

ANDRZEJ KOZIEL
Wrocław

Haga w Kamieńcu Ząbkowickim, czyli słów kilka o cyklu holenderskich wedut z kamienieckiego pałacu

Nasza znajomość dawnego ruchomego wystroju pałacu w Kamieńcu Ząbkowickim jest odwrotnie proporcjonalna do naszej wiedzy o architekturze tego arcydzieła europejskiego neogotyku. O ile okoliczności powstania, historia budowy i geneza architektonicznej formy pałacu, zaprojektowanego w 1838 r. przez Karla Friedricha Schinkla dla księżnej Marianny Orańskiej, doczekały się licznych i wyczerpujących opracowań¹, to jedynym źródłem informacji o dawnym wyposażeniu wnętrza kamienieckiej rezydencji wciąż pozostaje kilka przedwojennych fotografii oraz krótka relacja Günthera Grundmanna, zamieszczona w tomie jego wspomnień z 1972 r.² Grundmann – jedyny historyk sztuki, któremu na przełomie lat 30. i 40. ubiegłego stulecia udało się uzyskać możliwość kilkukrotnej wizyty w dawnej rezydencji pruskich książąt – wspominał po latach:

In dieses neugotische Ensemble fügten sich niederländische und deutsche Renaissance-truhen und Schränke mit reichen Schnitzereien gut ein. Gäste- und Wohnzimmer waren mit schönen Stücken im Geschmack des späten Klassizismus noch nach Schinkels Entwürfen ausgestattet. Zum Teil stammen sie aus dem Palais Prinz Albrecht in Berlin. An den Wänden hingen Bilder mit Aussichten von Berlin und Den Haag in farbigen Kupferstichen, reizvolle Interieurs aus preußischen und niederländischen Schlössern, sowie zahlreiche Portraits von Mitgliedern der Häuser Oranien und Hohenzollern: Damen und Herren aus dem 19. Jahrhundert, gemalt von Buri, Begas und Krüger³.

Pośpieszna ewakuacja właścicieli pałacu w 1944 r. oraz późniejsze grabieże, pożar i dewastacja opuszczonej rezydencji sprawiły, iż opisywane przez Grundmanna wyposażenie pałacowych sal uległo rozproszeniu i w dużej części zostało najprawdopodobniej zniszczone. Jednym z niewielu zachowanych elementów dawnego wystroju kamienieckiego pałacu jest siedem obrazów pejzazowych, będących obecnie w posiadaniu Muzeum w Nysie⁴.

Tworzące bez wątpienia jeden zespół weduty zostały wykonane, jak wynika z sygnatur zachowanych na wszystkich obrazach, w 1830 r. przez trzech artystów: Bartholomaeusa Johannesa van Hove (4 obrazy), Andreasa Schelfhouta (2 obrazy) i Antoniego Waldorpa (1 obraz). Wszyst-



Ryc. 1. Bartholomeus van Hove, *Hof Vijver*, Haga, 1830, Muzeum w Nysie. Fot. A. Koziel

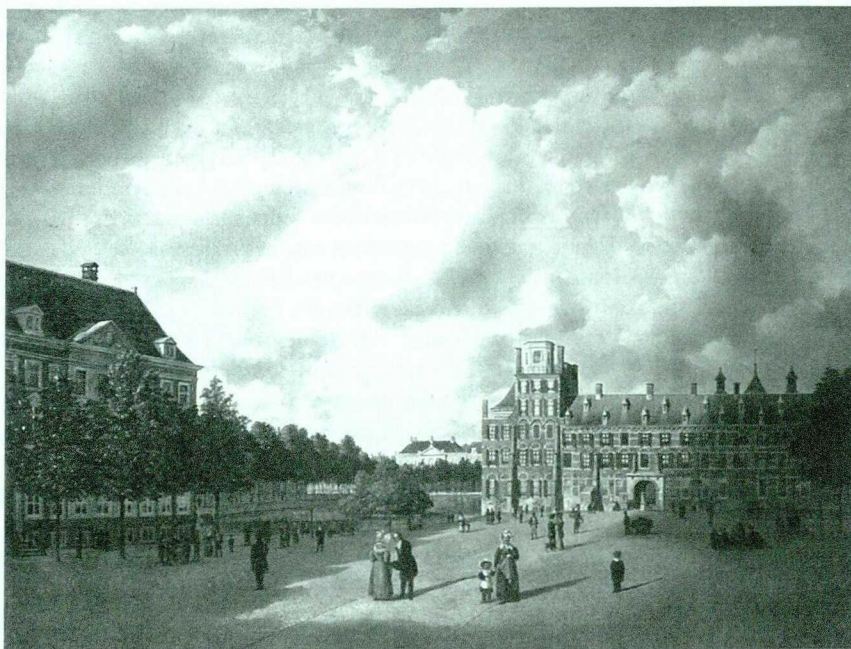
kie kamienieckie dzieła wiernie ukazują rzeczywiste miejsca XIX-wiecznej Hagi i ówczesnych przedmieść stolicy Holandii⁵.

