

JAKUB SITO  
INSTYTUT SZTUKI PAN

## RECENZJA

Aleksandra Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2016, 548 stron i 123 ilustracje

Opublikowana przed trzema laty książka Aleksandry Bernatowicz jest uwieńczeniem wieloletnich badań autorki, które świat badaczy sztuki nowożytnej w Polsce i w Europie śledzi i studiuje od lat. Aleksandra Bernatowicz jest bez wątpienia jedną z wybijających się autorek rozpraw traktujących o sztuce doby polskiego oświecenia, jej głównym obszarem badawczym zaś jest malarstwo, rozpatrywane z punktu widzenia artystycznego, historycznego i społecznego.

Już książka *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820*<sup>1</sup>, powstała na kanwie dysertacji doktorskiej *Malowana groteska we wnętrzach pałacowych na Mazowszu (1777–1820)*, przygotowanej i obronionej na Uniwersytecie Warszawskim w 2005 r. pod kierunkiem Juliusza A. Chrościckiego, przyniosła jej nie tylko cenzus doktorski, ale i uzyskała nagrodę naukową I Wydziału Nauk Społecznych PAN w dziedzinie historii sztuki. Licząca 405 stron, pięknie, wręcz luksusowo wydana, bogato ilustrowana książka stała się prawdziwym przełomem w postrzeganiu niezwykle systemu ornamentalno-figuralnego, jakim była groteska. Autorka dowiodła znaczenia groteski w malarstwie stołecznym jako naczelnego motywu dekoracyjnego przywołującego świetność kultury antyku (poprzez Rafaela i jego wzory), do której nawiązywał i na pokrewieństwo z którą powoływał się Stanisław August i jego otoczenie. W Warszawie i na Mazowszu – miejscach najsilniej związanych z władzą królewską – użycie groteski niejako z definicji nadawało dekoracjom malarskim elitarny charakter. A. Bernatowicz nie tylko powiększyła i przeanalizowała pod wieloma aspektami rejestr dekoracji groteskowych w Warszawie i okolicach – potwierdzając ich wysoką klasę artystyczną – ale wskazała też na fundamentalną rolę tego motywu w twórczości tak znanych malarzy, jak Jan Bogumił Plersch, Vincenzo Brenna, Antonio Tombari czy Szymon Mańkowski. Wśród nich pozycja Plerscha wydaje się, w świetle ustaleń autorki, zdecydowanie nadrzędna. Autorka wskazała też na europejskie źródła nowożytnej groteski, począwszy od watykańskich loggii Rafaela, poprzez ich reprodukcję w wydawnictwie Giovanniego Volpata i Giovanniego Ottavianiego z lat 70. XVIII w., po ich użycie w XVIII-wiecznych rezydencjach rzymskich, pałacach w carskiej Rosji czy w Anglii. Realizacje polskie – choć w skali skromniejsze – nie ustępowały klasą tym europejskim. Autorka doszła także do przekonania, iż atrakcyjność groteski nie słabła wraz z upływem czasu i pojawianiem się nowych formacji stylowych; jeszcze długo w XIX w. groteska była traktowana jako odmiana dekoracji nawiązująca do modnego nieustannie antyku – ekskluzywna i wyrafinowana.

---

<sup>1</sup> A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820*, Warszawa 2006.

Od czasu wydania *Niepodobnych do rzeczywistości* Aleksandra Bernatowicz opublikowała ponad 40 różnego rodzaju pozycji o strukturze tematycznej bliskiej *Malarzom w Warszawie czasów Stanisława Augusta*. Jej zainteresowania badawcze od blisko dwudziestu lat skupiały się bowiem w zasadzie niemal wyłącznie na XVIII-wiecznej Warszawie, w tym przede wszystkim na malarstwie doby Stanisława Augusta. Na wyróżnienie zasługują tu szczególnie artykuły: „*Herkulanum i Pompeje do wszystkiego dawały wzory i modele*”. *O kilku neopompejańskich dekoracjach w Polsce*, „*Malowanie poetyczne*”. *Fêtes galantes Jana Piotra Norblina i ich kulturowy kontekst*, *Portret czasów rewolucji*, *Piękno niespełnione. Idea mauzoleum Poniatowskich w warszawskich Łazienkach*. W 2016 r., w piątym tomie wydawnictwa *Sztuka polska* (wyd. Arkady), ukazała się obszerna synteza sztalugowego malarstwa polskiego 2. połowy XVIII w. (*Malarze Stanisława Augusta i nowe zjawiska artystyczne*)<sup>2</sup>.

Wśród artykułów zwracają uwagę zwłaszcza te, które A. Bernatowicz poświęca tak zwanej społecznej historii sztuki (ang. *social art history*). Niezwykle ciekawe pod tym względem są zwłaszcza studia: *Mieszkanie dla malarza Mateusza Tokarskiego*, *Mateusz Tokarski. Z dziejów kariery malarza nadwornego* oraz *Obrazy, kopiersztychy, rysunki. Wyposażenie domu malarza królewskiego Jana Bogumiła Plerscha*<sup>3</sup>. Perspektywa taka pozwala – zgodnie ze słowami samej autorki – dostrzec w twórczości malarzy warszawskich „uwarunkowania rodzinne, socjoekonomiczne, a niekiedy także polityczne, gdyż odsłania ignorowane dotąd bądź zupełnie nowe fakty i ukazuje złożoność sytuacji, w której artyście przyszło działać”.

