

MIKOŁAJ GETKA-KENIG
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

WYSTAWY SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE JAKO NARZĘDZIE POLITYKI ARTYSTYCZNEJ WŁADZ KRÓLESTWA POLSKIEGO W LATACH 1815–1830*

Okres konstytucyjnego Królestwa Polskiego (nazywanego popularnie Królestwem Kongresowym), pomiędzy kongresem wiedeńskim a powstaniem listopadowym, jest szczególnie ważny w dziejach sztuki polskiej. To właśnie wówczas mieliśmy do czynienia z bezprecedensowym rozkwitem nowoczesnych form rodzimego życia artystycznego, otwierających sztuki piękne na szeroki odbiór społeczny i czyniących z nich integralny element demokratyzującej się sfery tak publicznej, jak i prywatnej. Szczególnie ważnym przedsięwzięciem pod tym względem była instytucja cyklicznych wystaw publicznych w Warszawie [il. 1], która z jednej strony pozwalała publiczności zapoznać się m.in. z efektami edukacji akademickiej (wystawy afiliowano zresztą przy Uniwersytecie Warszawskim), a z drugiej – była czynnikiem pobudzającym rozwój krytyki medialnej (czyli w ówczesnych warunkach – prasowej). Inauguracyjna wystawa w 1819 r. była zarazem pierwszym tego typu wydarzeniem w historii sztuki na obszarze dawnej Rzeczypospolitej¹.

* Niniejszy artykuł powstał w wyniku badań prowadzonych w ramach stażu doktorskiego FUGA5 w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2016/20/S/HS2/00053). Samo zainteresowanie politycznością wystaw warszawskich z tego okresu jest jednak u autora wcześniejsze – niepublikowany referat poruszający ten temat pt. *Sztuka w przestrzeni publicznej „wskrzeszonej” Polski 1815–1830* został wygłoszony na konferencji *Przedmioty, obrazy, idee ... Źródła i konteksty muzealnictwa w kulturze Oświecenia* odbywającej się w dniach 4–5 grudnia 2014 r. w Warszawie.

¹ Co prawda, już w 1812 r. planowano zorganizować wystawę w Wilnie, przy tamtejszym uniwersytecie. Na przeszkodzie stała jednak wojna rosyjsko-francuska – pierwsza wystawa wileńska odbyła się więc dopiero w 1820 r., być może w odpowiedzi na

Dotychczasowa historiografia wystaw warszawskich tego okresu sprowadza się w zasadzie do tylko jednej monograficznej publikacji, czyli monumentalnego wydawnictwa źródłowego *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845* (a więc obejmującego również kilka wystaw z okresu popowstaniowego, które stanowią jednak temat odrębny²), pod redakcją Stefana Kozakiewicza, który był również autorem obszernego wstępu. Książka została opublikowana w 1952 r. jako pierwszy tom *Źródeł do dziejów sztuki polskiej*, wydawanych przez Państwowy Instytut Sztuki i z początku reprezentujących wyraźnie marksistowski sposób waloryzowania zjawisk historycznych. U genezy tej serii stało przekonanie o potrzebie „twórczego nawiązania do społecznie postępowych, rewolucyjnych momentów przeszłości”, które pozwoliłyby lepiej „badać i kształtować polską sztukę realizmu socjalistycznego”³. Stąd więc zainteresowanie takimi fenomenami, które pozostawały w związku z demokratyzacją społeczną (czyli z po marksistowsku rozumianym

sukces inicjatywy warszawskiej z poprzedniego roku. Warto jednak zaznaczyć, że wystawę w Wilnie organizowały władze samej uczelni i była ona wyrazem ambicji lokalnego środowiska artystycznego, a nie przedsięwzięciem cieszącym się patronatem rządowym. K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w.: 1764–1831*, Wrocław 1971, s. 70, 72–73.

² Zwracał już na to uwagę Stefan Kozakiewicz (*Wstęp*, [w:] *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, oprac. idem, Wrocław 1952, s. xvi); zob. również: A. RYSZKIEWICZ, *W związku z książką S. Kozakiewicza o wystawach warszawskich 1819–1845*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 15, 1953, nr 1, s. 79.

³ *Od redakcji*, [w:] *Warszawskie wystawy*, s. v (jak w przyp. 2) (jest to cytat z rezolucji Pierwszej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką z roku 1950).





1. Wincenty Kasprzycki, *Wystawa sztuk pięknych w Warszawie w 1828 roku*, olej na płótnie, 1828, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

„postępem” i „rewolucyjnością”, w dziedzinie sztuki mającymi przejawiać się w rozwoju formy realistycznej). Z tego punktu widzenia, jak pisał w swojej recenzji Andrzej Ryszkiewicz, trudno było o lepszy temat niż właśnie wystawy warszawskie z tego okresu – wszakże były one „jedną z tych nowych u nas instytucji nadbudowy, jakie zostały stworzone przez kształtujące się, rozwijające i unowocześniające stosunki kapitalistyczne Królestwa Kongresowego”⁴.

Zastanawiając się nad genezą idei wystaw w tym konkretnym czasie i miejscu, Kozakiewicz również zwracał uwagę w pierwszym rzędzie na motywacje ekonomiczno-społeczne, związane ze wzmożonym rozwojem stosunków kapitalistycznych (na zasadzie relacji bazy i nadbudowy). Kładąc nacisk na związek wystaw artystycznych z przemysłowymi, które powołano do życia na podstawie tego samego aktu prawnego (i które miały odbywać się równocześnie), warszawski badacz pisał, że „nowe

warunki gospodarcze i społeczne odegrały naturalnym biegiem rzeczy dużą rolę i przy powstaniu wystaw artystycznych jako instytucji ułatwiającej wymianę handlową dzieł sztuki”⁵. „Upowszechnienie wartości estetycznych” miało w jego interpretacji stanowić naturalny skutek typowej dla kapitalizmu demokratyzacji postfeudalnego społeczeństwa, w wyniku której „kultura przestaje być przywilejem najbogatszych i własnością dworską: ogarnia szersze warstwy miejskiej inteligencji mieszczańsko-szlacheckiej”⁶.

Autor niniejszego artykułu nie podważa kluczowej tezy Kozakiewicza o ścisłym związku zachodzącym pomiędzy wystawami warszawskimi i społeczną demokratyzacją. Uważa on ją bowiem nie tylko za przekonującą, ale i za wartą rozwinięcia. Abstrahując od faktu, że marksistowski sposób interpretowania przeszłości był w polskiej historii sztuki połowy XX w. wymuszony przez czynniki

⁴ A. RYSZKIEWICZ, *W związku z książką*, s. 79 (jak w przyp. 2).

⁵ S. KOZAKIEWICZ, *Wstęp*, s. xii (jak w przyp. 2).

⁶ *Ibidem*, s. xii.

polityczne (i w przeciwieństwie np. do Francji, Wielkiej Brytanii bądź Stanów Zjednoczonych nie pojawił się on w dyskursie naukowym jako jedna z równorzędnych opcji metodologicznych), trudno zaprzeczyć, że to właśnie marksizmowi zawdzięczamy wiele pionierskich opracowań rozpatrujących sztukę w kategoriach fenomenu społecznego. Krytycznym spadkobiercą tego specyficznego sposobu myślenia o sztuce jest aktualnie przeżywająca swój rozkwit optyka kulturowa, skłaniająca do bardziej pogłębionej i zniuansowanej analizy relacji zachodzących pomiędzy kulturą artystyczną a uwarunkowaniami społeczno-politycznymi, które ją kształtowały. W centrum zainteresowań kulturowych historyków sztuki jest społeczno-polityczny status fenomenów artystycznych i ich związek ze współczesnymi ideologiami czy hierarchiami. To nie wpływ procesów społecznych na rozwój sztuki (czyli to, czym zajmowali się marksiści) stanowi główny przedmiot ich badań, ale ich zainteresowania skupiają się przede wszystkim na analizie udziału sztuki w tych procesach⁷. Podzielając tego typu sposób patrzenia na sztukę, autor niniejszego artykułu ma na celu rewizję zagadnienia funkcji wystaw jako aktu upowszechnienia i wykazanie, że dostępny materiał źródłowy (ten sam, który miał do dyspozycji Kozakiewicz) uzasadnia postawienie nieco odmiennych tez, a tym samym pozwala inaczej spojrzeć na wystawy jako nie tylko zjawisko artystyczne czy ekonomiczne, ale i polityczne. Należy bowiem pamiętać, że wystawy były przedsięwzięciem rządowym i stanowiły przejaw mecenatu władz Królestwa Polskiego. Ówczesni politycy stojący na czele „wskrzeszonego” państwa polskiego, którzy podjęli tę inicjatywę, prezentują się w wizji Kozakiewicza jako ludzie oświeceni i dalekowzroczni, idący w swoich poczynaniach z duchem postępu, ściśle związane z rozwojem sytuacji ekonomicznej (w domyśle – przyspieszając w ten sposób dialektyczny rozwój polskiej kultury od feudalizmu do kapitalizmu, a w dalszej kolejności do socjalizmu). Niniejszy artykuł pokazuje jednak, że kwestię motywacji rządu Królestwa Polskiego jako inicjatora i patrona wystaw warszawskich można jeszcze bardziej sproblematyzować, jeżeli zada się pytanie nie o to, jaki był cel samych wystaw (na to pytanie Kozakiewicz już odpowiedział), ale o to, jaki był cel upowszechniania sztuki w tym miejscu i czasie (kto miał w tym interes), a dalej – jaki był cel upowszechniania sztuki za pomocą tak swoistego narzędzia, jak wystawy (przy założeniu, że władze nie mogły popierać czy wręcz inicjować tego typu działań bezinteresownie, ale musiały brać pod uwagę przede wszystkim interes „wskrzeszonego” państwa, i z tej perspektywy pojmowany interes społeczeństwa)⁸.