Oto na skutym lodem stawie Hof Vijver liczni łyżwiarze zażywają przyjemności popołudniowej jazdy na łyżwach, a obok, w cieniu fasady rządowych budynków Binnenhofu, sunie przereblem łódź w kierunku zachodniego brzegu i widocznej w oddali wieży kościoła św. Jakuba (Groote Kerk) (ryc. 1). Staw Hof Vijver, tym razem letnią porą, oglądamy raz jeszcze w tle widoku placu Het Buitenhof, pomiędzy oświetlonym wieczornym słońcem gmachem Het Stadhouderskerk a przesłoniętym drzewami budynkiem Galerii Księcia Williama V (ryc. 2). Teraz wystarczy zrobić dwadzieścia kroków w stronę brzegu stawu i zwrócić się w lewo, by delektować się widokiem zacienionych, okazałych fasad nadbrzeżnych budowli placu Het Buitenhof, zamkniętego od północy surowym budynkiem Bramy Więziennej (Gevangenpoort) (ryc. 3). Oddaliśmy się od centrum miasta – na biegnącej w kierunku Haskiego Lasu (Het Haagse Bos) ulicy Korte Voorhout właśnie odbywa się zmiana warty przy miejskich rogatkach, a liczni przechodnie kryją się w cieniu drzew przed porannym słońcem (ryc. 4). Kilkaset metrów dalej, w Haskim Lesie, liczni spacerowicze przechadzają się dookoła niewielkiego stawu wśród starych, rozłożystych drzew, ponad którymi wyłania się w oddali kopuła dachu pałacu Huis ten Bosch (ryc. 5). Po północnej stronie miasta, na prowadzącej od centrum w stronę Scheveningen szerokiej ulicy Prinse Straat, dokonuje się rytuał codziennych wieczornych sytuacji, tak stałych i niezmiennych, jak widniejąca w tle wieża kościoła św. Jakuba (Groote Kerk) (ryc. 6). Wreszcie pojawia się i morze – przy zachodzącym słońcu rybacy wciągają swoje łodzie na piaszczysty brzeg, ku wydmom, nad którymi góruje centralny Het Paviljoen van Wied, a w oddali rysuje się wieża kościoła parafialnego i dachy zabudowań Scheveningen (ryc. 7).

Trzej autorzy kamienieckiego cyklu widoków Hagi i okolic: Bartholomaeus Johannes van Hove (1790-1880), Andreas Schelfhout (1787-1870) i Antonie Waldorp (1803-1866), to bez wątpienia jedni z niegdyś najbardziej uznanych i cenionych holenderskich pejzażystów XIX w.⁶ Członkowie holenderskiej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych i Królewskiego Instytutu Holenderskiego, posiadacze prestiżowych królewskich orderów i honorowych medali holenderskich towarzystw artystycznych, zdobywcy licznych nagród i medali na wystawach krajowych i zagranicznych, a także ulubieńcy Orańskiego dworu⁷.

Najstarszy i najbardziej utytułowany z nich, Bartholomaeus van Hove, był mistrzem w malowaniu teatralnych dekoracji oraz niewielkich rozmiarów widoków miejskich i architektonicznych. Ceniono go także jako nauczyciela, o czym świadczy liczne grono jego uczniów, do których zaliczała się m.in. późniejsza holenderska królowa Zofia. Andreas Schelfhout sławę zdobył jako malarz holenderskiego krajobrazu, zwłaszcza wylansowanych przez niego samego widoków brzegu morza. Antonie Waldorp – najbardziej wszechstronny z całej trójki – malował wnętrza kościołów i mieszczańskich domów, portrety, a także pejzaże, wśród których specjalizował się w scenach rzecznych. Trzech haskich malarzy łączyła wspólna nauka w pracowni haskiego projektanta dekoracji teatralnych J.A.A. Breckenheimera (1772-1836) oraz związki rodzinne: Waldorp ożenił się w 1826 r. z siostrą Van Hovego, którego kuzynem był Schelfhout.