Pracując w redakcji Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN, Aleksandra Bernatowicz współpracowała przy wydaniu sześciu tomów *Słownika* (tomy V–X)<sup>4</sup>, tworząc imponującą liczbę 300 biografów artystów (głównie malarzy) działających w Rzeczypospolitej w 2. połowie XVIII w. Szereg z owych haseł to w istocie obszernie artykuły biograficzne, o objętości od około jednego do dwóch arkuszy wydawniczych, dotyczące tak wybitnych indywidualności, jak Daniel Chodowiecki, Jan Piotr Norblin, Aleksander Orłowski, Jean-Baptiste Pillement, Jan Bogumił Plersch, Andrzej Radwański, Anna RajECKa, Teodor Rakowiecki, Christian Gottlieb Richter czy Giovanni Francesco Rossi. Wszystkie te biografie są niezwykle rzetelne, oparte na pogłębionej analizie biografii i twórczości, wykazują świetną znajomość źródeł archiwalnych (często dotąd nieznanymi) czy nawet najtrudniej dostępnych ksiązek, artykułów i maszynopisów.

Będąc przedmiotem niniejszej recenzji studium *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*<sup>5</sup> w znacznej mierze wynika z przedstawionych wyżej, wyraźnie skryształizowanych zainteresowań naukowych autorki. Stanowi kontynuację wątków obieranych w pojedynczych artykułach, a w zakresie materiału w poważnym stopniu – choć nie wyłącznie – opiera się na świetnie napisanych hasłach osobowych artystów stanisławowskich sporządzonych przez lata pracy w Słowniku Artystów Polskich. Książka odznacza się jasną, czytelną konstrukcją. Składa się – poza Wstępem i Zakończeniem – z ośmiu części poświęconych kolejno: edukacji artystów, ich kondycji społecznej i pochodzeniu narodowemu, modelom karier w kręgu Stanisława Augusta, dochodom z działalności artystycznej, majątkom artystów, warsztatowi zawodowemu i formacji intelektualnej, roli artystów w wizualizacji idei narodu oraz miejscu artystów i ich twórczości wobec wydarzeń politycznych, militarnych i społecznych. Niezwykle cennym elementem jest zespół siedmiu (nominalnie pięciu) aneksów, których omówieniem zajmę się w dalszej części recenzji. Imponuje obszerne, liczące aż 47 stron, zestawienie bibliografii i wykorzystanych źródeł archiwalnych.

<sup>2</sup> A. Bernatowicz, „*Herkulanum i Pompeje do wszystkiego dawały wzory i modele*”. *O kilku neopompejańskich dekoracjach w Polsce*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe – New World, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz [et al.], Warszawa 2009, s. 241–249; eadem, „*Malowanie poetyczne*”. *Fêtes galantes Jana Piotra Norblina i ich kulturowy kontekst*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010, s. 133–138; eadem, *Portret czasów rewolucji*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 74, 2012, nr 3–4, s. 601–619; eadem, *Piękno niespełnione. Idea mauzoleum Poniatowskich w warszawskich Łazienkach*, „*Architecturae et Artibus*”, 8, 2016, nr 4, s. 5–13; eadem, *Malarze Stanisława Augusta i nowe zjawiska artystyczne*, [w:] *Sztuka polska*, t. 5, *Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII w.)*, Warszawa 2016, s. 481–525.

<sup>3</sup> A. Bernatowicz, *Mieszkanie dla malarza Mateusza Tokarskiego*, „*Kronika Zamkowa*”, 2013, nr 1–2 (65–66), s. 75–82; eadem, *Mateusz Tokarski. Z dziejów kariery malarza nadwornego*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 75, 2013, nr 4, s. 775–792; eadem, *Obrazy, kopiersztychy, rysunki. Wyposażenie domu malarza królewskiego Jana Bogumiła Plerscha*, „*Kronika Zamkowa. Roczniki*”, Seria Nowa 1 (67), 2014, s. 201–241.

<sup>4</sup> *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. V–X, red. nacj. kolejno: J. Derwojed, K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, U. Makowska, Warszawa 1993–2016.

<sup>5</sup> A. Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016.

