

JAN K. OSTROWSKI
POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

O kilku portretach z czasów, które nasi mistrzowie uważali za początek epoki nowoczesnej

I.

Za życia obecnego pokolenia zmieniła się zasadniczo percepcja tego, co dawne w sztuce, kulturze i obyczaju (jest to zjawisko ogólnoświatowe; wystarczy przytoczyć pojęcie classic modern). Dla Władysława Łozińskiego czy Jerzego Mycielskiego dawna Polska była w oczywisty sposób tożsama z 1 Rzeczpospolitą. Dla nas ich epoka, szczególnie przed rokiem 1914 często jawi się jako bliższa czasom przedrozbiorowym niż naszym własnym¹. Z drugiej strony polska historia sztuki, w swym dążeniu do klasyfikacji materiału historycznego, bardzo wcześnie zaczęła wskazywać cezurę około lat 1760–1765 jako umowny początek epoki nowoczesności, realizujący się w ramach formacji klasycystycznej. Taką perspektywę wprowadził, a w każdym razie uznawał, Jerzy Mycielski, który w swej książce o malarstwie polskim omówił okres 1760–1860². Myślenie tego typu przyjęło się na całe stulecie. Cezura 1760–1765 zdecydowała o układzie *Historii sztuki polskiej* pod redakcją Władysława Tatkiewiczza i Tadeusza Dobrowolskiego³, w której epoka klasycyzmu znalazła się w tomie trzecim, poświęconym sztuce nowoczesnej. Od tego samego momentu zaczynał swe opracowania nowoczesnego malarstwa polskiego Tadeusz Dobrowolski⁴. Jeszcze wielka wystawa *Kraj skrzydlatych jeźdźców* z lat 1999–2000 obejmowała materiał z okresu

1572–1764⁵. Sytuowanie prognozy nowoczesności około lat 1760–1765 zdeterminowało też na długo (i w pewnym sensie determinuje do dziś) strukturę dydaktyki historii sztuki na polskich uniwersytetach.

Tymczasem „oddalenie” się XVIII wieku od naszych czasów z jednej strony, z drugiej zaś ogromne zmiany zachodzące na naszych oczach w sztuce (czy szerzej – w kulturze i cywilizacji) sprawiają, że nie tylko czasy stanisławowskie, ale i większość wieku XIX jawią się dziś jako bliższe problematyce nowożytnej niż nowoczesnej, a tym bardziej współczesnej.

Powyższe, skrajnie powierzchowne uwagi w żadnym przypadku nie mają na celu zastąpienia dawnego paradygmatu nowym – czas z pewnością nie po temu. Chodzi jedynie o wskazanie, że materiał badawczy z drugiej połowy wieku XVIII i niemal całego wieku XIX, a także typ źródeł dotyczących owych czasów sprawiają, że pracujący na nimi badacz powinien coraz szerzej sięgać po instrumentarium typowe raczej dla nowożytników.

Skoro już mowa o instrumentarium – w kontekście niniejszego artykułu należy zwrócić uwagę na specyfikę badań nad portretem. Jest to oczywiście integralna część historii sztuki i badając twórczość portretową Tycjana czy Matejki, nie można jej abstrahować z całości ich oeuvre.

Artykuł stanowi rozwinięcie niektórych wątków zawartych w książce: *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019.

1 Poczucie to miał już spisujący swe wspomnienia w latach 30. wieku XX Marian Rosco Bogdanowicz, z pewnością nie mędrzec, ale bystry obserwator swych czasów i piewca obyczaju fin de siècle'u. Zob. M. Rosco Bogdanowicz, *Wspo-*

mnienia, przedm. A. Knot; przygot. do druku przyp., przekł. obcych tekstów J. Gintel, Kraków 1959, t. 1, s. 423.

2 J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1897.
3 *Historia sztuki polskiej*, red. W. Tatkiewicz i T. Dobrowolski, Kraków 1962; 2. wyd. Kraków 1965.

4 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 1–3, Warszawa 1957–1964; tenże, *Malarstwo polskie 1764–1964*, Wrocław 1968.

5 Zob. *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764*, red. nauk. J.K. Ostrowski, P. Krasný, K. Kuczman, art. wstępne T. Da Costa Kaufmann [i in.], Alexandria – Warszawa 2000. O takich właśnie datach granicznych

Ale gatunek ma też swe cechy szczególne, o których nie można zapominać. Jest mianowicie w znacznie większym stopniu niż inne gałęzie malarstwa, nie mówiąc już o rzeźbie, dokumentem dotyczącym różnych aspektów swej epoki, z kulturą materialną na czele. Jego wartość artystyczna spotyka się tu z wartością źródłową, a te obydwa aspekty są od siebie niemalże niezależne. Inaczej mówiąc, portret drugo- czy trzeciorzędny z punktu widzenia artystycznego może jednocześnie zawierać cenne informacje dotyczące na przykład historii obyczaju, kostiumologii, historii insygniów władzy, archeologii prawa, bronioznawstwa, heraldyki, genealogii czy falerystyki. Poprawnie prowadzone analizy powinny przy tym przynieść efekt swoistego sprzężenia zwrotnego: dane uzyskane dzięki analizom portretów mogą i powinny istotnie wzbogacić dorobek wymienionych nauk pomocniczych.

