszczyznę wypełniał mało zróżnicowaną kreską, schematycznie związaną w płacinkę, zwłaszcza w tle, właściwy motyw ukazując mocną, długą linią. Natomiast suchą igłą posługiwał się od początku zupełnie swobodnie, rytował wprost z natury, kreski bardzo delikatnej i cienkiej używał oszczędnie, wykorzystując dla kompozycji białe płaszczyzny papieru.

Powstały w tym czasie, wykonane w większości suchą igłą, krajobrazy Polesia (1891 i 1899), architektura włoska (1900) i studia głów (1900).

Drugi okres, po kilkuletniej przerwie (1904—1907), był wyłącznie okresem doskonale opanowanej akwaforty, w której dał kronikę swych podróży do Paryża (1904), Honfleur (1906), Rouen, Dinan, Chartres, Fécamp (1907). Powstały tam bardzo malarskie cykle starej architektury i krajobrazy nadmorskie.



Il. 2. Józef Pankiewicz, zaułek w Chartres, akwaforta 1907.

Zakończeniem akwaforty Pankiewicza był szereg szkiców nadmorskich z Concarneau (1908).

MARIA ZEMBATÓWNA

Z TWÓRCZOŚCI GRAFICZNEJ DZIESIĘCIOLECIA
W ZBIORACH BIBLIOTEKI ZAKŁADU IM. OSSOLIŃSKICH

(Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Wrocławskiego w dniu 12.IV.1954 r.)

Gabinet Grafiki wrocławskiego Ossolineum został uruchomiony w czerwcu 1949 roku. Zasoby jego początkowo licznie dość skromne, zawierające około 1600 rysunków z kolekcji Pawlikowskich, wzrosły w ciągu czterech lat do około 40 tysięcy (łącznie ze zbiorem fotografii). Na stosunkowo wydajny wzrost zbioru

złożyły się częściowo powrócone zbiory własne, zakupione kolekcje prywatne (zbiór ekslibrisów Zygmunta Klemensiewicza, zbiór portretów Stanisława Łempickiego, zbiór drzeworytów XIX w. Mieczysława Opałka) oraz w znacznej ilości nabytki od artystów, „Desy” i osób prywatnych.

Zebrane materiały zawierają w przeważającej ilości grafikę i rysunki polskie, które Ossolineum nabywa najchętniej z uwagi na charakter instytucji; nie brak również i pierwszorzędnych przykładów z twórczości niderlandzkiej, francuskiej, włoskiej, niemieckiej a przede wszystkim angielskiej.



Il. 1. Maria Hiszpańska - Neumann, „Mały architekt”, sucha igła.

Wśród twórczości polskiej znaczną pozycję zajmuje grafika z ostatniego dziesięciolecia. Reprezentowanych jest 80 artystów z różnych środowisk plastycznych, zaznaczyć przy tym należy, iż w większości wypadków zbiory obejmują niemal cały dorobek artysty czy grupy twórczej, jak np.: Dziewięciu Grafików, Ireny i Zygmunta Acedańskich, Witolda Chomicza, Stanisława Dawskiego, Marii Gabrvel-Rużyckiej, Marii Hiszpańskiej-Neumannowej, Stanisława Raczynskiego, Hieronima Skurpskiego, Pawła Stellera, Ludwika Tyrowicza, Jana Wałacha, Kazimierza Wiszniewskiego, Stanisława Wojewódzkiego.

Zbiór posiada pewne luki, które powstały na skutek ograniczonych możliwości budżetowych jak również niekiedy trudności w nawiązaniu kontaktów z niektórymi artystami; tym się tłumaczy prawie zupełny brak prac: Burkiewicza, Borowczyka, Hoppena, Jurkiewicza, Kulisiewicza.

Zbiór Ossolineum, mimo że nie jest kompletny, daje pewien obraz kształtowania się twórczości graficznej w latach 1944—1954.

W tym czasie wyróżniają się zasadniczo dwa okresy: pierwszy do roku mniej więcej 1949 — okres stabilizacji artystów po zawierusze wojennej, powstawanie warsztatów pracy i środowisk plastycznych. W twórczości dominuje kontynuowanie dawnych kierunków i zamiłowań lat międzywojennych wzbogacone tematyką ilustrującą przeżycia i zniszczenia wojenne. Okres drugi jest

nowatorskim w stosunku do poprzedniego. Zamówienie społeczne zyskuje głos decydujący. Formę podporządkowuje się treści, na którą kładzie się główny nacisk.