W Warszawie doby Stanisława Augusta działało według wyliczeń autorki co najmniej 220 malarzy. Głównymi bohaterami rozważań jest jednak przede wszystkim wyodrębniona spośród nich grupa malarzy dworskich, których liczbę A. Bernatowicz szacuje na około siedemdziesięciu. Im też poświęca ona najwięcej uwagi w pierwszej części książki odnoszącej się do edukacji artystów. Tu główna rola przypadała Malarni królewskiej, „niedoszłej akademii sztuk pięknych”, jak określiła to autorka<sup>6</sup>. Jej teoretyczne podstawy programowe opierały się na idei akademii zachodnioeuropejskich, zwłaszcza włoskich i francuskich, na których wzorowali się w swych zamierzeniach król i jego artystyczni doradcy, kolejno: Michał Jerzy Mniszech, August Moszyński, Antoni Albertrandi i Marcello Bacciarelli. Ten ostatni stał się ostatecznym projektodawcą i dyrektorem Malarni<sup>7</sup>. Recenzowana książka wykazała, jak bardzo wiele królewskie *atelier* zawdzięczało w sensie prawnym francuskim XVII-wiecznym jeszcze statutom, w sensie teoretycznym zaś francuskim artystom, między innymi Charles’owi Le Brun czy Jeanowi-Baptiste’owi Dubos. Kanwą do rozważań na temat edukacji w Malarni uczyniła A. Bernatowicz *Wiersz o malarstwie Antoniego Albertrandiego z 1790 r.*, będący poetyckim rozwinięciem *Biegu teoretycznego malarstwa* tegoż autora – podręcznika kształcenia artystycznego<sup>8</sup>.

Analizie poddana została praktyka edukacyjna i artystyczna w Malarni. Do najciekawszych ustaleń należą te dotyczące rekrutacji, relacji mistrz – uczeń, programu i zasad kształcenia (m.in. barwny opis nauki portretowania), a także te odnoszące się do kolekcji wzorów malarskich, sztychów i trójwymiarowych modeli (gipsowych kopii rzeźb antycznych, a także manekinów) sprowadzanych niemal bez wyjątku z zagranicy. Zupełnie zapomniana pozostawała dotąd rola kopii malarskich i procesu kopiowania w codziennej praktyce Malarni. Dobre wzory były po pierwsze istotnym elementem edukacji, po wtóre kopie stanowiły dla zleceniodawcy (w tym wypadku króla) substytut wybitnego oryginału.

Drugą część książki, poświęconą kondycji społecznej i pochodzeniu narodowemu artystów, otwierają interesujące rozważania na temat mieszczańskiego i szlacheckiego statusu. Choć zaskakuje wyliczony przez autorkę znaczny procent artystów wywodzących się ze szlachty, przewagę mieli jednak malarze ze stanu mieszczańskiego, czasem z jego uboższych warstw. Istotnym ustaleniem w tej partii książki jest wskazanie na niezwykle ważną rolę więzi rodzinnych w budowaniu karier artystów. W Warszawie, niczym za ubiegłych wieków, wciąż liczyły się rodziny czy nawet rody artystyczne. Przykładem niech będą Plerschowie, Bellottowie, a zwłaszcza Smuglewiczowie. Ostatnia z rodzin to prawdziwa dynastia malarska, działająca w trzech pokoleniach, która wydała aż siedmiu artystów, począwszy od protoplasty rodu – Łukasza, poprzez generację czasów Stanisławowskich ze słynnym Franciszkiem na czele, po Józefa działającego już na początku XIX w. Świetną ilustracją złożonych koligacji rodzinnych jest zamieszczony na końcu rozdziału schemat genealogiczny, wskazujący na związki Smuglewiczów z Szymonem Czechowiczem, Hiacyntem Olesińskim i Antonim Albertrandim. Zaskoczyła mnie wykazana rola działających w Warszawie łóż masonskich stanowiących – na podobieństwo Zachodu – płaszczyznę kontaktów społecznych (w tym z arystokracją i plutokracją) i dźwignię awansu dla artystów<sup>9</sup>.

W tej części książki Aleksandra Bernatowicz podejmuje także kapitalne – nieraz zaś bagatelizowane, a nawet wręcz podważane co do zasadności – zagadnienie narodowości artystów obcych, także tych zasymilowanych i polskojęzycznych. Okazuje się, że około 21 procent malarzy działających w Warszawie miało cudzoziemskie korzenie, przy czym wśród artystów pozostających na usługach dworu była to niemal połowa. Cała ta problematyka nie była dotąd w zasadzie podejmowana w historiografii sztuki<sup>10</sup>; w przypisach autorka odnosi się niemal wyłącznie do źródeł archiwalnych. Ze wszech miar słusznie dokonała ona podziału grup artystów cudzoziemskich na trzy kategorie, analizując osobno każdą z nich: pierwszą – „traktujących Warszawę jako krótki etap w podróży po Europie”, by przytoczyć osoby Jeana-Baptiste’a

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>7</sup> Na temat osoby pierwszego malarza królewskiego por. wydany ostatnio zespół studiów: Bacciarelli. *Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2018.

<sup>8</sup> Bernatowicz, *Malarze w Warszawie...*, s. 23–31 (podrozdział: *Teoretyczne podstawy edukacji*).

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 116–118.

<sup>10</sup> Por.: W. Smoleński, *Mieszczaństwo warszawskie w końcu wieku XVIII*, oprac. M.H. Serejski, A. Wierzbicki, Warszawa 1976, *passim*; J. Sito, „Od czasów Augustów szczególnie liczba niemieckich artystów i rzemieślników w Warszawie wzrosła...”. *O roli nacji niemieckiej w przedsięwzięciach budowlano-artystycznych Warszawy okresu saskiego*, [w:] *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XX w.*, red. A. Pieńkos, Z. Michalczyk, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 159–171; M. Kuc-Czerep, *Gospodarczy wymiar niemieckojęzycznej migracji do osiemnastowiecznej Warszawy*, [w:] *Skąd się biorą warszawiaczy? Migracje do Warszawy w XIV–XXI wieku*, red. K. Wagner, K. Zwierz, P. Piechocki, Warszawa 2016.