Jest jeszcze trzecia, niezwykle istotna ścieżka badań, mianowicie korelacja materiału obrazowego ze źródłami pisаныmi, przede wszystkim z pamiętnikami staropolskimi, dotąd w tym celu wykorzystywanymi tylko marginalnie. Ich cierpliwa lektura nierzadko przynosi niezwykle interesujące klucze do zrozumienia wielu zjawisk artystycznych, a czasem pozwala nawet na jednoznaczne rozwiązanie pewnych zagadek. Wszystkie wymienione kierunki badań powinny się wzajemnie wspierać i wyjaśniać, a w ostatecznym efekcie zapewnić dostęp do najtrudniej uchwytnej, ulotnej sfery znaczeń i procesów kulturowych. Analiza wybranych przykładów ma na celu ukazanie przynajmniej niektórych wskazanych wyżej problemów.

2.

W znakomitej kolekcji portretu staropolskiego w Muzeum Okręgowego w Tarnowie znajduje się portret mężczyzny w średnim wieku (il. 1), który został wprowadzony do literatury naukowej przez Tadeusza Dobrowolskiego. Zasłużony badacz napisał na jego temat:

Portret męski, bliżej nieoznaczony, około 1780. Tło czarne. Postać przedstawiona do bioder, w trzech czwartych, z prawą dłonią w zanadru, lewą wspartą na biodrze, w białym fraku obszytym lamówką z polskiego pasa, w kamizelce również z pasa polskiego, co dzięki poprzecznym kierunkom czerwonych i złotych (żółtych) stref pasa nadaje postaci szczególną rytmiczność. Czerwień kamizelki wzmacnia ukośna wstęga czerwona o białych brzegach z gwiazdą opatrzoną monogramem S.A.R. Obraz określony dużymi jasnymi plamami bieli i czerwieni, o przewodzie jakości płaszczyznowo-linearnych⁶.

Trudno nie zauważyć, że w stosunkowo obszernym akapicie poświęconym portretowi nie zostały postawione podstawowe pytania, dotyczące tożsamości przedstawionej osoby, charakteru jej stroju oraz identyfikacji odznaczenia. Malowidło pozostało niemym przykładem wyróżnionego przez Dobrowolskiego „portretu typu obcego”. Tymczasem postawienie wymienionych wyżej pytań i znalezienie (wcale nie szczególnie trudne) odpowiedzi sprawia, że portret zaczyna do nas „mówić”, przekazując bardzo interesujące informacje.

Zacznijmy od osoby sportretowanego. Obraz trafił do Muzeum w Tarnowie bez informacji na ten temat, w dokumentacji muzealnej zapisano jednak, że pochodził on z dworu w Wielkiej Wsi. Każdy galicyjski wykaz miejscowości wskazuje, że był to majątek rodziny Stadnickich⁷, a więc w jej kręgu należałoby szukać przedstawionej osoby. Identyfikacja wstęgi i gwiazdy jako odznak Orderu Świętego Stanisława jest oczywistością niewymagającą dowodu. Kłopot w tym, że w wykazie kawalerów tego odznaczenia autorstwa Stanisława Łozy figuruje aż 16 Stadnickich⁸. Na szczęście tylko jeden z nich miał związki z Wielką Wsią. Pod koniec wieku XVIII majątek ten odziedziczył mianowicie Antoni Walenty Stadnicki (1737 – około 1790), burgrabia krakowski i kawaler Orderu Świętego Stanisława⁹. Z całą niemal pewnością to właśnie on został przedstawiony na

zdecydowało wówczas zdanie dra Andrzeja Ciechanowieckiego.

6 T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 28.

7 Zob. np.: *Skorowidz wszystkich miejscowości po-*

łożonych w królestwie Galicji i Lodomerii, jako też w wielkim księstwie Krakowskim i księstwie Bukowińskim..., Lwów 1855, s. 235; J. Bigo, *Najnowszy skorowidz miejscowości z przysiółkami w królestwie Galicji, wielkim księstwie Krakowskim, księstwie Bukowińskim...*, Lwów 1918, s. 177.