Z środowisk pierwszy organizuje się Kraków, który dzięki temu, że wyszedł stosunkowo obronną ręką z działań wojennych, stał się sprzyjającym ośrodkiem dla wielu artystów. Już w kwietniu 1947 roku zawiązuje się tutaj grupa Dziewięciu Grafików, jedyne dotąd stowarzyszenie tego rodzaju w Polsce (Jerzy Bandura, Stefania Dretler-Flin, Leon Kosmułski, Bogna Krasnodebska-Gardowska, Helena Krążowska-Knotowa, Adam Młodzianowski, Stanisław Töpfer, Mieczysław Wejman, Krystyna Wróblewska. Po śmierci Kosmułskiego liczbę „Dziewięciu” uzupełnił Konrad Szrednicki). Z kolei organizuje się ośrodek pomorski z Bydgoszczą (Stanisław Brzęczkowski) i Toruniem na czele (Jerzy Hoppen, Edward Kuczyński, Barbara Narębska-Dębska), w Olsztynie Hieronim Skurpski organizuje swój warsztat artysty grafika, w Łodzi Ludwik Tyrowicz. W bardzo ciężkich warunkach zaczynają pracę artyści stolicy (Maria Hiszpańska, Tadeusz Kulisiewicz). Powstaje także rozległe terenowo, bogate produkcyjnie, choć bardzo różnorodne środowisko śląskie (Irena i Zygmunt Acedańscy, Stanisław Dawski, Edward Grabowski, Aleksander Rak, Paweł Steller, Jan Wałach, Stanisław Wojewódzki).

Z technik graficznych (mam tu na myśli tylko tzw. techniki szlachetne, pomijam także rysunek, który w ostatnich czasach zaczyna się zaliczać do grafiki) zdecydowaną przewagę uzyskuje drzeworyt. Złożyły się na to dwa fakty; po pierwsze w okresie powojennym większa łatwość organizowania pracowni drzeworytniczych i zdobywania materiałów w porównaniu z technikami metalowymi i litografią, po drugie zapewne większe zamiłowanie artystów do tej techniki.

Pierwszy okres, jak już wspomniano, charakteryzuje kontynuacja dawnych kierunków i upodobań; a więc w drzeworycie jeszcze fakturowość i „smakowanie” techniczne, charakterystyczne dla międzywojennego ośrodka warszawskiego i drzeworytu poskoczyłasowskiego (Borowczyk, Kuczyński). W litografii, która początkowo ma niewielu przedstawicieli — wpływy kierunku Bartłomiejczyka. Wśród technik metalowych klasycyzm form i idealizacja (specjalnie u artystów z Wilna: Kosmułski, Wróblewska) oraz

pewne tendencje formalistyczne (Dawski, Jurkiewicz, Kulisiewicz).

W okresie drugim mniej więcej od roku 1949 zagadnienie treści wysuwa się zdecydowanie na plan pierwszy. Pod wpływem zamówienia społecznego opracowuje się tematy z codziennego życia i współczesnych zagadnień. Szczególnie częste są sceny z pracy. Artyści nastawieni na jasność i czytelność treści zaczynają unikać na ogół śmielszych rozwiązań formalnych, wyczuwa się pewne skrępowanie środków ekspresji, następuje obniżenie wartości artystycznych. Większość prac jest naturalistycznym oddaniem rzeczywistości, pozbawionym głębi przeżyć; w tym ujęciu grafika nie posiada siły wyrazu.

Pomimo braków, okres ten — powiedziałabym roboczy — jest bardzo produktywny i ma duże znaczenie dla artystów i grafiki współczesnej. W nim to bowiem następuje z czasem przestawienie się artystów na nowe tory i przyswojenie nowego widzenia i ujmowania świata. Swobodny wybór i większe urozmaicenie tematyki społecznej wzbogacone przeżyciami osobistymi artyści przy śmielszych rozwiązaniach formalnych dają pełniejszy, mocniejszy wyraz ostatnim kompozycjom.