Pillementa, Josepha Grassiego czy Johanna Baptista Lampiego, drugą – osiadłych w Rzeczypospolitej na dłużej, czasem do śmierci, i tym samym wrosłych w polską rzeczywistość (przykładem Marcello Bacciarelli) oraz trzecią – spolonizowanych w drugim pokoleniu, jak Jan Bogumił (Johann Gottlieb) Plersch. Niezwykle ciekawie brzmi przy tym uwaga, udokumentowana źródłowo, iż „polonizacja środowiska artystycznego rysuje się jako konsekwentny i wyraźny proces”. Rozważania A. Bernatowicz wpisują się tym samym w szerszy nurt badań dowodzących narastającej z biegiem XVIII w. (z kulminacją w późnym okresie stanisławowskim) swoistej emancypacji kultury polskiej i jej atrakcyjności dla cudzoziemców. Niemniej ciekawe są rozważania na temat alienacji, bądź jej braku, w obrębie poszczególnych grup narodowościowych. Wychodząc od stołecznej sytuacji w XVII w., kiedy to na przykład warszawscy Włosi tworzyli swoiste syndykaty zawodowe, Bernatowicz dochodzi do przekonania, że – choć w dalszym ciągu Włosi czy Niemcy wspierali się nawzajem w ramach poszczególnych grup zawodowych – to z upływem czasu, zwłaszcza w 4. ćwierci XVIII w. następował proces swoistej homogenizacji umiejętności, nadrzędny wobec środowiska narodowego<sup>11</sup>.

Dobór osób, którymi zajmuje się autorka, w zasadzie nie budzi wątpliwości – to najznamienitsi malarze królewscy rozwijający swą karierę w Warszawie w oparciu o mecenat Stanisława Augusta. Nie byłbym jednak przekonany, czy istotnie jest wśród nich miejsce dla Szymona Czechowicza, któremu poświęcona została znaczna uwaga. Czechowicz, żyjący w latach 1689–1775, to reprezentant nie tylko innej generacji niż większość artystów stanisławowskich, ale wręcz innego świata. To przedstawiciel *uniwersum* sztuki przemijającego baroku. W czasach, o których traktuje rozprawa, repertuar i postawa Czechowicza należały pod każdym względem – generacyjnym, artystycznym i mentalnym – do przeszłości. Dodajmy przy tym, że ostatnie lata życia tego niegdyś zasłużonego malarza to czas w zasadzie artystycznie bezproduktywny<sup>12</sup>.

Bardzo dobrze napisana trzecia część książki poświęcona jest modelom karier artystów na dworze i w ścisłym kręgu Stanisława Augusta. Samo wyodrębnienie z rzeszy malarzy pracujących wówczas w Warszawie tej właśnie kategorii artystów wydaje się zrozumiałe – wszak chodzi o najwybitniejszych z nich – budzi jednak pewien niedosyt co do pozostałych twórców, nawet jeśli ich „kariery” nie sięgały takich wyżyn. Spośród 220 malarzy uwaga autorki skupiła się po pierwsze na Marcello Bacciarellim jako królewskim *Premiere Peintre*, a w drugiej kolejności na artystach pozostających na pensji monarszej (*Peintres Pensionnés*). Bacciarelli, nie tylko pierwszy królewski malarz, kierownik Malarni zamkowej, a ponadto dworzanin, ulubieniec i przyjaciel króla, był hegemonem wszelkiej produkcji malarskiej dla króla i *spiritus movens* niemal wszystkich przedsięwzięć artystycznych, zwłaszcza od chwili gdy w 1786 r. został mianowany Generalnym Dyrektorem Budowli Królewskich. Autorka w niezmiernie interesujący sposób omawia „wspinaczkę” Bacciarellego po kolejnych szczeblach kariery, charakter kontaktów z królem, „dzień powszedni” tego znakomitego malarza, jego „rządy” artystyczne w Warszawie 3. tercji XVIII w., w końcu relacje z innymi malarzami, zwłaszcza z uczniami. Słusznie obierając za punkt wyjścia organizację *Bâtiments du Roi* i związanego z nią stanowiska *Premiere Peintre du Roi* na dworach Ludwika XIV, Ludwika XV i Ludwika XVI, A. Bernatowicz ukazuje wszelkie podobieństwa i różnice w sytuacji polskiej i francuskiej<sup>13</sup>. Te ostatnie to przede wszystkim szczupłość zespołu artystów pracujących dla króla w Warszawie i niemal kompletny brak biurokracji artystycznej. Trzeba jednocześnie wskazać tu wyraźnie na kolejny, nie mniej ważny problem, jakim były elementarne rozbieżności ustrojowe między Rzeczypospolitą Obojga Narodów i absolutystyczną Francją, a tym samym różnice w pozycji i możliwościach króla, także tych inwestycyjnych<sup>14</sup>. Ograniczony w swej władzy król Polski, traktowany przez prawo (i poddanych) jako *primus inter pares*, czyli jeden z sejmujących stanów, na równi z sejmem i senatem, był również skrzepowany pod względem typologii, zakresu, a także symboliki inwestycji artystycznych. Jak słusznie pisze autorka, opłacał je przede wszystkim z tak zwanej szkatuły królewskiej, a bardziej precyzyjnie ze skarbu nadwornego, na który – dodajmy – składały się dochody pochodzące między innymi ze starostw, ekonomii i żup solnych. Było ich zresztą wciąż za mało wobec rozmachu inwestycji królewskich (tych zrealizowanych i tych jedynie planowanych), stąd tak olbrzymie, narastające z czasem zadłużenie króla.