8 S. Łoza, *Kawalerowie Orderu Świętego Stanisława. 1765–1813*, Warszawa 1925, s. 94.

9 T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, t. 3, Poznań 1881, s. 277–278.

10 Osób takich nie wymieniają w pełni wiarygodne spisy urzędników z tych terenów.



Il. 1. Portret Antoniego Walentego Stadnickiego, około 1785–1790. Muzeum Okręgowe w Tarnowie

portrecie z Tarnowa. W wykazie Łoży występuje dwóch Stadnickich o imieniu Antoni, przypisano im jednak urzędy, których nigdy nie sprawowali (starosta zatorski i chorąży pilzneński¹⁰). Jeden z tych zapisów dotyczy najpewniej naszego Antoniego Walentego Stadnickiego. Przyjmując, że Łoża, myląc urzędy, poprawnie wskazał daty nadania orderu, nominacja Antoniego Walentego Stadnickiego nastąpiła w roku 1784 lub 1790. Koryguje to o kilka lat datę zaproponowaną przez Dobrowolskiego.

Pozostaje – może najciekawsza – kwestia stroju, który przyciągnął uwagę Tadeusza Dobrowolskiego, co jednak nie przełożyło się na próbę jego rozpoznania. Klucza dostarczają tu przede wszystkim pamiętniki Kajetana Koźmiana:

Stanisław August, chcąc wesprzeć fabryki litewskie i polskie, wymyślił mundur urzędowy dla kawalerów Orderu Świętego Stanisława i pierwszy się w nim ukażał. Stosownie do kolorów orderu, pąsowego z białym, ubiór spodni składał się z jedwabnej materii pąsowej, zwierzchnia suknia z białego sukna. Wszystko gęsto na brzegach obłożone bogatymi szlakami, w podobieństwie do tych, jakie do pąsów polskich wyrabiano; rękawy i końce rękawów były obłożone lamą kwiecistą tego samego rodzaju. Za przykładem króla wszyscy orderowi, równie we francuskim, jak i polskim stroju chodzący, rzucali się do tych urzędowych mundurów, w które strojono się na święty Stanisław, jak w dzień imienin króla, i na inne urzędowe uroczystości¹¹.

Koźmian wspominał o strojach polskim i francuskim, ale nie napisał wyraźnie, bo zapewne uważał to za oczywistość, że za użytymi przez niego terminami „ubiór spodni” i „zwierzchnia suknia” kryły się dwa typy munduru orderowego: kontuszowy i frakowy, co wiązało się z głębokim podziałem obyczajowym ówczesnego społeczeństwa polskiego. Kompletny mundur kontuszowy po Stanisławie Sołtanie (1756–1836) zachował się w Muzeum Narodowym w Warszawie¹², a stosunkowo bogaty zestaw portretów noszących je osób (pięć przykładów, w tym trzy kontuszowe i dwa frakowe) ujawniła wystawa poświęcona Orderowi Świętego Stanisława, zaprezentowana w Warszawie, Krakowie i Wilnie w latach 2015–2016. Na krakowskiej i wileńskiej wersji ekspozycji pokazano także omawiany portret Antoniego Walentego Stadnickiego, a w aneksie do katalogu polskojęzycznego oraz w katalogu litewskojęzycznym zawarto skrót prezentowanych tu ustaleń¹³.

11 K. Koźmian, *Pamiętniki*, Wrocław 1972, t. 1, s. 362.

12 Zob. E. Orlińska-Mianowska, *Mundury orderowe w Polsce w XVIII wieku*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka,

K. Turska, Warszawa 1994, s. 161; *Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831*, red. D. Nowacki, M. Zawadzki, Warszawa – Kraków 2015, s. 158–162 (E. Orlińska-Mianowska) [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie – Mu-

zeum, 9.5–16.8.2015; Zamek Królewski na Wawelu, 15.9–6.12.2015].

13 *Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831. Aneks do katalogu wystawy*, Kraków 2015, s. 3, poz. 2 (J.K. Ostrowski); *Praemiando incitat. Šventojo Stanislovo ordinas. Skirta*

Szczególnie ciekawy szczegół to kamizelka wykonana z tkaniny o wzorze – jak słusznie zauważył Dobrowolski – bardzo zbliżonym do występującego na pasach kontuszowych. Mamy tu doskonałą ilustrację zapisu w inwentarzu garderoby królewskiej dotyczącego munduru Stanisława Augusta uszytego w roku 1792 na rocznicę Konstytucji 3 Maja, którego kamizelka była wykonana z „pasa” lub z „materii kobyłeckiej”¹⁴. Tak więc kamizelka Antoniego Walentego Stadnickiego nie była ekscentrycznym konceptem eleganta, ale przykładem realizacji królewskiego programu wspierania krajowych persjarni. Nie wiemy jedynie, czy takie kamizelki sztyto rzeczywiście z pasów, czy też ze specjalnie w tym celu produkowanych brytów złotolitej materii.