W krótkim streszczeniu, mającym charakter bardzo ogólny, starano się zarysować tylko najistotniejsze problemy grafiki dziesięciolecia, pominięto całą twórczość „warsztatowo-prywatną” oraz kierunki, które nie mogą mieć większego znaczenia dla rozwoju grafiki polskiej.



Il. 2. Stefania Dretler Flin, z cyklu „Żydzi”, drzeworyt.

LISTY DO REDAKCJI

Do Redakcji
Biuletynu Historii Sztuki

Przy dzisiejszym stanie badań nad architekturą polską monografie poszczególnych jej ważniejszych pomników nadal są sprawą pierwszorzędnej wagi. Jak wiadomo, brak takich opracowań jeszcze wielu kluczowym obiektom, bez czego trudno dojść do syntezy dającej prawdziwy niespłycony ogólnikami obraz dziejów naszego budownictwa. Wkład monograficznych opracowań może przy tym być dwojaki, albo ograniczając się tylko do krytycznej publikacji materiału, albo łącząc ją z szerszą interpretacją. W tym ostatnim wypadku mamy do czynienia niekiedy już z elementami wyższego rzędu, których istotna zawartość w całości przechodzi do opracowania syntetycznego. O przydatności takich elementów decyduje nie tylko poprawność aparatu naukowego dostateczna dla publikacji przydatnych materiałów, ale stopień opanowania metody równorzędny do podejmowanych zadań interpretacyjnych. Opracowaniem należącym zdecydowanie do drugiej kategorii, bo wychodzącym poza ramy komunikatu materiałowego i dotyczącym ważnego problemu architektury barokowej — jest niedawno opublikowane streszczenie pracy J. Łozińskiego o kościele jezuickim w Piotrkowie. Stąd mimo niewielkich rozmiarów artykuł ten zasługuje w pełni na omówienie tym bardziej, że kryteria metodyczne, na których się oparł, wymagają dyskusji.

Jako pierwsza uwaga nasuwa się pytanie, czy słusznym jest ograniczenie do addycyjnego opisu typu inwentarzowego, na który obok dat składa się wyliczenie pojedynczych cech. Analiza wychodząca od obiektu jako logicznego rezultatu funkcji poszczególnych członów architektonicznych byłaby tu dopiero właściwym startem dla rozważań, które w obecnym stadium badań nad architekturą barokową powinny mieć m. in. charakter rozważań genetycznych. Ten brak podstawowej analizy architektury zaciążył na próbie szerszej interpretacji. J. Ł. wyodrębnia „dość zwarty typologicznie zespół” budowli jezuickich z lat 1650—1740, do którego dołącza kościół piotrkowski. Jednak kryterium zbieżności w rozplanowaniu i bryle („bazylika” z dwuwieżową fasadą) jest chyba niedostateczne. Istotnie, porównane pod tym względem

budowle są do siebie podobne — w końcu można zawsze dojść do uogólnień w jakimś sensie słusznych. W myśl analogicznych kryteriów są podobne np. budowle cerkiewne krzyżowo-kopułowe z różnych okresów i z różnych szkół budowlanych. Tym niemniej zestawienie kościołów w Pińsku, Św. Lipce i Piotrkowie nic nie daje i niczemu nie służy, skoro budowle te różnią się wszystkim, czym tylko mogą się różnić obiekty architektoniczne w ramach jednego (?) stylu i ogólnikowego „typu”. Podobnie niczego nie wyjaśniają rozważania nad „zbieżnościami” w ukształtowaniu dwuwieżowych fasad wg „ścisłego schematu przy stylistycznym zróżnicowaniu detalu”. Właśnie różnice w zgrupowaniu „detalu” i jego ekspresji plastycznej, występujące na kanwie identycznych „typów” stanowią o cezurach pomiędzy etapami kształtowania barokowego. Wydaje się, że autor nie obrał słusznej drogi, wyzywając się części koniecznych instrumentów badawczych historyka sztuki tak niezwykle wysubtelnionych w badaniach ostatniego dwudziestolecia nad architekturą renesansu i baroku.