Osadzenie przebiegu wystaw (np. składów jury konkursów wystawowych oraz ich wyników) oraz współczesnego dyskursu na ich temat (aktów prawnych, jak i recenzji) w specyficznym kontekście politycznym i zarazem społeczno-kulturowym, pozwala autorowi postawić następującą tezę: demokratyzacja dostępu do sztuki poprzez wystawy publiczne służyła konserwatywnym interesom rządowych szermierzy cywilizacyjnego postępu, przejawiając dążenie do kontrolowania demokratycznych przemian. Akademicki ideał sztuki, którego promocja była zadaniem wystaw, może być interpretowany jako swego rodzaju instrument symbolicznego dyscyplinowania społeczeństwa, które w wyniku nieuchronnych (z politycznych powodów) reform uzyskało większą swobodę w sferze publicznej. Można patrzeć na wystawy jako na wyraz dowartościowania rozwijającej się wówczas opinii publicznej, ale i jako na narzędzie trzymania jej w ryzach w gruncie rzeczy dość konserwatywnego porządku społecznego⁹.

jeszcze do swoich ustaleń w późniejszych rozprawach: *Malarstwo warszawskie na tle przemian gospodarczych, społecznych i politycznych w Królestwie Polskim (1815–1830)* („Biuletyn Historii Sztuki”, 14, 1952, nr 2, s. 33–61) oraz *Malarstwo warszawskie w latach 1815–1850: podłoże rozwoju* („Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 6, 1962, s. 196–261). Andrzej Ryszkiewicz pisał o edukacyjnym (a nie ekonomicznym) charakterze wystaw oraz o roli w propagowaniu twórczości artystycznej w społeczeństwie (A. RYSZKIEWICZ, *Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim*, Wrocław 1953, s. 22). Później powracał jeszcze do tego tematu, pisząc np. o tym, że „wystawy były bardzo potrzebne [...] z wielu względów, przede wszystkim jednak dlatego, że artyści, których liczba stale wzrastała, w swych poszukiwaniach kontaktu z odbiorcą zdani byli dotychczas na nieskuteczne sposoby uzyskiwania zamówień” (idem, *Warszawskie środowisko malarzy 1795–1864*, „Warszawa XIX wieku: 1795–1918”, 1970, z. 1, s. 48). Kalina Bartnicka wspominała o nich jedynie w kontekście programu nauczania sztuk pięknych na Uniwersytecie Warszawskim (K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 175, 198–200, 207–209 [jak w przyp. 1]). W ostatnim czasie na temat wystaw wypowiedzieli się szerzej Jolanta Polanowska oraz Jerzy Miziołek, poświęcając im podrozdziały w opracowaniach dotyczących faktograficznie (a nie problemowo) ujętej historii edukacji artystycznej na UW oraz historii UW w ogólności. Zob. J. POLANOWSKA, *Nauczanie sztuk pięknych na Uniwersytecie Warszawskim*, [w:] *Ars et educatio: Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 159–162; J. MIZIOŁEK, *Uniwersytet Warszawski: dzieje i tradycja*, Warszawa 2005, s. 121–126. Zob. również J. MIZIOŁEK, *Edyp i Antygona, czyli o Szkole Sztuk Pięknych i malarstwie warszawskim w czasach Królestwa Kongresowego*, [w:] idem, *Inspiracje śródziemnomorskie: o wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa 2004, s. 177–180.

⁷ Na temat badań kulturowych (na przykładzie literatury) zob. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 521–540 (rozdział: *Badania kulturowe*).

⁸ Dotychczasowa historiografia, podejmująca temat przedpowstańowych wystaw warszawskich po publikacji Kozakiewicza, nie zajmowała się tym zagadnieniem. Sam Kozakiewicz powracał

⁹ Rozpatrywanie publicznych wystaw artystycznych jako przestrzeni ideologicznych, mających na celu kreowanie zbiorowych tożsamości odnoszących się do kwestii społecznych czy politycznych na przełomie XVIII i XIX w., jest dobrze ugruntowane w międzynarodowej historii sztuki. Zob. np.: T.E. CROW, *Painters*

Niniejszy artykuł stanowi pokłosie szerszej zakrojonych badań autora nad polityczną funkcją twórczości architektonicznej i artystycznej w konstytucyjnym – „wskrzeszonym” – Królestwie Polskim lat 1815–1830.

Co prawda już w 1817 r. malarz Daniel Kondratowicz, uczeń Franciszka Smuglewicza, wzywał na łamach prasy warszawskiej do „wystawiania publicznie dzieł malowanych”¹⁰, ale właściwa historia wystaw w stolicy Królestwa Polskiego zaczyna się wraz z postanowieniem namiestnika królewskiego Józefa Zajączka z 30 maja 1818 r.¹¹ Uzasadniał on swoją decyzję „korzystnym” ze względu na zagraniczne doświadczenia „wpływem z wystawy publicznej dzieł znakomitszych przemysłu krajowego na postęp mieszkańców w nauce, pracy i użytecznych przedsięwzięciach”. Sztuki piękne zostały tutaj zestawione z „plodami znakomitymi rolnictwa, kunsztów i rękodzieł” w charakterze równoległych form krajowego „przemysłu”, rozumianego jako wszelkiego rodzaju materialna wytwórczość. Oba rodzaje wystaw nie miały być jednak łączone. Te nie-artystyczne pozostawały bowiem w gestii Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji i miały odbywać się w salach stołecznego ratusza¹², podczas gdy organizację wystaw sztuk pięknych powierzano Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, przeznaczając na ten cel pomieszczenia uniwersytetu. Ta ostatnia lokalizacja nie była przypadkowa, jako że na warszawskiej uczelni wyższej funkcjonował Oddział Sztuk Pięknych (w ramach Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych). Jak pisała badaczka jego dziejów Kalina Bartnicka, decyzja o powołaniu wystaw stanowiła „zakończenie i podsumowanie okresu organizacyjnego” tej jednostki w ramach dopiero co powstałego Uniwersytetu Warszawskiego¹³. Równocześnie jednak nie było to przedsięwzięcie w założeniu ograniczone jedynie do środowiska akademickiego. Wykładowcy i studenci oddziału stanowili co prawda naturalne grono uczestników, udział w wystawach był jednak otwarty dla ogółu „mieszkańców w kraju osiadłych”, którzy chcieli publicznie zaprezentować swoje prace¹⁴.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać, że decyzja Zajączka o powołaniu do życia instytucji publicznych wystaw artystycznych była inspirowana przede

wszystkim przez ówczesnego ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego, czyli Stanisława Kostkę Potockiego¹⁵. Był on mecenasem, kolekcjonerem, teoretykiem i głównym protektorem Oddziału Sztuk Pięknych¹⁶, żyjącym przekonaniem o szczególnym znaczeniu twórczości artystycznej dla cywilizacyjnego rozwoju społeczeństwa. Wyrazem tego przekonania było opublikowane w 1815 r. dwutomowe opracowanie *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*. Potocki podkreślał w nim, że omawiany temat nie „zwraca od rzeczy użytecznych [...] niebezpieczną płochę ciekawości ponętą”, ale pozwala zgłębić problem, który pozostaje w ścisłym związku z poczuciem dobrostanu¹⁷. W zachowanym w rękopisie wstępie do nigdy niewydanej książki *O sztuce dzisiejszych*, pisanej po 1815 r., Potocki zauważał natomiast, że wiedza o sztukach pięknych powinna być nieodłącznym elementem wykształcenia „dobrze wychowanego człowieka” (a więc, w jego rozumieniu, idealnego członka wspólnoty społecznej)¹⁸. O korzyściach dla społeczeństwa płynących z upowszechniania piękna pisali w tym czasie także inni teoretycy, blisko zresztą związani z Potockim, czyli Sebastian Sierakowski i Chrystian Piotr Aigner. Obaj byli co prawda teoretykami architektury, ale ten ostatni w swojej *Rozprawie o guście w ogólności* z 1812 r. zwracał uwagę na znaczenie sztuki *sensu largo* dla prawidłowego rozwoju człowieka jako jednostki funkcjonującej w ramach wspólnoty narodowej: „rozum i moralność są wprawdzie pierwszymi przymiotami i potrzebami człowieka, który się wznieść i swój naród podnieść zachce, ale tego podwyższenia dopiero dokończy gust, który rozum i moralność udoskonala, a przyjemność i słodycz na czyny, i na całe życie rozlewa, słowem robi umysł tkliwym na złe i na dobre”¹⁹. Aby jednak udało się osiągnąć taki efekt, należało ten gust jak najszerzej upowszechnić.

Zauważmy, że powstający przez lata *Winkelman polski* raczej nieprzypadkowo został opublikowany właśnie w 1815 r. Powstanie Królestwa Polskiego oznaczało stabilizację politycznej sytuacji Polaków po burzliwym okresie

and Public Life in Eighteenth-Century Paris, New Haven 1985, passim; J. PEDRO LORENTE, *Art in the Urban Public Sphere: Art Venues by Entrepreneurs, Associations and Institutions, 1800–1850*, [w:] *Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700–1870: a Transnational Perspective*, red. P. Borsay, J. Hein Fumée, Manchester 2016, s. 21–48.

¹⁰ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 18 X 1817, nr 83, dodatek drugi, s. 1815.

¹¹ Tekst *in extenso* w: *Warszawskie wystawy*, s. 1–3 (jak w przyp. 2).

¹² Na ich temat patrz: A.M. DREXLEROWA, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999.

¹³ K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 175 (jak w przyp. 1).

¹⁴ *Ustanowienie wystaw w 1818 r.*, zob. w: *Warszawskie wystawy*, s. 2 (jak w przyp. 2).

¹⁵ Kozakiewicz przyznawał, że „wobec braku odpowiednich materiałów źródłowych odpowiedzieć jest trudno” na to pytanie – wśród typowanych pomysłodawców wymieniał Potockiego obok mniej prawdopodobnych Stanisława Staszica oraz Tadeusza Mostowskiego, jak również „niektórych artystów amatorów piastujących wówczas wysokie godności państwowe”. S. KOZAKIEWICZ, *Wstęp*, s. xv (jak w przyp. 2).

¹⁶ K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 193 (jak w przyp. 1); A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem: narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 2005, s. 122.

¹⁷ S.K. POTOCKI, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, t. 1, Warszawa 1815, s. 1.

¹⁸ Idem, *O sztuce dzisiejszych*. *Wstęp*, cyt. *in extenso* w: J. POLANOWSKA, *Stanisław Kostka Potocki: twórczość architekta amatora*, Warszawa 2009, s. 342.

¹⁹ [Ch.] P. AIGNER, *Rozprawa o guście w ogólności*, Warszawa 1812, s. 14.

wojen napoleońskich i wcześniejszym bezpaństwowym zawieszeniu z lat 1795–1806. Co prawda, „wskrzeszenie” z łaski Aleksandra I pozostawiało wiele do życzenia i nie mogło w pełni zaspokajać ambicji niepodległościowych, było jednak i tak dużym krokiem do przodu, mogącym uchodzić za sukces wśród tych, którzy byli świadkami całkowitego upadku państwa i wymazania Polski z mapy Europy. Co więcej, Aleksander I sam raz po raz dawał do zrozumienia, że przewiduje możliwość przyszłego przyłączenia ziem litewsko-ruskich do „wskrzęszonej” Polski, choć miało to być uzależnione od postępowania Polaków w Królestwie, ich sprawdzania się w roli poddanych i obywateli²⁰. Ta specyficzna sytuacja kierowała uwagę rządzącej w Królestwie elity w stronę gruntownej reformy narodu (co prawda ściśniętego na dość okrojonym obszarze w porównaniu z dawną Rzeczpospolitą), która obejmowała również demokratyzację życia politycznego, a zatem i społeczno-kulturalnego. Punktem wyjścia były przepisy samej konstytucji, która zakładała, że „prawo rozciąga swą opiekę zarówno [czyli po równo – M.G.-K.] do wszystkich obywateli bez żadnej różnicy stanu i powołania”²¹, przy czym przywilej obywatelstwa (czyli aktywnego udziału w życiu politycznym) dotyczył dość szerokiego grona mieszkańców, w tym oprócz właścicieli ziemskich na wsi (w przytłaczającej większości ze szlachty) różnych grup mieszczaństwa (właściciele nieruchomości, rzemieślników, nauczycieli oraz „każdego artysty znakomitego z talentów, znajomości lub przysług uczyńionych bądź handlowi bądź kunsztom”²²). Potrzebę wewnętrznej reformy, dotyczącej również demokratyzacji społecznej, głoszone już przed rozbiorami i to właśnie w jej niepowodzeniu upatrywano głównej przyczyny upadku dawnej Rzeczypospolitej. Sama idea wystaw miała zresztą swoje korzenie w kontynuowanej wówczas epoce oświeceniowych przemian, kiedy – jak zauważano w recenzjach – „oświecony monarcha” Stanisław August miał „zamyślać [...] o publicznym wystawieniu sztuk pięknych”²³. Tak przedtem, jak i wówczas Polacy mieli dążyć ku oświeceniu, czyli ku zrozumieniu własnych błędów i ich efektywnej naprawie, zapewniającej wieloraką i współzależną niepodległość narodu: polityczną, ekonomiczną i kulturalną. „Wskrzieszona” Polska miała być państwem prawdziwie oświeconym i cywilizowanym, idącym za najlepszymi wzorcami, a jak twierdzili ludzie zainteresowani sztukami pięknymi – publiczne wystawy artystyczne były same w sobie tego przejawem,

