

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 1 (124) styczeń

2023

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2023, nr 1 (124) styczeń

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacje

Pamięci Iriny Gavrash

Seminaria (styczeń – luty)

Seminaria naukowe – organizacja spotkań (list Karoliny Wolskiej-Pabian)

II Spotkanie z cyklu „Awangarda myśli – awangarda krajobrazu”: Ludwika Ogorzelec – energia przestrzeni (SARP – PISnSS) – zaproszenie 1 lutego

The Cycle of International Conferences Sonatic Soundscapes of M. K. Čiurlionis – zaproszenie (29 czerwca – 1 lipca - Druskieniki)

Małgorzata Paszylka-Glaza, W stulecie urodzin Wojciecha Fangora. Wystawa w Muzeum Narodowym w Gdańsku

Artykuły

Filip Chmielewski, *Siedzący rycerz* Aleksandra Orłowskiego. O inspiracjach cyklu *Figurine* Salvatora Rosy

Nowe książki

Pamięci Iriny Gavrash



Z żalem zawiadamiany o nagłej śmierci **Iriny Gavrash**, zmarłej 20 stycznia 2023 roku w Gdańsku w wieku 37 lat. Po ukończeniu Gimnazjum Polskiego w Grodnie studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. Na podstawie pracy magisterskiej powstał artykuł *Nagrodzone starania Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy. O wspólnych animacjach eksperymentalnych*, zamieszczony w „Pamiętniku Sztuk Pięknych” t. 15 z 2020.

Podjęła studia doktoranckie na Uniwersytecie Gdańskim, przygotowując pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej pracę „Recepcja sztuki radzieckiej w Polsce w latach 1945-1989”, która miała zostać wkrótce

ukończona. Jej rozdział *V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń w 1955 roku w Warszawie w kontekście relacji artystycznych między ZSRR a PRL* ukazał się w „Pamiętniku Sztuk Pięknych” nr 9 – *Sztuka polska 1945-1970* z 2015.

Z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata związała się od początku jego istnienia. Odegrała bardzo istotną rolę w budowaniu stosunków ze środowiskiem rosyjskim w Moskwie i Petersburgu, zanim wojna w Ukrainie ich nie przerwała. Była współorganizatorką pamiętnej Konferencji Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki „Polska-Rosja: Sztuka i historia” we wrześniu 2012 roku w Pawilonie Szklanym SARP w Warszawie, a także Sympozjum Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki „Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815-1990” w czerwcu 2013 roku w Toruniu. Materiały z tych spotkań zostały wydane w roczniku Instytutu „Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / The Art of Eastern Europe”, którego została współredaktorką, przygotowując do druku teksty rosyjskie.

Z drugim polsko-rosyjskim spotkaniem w Toruniu wiązała się geneza „Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”, w którego realizacji uczestniczyły m.in. Państwowa Galeria Tretiakowska, Państwowy Instytut Nauk o Sztuce w Moskwie. Irina Gavrash jako sekretarz naukowy projektu odpowiadała za kontakty z instytucjami Federacji Rosyjskiej.

Zawsze była osobą odpowiedzialną, merytorycznie przygotowaną, z płynną znajomością języka rosyjskiego, co bardzo pomagało w oficjalnych i prywatnych kontaktach.

Irina Gavrash została pochowana w Grodnie – swoim rodzinnym mieście.

Pozostanie na zawsze w naszej pamięci

Jerzy Malinowski i Zarząd Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

SEMINARIA

POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Seminarium ze sztuki nowoczesnej

12 stycznia 2023, godz. 17

Dr Agnieszka Chwiałkowska (PISnSS, Lublin), *Michel Sima [Michał Smajewski; 1912-1987] – (nie)obecny kulturowo fotograf. O paradygmacie francuskiej fotografii lat 30. – 50. XX w twórczości artysty*

Seminaria z rzemiosła artystycznego, sztuki stosowanej i designu

19 stycznia 2023, godz. 16:30

Katarzyna Świetlicka (Kolekcja Ceramiki i Szkła MNW), *Biała Podlaska czy Belweder – z badań nad atrybucją fajansów polskich XVIII wieku*

9 lutego 2023, godz. 16:30

Andrzej Romanowski (Kustosz - Kurator Gabinetu Monet i Medali, MNW), *Gabinet Monet i Medali MNW. Repozytorium dziedzictwa światowego – czyli skąd pochodzą nasze pieniądze.*

Spotkanie w siedzibie PISnSS i na platformie Teams pod linkiem:

<https://teams.live.com/meet/9495011504414>

SEMINARIA NAUKOWE

Szanowni Państwo,

W 2022 roku zainicjowaliśmy ponowne powołanie seminariów naukowych ze sztuki nowoczesnej oraz rzemiosła artystycznego, sztuki stosowanej i designu, a w planach są kolejne cykle spotkań naukowych. Seminaria mają duży potencjał biorąc pod uwagę szeroki wachlarz pracy naukowej i zainteresowań członków Instytutu. Mając na uwadze czas pandemii, który przyzwyczaił nas do spotkań on-line, chcielibyśmy, aby także nasze wykłady trafiały do szerszego grona odbiorców. Dotychczas w organizowanych hybrydowo (w siedzibie na Foksal i za pomocą platformy Teams) spotkaniach brało udział kilka, maksymalnie kilkanaście osób. Porównując z cyklami wykładów organizowanych przez inne instytucje, muzea i instytuty naukowe my również mamy potencjał zainteresowania naszymi seminariami większej grupy naukowców i osób zainteresowanych.

Wobec powyższego potrzebujemy pomocy w koordynacji, organizacji spotkań, w tym obsługi platformy Teams podczas spotkania. W przyszłości chcielibyśmy, żeby spotkania miały bardziej profesjonalny charakter, były nagrywane i publikowane na YouTube.

Docelowo chcielibyśmy, aby każdy cykl seminarium miał swojego opiekuna, który pomoże w przygotowaniu informacji o spotkaniu, stworzy link do spotkania na koncie Teams Instytutu, pomoże prelegentowi podczas spotkania, będzie wpuszczał osoby, które łączą się on-line oraz nagra spotkanie itp.

Poszukujemy osób chętnych do pomocy w organizacji spotkań. Oczywiście jesteśmy otwarci na nowe propozycje i rozwiązania, które pozwolą dotrzeć z działalnością Instytutu do szerszego grona odbiorców.

Osoby chętne prosimy o kontakt: k.e.wolska@gmail.com

Dr Karolina Wolska-Pabian

II Spotkanie z cyklu
"Awangarda myśli, awangarda krajobrazu"

Energia przestrzeni
 Ludwika Ogorzelec artysta rzeźbiarz



Oddział Warszawski SARP, ul. Foksal 2, Sala Lustrzana

1 lutego 2023. godz. 18.00 Prezentacja-debaty



SEKCJA ARCHITEKTURY KRAJOBRAZU OW SARP

W dniu 1 lutego 2023 r. (środa) zapraszamy na drugie spotkanie z cyklu OW SARP „Awangarda myśli, awangarda krajobrazu” pn: „Energia krajobrazu” – twórczość Ludwika Ogorzelec, artysty rzeźbiarza.

Gościem honorowym spotkania będzie [Ludwika Ogorzelec](#), która przedstawi swoją twórczość.

Po autorskiej prezentacji, odbędzie się otwarta debata, poprowadzona przez kolegę [Jeremiego Królikowskiego](#) z Koła Krytyki OW SARP, prof. SGGW.

Organizatorami wydarzenia OW SARP z cyklu „Awangarda myśli, awangarda krajobrazu” są [Oddział Warszawski SARP](#), [Sekcja Architektury Krajobrazu OW SARP](#) i Koło Krytyki, przy współpracy z [Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW](#) oraz [Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata](#).

Projekt zaproszenia na wydarzenia opracowała Ludwika Ogorzelec. Dziękujemy

The Cycle of International Conferences Sonatic Soundscapes of M. K. Čiurlionis

III Conference

We are happy and proud for the first two conferences dedicated to M. K. Čiurlionis' Sonatas which was organised in 2021 and 2022 in Druskininkai. The wide horizons of the scientists from East and West allowed to reveal the work of the Lithuanian genius in a nuanced and penetrating way. A publication "Sonatic Soundscapes of M. K. Čiurlionis" based on the first conference papers is currently being finalized and will be presented in Vilnius book fair in February 23-27th, 2023.

The cycle of international conferences will cover seven annual conferences dedicated to M. K. Čiurlionis' sonatas:

- I. Beginning of the cycle: Spring Sonata
- II. Apotheosis of Light: The Sonata of the Sun
- III. Exotic Openings: The Sonata of the Pyramids
- IV. Cosmic Ontology: Sonata of the Stars
- V. Mythologem of Life: Sonata of the Serpent
- VI. Sonatic Soundscapes: Summer Sonata
- VII. Meditations of Natural Elements: The Sea Sonata

The Third International Conference Sonatic Soundscapes: Summer Sonata

Suggested topics for your 30-minute presentation:

- See by listening and listen by looking
- Disclosure of audiovisual harmonies
- Anthropology of Čiurlionis' image
- The vitality of musical thinking

- Čiurlionis' deep psychoanalysis
- Intersection of space and time in Sonatic paintings
- Birth of light and joy, an exaltation of the sun
- Reception of Čiurlionis aesthetics in modern culture
- Psychocultural layers of epochs and civilizations in Sonatic paintings
- Self-creativity — to read Čiurlionis via Uždavinys, Bergson, Merleau-Ponty ...
- Ontologies of new realities
- Mythological impulses of primordality
- Structure of a sonata's harmony
- Čiurlionian aesthetics of elevation
- Resonances of Čiurlionian Sonatas and the Fine Arts of Eastern Civilizations
- Phenomenology of Čiurlionian mythologemes
- Topology of human worldliness in Čiurlionis' sonatas.

The third international conference Sonatic Soundscapes of M. K. Čiurlionis will take place on **June 30th – July 1st** in Druskininkai. Speakers will be able to read the papers remotely.

Kindly send your titles and abstracts **by May 1st** to mkcsonatos@gmail.com.

Conference organizing committee: Antanas Andrijauskas, Naglis Kardelis, Algis Mickūnas, Salome Jastrumskytė, Rokas Zubovas, Julius Vaitkevičius, Žilvinas Svigaris, Laura Ivanova.