Tak więc staranna analiza tarnowskiego portretu pozwoliła na sporo interesujących ustaleń, choć nie przybliżyła nas do rozwiązania kwestii jego autorstwa, ani też nie mogła wpłynąć na zmianę oceny jego przeciętnej wartości artystycznej. Warto przy tym zwrócić uwagę, że niemal wszystkie materiały, które pozwoliły na identyfikację portretu Antoniego Walentego Stadnickiego jako ważnego dokumentu kulturowego znajdowały się w zasięgu Tadeusza Dobrowolskiego (pierwsze wydanie pamiętników Kajetana Koźmiana ukazało się w roku 1858). Dobrowolski nie rozwiązał owych kwestii nie dlatego, że nie potrafił tego zrobić (w szczególności należy wykluczyć, by nie umiał rozpoznać wstęgi i gwiazdy Orderu Świętego Stanisława), ale dlatego, że nie był nimi zainteresowany, koncentrując się, zgodnie z duchem czasu, na problemach typologiczno-stylistycznych. Jeżeli można mu coś zarzucić, to jedynie to, że opierając się na charakterze stroju Stadnickiego, powierzchownie zaliczył jego wizerunek do kategorii „portretu typu obcego”. Tymczasem frak i peruka były w Polsce końca wieku XVIII

gruntownie zasymilowane, a mundurowy charakter owego fraka jednoznacznie wiąże go z obyczajem polskim¹⁵. Także malarskie cechy portretu wskazują, że jego twórcą był artysta lokalny.

3.

Drugi przypadek dotyczy portretu, a właściwie dwóch portretów Adama Wawrzyńca Rzewuskiego (1760–1825). Rzewuski, choć sam stosunkowo mało znany, był blisko spokrewniony z licznymi osobami znaczącymi dla naszych dziejów politycznych i kultury, jako wnuk hetmana Wacława, bratanek również hetmana, ale przede wszystkim zdrajcy Seweryna, brat stryjeczny Wacława „emira”, wreszcie ojciec pisarza Henryka oraz Karoliny Sobańskiej i Eweliny Hańskiej, piękności o dwuznacznej reputacji, orbitujących wokół polskiego, rosyjskiego i francuskiego środowiska literackiego. W roku 1789 Adam Wawrzyniec Rzewuski został mianowany posłem do Danii, a ponieważ „miał zamiar odbyć swą ambasadę w stroju dawnym narodowym i z wielką okazałością [...], zwożono portrety z XV [sic], XVI i XVII wieku, z których brano formy na suknie”¹⁶. Przed wyjazdem, 7 października 1789 roku poseł został kawalerem Orderu Świętego Stanisława, a misję swą (zresztą niezbyt szczęśliwą) sprawował od końca listopada 1789 do końca maja 1790 roku¹⁷. W owym to czasie powstał jego wysokiej klasy portret autorstwa duńskiego malarza Christiana Augusta Lorentzena. Pełnowymiarowy egzemplarz (244 × 142,5 cm; il. 2) został przywieziony do kraju i był przechowywany w Pohrebyszczach na Wołyniu, a następnie w Hajworonie na dalekim Podolu, gdzie chociaż jest opatrzonej sygnaturą Lorentzena, był wiązany z Janem Chrzcicielem st. (?) Lampim¹⁸. Po rewolucji trafił do Kijowa, gdzie

250-osioms Šventojo Stanislovo ordino įsteigimo metimėns (1765–2015), red. V. Dolinskas, E. Gudas, G. Skujutė, Vilnius 2016, s. 239, poz. III.27 (J.K. Ostrowski) [kat. wyst.].

14 J. Gutkowski, *O dworze Stanisława Augusta, w: Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Dramat państwa, odrodzenie narodu*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2013, s. 367; *Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831*, dz. cyt., s. 92 (T. Jeziorowski).

15 O mundurach cywilnych i ich roli w polskim obyczaju – zob. J.K. Ostrowski, *Mundury cywilne w Polsce w XVIII–XIX w. Ze studiów nad dawnym strojem, obyczajem i sztuką portretową*, „Kronika Zamkowa – Roczniki”, SN, t. 3 (69), 2016, s. 241–309.

16 Zob. J.D. Ochocki, *Pamiętniki*, Warszawa 2019, s. 149; A. Ryszkiewicz, *Deux portraits polonais au Musée de Kiev*, w: *Omagiu lui George Oprescu*, Bucuresti 1961, s. 512; P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVII*

w., w: *Ubiory w Polsce*, dz. cyt., s. 19; P. Mrozowski, *Imagines maiorum – galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu | L'Europe moderne. Nouveau monde, nouvelle civilisation? | Modern Europe – New World, New Civilisation?*, Warszawa 2009, s. 287.