przyczyniając się do „wzrostu pomyślności krajowej”²⁴ poprzez upowszechnianie wzniosłych ideałów zapośredniczonych przez dzieła sztuki. Działania rządowe miały także, w ich przekonaniu, „zachęcać Polaków do współubiegania się z cudzoziemcami w zawodzie, który w wielu krajach znaczną gałąź narodowej sławy stanowi”²⁵. Polacy, dopiero co „wskrzieszeni” z porzoborowych popiołów, mogli dzięki temu w przyszłości chlubnie odznaczyć się na arenie międzynarodowej, dowodząc przy tym, że „niejeden zapewne [...] w zdaniu swoim, iż tylko za granicą szukać potrzeba talentów – pomyłonym został”²⁶. Rozwój sztuk pięknych w Królestwie miał przyczynić się do tego, że „cudzoziemcy” wkrótce „poprzestaną się szczyścić, iż jeszcze w czymkolwiek daleko nas zostawili”, jak i równocześnie do tego, że „wkrótce Polacy, chcący się w sztukach pięknych doskonalić, nie będą zmuszeni szukać dla siebie wzorów za granicą, bo je w własnym kraju znaleźć potrafią”²⁷. „Szlachetny popęd do doskonałości w dziełach kunsztu i gustu, który jedynie pod cieniem liścia oliwnego może zakwitnąć” miał więc stanowić jeden z „dobroczynnych skutków pokoju”, dodających „codziennie ojczyźnie naszej nowej świetności” w Europie²⁸. „Duch porządku” panujący w dobie pokoju miał bowiem nieodłącznie wiązać się z „ożywianiem ducha sławy”²⁹, dając sposobność do zaspokajania narodowych ambicji i uniezależniania się od obcych wpływów. Wszakże z powodu dotychczasowych niepokojów, ciągnących się od stuleci, „Polak już to po części z potrzeby, już szukając sławy w orężu, więcej zamiłowania w stanie rycerskim niż w jakimkolwiek bądź innym zawodzie znajdował” i „dlatego też kraj nasz bardzo ograniczoną liczbą mężów w pięknych kunsztach celujących poszczycić się może”³⁰. Innymi słowami o tym samym mówił Julian Ursyn Niemcewicz na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w 1828 r.: „w dawniejszych wiekach wystawieni na zagony hord barbarzyńskich, długo ostrzem miecza naszego zasłaniaлиśmy Europę, później miotani wstrząsieniami politycznymi, dotykani klęskami, nie mogliśmy nie tylko zgromadzać, ale posiadanych już zachować sztuk pięknych” – „dopiero za powróconym nam przez niezga-

²⁰ Na temat polityki Aleksandra I wobec Królestwa Polskiego zob. np. A. BARAŃSKA, *Polityka polska Aleksandra I*, [w:] *Wolnomularstwo narodowe, Walerian Łukasiński*, red. W. Śliwowska, Warszawa 2014, s. 54–72.

²¹ Ustawa konstytucyjna Królestwa Polskiego, artykuł 17.

²² Ibidem, artykuł 131.

²³ „Tygodnik [Polski]” z 16 X 1819, t. 4, nr 42, s. 57 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 38 [jak w przyp. 2]).

²⁴ „Orzeł Biały”, 1819, t. 2, nr 3, s. 33 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 22 [jak w przyp. 2]).

²⁵ „Orzeł Biały”, 1819, t. 1, nr 13, s. 261 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 14 [jak w przyp. 2]).

²⁶ „Rozmaitości”, 1819, nr 33 (dodatek do „Gazety Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”), s. 129 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 29 [jak w przyp. 2]).

²⁷ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 22 IX 1823, nr 151, s. 1701 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 97 [jak w przyp. 2]).

²⁸ „Gazeta Warszawska” z 10 września 1821, nr 145, s. 2101 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 53 [jak w przyp. 2]).

²⁹ Ibidem.

³⁰ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 11 X 1823, dodatek do nr 162, s. 1853 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 101 [jak w przyp. 2]).

słej pamięci Aleksandra I bytem i pokojem obudziły się przytłumione tylą nieszczęściami gorące chęci do nauk, przemysłu, sztuk pięknych³¹. Równocześnie, w opinii miłośników sztuk pięknych, wystawy mogły uchodzić za „niezawodną oznakę panowania liberalnego” i „swobody krajowej”³² ze względu na swój charakter zgromadzenia publicznego, który zachęcał do swobodnej wymiany ocen na szeroką skalę (poprzez prasę)³³. W politycznej sytuacji Królestwa Polskiego, w którym oparte na konstytucji „panowanie liberalne” stopniowo przeistaczało się w scentralizowany system rządów autokratycznych, ograniczający swobodę pozarządowych czynników władzy (takich jak sejm) i zarazem swobodę wypowiedzi³⁴, tego typu propagandowa funkcja mogła tym bardziej skłaniać rząd do obejmowania wystaw swoim patronatem.

Zarówno Potocki, Sierakowski oraz Aigner w swoich publikacjach, jak i wystawy w swoich kolejnych odsłonach, promowali bardzo określoną wizję sztuki – tę rozumianą klasycznie, czyli akademicko, rządzącą się określonymi regułami (uznawanymi za naturalne, czyli uniwersalne i ponadczasowe) i tym samym mogącą służyć szerzeniu wzniosłych ideałów moralnych. Jej autorytet zasadzał się na przekonaniu o jej ścisłych związkach z naturą – „to dzieło sztuki jest najdoskonalsze, które się najwięcej do natury zbliża i najlepiej ją naśladuje”, jak pisał jeden z recenzentów³⁵. Jakkolwiek ideał formalny był jasno określony i nie pozostawiał miejsca na pluralizm czy relatywizm, akademickie pojęcie sztuki charakteryzowało się pojemnością pod względem tematów. Te ostatnie nie były jednak sobie równoznaczne, ale hierarchicznie uporządkowane. Niejako naturalna hierarchiczność akademickiego uniwersalizmu stanowiła o jego konserwatywnym zabarwieniu. Sztuka akademicka obejmowała różne rodzaje artystycznej ekspresji, adresowane do różnych odbiorców i mające różne przeznaczenia, mogła więc rozszerzać ideał piękna w zdeokratyzowanym środowisku

odbiorców. Kierowała się jednak zasadą wielostopniowego porządku, mającą również organizować pokongresowe społeczeństwo, które nie tylko w opinii patrzących z czasowego dystansu historyków, ale i współczesnych obserwatorów, takich jak Stanisław Kostka Potocki, przechodziło właśnie kryzys starodawnych hierarchii i okres kryształizowania się nowego społecznego porządku³⁶.

Propagowaniu określonej – zgodnej z akademickim paradygmatem – wizji sztuk pięknych służyły więc konkursy na zakończenie każdej z wystaw, w których wyniki przyznawano nagrody dla prac uznawanych za najlepsze. Jak pisał ówczesny publicysta hrabia Bruno Kiciński: „Gorliwość rządu w wspieraniu sztuk pięknych godna wdzięczności rodaków. Postanowienie niedawno ogłoszone przeznacza nagrody wystawiającym swe dzieła na widok publiczny. Tym sposobem chce rząd ożywiać gust do sztuk nadobnych”³⁷. O nagrodach decydowało jury, czyli specjalna „deputacja”, której skład zmieniał się w zależności od wystawy i był ustalany przez Komisję Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego³⁸. W 1819 r. grupie jurorów przewodził sam minister Potocki, który przekazał potem werdykt do oficjalnego zatwierdzenia przez namiestnika królewskiego. Członkami deputacji było wówczas trzech dyplomatów: hrabia Théodore Charles de Hédouville, poseł francuski w Warszawie³⁹, baron Paweł Mohrenheim, dawniej rosyjski *chargé d'affaires* w Madrycie, a wówczas kierownik kancelarii dyplomatycznej wielkiego księcia Konstantego (ten ostatni jako brat cesarski, stale rezydujący w Warszawie, sprawował pieczę nad interesami zagranicznymi Królestwa)⁴⁰, jak również hrabia Leon Potocki, attaché do spraw polskich w ambasadzie

³¹ „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, t. 21, 1830, s. 120 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 195 [jak w przyp. 2]).

³² „Orzeł Biały”, 1, 1819, nr 13, s. 265 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 16 [jak w przyp. 2]).

³³ Swoboda krytyki artystycznej na łamach prasy prowadziła niekiedy do ostrej wymiany zdań na temat zasadności i sprawiedliwości tych czy innych sądów oraz kompetencji wypowiadających je osób. W toku jednej z takich polemik jeden z najbardziej aktywnych recenzentów, Ignacy Kochanowski, zaproponował nawet, aby „rząd troskliwy o wzrost nauk i kunsztów” powołał specjalny komitet, który by „roztrząsał krytyki dotyczące się dzieł wystawionych”, a więc cenzurował swobodę wypowiedzi na ten temat. „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 4 XI 1823, nr 176, s. 2013 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 113 [jak w przyp. 2]).

³⁴ Zob. M. KARPIŃSKA, „Nie ma Mikołaja!”: starania o kształt sejmu w powstaniu listopadowym 1830–1831, Warszawa 2007, s. 43–72.

³⁵ „Pamiętnik Warszawski”, 3, 1823, nr 3, s. 250 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 114 [jak w przyp. 2]).

³⁶ Zob. [S.K. POTOCKI], *Świstek krytyczny*, „Pamiętnik Warszawski”, 7, 1817, s. 259–260; też: T. KIZWALTER, *Kryzys Oświecenia a początki konserwatyzmu polskiego*, Warszawa 1987, s. 96. Warto w tym miejscu przywołać architektoniczny traktat Sebastiana Sierakowskiego, którego autor podkreślał znaczenie popularyzacji wiedzy architektonicznej w całym społeczeństwie, mającej przeciwdziałać „upodleniu” najuboższych, przy równoczesnym podkreśleniu związku architektury z wiedzą o „obowiązках swojego stanu”. Architektoniczny klasycyzm służył więc demokracji, ale umiarkowanej, nie naruszającej hierarchicznego układu społeczeństwa. Cyt. z: S. SIERAKOWSKI, *Architektura obejmująca wszelkie gatunki murowania i budowania*, t. 1, Kraków 1812, s. v.