Ich artystyczny i także komercyjny sukces był w dużej mierze zasługą niezwyklej popularności, jaką cieszyły się obrazy pejzażowe „żyjących mistrzów” w XIX-wiecznej Holandii. Mimo stosunkowo niskiej rangi tego gatunku malarstwa w holenderskiej teorii i krytyce artystycznej pierwszej połowy stulecia⁸, ówczesne malarstwo pejzażowe kwitło, swoją ideową sankcją znajdując w narodowej ideologii młodego królestwa Holandii. Pejzaż – ów najbardziej „niderlandzki” ze wszystkich gatunków malarstwa – był promowany nie tylko ze względu na „narodową”



Ryc. 2. Antonie Waldorp, *Het Buitenhof*, Haga, 1830, Muzeum w Nysie. Fot. A. Koziel



Ryc. 3. Bartholomaeus van Hove, *Gevangenpoort*, Haga, 1830, Muzeum w Nysie. Fot. A. Kozieł

tematykę, lecz także historyczne konotacje, jako swego rodzaju reminiscencja „złotego wieku” Niderlandów rządzonych przez książąt z orańskiej dynastii⁹. Na planie malarskim objawiało się to swoistą dialektyką pomiędzy stylistyką europejskiego malarstwa pejzażowego czasów romantyzmu a świadomie przywoływaną dawną rodzimą tradycją pejzażu, ucieleśnioną w dziełach holenderskich mistrzów XVII w. Stąd też wpływ „dawnych mistrzów” na twórczość XIX-wiecznych pejzażystów był często głęboki i dotyczył nie tylko ogólnych kwestii wyboru tematu, typu kompozycji czy kolorystyki, lecz także sięgał szczegółów, takich jak choćby typ ludzkiego i zwierzęcego sztafażu. Przegląd bogatej twórczości Schelfhouta, który malował średnio dwadzieścia obrazów rocznie, dobitnie pokazuje, jak wiele jego dzieł zawdzięcza swoją kompozycję pejzażom Meindert Hobbema, Adriana van de Velde, Jacoba van Ruisdaela i przede wszystkim Jana van Goyena, a sztafaż obrazom i grafikom Nicolaesa Berchem¹⁰.

Ślady inspiracji malarstwem „złotego wieku” odnajdujemy także w kamienieckim cyklu wedut. Obraz skutego lodem stawu Hofvijver z łyzwiarzami pędzla Bartholomaeusa van Hovego (ryc. 1) to XIX-wieczna aktualizacja znanego dzieła Gerrita Adriansz. Berckheyde *Widok Hofvijver z Korte Vijverberg* z ok. 1690 r. (Duisburg, wł. prywatna), weduta Antoniego Waldorpa, przedstawiająca plac Het Buitenhof z widokiem na Het Stadhouderslijk Kwartier (ryc. 2), była bez wątpienia wzorowana na obrazie Adama van Breena *Widok Hofvijver z Doelenterrein* z 1618 r. (Haga, Historisch Museum), a *Widok plaży w Scheveningen* Schelfhouta (ryc. 7) to niemalże klon obrazu Adriana van de Velde o tym samym temacie (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen)¹¹.