<sup>11</sup> Bernatowicz, *Malarze w Warszawie...*, s. 119–134.

<sup>12</sup> Z. Michalczyk, *Szymon Czechowicz [1689–1775]*, Warszawa 2007.

<sup>13</sup> Bernatowicz, *Malarze w Warszawie...*, s. 138–139; por. A. Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004.

<sup>14</sup> Tego typu studiów porównawczych w zasadzie brakuje. Stosunkowo najwięcej miejsca możliwościom w tym względzie władców elekcyjnych poświęca: J. Lilejko, *Zamek Warszawski, rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*, Warszawa 1984, *passim*.

Pewną wątpliwość budzi natomiast informacja (niestety niepoparta przypisem) o finansowaniu Komisji Budowli Królewskich ze skarbu państwa, to znaczy z podatków szlachty. W przeciwieństwie do Francji, gdzie inwestycje królewsko-państwowe dokonywały się z podatków płaconych przez poddanych, w Polsce ten rodzaj finansowania spotykał się z olbrzymimi oporami szlachty, między innymi dlatego też powstał rozdział skarbu publicznego od nadwornego. Piszący o fundacjach Stanisława Augusta autorzy zwracali uwagę na owo charakteryzujące właśnie Rzeczpospolitą w tych latach finansowanie przedsięwzięć artystycznych bezpośrednio przez monarchę.

W omówieniu karier malarzy z kręgu królewskiego zabrakło mi jednego ważnego elementu – ich wczesnego etapu z okresu rządów Wettinów, rzutującego chyba w niebłahy sposób na awans, jakiego dostąpili w czasach stanisławowskich. Dotyczy to przynajmniej dwóch niezwykle ważnych malarzy, Bacciarellego i Plerscha. Autorka wspomina zaledwie raz o pobycie Bacciarellego w późnych czasach saskich w Warszawie, w tym o namalowaniu portretu ojca przyszłego króla. A przecież późniejszy *Premier Peintre du Roi* przebywał w Warszawie osiem lat od chwili wybuchu wojny siedmioletniej po rok 1764, kiedy wyjechał do Drezna<sup>15</sup>. Pracował wówczas także jako wysoko ceniony malarz dla innego monarchy – Augusta III. Znał więc Warszawę doskonale, poznał tutejsze realia, establishment, miał więc wszelkie podstawy – niezależnie od znajomości z samym Stanisławem Augustem – by tu szukać widoków na karierę. Czy nie należałoby temu wcześniejszemu pobytowi poświęcić nieco więcej uwagi? Sprawa jest zresztą szersza: nowy król przejął cały szereg artystów i architektów po Wettinach (Johann Christian Kamsetzer<sup>16</sup>, Jakub Fontana<sup>17</sup>, Johann Chrisostom Redler<sup>18</sup>), choć w wypadku Bacciarellego mamy akurat do czynienia z czteroletnią przerwą na pobyt w Wiedniu w latach 1764–1768, po której pojawił się ponownie w Warszawie.

Z powyższym łączy się też kwestia dworu artystycznego, jaki zbudował Stanisław August i jego relacji do dworu poprzedników z dynastii saskiej. A. Bernatowicz wskazuje na wzór, jaki dla Komisji Budowli Królewskich stanowiła francuska *Bâtiments du Roi*, nie można jednak zapominać, że ta sama francuska instytucja była modelem dla warszawskiego *Bauamt* w czasach saskich<sup>19</sup>, w których – dodajmy – funkcjonował podobnie, jak później za Stanisława Augusta funkcja/urząd *Der Erste Hofbildhauer* i *Der Erste Hofmaler*. Tym ostatnim był przez lata między innymi wybitny malarz saski Johann Samuel Mock<sup>20</sup>. Jestem zdania, że polska ekspozytura saskiej kultury artystycznej, w tym modus urządzenia dworu artystycznego, miały wpływ na działania Stanisława Augusta, zarówno w sensie instytucjonalnym, jak i pod względem kadrowym, choć bez wątplenia sprawa wymaga dalszych, pogłębionych badań.