³⁷ „Orzeł Biały”, 1, 1819, nr 13, s. 261 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 14 [jak w przyp. 2]). Warto zauważyć, że publikując sprawozdanie z pierwszej wystawy i prezentując rząd w tak dobrym świetle na łamach „Orla Białego”, Kiciński zapewne chciał się mu przypodobać po tym, jak wcześniej cenzura zamknęła inne jego czasopisma. Zob. D. KAMOŁOWA, *Bruno Kiciński i jego czasopisma*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego”, 3, 1963, nr 1, s. 5–27.

³⁸ Składy kolejnych deputacji konkursowych w: *Warszawskie wystawy*, s. 41, 76, 128, 173, 201 (jak w przyp. 2).

³⁹ Dane biograficzne w: A. CHUQUET, *La jeunesse de Napoléon*, t. 2: *La révolution*, Paris 1899, s. 338.

⁴⁰ S. SMOLKA, *Korespondencya Lubeckiego*, t. 2, Kraków 1909, s. 405.

rosyjskiej w Rzymie (Królestwo Polskie nie utrzymywało własnych przedstawicielstw za granicą i było wyręczone w tym względzie przez dyplomację rosyjską, działającą w imieniu wspólnego monarchy)⁴¹. Ponadto zasiadali w niej również dwaj warszawscy artyści pochodzący z zagranicy: malarz Alexander Molinari, wykształcony w akademii berlińskiej i mający na swoim koncie pobyty w Rzymie i Wiedniu⁴², a także grafik Louis Letronne, uczeń Jacques'a Louisa Davida⁴³. Minister Potocki wyraźnie chciał połączyć elitarny status jurorów z rzadkim jeszcze wówczas nad Wisłą światowym obyciem, pozwalającym im ferować werdykty zgodnie z najlepszymi europejskimi standardami. Za szczególnie charakterystyczny należy uznać zwłaszcza wybór Hédouville'a i Leona Potockiego, którzy byli związani z najważniejszymi wówczas ośrodkami akademickiej kultury artystycznej, oddziałującymi na całą Europę – z Paryżem i Rzymem.

Co znamienne, polityczny prestiż konkursów osłabł przy okazji kolejnych wystaw, które odbyły się już po dymisji Potockiego w 1820 r. Jego następca, hrabia Stanisław Grabowski, nie zasiadał już w gronie jurorów ani tym bardziej nie stał na ich czele, a namiestnik nie zatwierdzał werdyktu, pozostawiając ten przywilej ministrowi. Grabowski wyraźnie nie podzielał przekonania Potockiego o potrzebie nadawania konkursom aż tak wysokiej rangi. Nie miał on jak widać zrozumienia dla idei, która była wyrazem artystycznych zainteresowań Potockiego – o artystycznych upodobaniach Grabowskiego nic nie wiadomo i nie jest to zapewne przypadkiem (po prostu mógł ich nie mieć). Stefan Kozakiewicz zauważył swego czasu, że „główna część pozytywnych osiągnięć mecenatu rządowego w stosunku do malarstwa wiąże się z kadencją Potockiego [...] okres kadencji Stanisława Grabowskiego jako ministra oświaty odznacza się – w przeciwieństwie do poprzedniego pięcioletnia – wrastającą obojętnością czynników rządowych dla istotnych potrzeb malarstwa, przy pozorach życzliwości i opieki”⁴⁴. Skład sądów konkursowych zdaje się potwierdzać tę ostrą ocenę. Nie oznacza to jednak, że Grabowski całkowicie deprecjonował znaczenie konkursu czy wystaw w ogólności. Składy kolejnych deputacji świadczą bowiem również o tym, że minister – który, dodajmy, „w pierwszych dniach zaraz” zwiedzał ekspozycję wraz z namiestnikiem⁴⁵ – wciąż dbał o ich prestiż, choć musiał uznawać

ambicje Potockiego za przesadne. W 1821 r. na czele deputacji stał Hédouville, a ze starego składu ostali się ponadto Mohrenheim i Molinari. Dołączyli do nich Julian Ursyn Niemcewicz, wówczas sekretarz Senatu Królestwa Polskiego, a także uznany poeta i pisarz, jak również hrabia Józef Sierakowski, radca stanu i eksdyplomata (przy tym bliski kuzyn wspomnianego wyżej Sebastiana Sierakowskiego), bardzo dobrze jak na środowisko warszawskie wykształcony w zakresie sztuk pięknych („w kraju ślepych był jednokim, a zatem u niektórych uczonym” – jak komentowano z czasem jego znanstwo, nie dotyczące zresztą wyłącznie sztuki⁴⁶), będący swego czasu powiernikiem Potockiego w zakresie mecenatu rządowego, udzielający się także jako malarz-amator⁴⁷. Ponadto byli w tym gronie również dwaj zawodowi artyści: Antoni Blank i Antoni Brodowski, profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego. W 1823 r. z poprzedniego grona został Mohrenheim jako przewodniczący (był już nim do końca), Niemcewicz i Sierakowski, a dołączyli do nich dwaj senatorowie i zarazem kolekcjonerzy dzieł sztuki: hrabia Jan Feliks Tarnowski⁴⁸ oraz hrabia Józef Kajetan Ossoliński⁴⁹, jak również artyści-amatorzy: radca stanu Ignacy Zieliński oraz powinowaty Grabowskiego, Jakub Sokołowski⁵⁰. Z artystów zawodowych znalazł się tam architekt Chrystian Piotr Aigner, podczas gdy inny architekt Jakub Kubicki oraz grafik Letronne, równocześnie powołani do składu deputacji, z nieznanym powodów „wymówili się” z udziału⁵¹. W 1825 r. do Mohrenheima, Niemcewicza, Sierakowskiego i Zielińskiego dołączył kolejny senator

z 23 IX 1823, nr 152, s. 2073.

⁴⁶ J. MICHAŁSKI, *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953, s. 49.

⁴⁷ S. KOZAKIEWICZ, *Malarstwo warszawskie na tle przemian*, s. 36–37 (jak w przyp. 8); Z. ANUSIK, *Sierakowski Józef h. Dołęga (1765–1831)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 37, Warszawa 1996, s. 275–276.

⁴⁸ Zob. K. GROTTOWA, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie, 1803–1849*, Wrocław 1957.

⁴⁹ A. RYSZKIEWICZ, *Zbiory artystyczne Józefa Kajetana Ossolińskiego: pierwsza publiczna galeria warszawska*, „Rocznik Warszawski”, 1, 1960, s. 105–142.

⁵⁰ M. DOMAŃSKI, *Sokołowski Jakub Dominik Wincenty Kajetan (1784–1837)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 40, Warszawa 2000, s. 127–128. Sokołowski był spowinowacony z Grabowskim przez rodzinę Mokrono(w)skich. Zob. <http://www.sejm-wielki.pl/s/?lang=&em=R&ei=543052&m=NG&select=input&t=PN&et=S&image=off&spouse=on&n=7.8.82> [dostęp: 30.03.2018].

⁵¹ Raport deputacji dla Komisji Oświecenia z 1823 r., w: *Warszawskie wystawy*, s. 128 (jak w przyp. 2). Jurorem był również niejaki „Bordiga”, wymieniony razem z Aignerem i Sokołowskim, można więc się domyślać, że był artystą. Autor nie jest jednak w stanie go zidentyfikować. Być może jest on tożsamy z jednym z braci Bordiga, Benedetto (1766–1847) i Gaudenzio (1773–1837), którzy byli rytownikami i kartografami w służbie Habsburgów w Mediolanie. Brak jednak przekazów na temat ich pobytu w Warszawie w tym czasie. Zob.: *I Bordiga: Benedetto e Gaudenzio Bordiga, incisori e incisori-cartografi*, red. L. Peco, Valsesia 1998.

⁴¹ A. BARAŃSKA, *Między Warszawą, Petersburgiem i Rzymem: kościół a państwo w dobie Królestwa Polskiego (1815–1830)*, Lublin 2008, s. 281–282.

⁴² [Red.], *Molinari (Molinari) Aleksander*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, Warszawa 1993, s. 116.

⁴³ Na temat Letronne'a patrz: A. RYSZKIEWICZ, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967, s. 150–153; idem, *Letronne (Letronne) Louis*, [w:] *Słownik artystów polskich*, s. 71 (jak w przyp. 42).

⁴⁴ S. KOZAKIEWICZ, *Malarstwo warszawskie na tle przemian*, s. 36, 41 (jak w przyp. 8).

⁴⁵ „Gazeta Warszawska” z 10 X 1821, nr 145, s. 2101 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 53 [jak w przyp. 2]). Zob. też: „Gazeta Warszawska”

i zarazem generał Wincenty Krasiński, jedna z najbardziej wpływowych osobistości w życiu politycznym Królestwa, a przy tym mecenas sztuki i człowiek o dość szerokich horyzontach kulturalnych⁵². Obok niego zasiedli w tym gronie także hrabia Fryderyk Skarbek, profesor ekonomii i malarz-amator, wspomniany Kubicki oraz w charakterze sekretarza Teobald de Mory, pochodzący z Francji urzędnik sekretariatu Komisji Oświecenia (być może jego wybór był podyktowany nie tylko francuskim pochodzeniem, ale i tym, że jego żona brała udział w dwóch poprzednich wystawach jako hafciarka)⁵³. Ostatni konkurs w 1828 r. był organizowany przez deputację w składzie: Mohrenheim, Tarnowski, Niemcewicz oraz Henryk Marconi, który był architektem włoskiego pochodzenia, dopiero od kilku lat mieszkającym nad Wisłą⁵⁴. Zmiana nastąpiła także na stanowisku sekretarza, którym tym razem został pierwotny syn ministra, hrabia Leon Grabowski, zaledwie dwudziestoletni absolwent Wydziału Prawa i Administracji na Uniwersytecie Warszawskim⁵⁵.

Jak więc widać, jurorów za czasów Grabowskiego wybierano spośród osób dobrze przygotowanych pod względem merytorycznym. Widać przy tym wyraźną tendencję do opierania się głównie na rodzimych siłach, zamiast szukania autorytetów przede wszystkim wśród obcokrajowców czy kosmopolitycznych dyplomatów (choć były odstępstwa od tej reguły – nominacja Włocha Marconiego). Jest to świadectwo większego zaufania Grabowskiego do lokalnych znawców, którego brakowało nader ambitnemu Potockiemu (o nastawieniu tego ostatniego dobrze mówi wybór przeciętnego obcokrajowca na pierwszego profesora malarstwa na Uniwersytecie Warszawskim w osobie Charlesa Santoiréa de Varenne'a, mimo że miał on do wyboru również utalentowanego Polaka, wychowanek paryskich mistrzów malarstwa historycznego, Antoniego Brodowskiego⁵⁶). Zastanawiać może jednak tak wyraźne zastąpienie malarzy przez architektów przy okazji trzech

ostatnich wystaw, mimo że projekty architektoniczne stanowiły mniejszość wśród prezentowanych prac. Być może decydował o tym fakt, że czołowi warszawscy malarze, tacy jak poprzednio zasiadający w deputacji Brodowski i Blank, również stawiali w szranki o konkursowe laury. Z drugiej strony mogło to świadczyć o większym zaufaniu do architektów jako znawców akademickiego ideału piękna. Pamiętajmy, że architektura miała nieprzerwane i dobrze ugruntowane tradycje pod tym względem, na co zwracali uwagę ówczesni recenzenci, wychwalający jakość prac, które prezentowali młodzi adepci tej sztuki pięknej: „rysunki architektoniczne dowodzą, ile nauka ta nie tylko się upowszechniła, ale nadto i wydoskonaliła się między uczniami pod przewodnictwem naszych weteranów w tej nauce”⁵⁷. Dodajmy, że wszyscy ci architekci – Aigner, Kubicki i Marconi – byli w chwili zasiadania w deputacji etatowymi urzędnikami⁵⁸. Łączyli więc w sobie profesjonalną wiedzę artystyczną z rządowym autorytetem (i zarazem zaufaniem), którego nie mieli malarze czy rzeźbiarze.