Przecież niektóre z nich znalazły powszechne prawo obywatelstwa od czasu młodzieńczego dzieła Wöflina (*Renaissance und Barock*) i były stosowane z powodzeniem w wielu pracach polskich badaczy, których już zaliczamy do pokolenia seniorów. Zbędnym powtarzaniem truizmów byłoby wykazywanie, że cele poznawcze współczesnej historii sztuki sięgają daleko poza „podstawowe pojęcia”, wyodrębniające proces artystyczny jako izolowany, tkwiący immanentnie w procesie historycznym. Natomiast trzeba z całym naciskiem podkreślić przydatność wypracowanych w minionym półwieczu metod analizy architektonicznej porównawczej i strukturalnej*. Próba pominięcia ich musi się nieuchronnie przeobrazić w przysłowiowe wyłanie dziecka wraz z kąpielą.

Zygmunt Swiechowski

* Zagadnienie to szeroko omawia N. N. Woronin w pracy *Architekturnyj pamiatnik kak istoriczeskij istocznik*, Moskwa 1954, por. zwłaszcza s. 49.

W SPRAWIE „MISCELLANEÓW” W OGÓLE I JEDNEGO W SZCZEGÓLNOŚCI

Z. Swiechowski w krytycznej ocenie (por. niniejszy nr Biuletynu, s. 363) pięciu artykułów, stanowiących streszczenia prac magisterskich, a zamieszczonych w nr 3/1954 Biuletynu H.S. stwierdza m.i., że temat ich i sposób ujęcia nie są trafnie dobrane, że występują w nich „różne odmiany usterek najbardziej typowe dla tego rodzaju krótkich opracowań”, że „dla celów porządkujących i rejestrujących służy [...] nie piśmiennictwo periodyczne odzwierciedlające w założeniu żywy aktualny stan badań, ale inne ważne publikacje typu leksyko-graficznego i inwentaryzacyjnego”. Te główne zarzuty (obok innych drobniejszych) poprzedzone zostały bardziej ogólnymi rozważaniami na temat opracowań za-

mieszczanych w dziale „Miscellanea” oraz warunków, jakie one winny spełniać. Warunków tych autor notatki polemicznej — po przykładowej enumeracji różnych typów opracowań — bliżej nie sprecyzował. Postulatywne bowiem stwierdzenie, że artykuł taki „powinien powiększać nie ilościowo, ale jakościowo dorobek naszej dyscypliny”, z wyjaśnieniem, iż oznacza to konieczność pogłębienia „choćaby w bardzo ograniczonym stopniu” znajomości procesu historycznego i artystycznego, nie wyjaśnia bynajmniej czym ma być „miscellaneum”. Te oczywiste bowiem warunki stawia się każdej pracy naukowej. Ze względu na widoczną i zrozumiałą różnorodność tematyki i charakteru artykułów

zamieszczanych przez redakcję Biuletynu w dziale „Miscellanea“, wzmiankowane przez recenzenta przykłady wzorowych opracowań, odpowiadających sformułowanemu przez niego ogólnikowo postulatowi, również tych warunków nie określają. Przeprowadzona przez autora polemicznej notatki krytyka nie daje więc możliwości polemizowania z nią na gruncie problemu, czym powinno być „miscellaneum“. Można natomiast dyskutować nad słusznością uwag dotyczących poszczególnych artykułów z punktu widzenia ich przydatności naukowej.

Stan badań w poszczególnych dziedzinach historii sztuki polskiej jest jednym z dostatecznych powodów zamieszczania na łamach Biuletynu streszczeń niektórych — nie przeznaczonych w całości do publikacji — prac magisterskich, których wyniki zasługują na utrwalenie choćby w wyciągach o charakterze zbliżonym do leksykograficznego czy inwentarzowego (z wszelkimi wadami, jakie nosić może streszczenie większej pracy monograficznej, pozbawione aparatu analityczno-motywacyjnego). Właśnie odzwierciedleniem aktualnego stanu badań jest fakt umieszczenia w czasopiśmie naukowym zarysów działalności np. Kubickiego czy Szpilowskiego, zanim powstaną wyczerpujące, udokumentowane monografie tych architektów. Wydaje się, że krytykowane „miscellanea“ są dla tych przyszłych opracowań w jakimś stopniu pożyteczne, choćby może ich aparat naukowy nie był tak doskonały, jakby tego chciał autor recenzji.