Podobna uwaga tyczy się wcześniejszych losów Jana Bogumiła Plerscha. Nie można zapominać, że przed 1764 r. pozostawał on na usługach Augusta A. Czartoryskiego, wuja protektora i mentora przyszłego króla, wykonując malowidła w jego warszawskim pałacu przy Krakowskim Przedmieściu. Nie można zatem wykluczyć, że obok promocji ze strony Jakuba Fontany<sup>21</sup>, artystycznego opiekuna i pryncypała Plerscha, o której wspomina autorka, zaważyć mogła protekcja Czartoryskiego. Król, mimo późniejszego poróżnienia z wujami, korzystał zresztą z usług wielu artystów aktywnych wcześniej w kręgu Familii, by wspomnieć, obok architekta Ephraima Schrögera i tapicera Charles'a Sussona, malarza Wawrzyńca Jasińskiego<sup>22</sup>, któremu późniejszym losom autorka poświęca wiele miejsca.

Części czwarta i piąta poświęcone są zasadniczo sprawom finansowo-bytowym malarzy kręgu Stanisława Augusta<sup>23</sup>. Najwięcej miejsca autorka poświęca ze zrozumiałych powodów dochodom artystów. Nie budzi również zdziwienia konstatacja, iż prawdziwym potentatem finansowym wśród warszawskich malarzy był Marcello Bacciarelli. Ciekawie przedstawione zostały szczeble awansu finansowego Pierw-

<sup>15</sup> I. Zychowicz, *Marcello Bacciarelli, nadworny malarz Stanisława Augusta*; A. Pieńkos, *Lista pytań badawczych, czyli dlaczego interesuje nas Bacciarelli*, [w:] Bacciarelli. *Studia o malarzu królewskim...*, s. 11–32 i 33–44.

<sup>16</sup> M. Królikowska-Dziubecka, *Kamsetzer (Kammsezer, Kammsetzer) Johann Christian (Jan Chrystian)*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa 2016, s. 235–242.

<sup>17</sup> M. Wyszomirska, *Fontana (Fontanna, Fontani) Jakub (Giacomo)*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych...*, s. 137–150.

<sup>18</sup> K. Mikocka-Rachubowa, *Redler Johann Chrysostomus*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. VIII, Warszawa 2007, s. 265–272.

<sup>19</sup> W. Hentschel, *Die Sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967, *passim*.

<sup>20</sup> M. Heydel, *Mock (Mogk, Mok, Moog) Johann Samuel*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. V, Warszawa 1993, s. 609–610.

<sup>21</sup> A. Bartzakowa, *Jakub Fontana. Architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970, *passim*.

<sup>22</sup> M. Kwiatkowski, *Stanisław August. Król-architekt*, Warszawa 1983, *passim*.

<sup>23</sup> Bernatowicz, *Malarze w Warszawie...*, s. 181–227.

szezo Malarza. O ile początkowo gaża Bacciarellego wynosiła 400 dukatów rocznie (plus 430 dukatów na rozmaite wydatki, jak mieszkanie, drewno na opał, ekwipaż i teatr (sic!)), to już w latach 1781–1784 jego rocznym dochód wyniósł bajeczną kwotę aż 1608 dukatów. Autorka z powodzeniem dowiodła, jak pozycja, talent i skala zaangażowania Bacciarellego, a także – *last but not least* – odpowiedzialność za powodzenie w zasadzie wszelkich artystycznych inwestycji króla spotkały się z odpowiednią, niesłychanie wysoką gratyfikacją finansową, porównywalną z gażą marszałka dworu Tomasza Aleksandrowicza. Kolejny w hierarchii dochodów malarz – Jan Bogumił Plersch – niewątpliwie wybitny, ale nieobarczony już taką liczbą zamówień i taką odpowiedzialnością, jak Bacciarelli, otrzymywał 480 dukatów rocznie. Pozostali malarze zarabiali już znacznie mniej i musieli się zadowalać płacą „od dzieła” w zasadzie uznaniową, bez stałego cennika. Dwie kategorie obrazów autorka wyróżniła jako szczególnie dochodowe – portret i miniaturę, traktowane jako niezbędny wyznacznik statusu establishmentu, dla którego malarze pracowali. Celnie podkreśliła, że malarstwo portretowe było „biznesowo najbezpieczniejsze i stosunkowo najłatwiejsze”. W epoce „przedfotograficznej” elity nie były się w stanie obyć bez malowanego portretu służącego tyleż przyjemności estetycznej, co upamiętnieniu, a bywało, że i propagandzie własnej osoby i rodziny. Inna sprawa, że rozpiętość cen za portret była ogromna i zależała zarówno od formatu obrazu, jak i od renomy artysty oraz osoby (i potrzeb) zamawiającego; Joseph Pitschman za przeciętny portret otrzymywał 25 dukatów, podczas gdy Bacciarelli za portret koronacyjny króla do Sali Marmurowej dostał aż 300 dukatów.

W podrozdziale poświęconym cenom i wydatkom – jak najśluszniej wplecionej w część czwartą pracy jako tło porównawcze wobec wcześniej zarysowanej kwestii dochodów – na zdecydowaną pochwałę zasługuje konfrontacja cen warszawskich z różnych kategorii wydatkami wybranych artystów, przez co ich status materialny zaprezentowany w książce nabiera waloru namacalnego konkrety. Dowiadujemy się zatem nie tylko, jak wyglądał przeciętny poziom konsumpcji warstwy mieszczańskiej, z jakiej wywodzili się artyści, ale mamy także przytoczone przykłady ekspensów wielu z nich, porównywanych z wydatkami życiowymi literatów, muzyków czy urzędników.