Pierwsze skrzypce w deputacjach grali jednak przedstawiciele społeczno-politycznej elity, czyli nie profesjonalści, lecz artyści-amatorzy bądź „lubownicy” sztuk pięknych, zmiennie wymieniani na początku podawanych do publicznej wiadomości list członków. Elitarni jurorzy obdarzali to przedsięwzięcie stosownym prestiżem, wynikającym z pozycji, jaką zajmowali w społeczeństwie. Można jednak równocześnie doszukiwać się w ich sankcji wyrazu konserwatywnej kontroli nad demokratyzującą się sferą publiczną. Na tę ostatnią, podobnie jak na ogół demokratycznych przemian społecznych, rządzący (sami *en masse* wywodzący się z co najmniej zamożnej szlachty⁵⁹) przyzwalał z myślą o wzroście i rozwoju całego społeczeństwa, ale było to przyzwolenie pod nadzorem. Tak

⁵² Na temat Krasińskiego zob. K. AJEWSKI, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 33–109.

⁵³ Teobald de Mory pracował jako tłumacz „do ekspedycji francuskich” i został w 1825 r. odznaczony orderem św. Stanisława IV klasy (zapewne za typowo urzędnicze zasługi). „Miesięcznik Heraldyczny”, 10, 1931, nr 12, s. 286; *Przewodnik warszawski*, t. 1, Warszawa 1826, s. 10. Zestawienie prac pani de Mory, które ukazały się na wystawach w: *Warszawskie wystawy*, s. 391 (jak w przyp. 2).

⁵⁴ T. JAROSZEWSKI, A. ROTTERMUND, *Marconi Henryk (1792–1863)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19, Wrocław 1974, s. 599.

⁵⁵ R. GERBER, *Studenci Uniwersytetu Warszawskiego 1808–1831: słownik biograficzny*, Wrocław 1977, s. 63.

⁵⁶ K. BARTNICKA, *Polskie szkolnictwo*, s. 170 (jak w przyp. 1); K. SRO-CZYŃSKA, *Antoni Brodowski 1784–1832: życie i dzieło*, Warszawa 1985, s. 13. Na temat warszawskiej kariery Varenne'a zob. M. GETKA-KENIG, *Wjazd do Warszawy Aleksandra I 12 Listopada 1815 r. Charlesa Santoiréa de Varenne'a (1817): początki warszawskiego akademizmu i propaganda rządowa Królestwa Polskiego (1815–1830)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 79, 2017, nr 3, s. 509–523.

⁵⁷ „Gazeta Warszawska” z 29 X 1825, nr 173, s. 2333 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 162 [jak w przyp. 2]). Recenzent ubolewał jednak, że pomimo świetnych tradycji epoki stanisławowskiej (za wzorcowe uważał pałace: na Wyspie, Krasińskich, Jabłonowskich oraz Prymasowski) nie potrafiono ich w pełni wykorzystać w owym czasie z powodu nieumiejętnego „obierania miejsca na wydatne okazanie gmachu przez elewację i przez umieszczenie go w korzystnej perspektywie”. Przyrównywał współcześnie wznoszone budynki publiczne do „skromnych piękności, które oczów ludzkich unikają”.

⁵⁸ Aigner i Marconi byli budowniczymi rządowymi, a Kubicki generalnym inspektorem gmachów królewskich. Warto przy tym zauważyć, że byli to architekci o dość konserwatywnych poglądach (nawet Marconi, który w latach 20. XIX w. opracowywał na zlecenie Ludwika Michała Paca projekty neogotyckie i orientalne, wyraźnie preferował tradycyjny sposób myślenia o architekturze, czego wyrazem był jego podręcznik *O porządkach architektonicznych z 1828 r.*).

⁵⁹ Na temat ówczesnej elity politycznej zob. W. KULA, *Udział w władzy*, w: *Przemiany społeczne w Królestwie Polskim 1815–1864*, Wrocław 1979, s. 405–419; M. GETKA-KENIG, *The Genesis of the Aristocracy in Congress Poland*, „Acta Poloniae Historica”, 100, 2009, s. 79–112.

wyeksponowana pozycja elity w sędach konkursowych dowodziła, że swobodna wymiana myśli w zdemokratyzowanej sferze publicznej nie przeciwstawia się tradycyjnej hierarchii społecznej. Wystawy służyły w ten sposób utwierdzeniu społecznej pozycji elity jako przewodników dobrego gustu (czegoś bardzo ważnego, o czym przekonywały wystawy jako inicjowane przez rząd zgromadzenia publiczne), czyli też społecznej moralności.

Przedstawiciele elity nie tylko osądzali eksponowane prace czy pokazywali się na wystawach w charakterze zwiedzających, „nie przestając codziennie [...] oglądać z pociechą te zaszczytne prace, które w rodzaju swoim są nowym w kraju naszym zjawiskiem”⁶⁰, nie mówiąc już o tym, że byli autorami recenzji prasowych⁶¹. Oni również prezentowali efekty swoich indywidualnych ambicji artystycznych. Oprócz wspomnianych już Skarbka, Sierakowskiego, Zielińskiego i Sokołowskiego, którzy mieli okazję zasiadać w gronie sędziów konkursowych, warto wymienić szczególnie płodnego i zarazem „gorliwego o postęp sztuk pięknych i prawdziwym ich zamiłowaniem przejętego” hrabiego Henryka Zabiełłę (koniuszego dworu polskiego i bliskiego krewnego najwyższych rządowych dygnitarzy i senatorów)⁶², jak również zastęp arystokratycznych panien i dam, takich jak m.in. namiestnikowa Aleksandra z Pernetów księżna Zajączkowa, Zofia z hrabiów Matuszewiczów hrabina Kicka (córka senatora i byłego ministra skarbu), hrabianka Natalia Potocka (późniejsza księżna Sanguszkowa, córka senatora i wielkiego koniuszego dworu, wnuczka Stanisława Kostki), jej matka Anna z hrabiów Tyszkiewiczów hrabina Potocka, hrabianka Antonina Grudzińska (późniejsza generałowa Chłapowska, pasierbica marszałka dworu i siostra Joanny księżnej łowickiej, żony wielkiego księcia Konstantego), Zofia z hrabiów Chodkiewiczów hrabina Ossolińska (córka senatora i generała, synowa senatora Ossolińskiego, zasiadającego w jury), i jeszcze wiele innych osób, w ten czy inny sposób powiązanych z elitą władzy Królestwa Polskiego. Przy okazji wystawy

z 1825 r. anonimowy recenzent, odwołując się do udziału tych elitarnych amatorów, pisał:

niemal przyczynili się do zachęcenia poczynających w tym zawodzie, do zamiłowania i powszechnienia sztuk nadobnych w naszej stolicy, z bogacając ciągle wystawy dziełami swej pracy, które zapewne nie w celu popisywania się talentem, lecz jedynie dla zachęcenia i poważnienia talentów i sztuki malarskiej na publiczny widok wystawili [...], którzy wystawiając swe prace dowodzili poważania dla sztuk pięknych, a tak własnym przykładem zachęcali młodzież sposobiącą się w tym zawodzie; jakoż mnogość dostawionych dzieł na terazniejszą wystawę dowodzi, że te zachęcenia otrzymały pożądaną skutkiem tak we względzie udoskonalenia sztuki, jako też co do jej upowszechnienia⁶³.

Inny recenzent, odnosząc się do wystawianego w 1823 r. płótna Zabiełły, odnotowywał, że

te gorliwe poświęcenie się sztuce malarskiej, przy rozlicznych obowiązkach amatora, jest chlubną dla sztuk pięknych zapowiedzią, iż przesady niegdyś w kraju naszym istniejące, jakoby piękne sztuki upadały człowieka, zupełnie ustaną, gdy znaczniejsze domy polskie nie tylko iż się pięknymi sztukami opiekują, ale i sami przykładają się do ich wzrostu⁶⁴.

Anonim podpisujący się literą „J” (bądź „I”) zauważał natomiast, że „miło jest ubogiemu artyście widzieć dzieło swoje obok imienia pełnego blasku i honorów; chętnie wyteżę swe siły, aby się stać godnym takiego towarzystwa” – przypominał równocześnie, że historia zna przypadki nawet zawodowych artystów, którzy łączyli swoją pracę z „blaskami i honorami” elitarnego statusu, jak w przypadku malarza i zarazem dyplomaty Petera Paula Rubensa⁶⁵. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że arystokratyczni amatorzy wcale nie byli traktowani w sposób uprzywilejowany przez recenzentów, lecz decydując się na ekspozycję swoich prac musieli być przygotowani na równą zawodowcom krytykę, jak w przypadku barona Michała Kosińskiego (dymisjonowanego pułkownika, weterana wojen napoleońskich)⁶⁶. Ten sam recenzent, który chwalił Zabiełłę, pisał o tym drugim: „żałować [...] należy, iż amator tyle okazujący zdolności w podobnym rodzaju rysuje, gdy sposób ten rysowania jest zakałą sztuki i tamą dla osiągnięcia prawdziwego celu”⁶⁷.

⁶⁰ „Gazeta Warszawska” z 10 IX 1821, nr 145, s. 2101 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 53 [jak w przyp. 2]).

⁶¹ Najbardziej płodnym z ówczesnych recenzentów znanych z imienia i nazwiska (często zdarzało się, że artykuły w prasie periodycznej ukazywały się bez podpisu albo jedynie z inicjałami), był Ignacy Kochanowski, przez matkę, z domu hrabiankę Rostworowską, blisko spowinowacony z wpływową i politycznie zaangażowaną rodziną hrabiów Małachowskich. Patrz: A. RYSZKIEWICZ, *W związku z książką*, s. 80 (jak w przyp. 2); o koligacjach rodzinnych w: S.J. ROSTWOROWSKI, *Monografia rodziny Rostworowskich: lata 1386–2012*, t. 1, Warszawa 2013, s. 190. Kochanowski miał się również zajmować pisaniem artykułów o tematyce politycznej do gazet Kicińskiego. Zob. D. KAMOŁOWA, *Bruno Kiciński*, s. 17 (jak w przyp. 37).

⁶² Cyt. z: „Pamiętnik Warszawski”, 1823, t. 3, nr 3, s. 274 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 125 [jak w przyp. 2]). Biogram Zabiełły w: E. RASTAWIECKI, *Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 71–74.

⁶³ „Gazeta Warszawska” z 11 X 1825, nr 163, s. 2213 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 152 [jak w przyp. 2]).

⁶⁴ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 18 X 1823, nr 166, s. 1898 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 104 [jak w przyp. 2]).