17 *Polski słownik biograficzny*, t. 34, Wrocław 1992–1993, s. 95 (Z. Zielińska).



Il. 2. Christian August Lorentzen, *Portret Adama Wawrzyńca Rzewuskiego*, 1790. Państwowe Memorialne Muzeum A.W. Suworowa w Petersburgu



Il. 3. Christian August Lorentzen, *Portret Adama Wawrzyńca Rzewuskiego (modello)*, 1790. Muzeum Narodowe w Kopenhadze

został zidentyfikowany przez niezawodnego w takich sprawach Andrzeja Ryszkiewicza¹⁹, a obecnie należy do zbiorów Muzeum Suworowa w Sankt Petersburgu²⁰. W Muzeum Narodowym w Kopenhadze znajduje się wersja znacznie mniejsza (81 × 57,5 cm; il. 3), którą należy określić jako modello²¹. Obydwa malowidła są w zasadzie identyczne. Rzewuski, ujęty niemal frontalnie w eleganckim kontrapoście,

stoi na tarasie pałacowym zamkniętym balustradą i monumentalnymi kolumnami. Jedyna istotna różnica to nieco szersza przestrzeń po lewej stronie ukazana na egzemplarzu z Kopenhagi, wraz z dodaną w tym miejscu kolumną. W ostatecznej wersji malowidła kompozycja została z tej strony nieco przycięta, co korzystnie wpłynęło na proporcje płótna.

18 Zob. E. Chłopicki, *Wędrownica po guberni kijowskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1881, nr 307, s. 318 (reprodukcja w technice drzeworytu sztorcowego, wyk. A. Regulski i J. Jarmurzyński – w tym samym piśmie, nr 310, s. 361); L. Lipkowski, *Moje wspomnienia 1849–1912*, Kraków 1913, s. 167 (tu dobrej jakości reprodukcja fotograficzna); E. Chwalewik, *Zbiory polskie*, t. 2, Warszawa 1927, s. 74 – o dwóch portretach Adama Wawrzyńca Rzewuskiego w Pohrebyszczach,

z których jeden miał być dziełem Lampiego, a drugi Lawrence’a (to ostatnie stwierdzenie wynika najpewniej z błędnego odczytania sygnatury Lorentzena).

19 A. Ryszkiewicz, *Deux portraits polonais au Musée de Kiev*, dz. cyt., s. 511–515.

20 Zob. Balzac dans l’empire russe. *Da la Russie à l’Ukraine*, Paris 1993, s. 128–130; Живописный портрет XVIII – начала XX века из собрания Государственного мемориального музея А. В. Со-

ворова, Санкт Петербург 2014, s. 111, poz. 194 (tu data 1788, niesłuszna wobec wskazanych wyżej okoliczności pobytu Rzewuskiego w Kopenhadze).

21 Zob. P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVII w.*, dz. cyt., s. 20; P. Mrozowski, *Imagines maiorum – galerie przodków w kulturze dawnej Polski*, dz. cyt., s. 291.

Jak pisał niesłusznie zapomniany pamiętnikarz Seweryn Bukar:

Rzewuski był rzadkiej piękności mężczyzną. Trudno widzieć równie pańską powierzchowność i ton. Kiedy na Sejmie Czteroletnim został wyznaczony posłem do Danii i przybrał się w polski obiór, krojem, jakiego dawni Polacy używali, i bogatym, i okazałym, wszystkich oczy przyciągnął na siebie²².

Rzeczywiście, na portrecie Lorentzena młody, smukły dyplomata doskonale prezentuje się w polskim stroju, o wyrafinowanej kolorystyce (czerwień, ciemny granat, biel, złoto) z odznakami Orderu Świętego Stanisława. W warstwie kostiumologicznej portret zdradza pewne cechy pastiszu. Mamy tu przecież do czynienia z odbiciem odbicia: strój Rzewuskiego wystylizowano na podstawie dawnych portretów, a dostępny nam przekaz to znów portret. Duński malarz bardzo poprawnie odtworzył szczegóły obcego dlań stroju. Jedynym zastanawiającym elementem jest tu rodzaj podbitego futrem kubraka z białego jedwabiu broszowanego złotem w motywy liściaste, z rękawami do łokci, najwyraźniej włożonego na żupan i wyzierającego spod odwiniętych wylotów kontusza. Na obydwu wersjach malowidła ta część stroju jest przedstawiona w sposób identyczny, niewątpliwie z natury. Najwyraźniej to sam Rzewuski swe studia nad staropolskim kostiumem uzupełnił więc fantazyjną kreacją²³.