Niejako przy okazji rozważań nad dochodami artystów, ale też już we wcześniejszych rozdziałach autorka zakresiła realną panoramę inwestycji w malarstwo – od wielkoformatowego (wraz z malowidłami ściennymi) po miniaturowe – jakie dokonywały się w Warszawie latach 1764–1795. Obraz ten zadziwia skalą i tłumaczy liczbę ponad dwustu stołecznych malarzy aktywnych w tym czasie. Zdecydowana większość tych dzieł nie istnieje, a jeśli doliczyć malowidła przechowywane poza najważniejszymi gmachami Warszawy (przeważnie zniszczone w latach 1939–1945) czy dekoracje teatralne i okolicznościowe, to nie została po nich nawet dokumentacja fotograficzna.

Powyższe rozważania prowadzą do części piątej poświęconej majątkom artystów<sup>24</sup>. Jak słusznie podkreśliła autorka, szacunkowa wartość przedmiotów, jakie posiadali artyści, umożliwia ocenę ich sytuacji ekonomicznej i majątkowej. Jednak w największym stopniu świadczyły o tym ich domostwa. Jak się okazuje, większość malarzy żyła w Warszawie w niewielkich wynajmowanych mieszkaniach. Wśród nich zdarzali się jednak właściciele okazałych nieruchomości, nierzadko przypominających szlacheckie czy bez mała magnackie. Wyróżniają się tu osoby Marcella Bacciarellego, do którego należała modna willa „Bagatela”, autorstwa J.Ch. Kamsetzera i S.G. Zuga, oraz Jana Bogumiła Plerscha – właściciela dworku przy Nalewkach. Spisany po śmierci żony tego malarza, bogaty w szczegóły inwentarz stał się kanwą do znakomicie przeprowadzonej rekonstrukcji wyglądu domostwa i ukazania materialnego statusu malarza (po raz pierwszy w artykule w „Kronice Zamkowej”, 2014)<sup>25</sup>.

Niezwykle ciekawie przedstawiają się części siódma i ósma książki, poświęcone stosunkowi warszawskich malarzy do rodzącej się w 2. połowie XVIII w. idei narodowej, rodzimości i roli artystów w wydarzeniach politycznych końca XVIII w.<sup>26</sup> Nie mogło zabraknąć w owym obrazie kwestii zupełnie nowej tematyki, jaką podjęli malarze kręgu Stanisława Augusta – historii dziejów ojczystych. O ile wcześniejsze (XVI – 1. połowa XVIII w.) obrazowanie przez malarzy wydarzeń historycznych miało charakter raczej incydentalny i podporządkowane było przeważnie gloryfikacji fundatorów i ich rodów (czasem w osobach wybranych antenatów), zaś do dziejów narodu jako takiego w zasadzie się nie odnosiło, to w czasach

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 229–253.

<sup>25</sup> Bernatowicz, *Obrazy, kopiersztychy, rysunki...*, s. 201–241.

<sup>26</sup> Bernatowicz, *Malarze w Warszawie...*, s. 291–371.

ostatniego króla Polski proceder ten wiązał się już ściśle z nowym, dydaktycznym wobec społeczeństwa podejściem realizowanym przez Stanisława Augusta i jego intelektualne otoczenie. Pamięć historyczna była nie tylko instrumentem w „legitymizacji władzy i budowaniu wizerunku silnego monarchy”, jak to podkreśliła autorka, ale w myśl doktryny oświeceniowej miała wychowywać społeczeństwo do lepszej przyszłości. Taką funkcję wyznaczył król wielkim cykлом obrazowym malowanym przez Marcella Bacciarellego dla Zamku Warszawskiego (Sala Rycerska, Pokój Marmurowy) czy cyklowi rycin „Obrazy Historii Polski” Franciszka Smuglewicza. Dydaktyzm rządził także przedstawieniami rodzimego krajobrazu i ludu. Nowe tematy miały pobudzać widza do identyfikacji z ojczystą ziemią i nowo rodzącym się pojęciem narodu, pojęciem przekraczającym dotychczasowe granice stanowe i włączającym mieszczaństwo i warstwy ludowe.

Podjęcie przez artystów swoistej służby na rzecz narodu, włączenie swych malarskich usług w dziedzinę użyteczności publicznej, znalazło konsekwencję w udziale malarzy w burzliwych wydarzeniach końca panowania Stanisława Augusta – Sejmie Wielkim i Insurekcji Kościuszkowskiej. Autorka błyskotliwie ukazała przyspieszony w ten sposób proces społeczno-narodowego dojrzenia artystów: przekształcania się grupy malarzy dworskich w środowisko artystów niezależnych, utrzymujących się z pracy twórczej – protoplastów warszawskiej XIX-wiecznej inteligencji.