Małgorzata Paszylka-Głaza

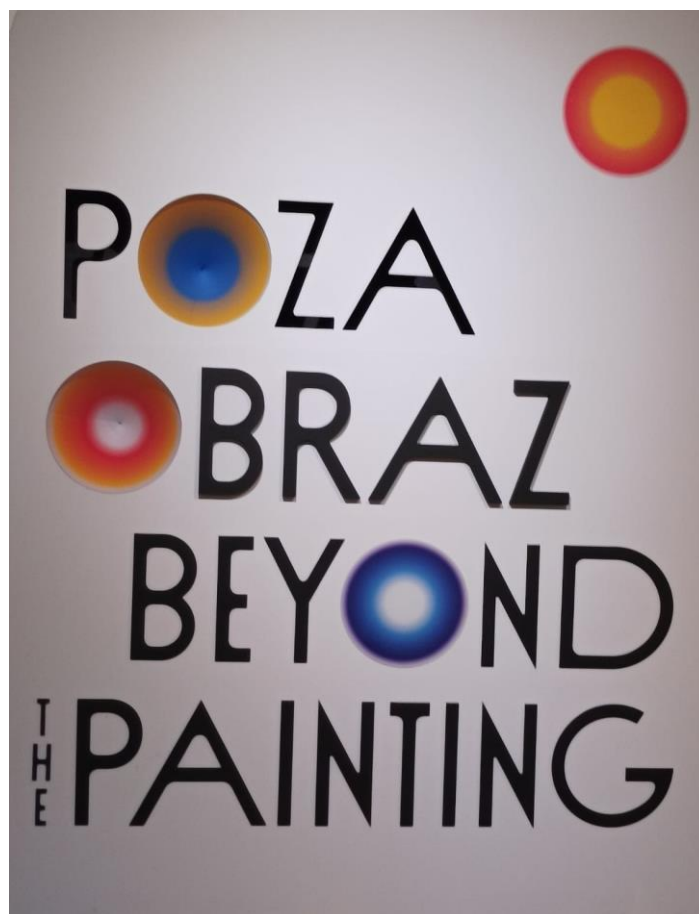
W stulecie urodzin Wojciecha Fangora. Wystawa w Muzeum Narodowym w Gdańsku

Wystawa prac Wojciecha Fangora w Muzeum Narodowym w Gdańsku jest jedną z kilku wystaw w Polsce (obok Warszawy i Radomia) zorganizowanych w stulecie urodzin Artysty. Wojciech Fangor to nie tylko wybitny przedstawiciel malarstwa w stylu op-art i prekursor environmentu, to ciągle jeden z nielicznych polskich artystów, którym udało się zdobyć międzynarodową sławę i jedyny, który miał swoją monograficzną wystawę w Guggenheim Museum w Nowym Jorku (18 grudnia 1970 - 31 stycznia 1971). Był artystą, dla którego tradycyjne granice między architekturą, rzeźbą i malarstwem przestały być ograniczeniem i być może to było inspiracją do nadania tytułu wystawie w Gdańsku: „Fangor. Poza obraz”. Czy w przypadku artysty tak znanego, rozpoznanego, zdefiniowanego i uwielbianego można dodać coś jeszcze interesującego? Czy można jeszcze czymś zaskoczyć widza w kolejnej wystawie (naznaczonej poważnym jubileuszem stulecia urodzin)? A jednak.

Wystawa w Muzeum Narodowym w Gdańsku to solidna retrospektywa, przygotowana z namysłem i trzymająca się chronologii, ale zaskakująca w swojej różnorodności i wieloaspektowości pokazania fenomenu długiej drogi twórczej Fangora. W 17 latach wystawienniczych w Pałacu Opatów w Oliwie zaprezentowano ponad 100 obrazów i 90 rysunków, plakaty oraz rzeźby ze wszystkich okresów twórczości artysty. To erudycyjna i jednocześnie nieoczywista w swojej zaskakującej różnorodności opowieść o artystycznym świecie Wojciecha Fangora (il. 1).

On sam powiedział: „Odkąd pamiętam, malowanie było mi potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych, ale i zapachowych. (...) Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły”. Wystawa w Muzeum Narodowym w Gdańsku w pełni potwierdza tę opinię

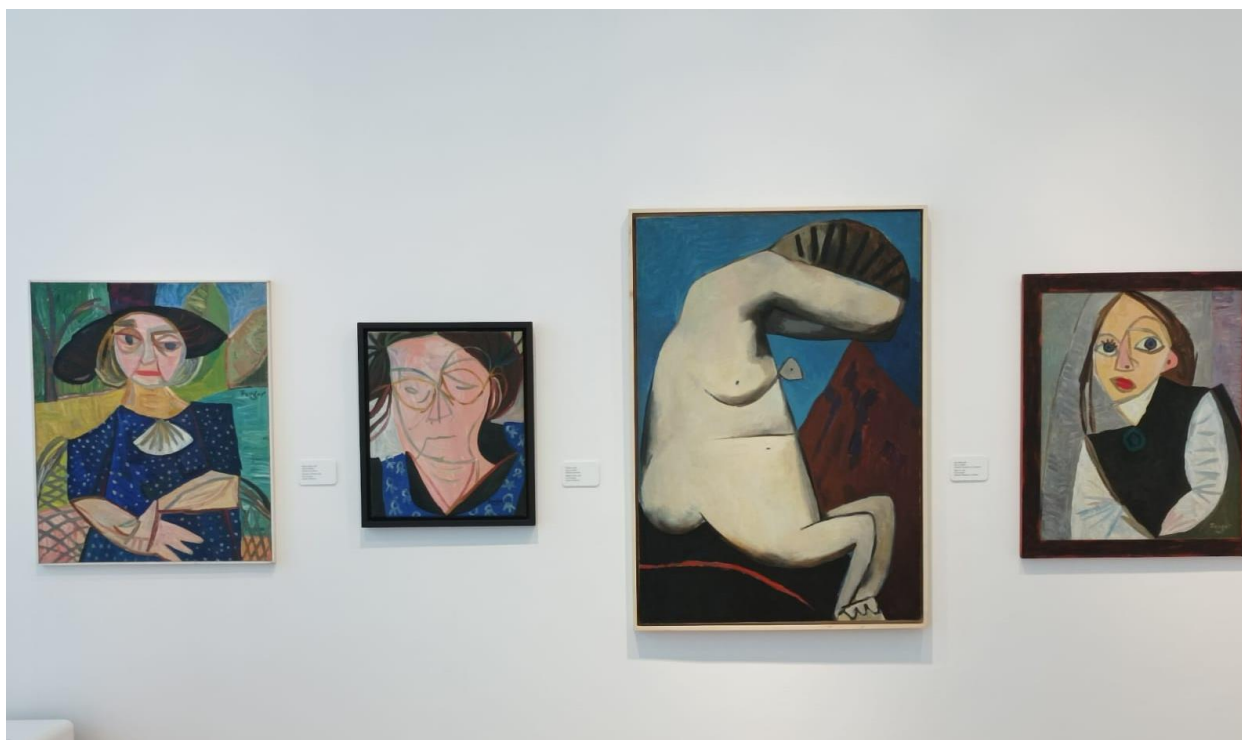
artysty. Zakomponowana chronologicznie, ukazuje zaskakującą ewolucję malarza,



il. 1. Plansza otwierająca wystawę

jego fascynacje artystyczne, zadziwiający intelektualizm i odwagę stałego poszukiwania nowego. Już pierwsze młodzieńcze prace (wysmakowane realistycznie autoportrety z końca lat 30. i początku lat 40. XX wieku, czy niemal „klasyczny” portret uwielbianego mistrza Tadeusza Pruszkowskiego zapowiadają nie tylko talent Fangora, ale również pokazują „rozumienie” koloru, jego przestrzennej siły. Te pierwsze malarskie prace, ukazane w kontekście Picassowskich prac z drugiej połowy lat 40. XX wieku, już na samym początku są zapowiedzią pewnej dyscypliny tej wystawienniczej opowieści o artystycznym fenomenie Fangora (il. 2 i 3).

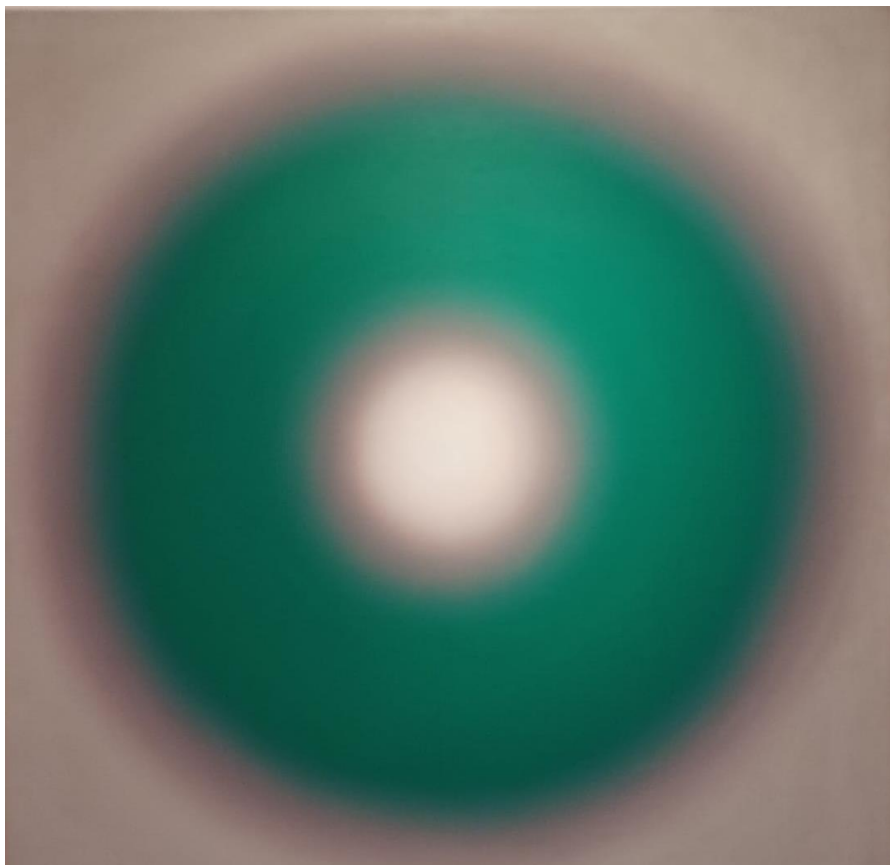
Okres socrealistyczny w jego twórczości poprzedza ekspozycja dwóch prac, które, zestawione ze sobą, są odzwierciedleniem instynktu nowoczesności i rozwiązań zdecydowanie wyprzedzających zjawiska w ówczesnej sztuce polskiej



il. 2 Wojciech Fangor. Prace z 1948 roku



Il. 3. Wojciech Fangor, *Głowa bolesna*, 1948-2014, brąz, kolekcja prywatna



il. 4 Wojciech Fangor, *M 25*, 1968, olej na płótnie, kolekcja prywatna

To *Rozstrzelanie* z 1948 roku i *Pałac kultury* z 1953 roku. Pierwszy z nich jest swoistym katharsis wobec przeżyć z okresu wojennego (nowatorski, zaskakujący w swojej namacalności, przywodzący na myśl *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Francisca Goyi) i drugi, który jest surrealistycznym i odważnym głosem krytycznym wobec komunistycznego reżimu lat 50. XX wieku. Te dwa obraz bardzo dobrze wprowadzają do dwóch sal z socrealistyczną twórczością Fangora, z dominującą *Matką Koreanką* z 1951 roku (w swojej stylistycznej narracji raczej nawiązującą do XIX-wiecznego francuskiego realizmu w duchu Gustava Courbety niż spełniającą ściśle wytyczne socrealizmu), czy dwoma (bardzo różnymi w swojej warstwie stylistycznej) portretami Lenina. Te malarskie prace są uzupełnione świetnymi plakatami Wojciecha Fangora, który niejako przez przypadek staje się twórcą (obok Jerzego Tchorzewskiego) polskiej szkoły plakatu. W tym kontekście zestawienie ze sobą m.in. plakatów: *Strzeż tajemnicy państwowej*, *Mury Malapagi* czy *Popiół i diament* pokazuje niezwykle spektrum

artystycznej wrażliwości i już artystycznej dojrzałości artysty. Ten okres zaprezentowany w kontekście obrazów: *Postać II (Sebastian)* (1955) czy *Oczy* (1956) i *Robak* (1956) pokazuje, że duszną atmosferę socrealizmu artysta śmiało przełamuje nieustającą fascynacją twórczością Pabla Picassa, Ferdinanda Legera czy Jeana Miro.