⁶⁵ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 8 I 1822, nr 5, s. 47.

⁶⁶ A. RYSZKIEWICZ, *Kosiński Michał*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 4, Wrocław 1986, s. 131–132.

⁶⁷ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 18 X 1823, nr 166, s. 1900 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 106 [jak w przyp. 2]).



2. William Dickinson, *Sophie Comtesse Ordinate Zamoyska née Princesse Czartoryska & ses fils Constantin & Ladislas, l'Original se trouve en Pologne dans le Cabinet de Son Excellence Monsieur le Comte Stanislas Ordinat Zamoyski Senateur Palatin & &*, litografia wg obrazu François Gérarda ze zbiorów pałacu Błękitnego w Warszawie, po 1810, Biblioteka Narodowa w Warszawie, G.3775. Fot. Polona

Co prawda, odpowiedzialni za organizację wystaw i konkursów wiedzieli, że należy forsować akademicki paradygmat artystycznej jakości, ale z początku nie mieli jeszcze wyklarowanej koncepcji, jaki system klasyfikacji i oceniania należy przyjąć, aby sprawdzał się on w warszawskich warunkach. Być może chcieli się wprawdzie zorientować, co miejscowe środowisko artystyczne ma do zaoferowania, aby dostosować oczekiwania do jego możliwości. Dopiero przy okazji trzeciej wystawy, z 1823 r., medalowa hierarchia kolorów (złoty, srebrny, brązowy) i wielkości (tzw. pierwszy, drugi, trzeci) została ściśle powiązana z hierarchicznie uporządkowanymi tematami. W przypadku malarstwa najwyższym cenionym tematem była „kompozycja wyższa i akademicka [sic!], przedmiot historyczny”, następnie „obrazy wystawiające sceny domowego pożycia, portrety, pejzaże oryginalne” (w 1825 r. uściślono, że gdy mowa o „scenach w pożyciu ludzkim” rozumie się „obrazy [...] małej lub średniej proporcji, gdzie figury główną mają rolę bez dopełnienia warunków akademickich”⁶⁸), na końcu „miniatury, pejzaże, kwiaty

⁶⁸ „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1082 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 167 [jak w przyp. 2]).

pokrywającymi kolorami lub wodnistymi”. W przypadku rzeźby hierarchia prezentowała się następująco: 1. „grupy i wyższa kompozycja, posągi”, 2. „popiersia z natury, płaskorzeźba kompozycji”, 3. „kopie posągów i popiersi starożytnych, zwierzęta, ozdoby, naczynia”; w przypadku architektury: 1. „układ i rozwiązanie danego tematu”, 2. „ozdoby i ćwiczenia z antyków”; w przypadku grafiki: 1. „rylec”, 2. „kwasy gryzące, rżnięcie na kamieniu, litografie rytowane i inne rodzaje”; w przypadku rysunku: 1. „układ historyczny”, 2. „pejzaże z natury lub kompozycji”, 3. „rysunki figur z natury, rysunki akademickie z posągów lub płaskorzeźby”⁶⁹. Poprzeczkę chciano trzymać dość wysoko, o czym najlepiej świadczy fakt, że nagród w danej kategorii nie przyznawano, kiedy nie znajdowano na wystawie dzieł, które mogłyby spełniać oczekiwania jurorów. Dotyczyło to zwłaszcza pierwszej, najwyższej kategorii malarskiej.

Tak wysokie dowartościowanie tematu historycznego (czyli mitologicznego, biblijnego bądź z historii *sensu stricto*), stanowiącego fundament akademickiego sposobu myślenia o sztuce, nie brało się rzecz jasna z przypadku. Jego znaczenie wynikało z bezpośredniego i najbardziej oczywistego (ze względu na swój narracyjny charakter) zaangażowania w dyskurs moralności społeczno-politycznej, który stanowił główny atut sztuk pięknych jako instrumentu kształtowania „wskrzeszzonego” narodu. Problemem było jednak to, że malarstwo historyczne, bez którego „prawdziwa” sztuka nie miała szans się rozwinąć, nie cieszyło się zbyt dużym powodzeniem wśród potencjalnych zleceniodawców, a bez zlecenia tego typu prace, wymagające znacznego wysiłku od artystów, niezbyt im się opłacały, kiedy w międzyczasie mogli się zająć np. portretami, nieprzypadkowo stanowiącymi najbardziej popularny temat reprezentowany na wystawach. Recenzenci podnosili ten problem w 1828 r., czyli po blisko dekadzie od pierwszej wystawy, pisząc, że

nasi majątni panowie dalecy są dotąd od nabywania choćby najlepszego dzieła na ekspozycji będącego, cudzoziemców zaś takich, jacy są w Rzymie, Florencji lub też w Dreźnie u nas nie mamy; cóż tedy może być zachęceniem dla sposobnych się artystów w naszej stolicy? W takim stanie rzeczy byłoby do życzenia, aby artysta zyskujący na wystawie nagrodę mógł zarazem korzystnie i dzieło swoje mieć zakupione. Środek ten zrodziłby niewątpliwie najkorzystniejszą emulację pomiędzy młodzieżą. Na poparcie tego, cośmy dotąd powiedzieli zważmy, że najwięcej mamy malarzy portretów, dlatego tylko, iż ten rodzaj najpewniejszą korzyść artyście przynosi; historyczny zaś obraz, chociażby najlepszy, rzadko kupca znajdzie. Dlatego także widzimy, że rękodzielnie i wszystkie zakłady kunsztów i przemysłu prędkiej zakwitły i wydoskonaliły się aniżeli sztuki piękne, bo rękodzielnik swój wyrobek z wełny, brązu lub ze srebra

⁶⁹ „Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 8 XII 1823, nr 195, s. 2235–2237 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 128–134 [jak w przyp. 2]).



3. Nicola de Angelis, *Pasowanie na rycerza przodka rodu Pazzich przez Ludwika XI*, ok. 1825, fresk (?), zniszczony, dawniej w pałacu Pacy w Warszawie. Fot. archiwalna w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie

prędzej zbędzie jak malarz lub snycerz [tj. rzeźbiarz – M.G.-K.] swoje dzieło⁷⁰.

Z czego wynikała ta niechęć do malarstwa historycznego? Być może chodziło o brak obycia, problem z przyswojeniem sobie klasycznej hierarchii malarskiej wartości i niezrozumienie moralnych zadań sztuki. Do tego właśnie zdawał się odnosić wspomniany recenzent z 1828 r. Jednak z drugiej strony, chociażby wśród prawdziwie bogatych arystokratów ówczesnej Warszawy nie brakowało ludzi, którzy byli dobrze obeznani z europejską sztuką akademicką, takich jak prezes Senatu Królestwa hrabia Stanisław Kostka Zamoyski, w którego warszawskim pałacu (Błękitnym) wisały zaginione obecnie płótna pędzla najbardziej cenionych malarzy epoki, choć były to, co znamienne, głównie portrety (nawet jeżeli narracyjnie skomponowane) jego własnej rodziny autorstwa François Gérarda [il. 2], czy Angeliki Kauffman⁷¹. Dlaczego on czy inni mu podobni nie pragnęli wykorzystać malarstwa chociażby w celu podkreślenia znakomitości własnego rodu, równocześnie mogąc przywoływać historyczne fakty bliskie narodowi? W Warszawie interesującego nas

okresu powstała co prawda monumentalna scena *Pasowania na rycerza przodka rodu Pazzich przez Ludwika XI* [il. 3] na zamówienie hrabiego Ludwika Michała Pacy, dymisjonowanego generała i aktualnego senatora Królestwa, jednego z najbogatszych właścicieli ziemskich na stałe mieszkających w Królestwie, nie ustępującego pod tym względem Zamoyskiemu. Jej autorem nie był jednak rodzimy artysta, ale Włoch, Nicola de Angelis. Co więcej, było to ściennie malowidło przeznaczone do prywatnej rezydencji Pacy przy ulicy Miodowej w Warszawie jako dekoracja sufitu⁷². Ten w pełni akademicko skomponowany obraz historyczny został więc potraktowany jako upiększający wnętrze detal, a nie dzieło sztuki w akademickim rozumieniu tego słowa. Ponadto, temat nie dotyczył epizodu z historii Polski, ale stanowił wyraz kosmopolitycznego nastawienia tego arystokraty, w ten sposób podkreślającego swoje międzynarodowe pochodzenie. W świetle tych przykładów można dojść do wniosku, że ten charakterystyczny brak zainteresowania sztuką historyczną prezentowaną na wystawach ze strony przedstawicieli najbogatszych sfer szlacheckiej elity Królestwa mógł wynikać z demokratycznego rysu tego przedsięwzięcia. Dla nich sztuka – pozyskiwana za granicą – była jeszcze wciąż tradycyjnym narzędziem alienacji i wywyższenia, a nie

⁷⁰ „Gazeta Warszawska” z 4 IX 1828, nr 238, s. 2474 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 193 [jak w przyp. 2]).

⁷¹ K. AJEWSKI, *Stanisława Kostki Zamoyskiego życie i działalność 1775–1856*, Warszawa 2010, s. 44, 262.

⁷² A. BARTCZAKOWA, *Pałac Pacy*, Warszawa 1973, s. 49 (reprodukcja, nr 19), 52.



4. Antoni Brodowski, *Edyp i Antygona*, 1828, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

łącznikiem wiążącym ich warstwę ze społeczeństwem nawet na hierarchicznych zasadach⁷³.

⁷³ Warto jednak pamiętać, że poza Warszawą zdarzały się przypadki zamawiania dzieł o tematyce zaczerpniętej z historii Polski (i zarazem historii rodowej) przez „wielkich panów”, czego przykładem jest chociażby monumentalne płótno *Pożegnanie hetmana Jana Karola Chodkiewicza z żoną Anną Ostrofską przed wyruszeniem na wyprawę chocimską w 1621 roku*, pędzla Józefa Oleszkiewicza (ob. w Muzeum Zamojskich w Kozłowie). Powstało ono około 1809 r. na zamówienie hrabiego Aleksandra Chodkiewicza (zapewne po tym, jak nie spodobał mu się obraz ukazujący śmierć hetmana Chodkiewicza namalowany przez Franciszka Smuglewicza kilka lat wcześniej), który był mecenasem tego artysty, na jego koszt kształcącego się w Paryżu pod okiem Jacques'a Louisa Davida. Obraz był co prawda przeznaczony do wiejskiej (a więc tym bardziej niedostępnej dla szerszego ogółu) rezydencji, został jednak wcześniej zaprezentowany publicznie w Wilnie (w późniejszym czasie trafił jednak do Warszawy, gdzie Chodkiewicz mieszkał na stałe po 1815 r.). Dodajmy, że Chodkiewicz uchodził za ekscentryka, odznaczał się też wyraźnie promiśczańskimi sympatiami – był zresztą deputowanym na sejm Królestwa Polskiego jako reprezentant nie-szlachty, a Adam Jerzy Czartoryski krytykował jego „demokrację niewydarzoną” i pozowanie na Katona, podczas gdy bardziej miał przypominać Katylinę (cyt. z Czartoryskiego w: J. CZUBATY, *Zasada «dwóch sumień»: normy*



5. Aleksander Kokular, *Edyp i Antygona*, 1825–1828, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. P. Ligier

Organizatorzy wystaw, a więc środowisko związane z Komisją Oświecenia, czynili starania, aby zainteresować artystów malarstwem historycznym. Tego przejawem były zapowiedziane w 1825 r. przez Komisję Oświecenia specjalne stypendia wyjazdowe „za granicę kosztem rządu” dla tych, którzy „otrzymają pierwszej klasy nagrody”, jak również obietnica zakupu wyróżnionych w ten sposób dzieł w celu „uformowania galerii zupełnie narodowej, która by przedstawiała uczniom wzory godne naśladowania i zarazem stałaby się źródłem chwalebного współubiegania”. Co ważne, galeria ta nie miała służyć jedynie postępowi samych twórców, lecz również „łączyć ciąg pamiątek, które służyć będą za wskazówki dla oznaczenia w przyszłości postępu sztuki w kraju i rozwinięcia następnie jej historii”⁷⁴. Sama w sobie miała więc stanowić swego rodzaju pomnik postępu, gloryfikując tym samym epokę „wskrzeszenia”, w której rozwój prawdziwej sztuki został zapoczątkowany. Korzyści płynące z założenia stałej galerii sztuk pięknych już wcześniej były przywoływane w recenzjach, w których podkreślano, że „przypatrywanie się częste arcydziełom sztuki, jakie w muzeach się

postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815), Warszawa 2005, s. 622). Na temat obrazu zob.: A. RYSKIEWICZ, *Francusko-polskie związki*, s. 157–158 (jak w przyp. 43); A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a romantyzmem*, s. 158 (jak w przyp. 16).