Koniecznie należy podkreślić walory językowe publikacji dr Bernatowicz. Z goryczą trzeba tu podnieść, że dziś tekstów naukowych, także w dziedzinie historii sztuki, pisanych już nie tylko piękną, ale nawet poprawną polszczyzną, jest – niestety – niewiele. Tymczasem język, jakim posługuje się autorka *Malarzy w Warszawie...*, zasługuje na najwyższą pochwałę. Jest jasny i logiczny, myśl wyrażona jest klarownie, zdania cechuje właściwa proporcja i odpowiedniość wobec prezentowanej myśli czy szerszej idei. Więcej: język autorki jest piękny, chciałoby się powiedzieć literacki. Tekst książki – choć *par excellence* naukowy – pisany jest żywo, narracja potoczna, czyta się go zawsze z zainteresowaniem; autorka nie zamęcza czytelnika nieustannymi repetycjami, niepotrzebnym, bo nadmiernym egzemplifikowaniem dowodów na stawiane tezy czy przesłanek dla wywodzonych idei. Rozmiar akapitów jest wyważony, nieprzesadnie długi, co ostatnio staje się niestety częstą manierą w pracach z zakresu nauk historycznych. Na wielką pochwałę zasługuje – co w tym miejscu trzeba wyraźnie podkreślić – znakomita redakcja książki dokonana przez Jolantę Różalską. Materia, jakiej tyczy się książka, w znacznej mierze odnosi się do spraw kręgu kultury francuskiej. Obok posługiwania się obcojęzycznymi cytatami i nazwami własnymi autorka niezwykle subtelnie wplata w polską frazę trudno przetłumaczalne, a chwytające istotę rzeczy sformułowania francuskie, jak *peintres voyageurs*, *musée imaginaire* czy *boutique d'idées*, zawsze adekwatnie do desygnatu polskiego, bez najmniejszych śladów ich nadużycia grożącego pretensjonalnym stylem. Za jak najbardziej słuszne należy uznać posłużenie się oryginalną pisownią imion i nazwisk artystów czy innych postaci występujących w książce. Do niedawna nie było to wcale powszechnym uzusem. W tradycji polskiej historii sztuki mieliśmy zatem do czynienia z Janem Chrzcicielem Lampim zamiast Johanna Baptista Lampiego, z Józefem Walem miast Josepha Wahla, Józefem Grassim w miejsce Josepha Marii Grassiego etc. Autorka konsekwentnie koryguje tę z gruntu fałszywą lekcję, posługując się brzmieniem imion i nazwisk występujących w źródłach rękopiśmiennych i sygnaturach autorskich na obrazach, rysunkach i rycinach.

Pewien niedosyt pozostawia strona ilustracyjna książki, choć jak można się domyślać, w niewielkim stopniu jest w tym wina autorki, a domyślać się należy raczej reżymu oszczędnościowego wydawnictwa. W rezultacie ilustracji jest chyba za mało: 123 na ponad 500 stron tekstu. Nie pozwoliło to odpowiednio zilustrować choćby pobieżnie, nawet w charakterze sygnału, twórczości części artystów, także nie wszystkie z myśli autorki znalazły swoje zobrazowanie. Na pochwałę zasługuje posłużenie się w większości reprodukcjami wielobarwnymi z pozostawieniem z kolei rysunków i sztychów najczęściej w postaci czarno-białej. Szkoda, że na jakości dobrych skądinąd reprodukcji (zdjęcia zamawiane były bezpośrednio w muzeach i wykonane zostały przez profesjonalnych fotografów, co obecnie wcale nie jest oczywistością) negatywnie odbiło się użycie techniki offsetowej przy druku książki. W rezultacie cienie obrazów, a także reproduktowane partie brązów, granatów czy czerni czasem są z trudem czytelne, a niektóre kolory, jak soczyste czerwień czy błękit, wydają się przybrudzone i tym samym zniekształcone. Zapewne na ów niekorzystny rezultat miało wpływ użycie kremowego papieru, dającego wprawdzie efekt wyrafinowanej elegancji w przypadku partii tekstowych, ale zakłócającego czystość reprodukcji. W tej sytuacji autorka, wraz z redakcją, słusznie zdecydowała się w kluczowych miejscach na użycie dużych, całostronicowych ilustracji. Pozostawienie w kilku wypadkach ilustracji mniejszych, obejmujących pół, czy jedną czwartą strony, spowodowało (na szczęście bardzo rzadko) reprodukcyjną katastrofę – niemal zupełny brak czy-

telności. Nie sposób się domyślić detali obrazu *Marteau W pracowni malarza*, zupełnie nieczytelna jest reprodukcja kopii Josepha Wahla z *Danae* Tycjana.

Podsumowując, przyznam, że książka Aleksandry Bernatowicz zrobiła na mnie, recenzencie obecnym w końcu z literaturą poświęconą sztuce XVIII w., piorunujące wrażenie: naukowo imponująca, metodologicznie nowatorska, językowo urzekająca... Należy podkreślić, że jej napisanie wymagało olbrzymiego nakładu pracy: kwerend archiwalnych zadziwiających drobiazgowością i skalą, czasochłonnej, drobiazgowej i krytycznej kwerendy bibliograficznej, uruchomienia olbrzymiego aparatu krytycznego, pogłębionego i owocnego namysłu nad konstrukcją, w końcu przekazu merytorycznego budującego kompletnie nowy obraz malarstwa warszawskiego i jego twórców w ostatnich dekadach istnienia Rzeczypospolitej Obojga Narodów.