il.5 Wojciech Fangor, *M 43*, 1969, olej na płótnie, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Sale na I piętrze Pałacu Opatów to tzw. okres abstrakcyjny, który jest najlepiej znany publiczności (il. 4 i 5). Jak napisała Bożena Kowalska: Wojciech Fangor „lubi sięgać po działania jeszcze niewypróbowane, znajduje odwagę podejmowania nowych, trudnych zadań, by w zmaganiu z nimi

sprawdzać granice swoich możliwości i talentu”. Rozważania nad problemem światła w przestrzeni zaowocowały cyklem bezprzedmiotowych obrazów. Te niezwykle i świetliste prace z pulsującymi kręgami przyniosły mu sławę i uznanie, i fascynują do dzisiaj. Na wystawie widz wkracza powoli do tego świata, zaczynając od kompozycji oszczędnych, operujących czernią i bielą, aby potem wkroczyć w świat blasku, dźwięcznych dysonansów i energii kolorystycznej, którą trudno porównać z czymkolwiek. Królem tej przestrzeni zdaje się być obraz *M 39* z 1969 roku, w którym Leonardowskie sfumato zostało wykorzystane w zupełnie zaskakującej formie.



il. 6. Wojciech Fangor, *IS 10*, 1975, olej na płótnie, kolekcja prywatna

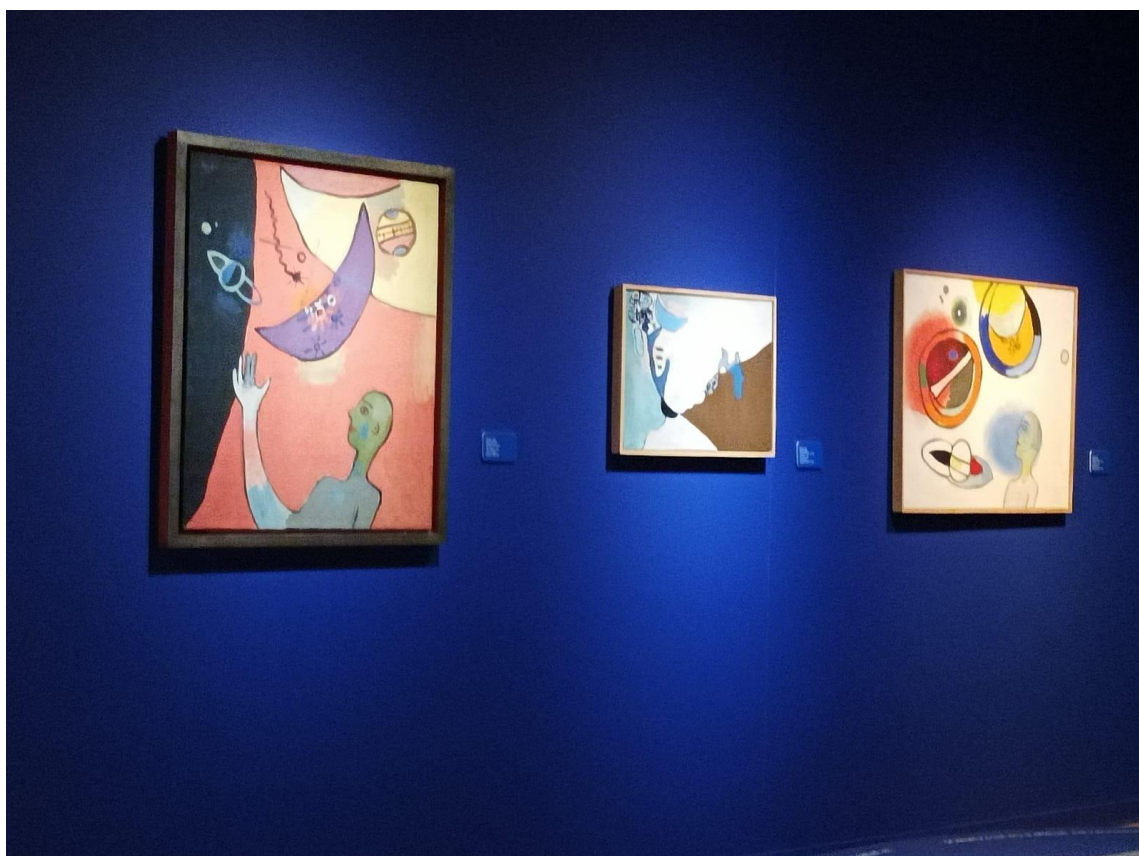
A potem Fangor po raz kolejny zaskakuje nas swoją twórczością, gdy z pulsujących kręgów wchodzimy w świat serii najpierw płócien „antropomorficznych”, zatytułowanych *IS (Interfacial Space - Przestrzeń*

międzytwarzowa), a następnie „obrazów telewizyjnych”. W pierwszych artystę interesuje przestrzeń psychiczna tworząca się przy zetknięciu się dwóch osób (m.in. *IS 10*, 1975, il. 6), a w drugich środki masowego przekazu, a zwłaszcza sposób docierania informacji do człowieka w jego domowej przestrzeni. Tę drugą serię charakteryzują zdeformowane kształty na obrazie przez nałożenie szeregowo ustawionych kropek, co ma być odzwierciedleniem efemeryczności telewizyjnego obrazu (m.in. *Supermarket Commercial II*, 1980). Kiedy artysta „obrazy telewizyjne” w 1983 roku pokazał na wystawie w Bodley Gallery w Nowym Jorku, to krytycy sztuki ochrzcili je mianem „impresjonizmu telewizyjnego”. Dla Fangora była to świadoma kontynuacja jego dotychczasowych zainteresowań światłem i kolorem. Ostatnie dwie sale ekspozycyjne tej wystawy są niejako powrotem do początków twórczości malarza, gdzie jest pokazanych kilka martwych natur, czyli ascetyczne krzesła namalowane mocnymi barwami i przesłonięte chmurkami białych kresek (il. 7).



il. 7. Zdjęcie Artysty z żoną Joanną, obraz *Krzesło brązowe*, 1993, olej na sklejce, kolekcja prywatna

Wielką miłością Wojciecha Fangora była astronomia. Przez całe życie podkreślał, że miała ona wielki wpływ na jego twórczość. Brał udział w zjeździe Polskiego Towarzystwa Miłośników Astronomii w Krakowie w 1947 roku, a w Stanach Zjednoczonych, na swojej farmie w Summit, wybudował profesjonalne obserwatorium. Tej wielkiej pasji na wystawie jest poświęcona ostatnia przestrzeń ekspozycyjna. Na tle granatowych ścian (jak na nieboskłonie) wiszą obrazy *Kopernik* (1948), *Świat* (1948), *Planety* (1955) czy *Soczewki* (1955) (il. 8).



il. 8. Kosmiczne obrazy Wojciecha Fangora

Wystawa jest uzupełniona materiałami archiwalnymi, jak: kroniki filmowe (w tym prześmiewcza i pełna kompletnego niezrozumienia relacja z prezentacji „Studium przestrzeni” z 1958 roku), zdjęcia prywatne i wywiady z artystą, które są świetnym uzupełnieniem prezentacji dorobku artystycznego. W tym kontekście niezwykle jest duża liczba rysunków, które są dodatkowym elementem potwierdzającym spektrum artystycznych możliwości artysty.

Dzięki współpracy z Fundacją Wojciecha Fangora na wystawie są dzieła mało znane lub do tej pory niepokazywane.

Wystawie towarzyszy katalog z wyborem prac prezentowanych na wystawie i szczegółowym kalendarium twórczości.

To ważna wystawa, dobrze zaaranżowana, przemyślana w swojej warstwie doboru prac i sposobie pokazania twórczości Wojciecha Fangora, co w przypadku artysty znanego, sławnego, podziwianego, a nawet uwielbianego – nie jest łatwe. Dobrze się ją ogląda, a efekt zaskoczenia różnymi etapami twórczości artysty, skłania do ponownego jej obejrzenia. Bo jak powiedział sam artysta: „(...) obrazy chude czy grube, niskie czy wysokie, piegowate czy zezowate – wszystkie pochodzą od jednego ojca, chociaż z różnych matek”.

To wystawa, którą po prostu należy zobaczyć.

Koncepcja i kurator wystawy: Wojciech Zmorzyński

Współpraca kuratorska: Małgorzata Ludwisiak, Piotr Patkowski, Edyta Pawlik

Projekt aranżacji: Biuro Kreacja – Dorota Terlecka, Krzysztof Wieruszewski

Opracowanie graficzne: Anita Wasik

Czas trwania: 7 października 2022 - 12 marca 2023

Fotografie: Grażyna Raj

ARTYKUŁY

Filip Chmielewski

Siedzący rycerz Aleksandra Orłowskiego. O inspiracjach cyklem Figurine Salvatora Rosy

Mojemu Mistrzowi i Mentorowi,
 Profesorowi Juliuszowi Chrościckiemu
 – w Osiemdziesięciolecie Urodzin

Na początku 2010 roku na licytacji warszawskiego Domu Aukcyjnego „Rempex” pojawił się wcześniej nieznany pastel wyraźnie pochodzący z początku XIX stulecia, z przedstawieniem siedzącego pod drzewem rycerza w hełmie. Praca ta przez ostatnie kilkadziesiąt lat pozostawała w posiadaniu prywatnych właścicieli w Krakowie. Okazało się, iż jest to wyjątkowo interesujący i rzadki obraz, bez wątplenia noszący sygnaturę Aleksandra Orłowskiego¹. Ponadto mający swą proveniencję oraz interesującą historię, z wątkiem kryminalnym w tle. Pastelowe przedstawienie zatytułowane *Siedzący rycerz* lub *Rycerz na skale* (gdyż kompozycja ta bywała różnie określana), swym pochodzeniem najbardziej związane jest z Wielkopolską, a ściślej z poznańskimi instytucjami kultury i sztuki. Wiadomo, że przed