Cykl wedut z widokami Hagi i okolic nie został namalowany z przeznaczeniem do kamienieckiego pałacu. Data powstania obrazów, o osiem lat wcześniejsza od roku rozpoczęcia budowy pałacu, nie pozostawia co do tego żadnych wątpliwości. Weduty najprawdopodobniej trafiły

do Kamieńca dopiero po 1855 r., kiedy to syn Marianny Orańskiej i dziedzic Kamieńca, książę Albrecht, przystąpił do urządzania wystroju pałacowych wnętrz¹². Do tego czasu malowane widoki Hagi zdobiły wnętrza nieistniejącego już Palais Prinz Albrecht przy Lindenstraße w Berlinie, gdzie znalazły się za sprawą Marianny Orańskiej, córki króla Holandii Willema I, która 14 września 1830 r. wyszła za mąż za księcia Friedricha Heinricha Albrechta, najmłodszego syna króla Prus, Friedricha Wilhelma III¹³. Jak podaje w 1832 r. S.H. Spiker przy okazji opisu wnętrza berlińskiego pałacu: „In einem jener Zimmer haben I.K.H. die Prinzessin die schönen Gemälde von Schotel, u. s. w. aufgehängen lassen, welche Höchstdieselben vom Haag, bei Ihrer Trennung von der Heimath, als Andenken erhielten”¹⁴. Wspomniane przez Spikera obrazy amsterdamskiego malarza J.C. Schotela w tym samym roku zostały pokazane na dorocznej wystawie sztuki w Akademii w Berlinie¹⁵. Razem z nimi wystawione zostały także dwa dzieła z kamienieckiego cyklu wedut: *Widok stawu Hofvijver z łyżwiarzami* Bartholomaeusa van Hovego i *Widok plaży w Scheveningen* Andreasa Schelfhouta. Wszystkie obrazy zostały wymienione w katalogu wystawy jako własność księcia Albrechta¹⁶.

Cykl widoków najbardziej uczęszczanych miejsc stolicy królestwa Niderlandów, Hagi, i jej okolic, wykonany przez trzech wybitnych haskich artystów związanych z Orańskim dworem, zapewne powstał na zamówienie holenderskiego dworu królewskiego, które – jak można sądzić na podstawie słów Spikera – związane było właśnie ze ślubem Marianny Orańskiej i jej wyjazdem do Berlina. Król Willem I i królowa Zofia regularnie dokonywali zakupów obrazów holenderskich artystów¹⁷, a ich rola jako mecenasów lokalnej sztuki nabrała szczególnego znaczenia właśnie w 1830 r., kiedy to ze względu na kryzys ekonomiczny wywołany rewolucją belgijską rząd Królestwa Niderlandów nie mógł się wywiązać z podjętego w 1827 r. zobowiązania do wydawania rocznie stałej sumy 20 000 guldenów na zakupy dzieł sztuki i stypendia dla holen-



Ryc. 4. Bartholomaeus van Hove, *Korte Voorhout*, Haga, 1830, Muzeum w Nysie. Fot. A. Koziel



Ryc. 5. Andreas Schelfhout, *Het Haagse Bos*, Haga, 1830, Muzeum w Nysie. Fot. A. Koziel

derskich artystów. Echem królewskiego zamówienia na haski cykl wedut były późniejsze prace Bartholomaeusa van Hovego dla rosyjskiego cara Mikołaja I, brata Anny Pawłowny, która została żoną późniejszego króla Niderlandów, Willema II. W 1833 r. haski malarz podarował carowi obraz z widokiem Haarlemu i zbiór litografii według swoich innych obrazów, za co otrzymał pierścień warty 500 rubli. Jeszcze w tym samym roku rosyjski władca zamówił u Van Hovego wykonanie cyklu trzech wedut ukazujących rezydencję Anny Pawłowny w Hadze, dom cara Piotra I w Zaandam oraz plażę w Scheveningen, płacąc po 500 rubli za każdy z obrazów. Pejzaże te, ukończone w 1834 r., zostały przewiezione do St. Petersburga, a dyskontujący swój kolejny sukces Van Hove zwrócił się do cara z propozycją namalowania następnego obrazu, tym razem ukazującego pałac królewski w Amsterdamzie¹⁸.

Późniejsza historia mecenatu holenderskiego dworu królewskiego także odnotowuje przypadki zbiorowych prac kilku artystów malujących obrazy o tym samym formacie i podobnej tematyce. Wiemy, że król Willem III zlecał kilku holenderskim malarzom, m.in. Christianowi Immerzeelowi, Charlesowi Rochussenowi oraz Bartholomaeusowi van Hovemu malowanie obrazów przedstawiających otoczenie Het Loo – miejsca, gdzie znajdował się królewski pałac. Także sami artyści odwdzięczali się hojnemu królewskiemu mecenasowi, ofiarowując mu „zbiorowe dzieła” – w 1874 r. spora grupa malarzy wystawiających swoje obrazy na dorocznej wystawie sztuki, m. in. Jan Gerard Smits, Willem Roelofs, Pieter Stortenbecker, Mari ten Kate, Wouters Verschuur i Bartholomaeus van Hove, dostarczyła po jednym obrazie olejnym o wcześniej określonym formacie, które zostały następnie oprawione w osiem nowych ram, połączone ze sobą w jedną całość i podarowane królowi z okazji jego srebrnego jubileuszu¹⁹.