Adam Wawrzyniec Rzewuski został ukazany z dość długimi włosami, zdawałoby się do kontusza niezbyt stosownymi. I to nie stanowi jednak przekłamania. Taka właśnie moda („włosy na czoło zaczesane, a z tyłu podcięte”), była charakterystyczną dla młodego pokolenia Sarmatów w czasach Sejmu Wielkiego, co odnotował Fryderyk Schulz, przebywający w Warszawie w latach 1791–1793²⁴. Identyczną fryzurę odnajdujemy na przykład na portretach Kazimierza

Nestora Sapielhy (Józef Franciszek Pitschmann, około 1790, Lwowskie Muzeum Historyczne; Józef Peszka, 1789–1790, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie).

Do rozpoznania ukazanych na portrecie Rzewuskiego znaków Orderu Świętego Stanisława wystarczają rudymenty wiedzy z zakresu falerystyki, ale ich dokładna analiza pozwala na dołożenie cegiełki do dorobku tej nauki pomocniczej historii. Krzyż i wstęga orderowa nie zdradzają żadnych cech szczególnych. Inaczej jest z gwiazdą, niewątpliwie wykonaną w srebrze na indywidualne zamówienie, bliźniaczo podobną do egzemplarza zakupionego przez Zamek Królewski na Wawelu w wiedeńskim domu aukcyjnym Dorotheum w listopadzie roku 2018 (il. 4a). Ma to istotne znaczenie dla datowania tego typu przedmiotów, w katalogu wystawy z roku 2015 określonych – najwyraźniej z przesadną ostrożnością – jako dzieła z przełomu wieków XVIII i XIX²⁵. Omawiany portret stanowi cenne źródło pozwalające na datowanie całej, wciąż nielicznej, ale ostatnio bardzo wzbogaconej grupy przedmiotów²⁶ na czas sprzed ostatniego rozbioru. Każda z jubilersko wykonanych gwiazd jest wyraźnie odmienna od pozostałych. Łączy je ogólny schemat kompozycyjno-dekoracyjny oraz przemyślna konstrukcja ruchomych wiązek promieni otaczających centralną tarczkę, co umożliwia dostosowanie się do kształtu ciała kawalera orderowego. Trzeba też dodać, że wszystkie są przystosowane do przyszywania, a nie przypinania do kontusza lub fraka, co stanowi oczywiście nawiązanie do standardowych gwiazd haftowanych.

W reżyserii postaci Adama Wawrzyńca Rzewuskiego bardzo silnie została wyeksponowana jej polskość, co Christian August Lorentzen starannie oddał. Jak się wydaje, portret zawiera także ikonograficzną aluzję do gotowości męczeństwa za ojczyznę. Jednym z elementów kompozycji jest bowiem klasycyzujący trójnóg z płonącym ogniem,

22 S. Bukar, *Pamiętniki [...] z rękopisu po raz pierwszy ogłoszone*, wyd. J.I. Kraszdewski, Dreżno 1871, s. 127.

23 Podobny element stroju odnotował Jędrzej Kitowicz (*Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, Warszawa 1985, s. 259); według niego był on jednak wykonywany z tej samej materii co żupan i miał chronić jego gors przed zabrudzeniem.

24 F. Schulz, *Podróże Infantczyka. Z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, przeł. J.I. Kraszdewski, z oryg. sprawdził, wstępem i przyp. opatrzył W. Zawadzki, Warszawa 1956, s. 245.

25 *Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831*, dz. cyt., s. 335–336, poz. 175–177.

26 Zamek Królewski na Wawelu zakupił w roku 2018 na zagranicznych aukcjach aż trzy nieznanne

wcześniej takie przedmioty (*Zbiory wawelskie. Nabytki 2017–2018. Katalog wystawy kwiecień – czerwiec 2019*, red. nauk. Jerzy T. Petrus, Kraków 2019, s. 73–75, poz. 76–78), co stanowi ogromne wzbogacenie materiału, wobec również trzech egzemplarzy, które eksponowano na wystawie z roku 2015.



Il. 4. Gwiazdy Orderu Świętego Stanisława, egzemplarze metalowe, wykonywane na prywatne zamówienie. Zamek Królewski na Wawelu (a-c) i własność prywatna (d), fot. D. Błazewski



Il. 5. Portret Józefa Ignacego Skórzewskiego, około 1812. Muzeum Narodowe w Poznaniu

do którego niebezpiecznie zbliża się lewa dłoń Rzewuskiego. W przypadku zagorzałego republikanina (oczywiście w starszylackim znaczeniu tego słowa²⁷) należy tu domniemywać nawiązanie do legendy o Mucjuszu Scewoli. Ogień można jednocześnie odczytywać jako znicz przed symboliczną urną, upamiętniającą hetmana Wacława Rzewuskiego, dziadka Wawrzyńca, wykreowanego na męczennika sprawy polskiej.