1 Katalog 153 Aukcji Dzieł Sztuki i Antyków, Dom Aukcyjny „Rempex”, Warszawa (27 stycznia 2010 roku), poz. 218. Pastel ten opublikowany jest w: D. Suchocka (red.), *Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2008, s. 92, nr 736. Obraz, stanowiący uprzednio własność prywatną, jako dzieło zaginione z dawnych zbiorów TPN w Poznaniu, rozpoznała Dorota Suchocka z Muzeum Narodowego w Poznaniu, kustosz Galerii Sztuki Polskiej XVIII-XX wieku tamże. Na temat obrazu A. Orłowskiego, syntetycznie, zob. także: W. Kalicki, *Kajet kolekcjonera. Żołnierz internowany*, „Gazeta Stołeczna”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 5 lutego 2010 r., s. 9 (il.); M. Romanowska-Zadrożna, *Siedzący żołnierz - odnaleziony pastel Aleksandra Orłowskiego*, „Cenne, bezcenne/ utracone”, 2010, nr 2 (63), s. 11-13 (il. na s. 11); (także publikacja internetowa, na stronie: nimosz.pl, 2010); *Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele artystów polskich i w Polsce działających utracone w latach 1939-1945 w granicach Polski po 1945*, tom II, oprac. kat. A. Tyczyńska, K. Znojewska, Warszawa 2012 (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego), s. 874 (Aneks I. Obrazy odnalezione).

połową XIX wieku lub nieco później (od lat 60. tegoż stulecia), wizerunek wojaka posiadał baron Edward Rastawiecki (1804-1874), autor *Słownika*



il. 1. Aleksander Orłowski, *Siedzący rycerz*, 1809, pastel na kartonie, Muzeum Narodowe w Poznaniu

malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych (t. 1-3, Warszawa 1850-1857), znany także jako członek wielu towarzystw naukowych, w tym Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie; niestety, nie wiemy, jaką drogą pozyskał on pracę Orłowskiego. W drugiej połowie XIX wieku pastel najprawdopodobniej był własnością rodziny Mielżyńskich w Poznaniu, a dokładniej należał do kolekcji Seweryna Mielżyńskiego (1805-1872), uczestnika powstań narodowych, działacza politycznego i miłośnika sztuki, właściciela Miłosławia. W 1870 roku Mielżyński odkupił bogate zbiory Rastawieckiego (w tym liczne przykłady malarstwa), dzięki czemu w jego ręce trafił między innymi aukcyjny *Siedzący rycerz* (il.1). Seweryn Mielżyński z kolei, postanowił obdarować swymi zbiorami Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk powstałe w 1857 roku (jak się uważa), którego kolekcja

zawierająca nie tylko dzieła sztuki, lecz również pamiątki historyczne, stała się załącznikiem stanu posiadania przyszłego Muzeum Wielkopolskiego². Przejściowo, pastel darowany w 1871 roku znajdował się-wraz z innymi dziełami sztuki-w gmachu poznańskiego Bazaru a także w Galerii Obrazów imienia Mielżyńskich w Poznaniu. W ten sposób, z czasem przeszedł do nowej placówki muzealnej - dawniejszego niemieckiego Muzeum cesarza Fryderyka III, w 1919 roku przemianowanego na Muzeum Wielkopolskie (w składzie zbioru imienia Mielżyńskich). Niewielki obraz znajdował się w zbiorach wspomnianego muzeum do wybuchu II wojny światowej. Niemieccy okupanci przywrócili dawną nazwę Kaiser Friedrich Museum zu Posen. Zaś dzieła sztuki polskiego pochodzenia szybko usunęli z ekspozycji. Przeniesiono je do składnicy muzealnej w kościele świętego Marcina (przy ulicy Święty Marcin). Przechowywano tam różne zagrabione bądź zarekwirowane obiekty z terenu Wielkopolski, ale już z numerami niemieckiego muzeum. Pastel autorstwa Aleksandra Orłowskiego otrzymał numer 5144 (na odwrocie znajdują się również napisy i nalepki w języku francuskim); odnotowano go w inwentarzu KFM założonym w 1941 roku. Jednak, już w 1943 roku, składnica została okradziona; zginęło z niej sporo obiektów, w tym właśnie samotny *Rycerz...* (uprzednio, Niemcy zinwentaryzowali i oznaczyli tę pracę numerem KFMP 5144, zachowanym na odwrocie pastelu).

Niektóre ze skradzionych dzieł sztuki odnalazły się w latach powojennych na rynku antykwarycznym, zaś przedstawienie rycerza z Poznania, zapewne po 1945 roku trafiło do Krakowa, stając się własnością prywatną, gdyż jego właściciele nie posiadali (i dodajmy – w żadnym razie nie mogli posiadać) wiedzy o wcześniejszych losach obrazu; przechowywali go w nieświadomości

2 Obraz ten wzmiankowany i pokrótce opisany jest w dawnych publikacjach katalogowych: *Galerya obrazów malarzy polskich znajdujących się pod zarządem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań 1881 (jako poz. kat. nr 289; jako „gwasz i akwarela bladoczerwona i czarna” (!); *Katalog Galeryi obrazów w Muzeum Im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego II. (Obrazy mistrzów polskich i cudzoziemców przebywających w Polsce.)*, Poznań 1889 (poz. kat. nr 369); *Katalog Galeryi Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Poznań 1912, s. 77 (poz. kat. nr 464); TPN-inwentarz zbiorów, do 1932, nr 137; również w wydany inwentarzu: *Spis Rastawieckiego na podstawie rękopisu: Galeria obrazów zbioru Rastawieckiego. Spisał i opisał H. F. (Hieronim Feldmanowski) i życiorysy autorów dodał. Przed 1881 (Rkp. 1202 Biblioteka TPN w Poznaniu)*, s. 88 (R38).

dziejów tej skromnej, aczkolwiek interesującej pracy polskiego artysty osiadłego i tworzącego w Rosji, w Petersburgu. Dodajmy, pracy charakterystycznej dla jej autora, słynącego z zamiłowania do dawnej batalistyki-lubującego się w czasach „broni i barwy”.

Jest to pastel na żłobkowanym papierze (naklejonym na tekturę, o wymiarach 47,5 x 36,5 cm), podpisany przez autora pośrodku, na kamieniu, monogramem wiązonym, splecionym – A O, z rozdzieleniem daty 1809, znajdującej się poniżej, złączonej w charakterystyczny dla Orłowskiego sposób (dawniej nosił stosowne numery inwentarzowe: TPN 448, AGV (Altes Gemäldezeichen) 962, KFMP 5144). Przedstawia on rycerza (zapewne XVII-wiecznego, w umownym stroju, trudnym do określenia pod względem przynależności narodowej czy formacji wojskowej), odpoczywającego na kamieniu pod skrzyżowanymi pniami starego drzewa. Zamyślona postać, wsparta na trzonie topora (?), odwrócona tyłem do widza wpatruje się w roztaczający się poniżej krajobraz. Ubiór rycerza, swobodnie historyzowany, szczególnie według wyobrażeń o wojownikach włoskich z wieku XVII, składa się z rajtuzów, koszuli o bufiastych, dzielonych rękawach i skórzanego kaftana. Do pasa przytroczony jest ozdobny miecz. Głowę chroni wysoki hełm z grzebieniem i wydatnym folgowym nakarczkiem.

Wizerunek przedstawia raczej fantastyczną, niedookreśloną postać, być może ideowe wyobrażenie dawnego najemnego rycerza, lub raczej samotnego rycerza-rabusia. Ciepła, różowo-szaro-zielonkawo-beżowa tonacja pierwszoplanowej postaci, kamieni i skrzyżowanych drzew koresponduje z równie delikatnie zaznaczonym, mglistym krajobrazem w tle, a nade wszystko ze wspaniałymi kremowo-różowymi obłokami ponad głową rycerza. W kompozycji tej dominuje właśnie ta ograniczona tonacja, złożona z bladych czerwieni-różów, czerni i szarości. Wyczuwalna jest aura nostalgii, zamyślenia, zaś efekt ten potęguje stonowana kolorystyka obrazu. Rycerz z wieku XVII „...oparłszy obie ręce na trzonie maczugi, czy berdysza, patrzy w daleką, pustą przestrzeń”, jak w XIX stuleciu scharakteryzowano to historyzujące, melancholijne wyobrażenie enigmatycznego wojaka, zaznaczając jego obecność w publikacjach dotyczących kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu oraz zbiorów Mielżyńskich tamże się

znajdujących (warto tutaj dodać, że w tym samym zbiorze Rastawieckiego a następnie w kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Nauk, obecne były dwie jeszcze inne pastelowe prace z żołnierzami siedzącymi na głazach oraz z postaciami żołnierzy pod wysokim drzewem, obie datowane około 1805 roku). Scharakteryzowany tutaj pastel narysowany jest delikatną, lecz śmiałą i zdecydowaną kreską, natomiast efekt zamglenia i lekkości chmur osiągnięto metodą delikatnego prószenia i rozcierania pastelowej kredki. Pewna szkicowość, a nawet zauważalna niedookreśloność nadają nieznanemu dotąd wizerunkowi szczególnie romantyczne cechy.

Zastanawiający jest sam wybór anegdotycznego, jakby baśniowego tematu, dokonany przez takiego realistę i dokumentalistę rzeczywistości, jakim był Aleksander Orłowski (1777-1832), uczeń Jana Piotra Norblina de la Gourdainie w Warszawie³. Nasuwa się pytanie, co skłoniło tego osiadłego na początku XIX wieku (a dokładniej, w 1802 roku) w Petersburgu, twórcę podążającego właśnie tam za pracą i „chlebem”, pracującego dla dworu carskiego, w tym księcia Konstantego, w istocie tak „romantycznego” artystę do przedstawienia sceny na poły fantastycznej, a jednocześnie historyzującej, zdającej się pochodzić z poprzednich stuleci.

W dorobku malarskim Orłowskiego przeważają sceny rodzajowe, figuralne ze sztafażem, w tym częste „batalie”, autentyczne lub fikcyjne albo też portrety, najczęściej jeźdźców na koniach, a czasem karykatury, głównie rysunkowe, powstałe kredką lub pastelami na papierze. W pracach tych umowność ujęcia zdaje się przenikać z już zdecydowanie mniej romantycznym ilustracyjnym oddaniem prawdy-realiów historycznych, elementów strojów, uzbrojenia.