Wprowadzenie przez księcia Albrechta do wyposażenia wnętrz kamienieckiej rezydencji cyklu wedut z widokami Hagi namalowanych przez holenderskich artystów było bez wątpienia



Ryc. 6. Bartholomaeus van Hove, *Prinse Straat*, Haga, 1830, Muzeum w Nysie. Fot. A. Koziel



Ryc. 7. Andreas Schelfhout, *Plaža w Scheveningen*, Haga, 1830, Muzeum w Nysie. Fot. A. Koziel

świadomym posunięciem o określonym znaczeniu ideowym. Wraz z wymienionymi przez Grundmanna częściowo zachowanymi portretami członków orańskiej dynastii, malowanymi na początku lat 30. XIX w. przez nadwornego malarza króla Willema I, Jan Baptistę van der Hulsta, oraz obrazami ściennymi z przedstawieniami *Ucztę Baltazara* i *Godów w Kanie Galilejskiej*, wykonanymi w latach 1863-1864 w sali pałacowej jadalni przez sprowadzonego do Kamieńca holenderskiego malarza Kleijna van Brandes, widoki placów, ulic i parkowych ścieżek stolicy królestwa Niderlandów stanowią w ikonosferze wnętrza kamienieckiej neogotyckiej rezydencji czytelny symbol niderlandzkich korzeni bocznej linii rodu Hohenzollernów, której przedstawicielem był książę Albrecht. Pomniejszające się polityczne znaczenie tej gałęzi królewskiej dynastii tuszowano obrazami dawnej chwały i świetności przodków. W tym kontekście malowane widoki Hagi należy postrzegać już nie jako romantyczne „wspomnieniowe” pejzaże miasta młodości księżnej Marianny Orańskiej, lecz jako obrazy dawnego władztwa – XIX-wieczne odpowiedniki tak często spotykanych w nowożytnych rezydencjach królów i książąt Europy wedut z przedstawieniami ziemskich posiadłości panującej dynastii.

PRZYPISY

¹ Z najważniejszych monograficznych publikacji zob.: G. Grundmann, *Schlesien*, Berlin 1941, s. 75-118; A. Borecka, *Architektura romantycznego pałacu w Kamieńcu Żąbkowickim*, w: *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978, s. 353-382 oraz K. Matuszczyk, *Schloß Kamenz in Schlesien – Utopie, die verwirklicht wurde*, w: *Schinkel in Schlesien, Deutsch-polnisches Symposium in der Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund, Bonn 11.-15. April*, red. L. Hyss, Königswinter 1995, s. 57-67.

² G. Grundmann, *Erlebter Jahre Widerschein. Von schönen Häusern, guten Freunden und alten Familien in Schlesien*, München 1972, s. 285-291. Więcej informacji o dawnym ruchomym wyposażeniu kamienieckiego pałacu może przynieść kwerenda w Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz w Berlinie.

³ *Ibidem*, s. 290.

⁴ Dzieła te, wraz z kilkoma innymi pochodzącymi z Kamieńca obrazami z XVII i XIX w., zostały odnalezione po 1945 r. na terenie ówczesnej Czechosłowacji i po rewindykacji w 1963 r. przekazano je do nyskiego Muzeum (nr inw. SA 190-196, wymiary każdego z obrazów: 80 × 104 cm). W latach 1975-1976 weduty były konserwowane przez R. Krzemińskiego. Pani Kustosz Krystynie Wińskiej oraz Panu Kustoszewi Krzysztofowi Pawlikowi serdecznie dziękuję za pomoc podczas prac badawczych w Muzeum w Nysie.