Wśród krytykowanych za „różne odmiany usterek“ artykułów znalazło się streszczenie pracy o piotrkowskim kościele jezuitów, opatrzone — po wyliczeniu zastrzeżeń — osądem, iż jest „w zasadzie tym, czym być powinno“. Do wniosku takiego referent doszedł, mimo że pewne, dość istotne fragmenty streszczenia umknęły jego uwadze. Łatwo np. można było stwierdzić — porównując odpowiedni, opracowany przeze mnie ustęp inwentarza pow. piotrkowskiego z moim artykułkiem w Biuletynie — że uzupełnienia o charakterze źródłowym nie ograniczyły się do aparatu przypisowego, jak to stwierdził autor polemicznej notatki. Zawierały bowiem pewne, nieznane przedtem elementy, jak zwłaszcza analizę projektu z paryskiej Bibl. Nationale, reproduktowanego tu po raz pierwszy i zestawionego celowo z dzisiejszym planem kościoła, a odgrywającego w dalszych rozważaniach ważną rolę. Z tego też względu, jak i z uwagi na czytelność artykułu, dziwnym wydaje się negowanie potrzeby umieszczania — poza wspomnianymi — trzech znanych z inwentarza ilustracji; krótka natomiast charakterystyka budowli różni się od obiek-

tywnego opisu zawartego w inwentarzu, odsyłanie więc czytelnika do tamtego wydawnictwa miałyoby się z celem.

Widocznie jednak streszczenie mej pracy nie było „tym, czym być powinno“, skoro autor polemicznej notatki poświęcił mu osobno list, jednocześnie nadesłany do redakcji Biuletynu. Nieporozumienia w nim zawarte wynikają m.i. z nieodczytania założeń i celów krytykowanego artykułu, a dyskusji nie ułatwia niezgodna z oryginałem charakterystyka twierdzeń w nim zawartych (przede wszystkim fałszywe przedstawienie omawianych cech zespołu budowli jezuickich), jak też ogólnikowość niektórych sformułowań. Sprawa jednak jest metodologicznie ważna, tylko przykład został źle wybrany — powodem może było przecenianie przez recenzenta znaczenia piotrkowskiego kościoła jezuitów.

Autor listu rozróżnia jedynie dwa typy opracowań monograficznych, nie widząc możliwości ujęć innych, nieodwołalnych na pośrednim etapie badań nad niektórymi zespołami obiektów o mniej indywidualnym obliczu artystycznym. Dostępny dziś materiał i znajomość problematyki polskiej architektury barokowej pozwala sądzić, iż zbędnym byłoby w danym wypadku przedwczesne podjęcie w szerszym zakresie analizy strukturalno-porównawczej. Doprowadziłaby ona do rozważań genetycznych zawężonych do jednego obiektu, który z racji swej klasy i zasobu motywów winien być rozważany w zespole. To właśnie było założeniem części artykułu stawiającej sobie za cel analizę obiektu nie tyle „na tle“, ile w ścisłych ramach współczesnej mu architektury jezuickiej. Badania bowiem genetyczne, „wychodzące od obiektu jako logicznego rezultatu funkcji poszczególnych członów architektonicznych“, będą niecelowe, skoro okaże się, że rezultat ten wygląda analogicznie i w innych pokrewnych wypadkach i nie jest wynikiem odrębnej, świadomej koncepcji o konsekwentnie przeprowadzonych założeniach programowych i estetycznych. Podobnie i „różnice w zgrupowaniu detalu i jego ekspresji plastycznej“ decydować będą „o cezurach pomiędzy etapami kształtowania barokowego“ jedynie w wypadkach nieprzeciętnych, nie powtarzających w sposób schematyczny form już rozpoznanych. Oczywiście w omawianym zespole budowli jezuickich są także wyjątki zasługujące na bardziej indywidualne potraktowanie — jak chociażby właśnie Pińsk czy św. Lipka — nie należy chyba jednak do nich kościół piotrkowski. Twierdzenia natomiast recenzenta, że „w końcu zawsze można dojść do uogólnień w jakimś sensie słusznych“, trudno nie uznać za zbędne.

Jerzy Z. Łoziński