Na początku XIX wieku, w dosyć różnorodnej twórczości Polaka-młodego Aleksandra Orłowskiego dostrzec można jednak prace zupełnie wyjątkowe, wręcz nietypowe, także o tematyce orientalnej. Ten twórca o skądinąd trzeźwym, nieraz podszytym humorem spojrzeniu na otaczającą go rzeczywistość pozwolił sobie „cofnąć się” w czasie i skorzystać z

3 Zob. m.in.: *Aleksander Orłowski (1777-1832). Wystawa dzieł ze zbiorów radzieckich i polskich.*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1957-luty 1958 (praca zbiorowa), Warszawa 1957; H. Cękalska-Zborowska, *Aleksander Orłowski*, Warszawa 1962; S. Gowin, *Aleksander Orłowski [1777-1832]*, (z serii: *Ludzie, Czasy, Dzieła*), Warszawa 2007.

wcześniejszych wzorców. Niewykluczone, iż do podjęcia poszukiwań ikonograficznych w odleglejszych, nowożytnych czasach, przyczyniło się kilka istotnych powodów. W pierwszych latach pobytu w Petersburgu, u Orłowskiego wzmogło się zainteresowanie historią, dawną kostiumologią i uzbrojeniem z poprzednich epok; po drugie - zaczął wówczas kolekcjonować starą broń i dzieła sztuki. Poza tym w okolicach 1807 roku artysta po raz pierwszy starał się o przyjęcie w poczet członków Akademii Sztuk Pięknych, co z pewnością zaważyło na znacznie większej „historyczności” jego dzieł. Wtedy to, u Orłowskiego zauważalne są zdecydowanie większe niż dotychczas wpływy nowożytnego malarstwa, przeważnie rodzajowej sztuki holenderskiej z XVII wieku (w odniesieniu do własnych prac reprezentujących wymieniony gatunek malarstwa). Przykłady takiego malarstwa polski twórca miał sposobność podziwiać w zbiorach petersburskich. Nieobce mu były również inne inspiracje, w tym dawną sztuką włoską. Dlatego też, ikonograficznych inspiracji dla przedstawienia *Siedzącego rycerza*, należy szukać w XVII-wiecznej Italii. Około 1807 roku Orłowski zaczął komponować serię pastelowych prac, najczęściej wizerunków pojedynczych rycerzy, przedstawianych w nieokreślonym otoczeniu. Ten ewenement, swoisty historyzm trwał w twórczości artysty do około 1820 roku (najpewniej ostatni zachowany do dzisiaj pastel pochodzi z roku 1819). Prawdopodobnie większość przedstawień wojowników z owego cyklu mogła zaginać lub znajduje się w niedostępnych i nieznanych zbiorach prywatnych, nie można wykluczyć, że także zagranicznych. Tak więc nie sposób określić wielkości tego „historyzującego” pastelowego cyklu.

Jak wcześniej wspomniano, inspiracji trzeba szukać pośród prac pochodzących z włoskiego cyklu graficznego zatytułowanego *Figurine*, autorstwa „barokowego” (naturalnie w cudzysłowie, a zarazem preromantycznego) mistrza Salvatora Rosy (1615-1673), charakteryzującego się tworzeniem przezeń wybitnie pozowanymi i stylizowanymi przedstawieniami różnorodnych, najczęściej malowniczych postaci. Orłowski, jako wytrawny kolekcjoner broni, orientaliów i rycin, znał z pewnością ten cykl - tego rodzaju prace graficzne w wielu odbitkach lub też jako zbiór akwafort rozchodziły się po niemal całej Europie. Stąd też brała się ich

popularność, nawet w zdawałoby się odległym Petersburgu. Lecz nie tylko drogą kolekcjonerską ryciny te mogły dotrzeć do Rosji, wszak czynna tam była, od czasów Piotra I, niemała kolonia artystów włoskich, pracujących na zamówienie dworskie, carskie, między innymi przy Pałacu Zimowym i innych budowlach stolicy, być może rozpowszechniających „kolekcjonersko” wciąż popularne wzorce (jak Giacomo Quarenghi, działający tamże w tym samym czasie, co Orłowski). W każdym razie pewne jest, że właśnie te wybrane ryciny pochodzące z większego zbioru stały się natchnieniem i inspiracją dla własnego cyklu polskiego malarza poświęconego tematyce rycerskiej.

Salvatore Rosa, malarz, grafik, pisarz i satyryk w jednej osobie, jak również aktor, był jedną z najbardziej znanych i rozpoznawalnych postaci środowisk artystycznych Rzymu i Florencji około połowy XVII wieku⁴. Znane były zwłaszcza jego odwaga i bezkompromisowość w relacjach ze zleceniodawcami. Podejmował najprzeróżniejszą tematykę – od wielkich krajobrazów po sceny batalistyczne, alegoryczne, religijne i portrety. Był też wybitnym grafikiem i rysownikiem. Artysta z dużą swobodą i fantazją podejmował różnorodne wątki i tematy. Nie unikał tematyki fantastycznej, ale jako artysta zaangażowany chętnie przedstawiał sceny ze współczesnego mu życia. Był wnikliwym obserwatorem rzeczywistości, o czym świadczyć może właśnie seria prac *Figurine*, aczkolwiek idealizowana, ale jednak zrealizowana pod wpływem własnych przeżyć i obserwacji. Mimo iż tematyka żołnierska zajmowała raczej niewiele miejsca w twórczości Rosy, to właśnie jej poświęcił w dużej mierze swój cykl rycin, wraz z obficie tam występującymi tak zwanymi postaciami charakterystycznymi, nierzadko symbolizującymi pewne profesje, zajęcia, czy rozmaite typy ludzkie albo też charaktery lub zachowania różnych istot.

Cykl akwafort zatytułowany *Figurine* (występujący też pod nazwą „*Diversae positurae a Salvator Rosa primitus inventae...*”), powstawał w

4 Lady S. Morgan, *The Life and Times of Salvator Rosa*, London, Colburn 1824 (II wyd. 1855); *Storia dell' Arte Italiana*, diretta di C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, Roma 1887; L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano 1963; idem, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975; R. W. Wallace, *The Etchings of Salvator Rosa*, Princeton 1979; J. Scott, *Salvator Rosa: his life and times*. New Haven: Yale University Press, 1995; I. Bliss, *Salvator Rosa*, 2000.

latach 1656-1661⁵. W 1656 roku gotowych do wydania było 25 rycin, a w latach następnych doszły kolejne. Ostatecznie cykl liczył 66 rycin przedstawiających rozmaite realistyczne postacie, przeważnie współczesne artyście, w kostiumach z epoki bądź nieco fantastyczne, wyimaginowane. Każda nienumerowana rycina miała takie same wymiary (czyli około 15 x 10 cm) i przedstawiała zazwyczaj jedną, a rzadziej kilka postaci na ledwie zaznaczonym, zasugerowanym tle, głównie pejzażowym. Artyście bardziej chodziło o pokazanie typów charakterologicznych i różnorodnych relacji między postaciami, sugerował przy tym ukryte znaczenia przedstawianych sylwetek – zgodnie z barokowymi konceptami twórców zawierających w swych pracach pewne przesłanie. Obecnie w różnych muzeach świata przechowywane są kompletne bądź jedynie częściowo występujące prace graficzne, liczne, nierzadko wtórne odbitki ze wspomnianej serii, figurujące także w zbiorach graficznych krakowskiego Muzeum Narodowego.

Co znamienne, w serii *Figurine* często pojawiają się wizerunki zbrojnych mężczyzn w hełmach i pancerzach. Mogą to być najemni żołnierze lub tak zwani *banditti*; często zresztą były to role wymienne, niejednoznaczne. Postacie przedstawiane przez Rosę mogą pojawiać się jako wspomnienie spotkania z górskimi zbójcami, właśnie owymi „bandytami”, samego artysty podczas podróży przez Apeniny. Według XIX-wiecznej legendy malarz miał zostać nawet porwany przez podobnych rozbójników i długo przez nich przetrzymywany w górskiej kryjówce. Wydaje się to mało prawdopodobne, lecz wokół artysty narosło sporo mitów i legend w późniejszych epokach, a szczególnie w czasach romantyzmu, kiedy to na nowo „odkrywano” włoskiego mistrza i jego dorobek, czego najlepszym przykładem jest praca Lady Morgan z 1824 roku. Najistotniejszy jednak jest fakt, iż to w tych rycinach Rosa stworzył typ żołnierza-rabusia, tak popularny w malarstwie i grafice

5. *The Works of Salvator Rosa: Frontispiece to the Figurine Series, 1615-1673*, Norton Simon Art Foundation; M. Mahoney, *The Drawings of Salvator Rosa*, New York and London, 1977, Vol. I; R. W. Wallace, *Salvator Rosa's sketches*. S.L. et A., Getty Research Institute. Zob. także kat. wystawy: *Lux Aeterna. Itaalia kunst Leeduja Eesti kogudest / Italian Art from Lithuanian and Estonian Collections.*, at the Kadriorg Art Museum (27 September 2014-15 March 2015), pod red. A. Allikvee, K. Manniste, Tallinn 2014, s. 168-171. W posiadaniu Muzeum Narodowego w Krakowie jest zapewne niepełna, niekompletna seria *Figurine* (występująca pod innymi tytułami, z ryciną lub kartą tytułową; MNK III-ryc.-4041-4098).

europejskiej, chętnie przejmowany choćby przez polskiego twórcę - Orłowskiego.



il. 2. Salvatore Rosa, *Trzej żołnierze* (akwaforta z cyklu *Figurine*), 1656-1661

Na rycinach Rosy ujęci dekoracyjnie i nieco wyidealizowani wojownicy przybierają różne, często dumne pozy, gestykulują, krzyczą lub samotnie pogrążają się w zadumie. Nie wszystkich artysta przedstawił w hełmach i zbrojach – niektórzy z nich mają na sobie malownicze, postrzępione szaty.