⁵ Identyfikacja przedstawień została dokonana na podstawie: *Haagse Stadsgezichten 1550-1800. Topografische Schilderijen van het Haags Historisch Museum*, opr. Ch. Dumas, współpr. J. van der Meer Mohr, Zwolle 1991 oraz *Haagse Huizen van Oranje, vier eeuwen paleizen en huizen van de Oranjes in en om de Residentie Pulchri Studio, 15.08.-28.09.1981*, opr. P. Wander, Den Haag 1981.

⁶ Z najnowszej literatury zob.: *Hollandse 19de-eeuwse schilderij uit de Hermitage en Palais Het Loo / Dutch 19th century painting from the Hermitage and Palais Het Loo*, katalog wystawy, Paleis Het Loo, Apeldoorn, opr. B.I. Asvarisjtsj, J.M. Vliegenthart – van der Valk Bohman, Zwolle 1994; W. Laanstra, *Andreas Schelfhout 1787-1870*, Amsterdam 1995; *Niederländische Landschaftsmaler. Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts*, Stuttgart-Zürich 1997.

⁷ Na temat społecznego uznania dla malarzy w Holandii w 1. połowie XIX w. zob.: A. Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1993, s. 157-182.

⁸ T. Streng, *De waardering van het landschap in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, w: *Natur en Landschap in de nederlandse Kunst 1500-1850*, red. R. Falkenberg i in., Zwolle 1998 (= „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 1997, 48), s. 259-317.

⁹ E. Koolhaas, S. de Vries, *Back to a Glorious Past. Seventeenth-Century Art as a Model for Nineteenth Century*, w: *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, red. F. Grijzenhout, H. van Veen, Cambridge 1999, s. 69-90; N.C.F. van Sas, *Dutch Nationality in the Shadow of the Golden Age: National Culture and the Nation's Part, 1780-1914*, w: *The Golden Age of Dutch Painting...*, s. 49-68; A. Hoogenboom,

De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland, 1795-1848, w: *Kunst en beleid in Nederland*, Amsterdam 1985, s. 13-79.

¹⁰ Laanstra, *op. cit.*, s. 23-28. Na temat naśladowania XVII-wiecznych pejzażystów w XIX w. zob. R. de Leeuw, *The depiction of the landscape in the eighteenth and nineteenth centuries*, w: *On country roads and fields. The depiction of the 18th- and 19th-century landscape*, katalog wystawy, 28.11.1997-3.03.1998, Rijksmuseum, Amsterdam, red. W. Loos, R.-J. te Rijdt, M. van Heteren, Amsterdam 1997, s. 11-36.

¹¹ Zob. *Haagse Stadsgezichten...*, nr kat. 3, il. 3; nr kat. 4, il. 4 oraz s. 36, il. 37.

¹² Grundmann, *Schlesien...*, s. 109.

¹³ Z obszernej literatury biograficznej poświęconej osobie Marianny Orańskiej zob.: C.H. Voorhoeve, *Prinses Marianne der Nederlanden*, Zaltbommel 1986; K. van der Leer, *Marianne, een Oranjeprinses, trouw tot in de dood*, Voorburg 1999 oraz K.R. Mazurski, *Miłość i dramaty królowy Marianny*, Wrocław 2000.

¹⁴ S.H. Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im 19. Jahrhundert*, Berlin 1832, s. 131.

¹⁵ *Die Kathaloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, opr. H. Börsch-Supan, t. 2, Berlin 1971, wystawa z 1832 r., nr 601, 602. Obrazy te przedstawiały *Ein Seesturm* i *Meeresstille*.

¹⁶ *Ibidem*, nr 286 i 598. Obrazy te zostały opisane jako *Eine Eisbahn* i *Die Küste von Scheveningen*.

¹⁷ J.M. Vliegthart, *Royal interest in contemporary painting in the nineteenth and twentieth centuries*, w: *Hollandse 19de-eeuwse schilderconst...*, s. 11-17 oraz E. Hinterding, F. Horsch, „A small but a choice collection”: *the art gallery of king Willem II of the Netherlands (1792-1849)*, „Simiolus” 1989, 19, s. 5-122.

¹⁸ B.I. Asvarisjtsj, *Dutch-Russian cultural relations in the nineteenth century*, w: *Hollandse 19de-eeuwse schilderconst...*, s. 25.

¹⁹ Vliegthart, *op. cit.*, s. 13.