⁷⁴ „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1082 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 165 [jak w przyp. 2]).

znajdują aniżeli rzadkim i krótko trwającym wystawom dzieł mniej więcej doskonałych artystów, amatorów i uczniów” ma znacznie większy wpływ na ukształtowanie się właściwego gustu w społeczeństwie⁷⁵.

Innym narzędziem popularyzacji sztuki „pierwszej klasy” wśród warszawskich artystów było wyznaczanie konkretnych tematów przez Komisję Oświecenia. W 1823 r. zostały podane aż trzy: „Zaślubienie Jadwigi z Władysławem Jagiełłą”, „Perykles broniący Aspazji przed Areopagiem” oraz „Edyp i Antygona”, a więc po jednym z historii narodowej, klasycznej oraz mitologii⁷⁶. Jedynie ten ostatni spotkał się z poważniejszym odzewem, a do naszych czasów pozostały po nim dwa płótna pędzla Antoniego Brodowskiego i Aleksandra Kokulara, oba zresztą ukazujące ten sam epizod: ślepego Edypa prowadzonego przez córkę [il. 4–5]⁷⁷. Z czego wynikała popularność tego tematu w zestawieniu z innymi? Wydaje się, że na jego rzecz przemawiało większe doświadczenie lokalnych artystów w zakresie tematyki mitologicznej (które mogli zdobyć chociażby w trakcie studiów za granicą), jak również większa dostępność różnorodnych źródeł inspiracji. Odpowiednie merytoryczne przygotowanie, zakładające dobre rozeznanie w realiach odmalowywanej sceny, stanowiło wszakże kluczowy warunek pozytywnej oceny danego dzieła. Jak głosił Brodowski, skupiając się co prawda na tematach antycznych:

malarstwo więcej niż inne nadobne sztuki wymaga wiadomości posiłkowych, które uzupełniają artystowskie wychowanie. Ogólne wyobrażenie i perspektywy, wiadomości historyczne i mitologiczne, znajomość obyczajów, obrzędów, ubioru, uzbrojenia narodów starożytnych, niezbędne są dla artysty wyższego rzędu. Bez nich twory jego napełnione będą odrażającymi błędami, które jeśliby znalazły pobłażanie u artystów, nie ujdą surowej nagany uczonych. Szczególnie niech go w tym względzie nie łudzą niektóre przykłady dawnych malarzy; ileż nie zyskałyby twory Pawła Veronese, gdyby w nich można zatrzeć oburzające anachronizmy⁷⁸.

Nie powinno więc dziwić, że stająca w szranki o najwyższe wystawowe laury elita warszawskiego środowiska artystycznego w osobach nauczycieli Brodowskiego, Blanka oraz Kokulara (ten ostatni nie wykładał na Uniwersytecie, ale w ściśle z nim powiązanim Liceum

Warszawskim) wolała zmierzyć się z zadaniem co prawda ambitnym, lecz oswojonym, niż narażać się na kompromitację w przypadku np. scen z historii narodowej, które wymagały poważnych i w gruncie rzeczy prekursorskich studiów chociażby w zakresie ikonografii⁷⁹. Skoro wszystkie trzy tematy traktowano na równi, nie powinno dziwić, że wybrany został ten najłatwiejszy. Warto jednak wspomnieć, że Kokular wystawił w 1825 r. swoje (niezachowane) szkice zarówno do zaślubin Jadwigi z Jagiełłą, jak i do obrony Aspazji. Były to jednak tylko „pomysły do obrazów”, których malowania się nie podjął⁸⁰.

Wystawowa publiczność zdawała się jednak czekać na obrazy o tematyce narodowej. Jeden z recenzentów chwalił płótna ze scenami z historii Edypa za ich „cechę wyobrażeń artystów, którzy kształcili swe talenta w kraju, gdzie wdzięczna natura wydała wielkie geniusze i uposażyła je w doskonałe wzory i mistrzów”, deklarował z pełnym przekonaniem, „że autorzy ich dostatecznie już są usposobieni do wzbogacenia wkrótce kraju naszego historycznymi obrazami. Wszakże nie zbywa w dziejach polskich na przedmiotach godnych podania do potomności, a imiona tych, którzy się tej zaszczytnej pracy poświęcają, równie z wdzięcznością będą z czasem wspominane jak teraz Smuglewicza, Bacciarellego, [Michała] Stachowicza⁸¹. Kiedy w 1825 r. młody January Suchodolski zaprezentował dwa płótna *Wzięcie sztandaru Mahometa pod Wiedniem* oraz *Śmierć Władysława pod Warną*, Henryk Zabięłło przyznał na łamach „Monitora Warszawskiego”, że „już sam wybór przedmiotu daje chlubne świadectwo o smaku artysty, otwiera piękne dla niego pole i zdolny jest natchnąć go szczęśliwym pomysłem⁸². Dosyć powiedzieć, że kiedy w 1821 r. Walenty (Józef) Śliwicki zaprezentował

⁷⁹ Por. A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a romantyzmem*, s. 216 (jak w przyp. 16).

⁸⁰ *Dzieła sztuk pięknych wystawione na widok publiczny w salach Królewskiego Uniwersytetu w Warszawie dnia 8. Października 1825 roku*, Warszawa 1825, s. 5–6. Prace mierzące się ze wszystkimi trzema tematami przesłał również w tym roku Franciszek Pfanhauser, dawny student Oddziału Sztuk Pięknych, a wówczas stypendysta („pensjonarz”) rządowy w Rzymie – jego dwa olejne obrazy ukazujące Edypa i zaślubiny Jadwigi, jak również szkic do obrony Aspazji (ten ostatni poza katalogiem: *Warszawskie wystawy*, s. 146 [jak w przyp. 2] nie zwrócił jednak uwagi jurorów). Prace ukazujące zaślubiny Jadwigi zaprezentowali również: w 1825 r. były student Oddziału Aleksander Molinari (nie mylić z jego starszym imiennikiem, który był członkiem pierwszego jury konkursowego) oraz w 1828 r. Wincenty Kasprzycki – pierwszy wykonał szkic (który uzyskał pochwałę za poprawność i pewność rysunku), drugi namalował obraz olejny („kompilację ze szychów”); *Warszawskie wystawy*, s. 171, 178 (jak w przyp. 2). Wszystkie wymienione dzieła są zaginione, brak również jakichkolwiek przekazów ikonograficznych, które by ich dotyczyły.

⁸¹ „Gazeta Warszawska” z 3 IX 1828, nr 237, s. 2466 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 192 [jak w przyp. 2]).

⁸² „Monitor Warszawski” z 10 X 1825, nr 122, s. 281 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 164 [jak w przyp. 2]).

⁷⁵ „Pamiętnik Warszawski”, 6, 1823, s. 250 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 114 [jak w przyp. 2]).

⁷⁶ „Gazeta Warszawska” z 26 IV 1823, nr 66 (dodatek), s. 879 (zob. *Warszawskie wystawy*, s. 91 [jak w przyp. 2]).

⁷⁷ Oba w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie: MP 3221 (Kokular), MP 311 (Brodowski). Znamy też po części obraz pędzla Blanka, ukazujący Edypa w Kolonos, który co prawda zaginął, ale jego miniaturową reprodukcję uwzględnił Wincenty Kasprzycki na swoim *Widoku wystawy sztuk pięknych w Warszawie w 1828 r.* [il. 1]. O genezie samego tematu zob. J. MIZIOŁEK, *Uniwersytet Warszawski*, s. 129–132 (jak w przyp. 8).

⁷⁸ A. BRODOWSKI, *Co stanowi szkołę malarzką*, [w:] K. SROCYŃSKA, *Antoni Brodowski*, s. 76 (jak w przyp. 56).



6. Antoni Brodowski, *Gniew Saula na Dawida*, 1812–1819, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

zbiór litografii ukazujących „sławnych mężów”, znalazły się one w centrum uwagi zwiedzających: „oderwać się nie mogli od ulubionych twarzy powtarzając, że te portrety w ich oczach są najpiękniejsze. Taka to moc narodowości!”, jak pisał jeden z recenzentów⁸³. Jednak motywowane patriotycznymi uniesieniami zachwyty nad tego typu twórczością nie miały nic wspólnego z akademickim paradygmatem i dobrze świadczyły o niskim (z akademickiego punktu widzenia) poziomie przygotowania warszawskiej publiczności (zestawianie Smuglewicza ze Stachowiczem wydaje się dość znamienne). Patrzyła ona w swojej masie na te przedstawienia nie jako na sztukę, lecz na wyabstrahowane z estetycznego dyskursu akty komemoracji, których treść rozpatrywano w oderwaniu od formy. Ich zadaniem było przede wszystkim przywoływanie skojarzeń z konkretnymi, dobrze znanymi postaciami i wydarzeniami, a akademicko rozumiane piękno nie odgrywało w tym kontekście poważniejszej roli.

Dlatego też raczej nie dziwi, że nawet bez odgórnego zachęty tematy zaczerpnięte z dziejów narodowych pojawiały się na wystawach. Nie znajdowały one jednak uznania wśród jurorów, którzy na próżno czekali na jakąkolwiek scenę historyczną (*sensu largo*) zasługującą na najwyższą konkursową nagrodę. Takową przyznano bowiem tylko raz

⁸³ „Kurier Warszawski” z 12 IX 1821, nr 218, s. [1] (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 56 [jak w przyp. 2]).