Wśród tych rycin szczególnie kilka zwraca uwagę podobieństwem kompozycyjnym i kostiumologicznym do obrazu Orłowskiego z 1809 roku. Pierwsza z nich, zatytułowana *Trzej żołnierze* (1656, Amsterdam, Rijksprentenkabinet), przedstawia na pierwszym planie pochylonego rycerza siedzącego na skale. Wojownik lewą dłoń oparł na tarczy, prawą zaś,

uniesioną w górę, wspiera się na drzewcu włóczni lub lancy. Jego poza również przypomina rycerza z pastelu Orłowskiego, choć scena ma zupełnie inną wymowę, wcale nie jednoznaczną: trzech rycerze uczestniczą w przedbitewnej naradzie, być może pocieszają (żegnają?) rannego towarzysza lub po prostu odpoczywają. Scena ta, podobnie jak wiele innych, rozgrywa się w nieokreślonej przestrzeni – nic nie rozprasza napięcia w relacjach między bohaterami rycin (il. 2). Inna scena, pod tytułem *Dwóch rozmawiających rycerzy* z tego samego roku (Nowy Jork, LACMA), jest żywsza w wyrazie, poruszona – jest to raczej wydawanie rozkazów. Sama postać gestykulującego rycerza z mieczem przytroczonym do boku, być może wydającego rozkazy bądź polecenia innemu wojakowi, niemal do złudzenia przypomina zamyślnego „rajtara” z pastelu Orłowskiego (il. 3).



il. 3. S. Rosa, *Dwóch rozmawiających rycerzy* (akwaforta z cykl *Figurine*), 1656-1661



il. 4. S. Rosa, *Śpiący wojak z tarczą* (akwaforta z cyklu *Figurine*), 1656-1661

Jednak najbliższa tej kompozycji jest rycina Rosy ze zbiorów Eesti Kunstimuuseum (Art Museum of Estonia) - Mikkel Museum (oznaczona numerem EKM Mi 411; por. kat. „*Lux Aeterna...*”, s. 169, poz. 54) z siedzącym na kamieniu wojownikiem, pochylającym głowę w hełmie. Dłonie opiera na tarczy; do pasa zaś ma przytroczony zwisający miecz. Nad samotnym „rycerzem” pogrążonym w rozmyślaniach lub odpoczywającym (czyżby śpiącym?), widoczne jest drzewo o dwóch pniach, flankujące kompozycję. To najbliższy wzór z całego cyklu *Figurine*, jaki możemy tutaj wskazać, o refleksyjnym, melancholicznym charakterze (por. MNK II-ryc.-4057 (il. 4). Warto również przywołać jeszcze inne wyobrażenia dawnych wojowników, tym razem skulonego, siedzącego na kamieniu ze ścisną tarczą (MNK III-ryc.-4045), czy także ukazanego bokiem wojaka wspartego



il. 5. S. Rosa, *Żołnierz wsparty na młocie bojowym* (akwaforta z cyklu *Figurine*), 1656-1661

na młocie bojowym, przedstawionego w towarzystwie innego towarzysza broni (MNK III-ryc.-4043 (il. 5). Można także odnieść wrażenie, że odpowiednio zestawiając poszczególne ryciny, uzyska się „komiksowe” nieledwie ciągi wydarzeń i różne wersje interpretacyjne. Prace te posłużyły Rosie jako rodzaj wzornika do postaci *banditti*, umieszczanych często jako sztafaż w monumentalnych pejzażach artysty. Wyjątkowo jako temat samoistny w malarstwie olejnym ów rycerz-typowy *il banditto* pojawił się w dwóch obrazach: jeden z nich niestety zaginął, drugi natomiast, znany dziś jako *Żołnierze grający w kości* (obecnie Dulwich Picture Gallery, Londyn, il. 6), przedstawia grupę obdartusów rzucających kości oraz stojącego ponad

nimi rycerza? obserwującego grę⁵. W pracach Rosy często liczył się sam zabawny koncept niż szczególna troska o realizm przedstawień czy wierność historyczna; zapewne taki zamysł przyświecał artyście, autorowi popularnego cyklu.



il. 6. S. Rosa, *Żołnierze grający w kości*, około 1656-1658, Dulwich Picture Gallery, Londyn

Sam Rosa niejako „używał” ponownie stworzonych przez siebie postaci, wkomponowując je do większych obrazów wykonywanych techniką olejną,

5 Por. kat. wyst. *Kolekcja dla króla. Obrazy dawnych mistrzów ze zbiorów Dulwich Picture Gallery w Londynie*. Zamek Królewski w Warszawie, 5 maja - 2 sierpnia 1992; Warszawa 1992, s. 112-115, poz. 23 (Nr inw. 216, tutaj dat. na lata ok. 1656-1658; opr. Michael Kitson). Postacie rozbójników z londyńskiego obrazu Rosy zapożyczone zostały przez nieznanego naśladowcę artysty i umieszczone w stylizowanym, wybitnie „romantycznym” krajobrazie z wodospadem i grającymi w kości, znajdującym się w zbiorach własnych krakowskiego Muzeum Narodowego.

stosując jako uzupełniający sztafaż stanowiący swoistą anegdotyczną treść różnorodnych kompozycji, niezwykle istotny dla całego przedstawienia.

Tymczasem Aleksander Orłowski, aktywny w Petersburgu, człowiek dowcipny i pełen humoru, niewątpliwie korzystając z już gotowych postaci czy sylwetek stworzonych przez Rosę, zapragnął stworzyć podobny, ale własny cykl o tej samej tematyce, wzbogacając szkicowane sylwetki przez dodanie koloru - barw rozmaicie stopniowanych. Zapewne rysunki te cieszyły się uznaniem i powodzeniem, gdyż artysta co jakiś czas przez kilka lat powracał do nich, tworząc kolejne wcielenia żołnierza-rabusia. Jest to tym bardziej prawdopodobne, iż w tym okresie nastąpił wyraźny, sygnalizowany już, zwrot ku sztuce dawnej, podbudowanej wpływami romantycznymi. Popularność w tym czasie wszelkich nawiązań do czasów dawnych, wyobrażeń na temat zamierzchłych epok i wydarzeń, tworzenia różnych *storii* i mitów czy stylizowanych przedstawień nie ominęła też takich twórców, jak Orłowski – niewątpliwie spontanicznych, żywo reagujących na wszelkie przejawy artystycznej działalności, zarówno tej współczesnej im, jak i dawniejszej, już dawno wybrzmiałej. Należy też podkreślić poetycki wyraz rysowanych z tej „serii” studiów.

Wizerunki żołnierzy „w typie Rosy” powstawały obok innych obrazów, przeznaczonych na sprzedaż lub wykonywanych na zamówienie. Skala, nadto osobisty charakter tych przedstawień pozwalają sądzić, że artysta tworzył je raczej dla własnej przyjemności niż w celach handlowych.

Poza przedstawieniem będącym tematem artykułu istnieje wcześniejsza wersja postaci rycerza z 1807 roku, być może pierwsza z cyklu⁶. Różni się od omawianego tu wizerunku zwierciadlanym odbiciem sytuacji – rycerz z XVII wieku, zwrócony bokiem do widza, spoczywa na głazie pod potężną skałą po lewej stronie obrazu. Jego ubiór został tu uzupełniony o półpancerz, a twarz zdobi krótka broda i zgoła sarmackie wasy; ponadto na głowie ma „kapeluszowy” hełm, poza tym dodano mu trzymaną tarczę (il. 7). W tym samym czasie lub niewiele później mogła powstać praca (akwarelowa? i rysowana tuszem) zatytułowana *Bandyta górski*, z „dzikim”, odwracającym

6 Por. H. Cękalska-Zborowska, *Aleksander Orłowski...*, s. 109, il. 52. Wersje pastelu z rycerzem, zarówno te sprzed 1809 roku, jak i późniejsze, wymienia A. Bernatowicz; zob. tejże, *Orłowski Aleksander*, [w:] SAP, t. VI, Warszawa 1998, s. 308.



il. 7. A. Orłowski, *Rycerz siedzący na kamieniu*, 1807, pastel, za: H. Cękalska-Zborowska, *Aleksander Orłowski...*

się do widza zbójnikiem, który przysiadł na skale, któremu towarzyszy kompan w tle (wraz z powstałą w wyniku inspiracji Salvatorem Rosą, utrzymaną w „malowniczym” stylu tego artysty scenką (malowaną gwaszem (?) z dawnej wartowni: *Żołnierze z XVII wieku*, ciekawą pod względem kompozycyjnym i ikonograficznym w dorobku Orłowskiego)⁷.

Następna wersja, może najmniej nawiązująca do nowożytności (lub najmniej „barokowa”) w wyrazie, to oczywiście pastelowy (tym razem na niebieskim papierze) wizerunek znany jako *Rycerz siedzący na kamieniu* ze zbiorów Galerii Trietiańskiej w Moskwie, a co istotne - sygnowany oraz datowany przez autora jak zwykle monogramem wiązany na 1809 rok⁸. Widzimy tutaj dumnego wojaka kostiumowo bliższego raczej postaciom z czasów napoleońskich, w typie huzara niż epoce baroku. Wojownik ten,

7 Zob. W. Tatarkiewicz, *Aleksander Orłowski*, Monografie artystyczne, t. VII (z 32 reprodukcjami); pod red. M. Tretera, Kraków 1926.

8 *Aleksander Orłowski (1777-1832). Wystawa dzieł ze zbiorów radzieckich i polskich.*, kat. wyst., s. 158, nr kat. 337, il. 43 (w zbiorach Państwowej Galerii Trietiańskiej od 1931 r., wcześniej w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych, nr 18712).

przedstawiony w nieco zrezygnowanej pozie, może w trakcie odpoczynku, opierając się o większy głaz, siedzi na drugim kamieniu ze skrzyżowanymi nogami, w pancerzu i charakterystycznym hełmie na głowie. W prawej dłoni dzierży opadającą buławę. Kompozycja ta zdaje się być najmniej bezpośrednia, za to sprawia wrażenie nazbyt mocno wystudiowanej.



il. 8. A. Orłowski, *Rycerz siedzący pod drzewem*, 1819, pastel, Muzeum Okręgowe w Toruniu

Dwie kolejne, lecz dużo bardziej rozbudowane, wersje to na przykład powtarzająca schemat kompozycji z postacią przysiadłego w skupieniu wojaka, potraktowana szczegółowo, dosyć inwentaryzacyjnie pod względem



il. 9. A. Orłowski, *Czterech wojaków siedzących pod skałą*, 1829 (olej)

kostiumologicznym, pastelowa praca o tytule *Rycerz siedzący pod drzewem* z 1819 roku (ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu, il. 8), może ostatnia z serii⁹. Sytuacyjnie malarz powraca tutaj do wersji z roku 1809, ale rycerz, ujęty przodem do widza, zyskuje towarzysza na drugim planie, być może giermka. Strój rycerza został znacznie rozbudowany o nowe elementy – malowane ze znanostwem części zbroi: półpancerz z naramiennikami przepasany czerwoną szarfą oraz tak zwane taszki – nabiodrniki osłaniające uda, grzebieniowy hełm oraz wysokie buty z cholewami. Rycerz wspiera się na pałaszu, u jego boku leży okrągła tarcza o nieco orientalnym wyglądzie. Te nowo przydane elementy stroju czynią z wąsatego wojownika postać bliższą realiom Rzeczypospolitej niż włoskim *banditti*. W tle rozciąga się górzysty pejzaż. Obraz ten nie ma cech szkicowych; widoczne są w nim starannie i drobiazgowo opracowane szczegóły, zarówno w odniesieniu do postaci, jak ich otoczenia, a także uzyskany mocniejszy wyraz i bardziej

⁹ A. Kroplewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII wieku do 1939 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog galerii malarstwa i rzeźby polskiej*, t. I, Muzeum Okręgowe Toruń, 2003, s. 198-199 (63 x 53 cm; sygn. i dat. monogramem wiązonym; w zbiorach MOT od 1970 r. (Nr inw.: MT/M/683/N).

zróznicowana, rzeczywiście barwna, w szczególny sposób działająca kolorystyka całości.