Już nie portretu Adama Wawrzyńca Rzewuskiego, ale jego pobytu przy dworze duńskim oraz jego polskiego stroju dotyczy wiadomość źródłowa, z której przytoczenia trudno autorowi zrezygnować. Otóż w czasie audiencji Rzewuskiego u chorego psychicznie króla Christiana VII wydarzył się zdumiewający incydent. Król „lubił rysować kota i kiedy Rzewuski, znajdując się na pokojach w pysznym kontuszu pąsowym, rozmawiał z kimś, król, zaszedłszy mu z tyłu z kredką w rękę, kota ulubionego wyrysował”²⁸. Kontynuując wątek skandynawskiego odbioru egzotycznych walorów stroju polskiego, można dodać jeszcze jedno świadectwo. W takim stroju występował także poseł przy dworze szwedzkim starosta tłumacki Jerzy Michał Cyriak Potocki, co dokumentował portret autorstwa Pera Kraffta st. (przed rokiem 1939 w zbiorach Potockich w Warszawie, zniszczony w czasie II wojny światowej)²⁹. Reakcja na widok żupana i kontusza ze strony miejscowego władcy Gustawa III była bardzo znamienna, choć zupełnie różna od wybryku jego kopenhaskiego sąsiada. Król, który marzył o tronie polskim, „wziął od posła naszego [...] strój narodowy polski, podobny sobie zrobić kazał i często ubrany weń lubił się przeglądać w zwierciadle”³⁰.

4.

Triadę dzieł prezentowanych w niniejszym artykule uzupełnia malowidło z początku wieku XIX, określane jako wizerunek nieznanego z imienia członka rodziny Skórzewskich, na co wskazuje jego pochodzenie z pałacu w Lubostroniu³¹ (il. 5). Na portrecie widzimy mężczyznę w średnim wieku w tak zwanym mundurze obywatelskim wprowadzonym w roku 1809, ze wstęgą Orderu Świętego Stanisława oraz medalem Sędziów Pokoju na piersi. Ta ostatnia odznaka honorowa została ustanowiona 30 grudnia 1808 roku i stanowiła nagrodę za rozstrzyganie sporów ugodowo, bez

27 Adam Wawrzyniec Rzewuski jest autorem cenionego traktatu *O formie rządu republikańskiego*, wydane w roku 1789. Zob. A. Rzewuski, *O formie rządu republikańskiego*, wstępem opatrzył W. Bernacki, przypisy sporządził M. Saneek, Kraków 2008.

28 S. Bukar, *Pamiętniki [...] z rękopisu po raz pierwszy ogłoszone*, dz. cyt., s. 128. Pomimo dziwaczno-

ści wydarzenia przekaz jest całkowicie wiarygodny – identyczną relację podaje Julian Ursyn Niemcewicz (zob. *Pamiętniki czasów moich*, t. 1, tekst opracował i wstępem poprzedził J. Dihm, Warszawa 1957, s. 304).

29 K. Kozakówna, *Obrazy Per Kraffta starszego związane z Polską*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 23, 1961, nr 2, s. 116, il. 20.

30 J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, dz. cyt., t. 2, s. 15.

31 *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005, s. 299, poz. 1806.

32 Zob. H. Sadowski, *Ordery i znaki zaszczytne w Polsce*, Warszawa 1904, s. 172–175 (tu lista osób wyróżnionych medalem); *Orzeł Biały* –



Il. 6. Medal Sędziów Pokoju. Zamek Królewski w Warszawie, fot. M. Zawadzki

rozprawy sądowej. Miała formę medalu ze złota i porcelany (il. 6), z profilowym popiersiem księcia warszawskiego Fryderyka Augusta na awersie oraz emblematycznym przedstawieniem na rewersie (Ołtarz Zgody z Orłem, dłonie splecione w geście pojednania oraz inskrypcja: FELIX COMPOVENDIS LITIBUS). Znana jest także skromniejsza wersja, wykonana z metalu, z inicjałem Fryderyka Augusta w miejscu jego wizerunku. Obydwa typy medalu zawieszano na błękitnej wstążce. Do roku 1812 nadano zaledwie 29 takich wyróżnień³², toteż medale Sędziów Pokoju spotyka się

niezwykle rzadko, a omawiany portret stanowi jedyny znany autorowi przykład odwzorowania odznaki w malarstwie. Występująca na portrecie unikatowa koniunkcja Orderu Świętego Stanisława i medalu Sędziów Pokoju wskazuje przy tym na Józefa Ignacego Skórczewskiego, starostę (niegrodowego) gnieźnieńskiego, sędziego w departamencie kaliskim. Data przyznania medalu Sędziów Pokoju (luty 1812 roku) determinuje orientacyjną datę powstania portretu³³.