– Antoniemu Brodowskiemu za *Gniew Saula na Dawida* [il. 6] – i to na pierwszej wystawie w 1819 r.⁸⁴ Potem bliższym osiągnięciem tego lauru był jeszcze Aleksander Kukulnar, któremu w 1828 r. przyznano srebrny medal pierwszej wielkości za wspomnianą scenę z historii Edypa⁸⁵. Warto w tym miejscu wspomnieć, że przywołane powyżej sceny z historii wojen polsko-tureckich pędzla Suchodolskiego zostały co prawda nagrodzone, ale nie w kategorii pierwszej klasy (czyli „medalem pierwszej wielkości”), tylko drugiej. W opinii jurorów reprezentowały one bowiem typ „sceny w pożyciu ludzkim [...] gdzie figury główną mają rolę bez dopełnienia warunków akademickich”⁸⁶. Twórczość Suchodolskiego wpasowywała się w akademicką wizję sztuk pięknych, choć nie zajmowała w jej ramach najwyższej pozycji, o którą, jak się zdaje, ten artysta nie dbał, zadowolając się swoim skromnym wykształceniem artystycznym (i zarazem dużym zmysłem kompozycyjnym)⁸⁷.

⁸⁴ *Warszawskie wystawy*, s. 373 (jak w przyp. 2). Równocześnie deputacja doceniła trzy portrety pędzla Brodowskiego. „Gazeta Warszawska” z 6 XI 1819, nr 89 (dodatek), s. 2129 (zob. *Wystawy warszawskie*, s. 41 [jak w przyp. 2]).

⁸⁵ *Warszawskie wystawy*, s. 377 (jak w przyp. 2).

⁸⁶ „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1082–1083 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 167 [jak w przyp. 2]).

⁸⁷ Antoni Brodowski, podziwiając jego ewidentne zdolności w zakresie tworzenia wielofigurality, skomplikowanych układów na płótnie,

Co jednak ciekawe, wspomniane płótna dostąpiły kilka lat po werdykcie jury szczególnego rodzaju wyróżnienia, jakim było pozyskanie ich przez samego cesarza rosyjskiego i zarazem króla polskiego Mikołaja I do swoich zbiorów w Petersburgu⁸⁸. Można być raczej pewnym, że władze edukacyjne – które wcześniej zatwierdziły werdykt – miały na to wpływ (powinny były je zarekomendować), choć w tym przypadku nie chodziło o formę, ale o sam temat. Zakup nastąpił przy okazji koronacji Mikołaja na króla polskiego w 1829 r., a więc w czasie, kiedy trwała wojna rosyjsko-turecka. Odwoływanie się do tradycji polskich zmagania z Imperium Osmańskim było wówczas bardzo na rękę władzom Królestwa, mogącym w ten sposób wzmocnić poważnie w ostatnim czasie nadszarpnięty autorytet młodego cesarza wśród Polaków (po procesie członków Towarzystwa Patriotycznego). Mikołaj kreował się wówczas na ideowego następcę Władysława III Warneńczyka i Jana III Sobieskiego, dbając o ich pamięć w Warszawie – ufundował kaplicę dla serca zwycięzcy spod Wiednia w kościele Kapucynów, jak i wysłał do nadwiślańskiej stolicy armaty spod Warny, tuż po zdobyciu tej starodawnej twierdzy przez armię rosyjską⁸⁹. Sam Suchodolski, który namalował te obrazy kilka lat przed wybuchem wojny rosyjsko-tureckiej, a nawet jeszcze zanim Mikołaj wstąpił na tron, zainteresował się tym tematem zapewne pod wpływem ciągnącego się od początku lat 20. XIX w. i głośnego w całej Europie (w tym również na ziemiach polskich, nie tylko w Królestwie) powstania Greków przeciwko Turkom⁹⁰.

Pośród tematów mniej cenionych przez artystycznych decydentów, warto na koniec poświęcić więcej uwagi malarstwu kwiatów, które cieszyło się dużą popularnością na warszawskich wystawach, będąc ulubionym przedmiotem zainteresowania amateerek. Wśród nich rej wodziła Henryka z Minterów Beyerowa, znana po prostu jako Henryka Beyer, która począwszy od drugiej wystawy za każdym razem zdobywała jakieś wyróżnienie, a w latach 1823 i 1825 nawet złoty medal w najniższej, czyli trzeciej klasie, stosownej do tematu [il. 7]⁹¹. Ponadto swoje prace



7. Henryka Beyer, *Kompozycja kwiatowa*, 1823, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. wg cyfrowe.mnw.art.pl

prezentowały również jej uczennice. Beyerowa za młodu ćwiczyła się w zakresie tematyki kwiatowej w berlińskiej pracowni Gottfrieda Wilhelma Völckera, znanego pruskiego malarza kwiatów, zawodowo trudniącego się dekoracją porcelany⁹². Była ona również związana towarzysko z Antonim Brodowskim, który udzielał jej prywatnych rad w zakresie malarstwa⁹³. Zważywszy na ówczesne stosunki społeczne i relacje genderowe, entuzjazm ze strony znawców dla twórczości Beyerowej nie powinien dziwić. Jak pisał Ignacy Kochanowski: „o, gdyby zamiłowanie pięknych kunsztów mogło się jak najwięcej upowszechnić, szczególnie między płcią piękną w stolicy, ileż by dla nich przyjemnych nie wyniknęło skutków. Malowanie równie jak muzyka, łagodzi umysł, kształci wyobrażenia, a nadto daje jeszcze i wiadomości, które w towarzystwie przyjemne sprawują chwile⁹⁴. Kobiety były więc jak najbardziej zachęcane do twórczości artystycznej i jej publicznej prezentacji, gdyż miało to je lepiej przystosowywać do demokratyzującego się życia społecznego, w którym ton wciąż nadawali rzecz jasna mężczyźni, jako jedyni cieszący się rozszerzeniem praw obywatelskich (oni też

miał raz powiedzieć: „my wszyscy malarze w Warszawie nie warciliśmy [sic!] rzemyska Suchodolskiego. Ale P[an] Suchodolski nie umie rysować; gdybym ja, przy moich wiadomościach i nauce malarstwa, posiadał dar grupowania, inwencji i kompozycji Suchodolskiego, stanowiąłbym moją osobną szkołę w Europie”. M. GR[ABOWSKI], *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, Warszawa 1849, s. 187.

⁸⁸ A. LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a romantyzmem*, s. 137 (jak w przyp. 16). Nie wiadomo, czy te płótna zachowały się.

⁸⁹ Na ten temat zob. M. GETKA-KENIG, *Kaplica Sobieskiego w kościele Kapucynów w Warszawie. Sztuka i mediacja znaczeń w służbie propagandy rządowej Królestwa Polskiego lat 1815–1830*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 15, 2017, s. 77–94.

⁹⁰ Zob. A. BOJARSKI, *Powstanie Greków w latach 1821–1829 w prasie Królestwa Polskiego i Galicji*, „Niepodległość i Pamięć”, 19, 2012, nr 1–4 (37–40), s. 5–24.

⁹¹ „Gazeta Warszawska” z 6 XII 1823, nr 194, s. 2644 oraz z 5 V 1826, nr 71, s. 1084 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 130, 169 [jak w przyp. 2]).

⁹² Na temat Völckera zob. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. H. Vollmer, t. 34, Leipzig 1940, s. 467–468.

⁹³ J. WIERCIŃSKA, *Beyer Henryka (Henrietta-Maria-Zofia) z Minterów*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1, Wrocław 1971, s. 145.

⁹⁴ „Orzeł Biały”, 2, 1819, s. 37 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 23 [jak w przyp. 2]).

byli krytykami i sędziami kobiecej twórczości). Wprost deklarowano, że ich dzieła walnie przyczyniają się do narodowego postępu – tak jak dawne „damy polskie były wzorem przywiązania do ojczyzny i uczuć szlachetnych”, tak teraźniejsze „Polki wskazały nam [tj. mężczyznom] drogę, na której byśmy mogli się stać tyle świetnymi, ile jesteśmy sławnymi”⁹⁵ (autor nie miał rzecz jasna na myśli sławy na polu sztuki, lecz sławę narodu, którą osiągnięto dawniej na innych polach). Kobiety były bardzo ważne dla życia publicznego, ale jako matki, żony, siostry, a nie jego podmioty. Nobilitowano więc ich zaangażowanie w rozwój rodzimej kultury, wręcz porównywano do sławnej na całą Europę akademickiej (historycznej) malarki Angeliki Kauffman⁹⁶, lecz równocześnie poprzez nagrody wskazywano drogę, którą powinny one podążać w świecie sztuki – drogę ideologicznej niewinności i neutralności, tłumiąc potencjalną ambicję rzeczywistego podążenia śladami tak wyjątkowej postaci w ówczesnym europejskim życiu artystycznym, jaką była Kauffman. Były to zresztą wszystkie panie i panny z domów dobrze sytuowanych, z reguły ziemiańskich, choć znajdowały się wśród nich i zamożne mieszczyki, z samą Beyerową na czele. Ich przeznaczeniem była najmniej wymagająca warsztatowo twórczość, choć zarazem oczywiście spełniająca – w ramach swojej niskiej klasy – akademickie wymogi jakości. Beyerowa miała zresztą ewidentnie większe ambicje, które realizowała jednak w obrębie swojej powszechnie uznawanej specjalizacji, czego przykładem była (niezachowana)

⁹⁵ „Gazeta Warszawska” z 10 IX 1821, nr 145, s. 2102 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 55 [jak w przyp. 2]).

⁹⁶ „Orzeł Biały”, 1, 1819, nr 13, s. 282 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 22 [jak w przyp. 2]).

kompozycja kwiatowa z popiersiem Aleksandra I. Wystawiona w 1825 r., stała się przedmiotem szczególnej pochwały ze strony deputacji i była tym płótnem tej malarzki, które zostało wytypowane do zakupu przez Komisję Oświecenia i tym samym skierowane do zasilenia galerii narodowej⁹⁷. Był to oczywiście temat ideologiczny, lecz także zgodny z rządową linią propagandową – oddawanie hołdu „wskrzescielowi” miało być wszakże udziałem zarówno mężczyzn, jak i kobiet.

Podsumowując, zaproponowana w tym artykule rewizja tematu wystaw warszawskich z okresu konstytucyjnego Królestwa Polskiego pozwala docenić ich ideologiczną rolę i pogłębić nasze dotychczasowe rozumienie ich związku z sytuacją społeczno-polityczną, której były produktem. W interpretacji autora upowszechnienie sztuki w tym miejscu i czasie nie było ani aktem neutralnej popularyzacji, ani wyrazem bezwarunkowej pogoni za postępem, ale pozostawało narzędziem elitarnego kontroli nad demokratyzującym się społeczeństwem. Sztuka nie była upowszechniania dlatego, że tego domagały się warstwy niższe (czy ściślej, średnie, a właściwie szeroko rozumiane mieszczaństwo), ale dlatego, że miała w tym interes elita Królestwa Polskiego, która sprawowała w nim władzę. Odpowiednio oceniona i nagrodzona sztuka (zgodnie z akademickim standardem hierarchii tematów) miała formować gust w społeczeństwie, stanowiący istotny czynnik jego postawy moralnej. W kręgu zainteresowania organizatorów byli zresztą nie tylko cieszący się prawami obywatelskimi mężczyźni, ale i kobiety jako ich towarzyszy w życiu publicznym.

⁹⁷ „Gazeta Warszawska” z 5 V 1826, nr 71, s. 1084 (cyt. w: *Warszawskie wystawy*, s. 169 [jak w przyp. 2]).