Kolejna wersja jest już w pełni rozbudowaną sceną rodzajową, jednak nadal z centralną postacią znajomego nam już rycerza odwróconego plecami do widza. Pod potężną wiszącą skałą odpoczywa towarzystwo składające się z trzech kompanów-wojaków. Kompozycja sceny sugerowałaby, iż przedstawiono naradę wojowników połączoną z posiłkiem i odpoczynkiem, biwakowaniem w plenerze. Tak więc wczesne szkice pojedynczych rycerzy zostały ostatecznie użyte w rodzajowych kompozycjach wielofigurowych, realizowanych pod koniec kariery malarza (il. 9). Chodzi tutaj o barwny obraz z 1829 roku, znany jako *Czterech wojaków siedzących pod skałą*, ze zbiorów rosyjskich¹⁰. We wszystkich tych pracach, wbrew dawniejszym opiniom, widoczna jest wykazana przez artystę znaczna inwencja, chęć zmierzenia się z tematem raz jeszcze, ale już w inny sposób, za każdym razem nieco inaczej. Dotyczy to zarówno samej kompozycji, upozowania postaci (pomimo powtarzania jednego „typu” rycerza rozmyślającego na kamieniu lub skale), zmiany akcesoriów jej towarzyszących, jak też tła i oczywiście zastosowanej kolorystyki. Orłowski modyfikował swe pomysły, poddawał je ciągłym przemianom, to zbliżając, to znów oddalając się od graficznych pierwowzorów swego (równie niepokornego, jeśli chodzi o charakter czy wyznawane poglądy artystyczne) poprzednika w sztuce malarskiej - wszechstronnego Salvatora Rosy, podobnie jak nasz artysta, tworzącego w wielu technikach.

Nie należy zapominać o jeszcze innym wzorcu, wciąż obecnym w pamięci Orłowskiego: preromantycznej twórczości jego nauczyciela, Jana Piotra Norblina, również czerpiącego z dzieł dawnych mistrzów, jak choćby Rembrandt van Rijn czy Włosi (Rosa) lub innych twórców tak zwanych typów charakterystycznych, by wymienić takich grafików i rysowników, jak Stefano della Bella albo Jacques Callot. Także Norblin pozostawił po sobie swobodnie, szkicowo malowany wizerunek odpoczywającego na kamieniu wojownika z pióropuszem na hełmie i z rodzajem halabardy w dłoniach, którego trudno jest określić czy umiejscowić historycznie. To praktycznie

10. Zob. H. Cękalska-Zborowska, *op. cit.*, s. 158-159, il. 83. Jest to obraz pochodzący z około 1830 r., jedna z ostatnich olejnych prac artysty, który pod koniec życia ponownie podjął niegdysiejszą historyzującą tematykę „rycerską”.

dwubarwny stonowany gwasz z 1780 roku, dość wyjątkowy w dorobku Norblina de la Gourdaine (sygnowany i datowany, obecnie w



il. 10. Jan Piotr Norblin de la Gourdaine, *Siedzący rycerz*, 1780, gwasz, kolekcja prywatna

kolekcji prywatnej w Polsce, wcześniej aukcyjny (il. 10). Pierwszym bezpośrednim źródłem inspiracji była właśnie osoba francuskiego nauczyciela dzieci Czartoryskich i jednocześnie bardzo młodego Orłowskiego; Norblinowskie pomysły, rozwiązania i szkice musiały głęboko zapaść w pamięć młodzieńcowi. Norblin nadal oddziaływał na wyobraźnię Polaka, nawet podczas jego pobytu już na stałe w Petersburgu. Wspomniany pierwszy artysta, jako następny po legendarnym Salvatorze Rosie (niewykluczone, że działający ponownie z jego inspiracji), wykreował ów typ samotnego rozmyślającego wojownika, oddającego się odpoczynkowi, a może spokojnej medytacji nad życiem, ludzkim losem, sensem istnienia...

Na zakończenie wypada raz jeszcze wspomnieć o jakże zaskakująco bliskich związkach charakterologicznych pomiędzy Orłowskim i autorem serii

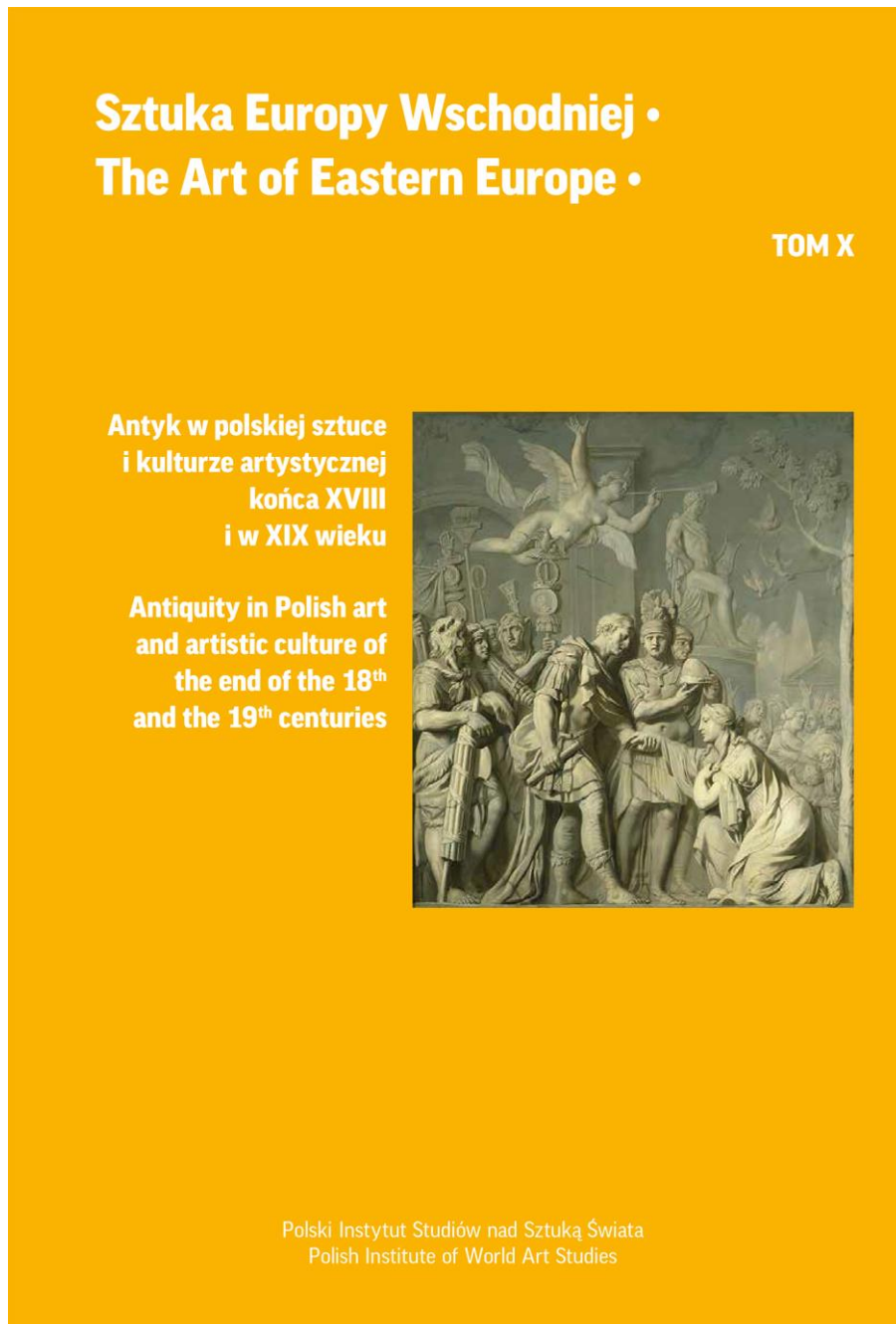
Figurine. Można powiedzieć, iż Orłowski był swego rodzaju dalekim *alter ego* swojego artystycznego włoskiego inspiratora, którego legendę urobiono za sprawą XVIII-wiecznych artystów, malarzy, pisarzy i poetów, głównie angielskich, zaintrygowanych ową autentyczną postacią. Obaj artyści mieli wiele cech wspólnych, jak chociażby niechęć do wymogów akademickich, przestrzegania sztywnych reguł w sztuce, a z drugiej strony obaj oficjalnie i dobitnie wyrażali uznawanie pełnej swobody twórczej artysty i wolności jego wypowiedzi za rzecz priorytetową. Obaj też deklarowali uległość jedynie wobec natchnienia, odrzucając jakiekolwiek naciski dotyczące się techniki, doboru tematu czy warsztatu, sposobu tworzenia, a wreszcie prowadzonego stylu życia. Poglądy te czynią z Salvatora Rosy prekursora romantyzmu, na którego chętnie zapatrywali się inni niepokorni, wolni duchem twórcy. Dlatego też ten „zbuntowany” artysta był tak chętnie przywoływany i naśladowany jako wzór romantyka na przełomie XVIII i XIX wieku w momencie rozwoju, a następnie pełnego rozkwitu twórczości Aleksandra Orłowskiego, niewątpliwie człowieka o trudnym charakterze, lecz bardzo utalentowanego (znów podobnie jak przywoływany po wielokroć ekstrawagancki Rosa). Naturalne wydaje się więc, że „ojciec polskiej batalistyki” Aleksander Orłowski w swym cyklu nawiązał do przedstawień swego „buntowniczego” poprzednika z tak przecież nieodległej przeszłości, niejako prowadząc artystyczny dialog z XVII-wiecznym twórcą.

Sam Orłowski zdobył w końcu tak upragniony tytuł akademika, jednak nigdy do końca nie podporządkował się obowiązującym, a jego zdaniem krępującym wolność twórczą, sztywnym regułom, dotyczącym nie tylko nauczania, panującym w Akademii petersburskiej.

Być może kiedyś wypłyną kolejne prace należące do „rycerskiego” cyklu dzieł naszego artysty. Tak jak nieoczekiwanie na polskim rynku pojawił się dotąd uważany za zaginiony, interesujący pastel mimo wszystko wyjątkowo polskiego twórcy o jakże „soplicowskim guście”. Odnalezione, a zarazem odzyskane na nowo niewielkie dzieło, czyli *Siedzący rycerz* autorstwa Aleksandra Orłowskiego, powróciło do zbiorów poznańskich, tym razem tamtejszego Muzeum Narodowego, w którym to po ponownym „odkryciu” (czy raczej wydobyciu na światło dzienne obrazu znajdującego się w rękach

prywatnych) mocno „historyzującego” pastelu udział miał także autor niniejszego tekstu, pisanego w nadziei na skompletowanie w przyszłości dalszych historyzujących „rycerskich” prac, stanowiących rodzaj twórczego dialogu „przez wieki”. Dialogu w wydaniu dwóch tak pokrewnych sobie mentalnie, a jednocześnie tak dalekich geograficznie i kulturowo, w sumie jednak jakże bliskich sobie pod wieloma względami „dawnych” artystów, wokół których narosła legenda, niekiedy nawet przesłaniająca ich dokonania twórcze.