Omawiany portret zawiera jeszcze jeden rzadki szczegół, tym razem o charakterze kostiumologicznym. Jak już wspomniano, Skórczewski ma na sobie mundur obywatelski z roku 1809 przewiązany pasem kontuszowym. Mundur ten istniał w dwóch równorzędnych wersjach: polskiej (żupan, kontusz) i francuskiej (kamizelka, frak) z identycznymi

700 lat herbu Państwa Polskiego, Warszawa 1995, s. 311, poz. VII.33; *Po jedną koronę. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, Warszawa 1997, s. 509, poz. XVII.19.

33 Józef Ignacy Skórczewski został kawalerem Orderu Świętego Stanisława w 1786 roku (S. Łoza, *Kawalerowie Orderu Świętego Stanisława*, dz. cyt., s. 93), a medal Sędziów Pokoju otrzymał

w lutym roku 1812. Zob. H. Sadowski, *Ordery i znaki zaszczytne w Polsce*, dz. cyt., s. 174 (tu inicjał imienia: I.); „Gazeta Warszawska” 29.2.1812, s. 295 (tu skrót imienia: Ign., co oznacza, że Skórczewskiego odnotowano z jego drugim imieniem). Trzeba jednak pamiętać, że współcześnie żył inny Ignacy Skórczewski, który również był sędzią pokoju, ale w powiecie radomskim

(T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, dz. cyt., t. 4, 1882, s. 287). Ten ostatni nie był jednak kawalerem Orderu Świętego Stanisława ani nie jest wymieniany wśród odznaczonych medalem. Proponowana identyfikacja rodzi problem tożsamości osoby oznaczonej jako Józef Skórczewski na innym portrecie w Muzeum Narodowym w Poznaniu (*Malarstwo polskie 1766–1945*, dz.

srebrnymi haftami na kołnierzu i mankietach³⁴. Skórzewski jest ukazany w półpostaci, nie można więc z całą pewnością określić typu jego munduru. Nierozcięte rękawy z mankietami zdają się jednak wskazywać na frak. Czy w takiej sytuacji obecność pasa kontuszowego byłaby złamaniem kostiumowego decorum? Okazuje się, że niekoniecznie. Połączenia mundurowego fraka z pasem kontuszowym występują bowiem także na portretach Feliksa (1742–1807) i Józefa (1774 – około 1830) Grochowskich³⁵. Wszystkie trzy przykłady są związane z Wielkopolską, być może więc mamy tu do czynienia ze śladem po lokalnym zwyczaju. Taka konwergencja stroju polskiego i obcego nie była zresztą wyjątkiem na początku wieku XIX. Antoni Ostrowski, charakteryzując Dominika Kuczyńskiego, członka Cywilnego Komitetu Reformy powołanego w roku 1814, pisze, że „strój jego nie był ani czysto polskim, ani czysto francuskim. Żupan nosił podobny do surduta i vice versa”³⁶.

5.

Omówione wyżej malowidła należą z punktu widzenia jakości artystycznej do zupełnie różnych pięt. O ile wizerunki Antoniego Walentego Stadnickiego i Józefa Ignacego Skórzewskiego sytuują się we wspólnej kategorii nieco naiwnego i poczciwego prowincjonalizmu, o tyle pełen europejskiego polotu portret Adama Wawrzyńca Rzewuskiego przewyższa je niepomierne. Jeżeli jednak spojrzymy na nie z innej perspektywy i potraktujemy jako dokumenty swej epoki, ich wartość niejako się wyrówna. Ich analiza z punktu widzenia nauk pomocniczych historii oraz ich zestawienie ze źródłami pisanymi pozwalają nie tylko na wniknięcie w ich charakter, ale i na wzbogacenie ustaleń z zakresu nauk pomocniczych. Wymaga to jednak sporego nakładu czasu i cierpliwości.

cyt., s. 298, poz. 802). Jest to późna kopia o niskiej wiarygodności dokumentalnej. Napis identyfikacyjny zawiera oczywiste błędy, a wstęgę Orderu Świętego Stanisława poprowadzono z lewego ramienia na prawy bok.

³⁴ Zob. J.K. Ostrowski, *Mundury cywilne w Polsce w XVIII–XIX w.*, dz. cyt., s. 255–262.

³⁵ Zob. *Malarstwo polskie 1766–1945*, dz. cyt., s. 286, poz. 1711, 1712.

³⁶ A. Ostrowski, *Żywot Tomasza Ostrowskiego ministra Rzeczypospolitej później prezesa senatu Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego oraz rys wypadków krajowych od 1763 r. do 1817*, t. 2, Paryż 1840, s. 499.