NOWE KSIĄŻKI



Pod redakcją Jerzego Malinowskiego i Grażyny Raj

Warszawa–Toruń 2022 ISSN 2353-5709 ISBN 978-83-66758-15-5

Dofinansowano w ramach programu CZASOPISMA ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Umowa nr 01685/20/FPK/IK

DOSKONAŁA NAUKA – WSPARCIE KONFERENCJI NAUKOWYCH Program Ministerstwa Edukacji i Nauki. Umowa nr DNK/SN/549725/2022

SPIS TREŚCI • CONTENTS

<i>Jerzy Malinowski</i>	
Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII – początku XXI wieku.	7
<i>Małgorzata Biłozór-Salwa</i>	
Między dokumentacją a kreacją. Franciszek Smuglewicz i jego inspiracje starożytnością.	11
<i>Aleksandra Krypczyk-De Barra</i>	
Ofiara westalki. O pewnej konwencji obrazowania kobiet w europejskim malarstwie XVIII wieku na podstawie <i>Portretu Heleny z Massalskich Potockiej</i> Franciszka Smuglewicza.	21
<i>Emilian Pralat</i>	
Smuglewiczowie w Śmiełowie.	33
<i>Aleksandra Bernatowicz</i>	
Antyk – wybór elit. Malarstwo dekoracyjne epoki stanisławowskiej: Vincenzo Brenna i inni.	45
<i>Marzena Królikowska-Dziubecka</i>	
Antyk w rysunkach artystów polskich na przełomie XVIII i XIX wieku.	59
<i>Ryszard Mączyński</i>	
Podążanie do źródła: warszawska rezydencja <i>all'antica</i> księcia Stanisława Poniatowskiego.	73
<i>Tomasz Dziubecki</i>	
Eklektyzm w architekturze: narodziny zjawiska.	95
<i>Wioletta Brzezińska-Marjanowska</i>	
Klasycyzm na Wołyniu jako wyraz zamilowania do sztuki antycznej na przykładzie wybranej architektury pałacowej z początku XIX wieku.	101
<i>Emilia Ziółkowska-Ganc</i>	
Antyczne inspiracje w architekturze Warszawy epoki historyzmu.	111
<i>Piotr Czerkwiński</i>	
Inspiracje Egiptem w architekturze polskiej XIX i XX wieku.	131
<i>Jurij Biriulow</i>	
Dwie epoki inspiracji: motywy antyczne w sztuce lwowskiej z lat 1800–1840 i 1900–1939.	143
<i>Lidia Gerc</i>	
Motywy antyczne w sztuce Artura Grottgera.	155
<i>Iwona Dorota</i>	
Antyczny pejzaż Italii w epistolografii Zygmunta Krasińskiego.	165
<i>Agnieszka Bender</i>	
Baldassarre Odescalchi o antyku.	179
<i>Dominik Ziarkowski</i>	
Antyk i wzorce klasyczne w historiografii artystycznej Józefa Łepkowskiego.	191
<i>Mariola Kazimierczak</i>	
Arcydzieła sztuki antycznej z kolekcji Michała Tyszkiewicza.	203

Pauline Walkiewicz

- Starożytne greckie figurki z terakoty – od paryskiego rynku sztuki do polskich kolekcjonerów:
źródło inspiracji?..... 213

Michał Haake

- Antyk i orientalizacja Żydów w *Jawnogrzeznicy* Henryka Siemiradzkiego 221

Grzegorz First

- Między Egiptem a Rzymem. Kleopatra i inne wątki egipskie i wschodnie
w malarstwie polskim..... 235

Dorota Gorzelany-Nowak

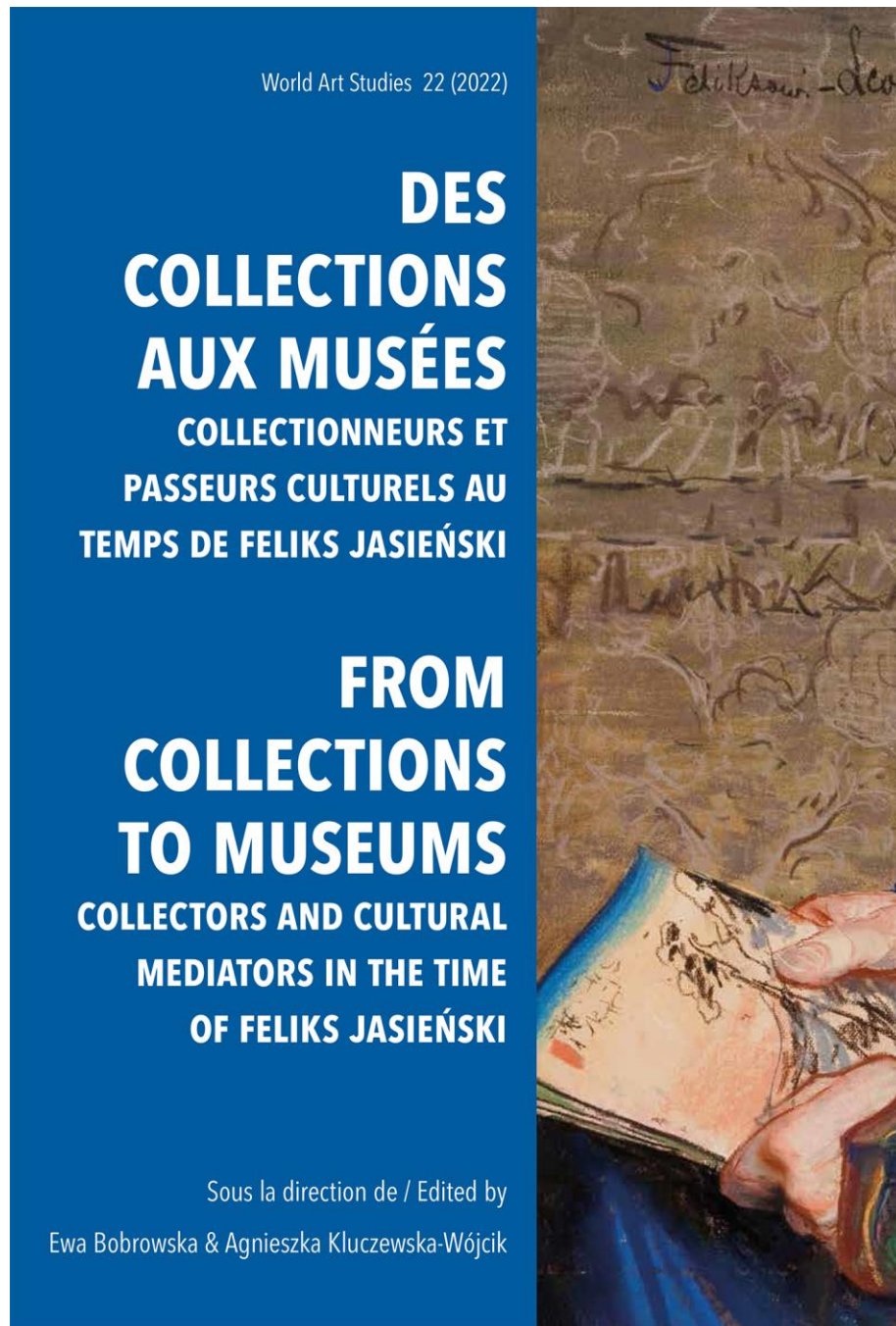
- Style pompejańskie – dekoracje malarskie ścian w obrazach Stefana Bakalowicza..... 249

Agata Kubala, Jakub Zarzycki

- Obrazy, wizerunki i dyskursy. Recepcja antyku w polskiej prasie ilustrowanej
w latach 1859–1914 – projekt badań 257

Ewa Skotniczna, Adam Korczyński

- Zabytki starożytnego Rzymu na fotografiach ze zbioru Karola Lanckorońskiego
jako przejaw kultury artystycznej przełomu XIX i XX wieku 267



Polish Institute of World Art Studies & Académie Polonaise des Sciences Centre
Scientifique à Paris & Tako Publishing House

Warsaw–Paris–Toruń 2022 ISSN 2543-4624 ISBN 978-83-66758-16-2

Publication subsidised within the framework of the programme CZASOPISMA /
NEWSPAPERS by the Ministry of Culture and National Heritage, Fund for the
Promotion of Culture Agreement no. 01687/20/FPK/IK

DOSKONAŁA NAUKA / EXCELLENT SCIENCE by the Ministry of Education and
Science Agreement no. DNK/SN/515564/2021

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

<i>Jerzy Malinowski</i>	
Avant-propos / Foreword	7

I.

Relations – connexions – réseaux / Relationships - Connections - Networks

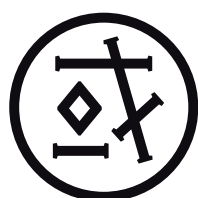
<i>Arnaud Bertinet</i>	
Krzysztof Pomian, <i>Le musée, une histoire mondiale</i>	11
<i>Julie Verlaine</i>	
Les sociétés d'amis des musées autour de 1900, de Paris à Cracovie en passant par Berlin.	
La naissance transnationale d'un mécénat collectif	17
<i>Léa Saint-Raymond</i>	
The Sociology of Self-Declared Collectors at the Turn of the 19 th and 20 th Centuries	25
<i>J. Pedro Lorente</i>	
House Museums Boosting Cultural Districts in the <i>Belle Époque</i> : the Calle Fortuny	
Neighbourhood in Madrid and its European Precedents	35
<i>Tomasz F. de Rosset</i>	
Le musée polonais à l'époque de Feliks Jasieński	45

II.

Muséalisations des collections privées / Musealisations of Private Collections

<i>Agnieszka Kluczevska-Wójcik</i>	
Feliks « Manggha » Jasieński, collectionneur et donateur du Musée national de Cracovie	57
<i>Hanna Rudyk</i>	
Bohdan and Varvara Khanenko and Their "Encyclopedic" Art Collection.	
Unfolding a Vision of Public Museum in Ukraine on the Turn of 19 th –20 th Centuries	71
<i>Lucie Chopard</i>	
Du domestique au muséal : la collection Grandidier à l'entresol de la Grande Galerie	
du Musée du Louvre (1895–1915)	81

<i>Vita Susak</i>	
From Private Collections to the National Institutions: Examples from Lviv	91
<i>Milena Woźniak-Koch</i>	
Between Private and Public: Jewish-Polish Art Collecting in Warsaw and its Impact on Museums (1880–1939).....	103
 III. Les nouvelles pratiques du collectionnisme / The New Practices of Collecting	
<i>Kamila Kłodkiewicz</i>	
Izabella Czartoryska-Działyńska and the Question of Female Art Collecting at the Turn of the 19 th and 20 th Centuries	115
<i>Pauline Prevost-Marcilhacy</i>	
Léon Gauchez (1825–1907) promoteur de l'art moderne : itinéraire d'un marchand de la collection aux musées.....	125
<i>Tomáš Winter</i>	
African Artefacts and Czech Folk Culture in Prague around 1890	137
<i>Györgyi Fajcsák</i>	
The Birth of the Asian Art Museum of Hungary	145
<i>Markéta Hánová</i>	
Discovering Japanese Art: Collectors at the Heart of Europe	155



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**