

Karpiński, Rafał

"Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III", Mariusz Karpowicz, wyd. 2 popr. i uzup., Warszawa 1986 : [recenzja]

Przegląd Historyczny 78/3, 587-589

1987

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

się omawianym zjawiskiem w warunkach jego załamania się, a raczej przekształcania z czynnika — najkrócej rzecz ujmując — zagrażającego przewadze centrum w główny tego centrum władzy oręż.

Sharon Kettering napisała książkę, o którą będą się zapewne spierać historycy Europy wczesnonowożytnej; warto, by ją czytali także etnologowie.

Antoni Mączak

Mariusz Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*. Wydanie drugie poprawione i uzupełnione. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 191, 121 ilustracji.

Jest to drugie, poprawione i uzupełnione wydanie książki, jaka pod tym samym tytułem ukazała się w 1970 r. Wywołała ona wówczas żywy oddźwięk w środowisku, jednak jej ustalenia słabo torują sobie drogę w pracach ściśle historycznych. Dotyczy ona analizy wybranych dzieł, przede wszystkim malarstwa i rzeźby (klasycyzującą architekturę Tylmanowską rozpoznano wcześniej) z Warszawy i jej okolic, czasów Jana III i pierwszego piętnastolecia wieku XVIII. W mniejszym stopniu reprezentowane są inne regiony: tu przoduje Wilno. Najwięcej materiału dostarczył oczywiście Wilanów.

Zmian dokonano jedynie w niektórych partiach tekstu, m.in. w zakresie terminologii; zrezygnowano ze spolszczenia wprowadzonego przez L. B. Albertiego pojęcia *concinnitas* (w poprzedniej edycji niezbyt szczęśliwy koncynityzm), które określa doskonałość proporcji, harmonii i przejrzystość formy. Dodano (s. 40), pewnie nie bez związku z badaniami nad rocznicą wiedeńską, akapit o inspiracji ikonografii Jana III biustami antycznymi. Pogłębiono interpretację dekoracji pałacu wilanowskiego inspirowaną IV eklogą Wergiliusza. Dociekanie to uprawdopodobniła opublikowana między pierwszym a niniejszym wydaniem rozprawa I. Laina. Bogatsza o około 20% jest dokumentacja fotograficzna, choć i w obecnej edycji odczuwa się brak reprodukcji analizowanych dzieł (np. rzeźby w kościoła św.św. Piotra i Pawła na Antokolu). Strona poligraficzna jest jeszcze jednym przykładem już nie regresu, ale głębokiego upadku: papier, światło, marginesy.

Zasadnicza teza rozprawy została utrzymana. Odnosi się to zarówno do analizy naśladownictwa dzieł antycznych i antykizujących oraz poszukiwania doskonałości harmonii, równowagi i przejrzystości (*concinnitas*), które łącznie decydowały o klasycyzujących formach, także do istnienia wśród kręgów związanych z Janem III ideologii, którą autor określa jako sarmatyzm oświecony. Utrzymano też sposób prezentacji materiału i wykładu: część I dotyczy formy, więc antykizacji i *concinnitas*; część II treści, które scharakteryzowano na przykładach trzech budowli pałacowych: warszawskiego Krasieńskich, wilanowskiego Sobieskich i Bielińskich w Otwocku Wielkim; część III rozpatruje przyczyny pojawienia się nowego nurtu ideowego.

Historyka niepokoi subiektywne kwalifikowanie dzieł ze względu na doskonałość proporcji, harmonii i przejrzystości formy. Takie zaliczanie dzieł do nurtu klasycyzującego, nie może być wolne od subiektywizmu: zarówno samego oceniającego, jak i epoki, w której żyje. Autor jest w pełni świadom chwiejności zastosowanych kryteriów. Nie przypadkowo cytuje (s. 6) opinie na temat „Atalanty i Hippomenesa” pędzla Guido Reniego. Obraz ten N. Pevsnerowi (1928) przypominał dziewiętnastowieczny oleodruk, zaś Gnudiemu (1955), kojarzy się z „genialnym ucieleśnieniem hellenickiej pogody i radości ducha”.

Blisko połowę rozprawy stanowi analiza treści ideowych trzech wyżej wymienionych pałaców. Pierwszy, Krasieńskich, swą ideową wymową zawartą w obu tymparonach — frontowym i ogrodowym — ma zawdzięczać Liwiuszowi. Wiadomości z jego „Dziejów” o Marcusie Valeriusie Maximusie Corvinusie dostarczyły twórcy do sformułowania legendy heraldycznej

Krasińskich herbu Korwin. Z kolei program pałacu wilanowskiego, dokładniej jego drugiej fazy budowy z lat 1684—1692 (pierwotnie był pomyślany jako *villa rustica*), ukształtowany został pod wpływem Wergiliuszowych „Bukolik” i „Georgik”. Trzeci zaś pałac, związany przez Karpowicza z Kazimierzem Bielińskim i jego żoną Ludwiką Morsztynówną, zyskał swój program w nawiązaniu do horacjańskich „Pieśni”. Jak widać, nawiązywano świadomie nie tylko do dzieł plastycznych, szukano inspiracji także w antycznej literaturze.

Sarmatyzm oświecony wiąże się z kilkoma magnackimi rodami, a raczej z najbardziej wykształconymi przedstawicielami tych rodów. Do tej elity należeli Stanisław Herakliusz Lubomirski, Jan Dobrogost Krasiński, prymas Michał Radziejowski, Andrzej Morsztyn, Jan Wielopolski, Kazimierz Bieliński, Kazimierz Czartoryski, Tomasz Działyński, Denhoffowie, Pacowie Michał Kazimierz i Kazimierz, Sapiehowie Benedykt i Jan Kazimierz, Michał Kazimierz Radziwiłł, Marcjani Ogiński. Oczywiście także Jan III.

Czym to nowe zjawisko było w istocie? Igraszką wykształconych, przeintelektualizowanych, bądź hołdujących modzie magnatów, czy raczej — jak udawadnia autor — świadomym zideologizowanym programem artystycznym i estetycznym? Czy nie dałoby się jednak odszukać takich fundacji wymienionych wyżej magnatów, które nie prezentowały ani antykizacji, ani *concinntas*, tym samym również klasycyzacji? Czego było w owych klasycyzujących dziełach więcej: wyzwania narzuconego masom szlacheckim, wywyższenia się nad nie, ideowego izolowania się od nich, czy też intelektualnej przygody, bądź próżnego naśladownictwa Zachodu? Przekonaniu ówczesnej szlachty o sarmackim rodowodzie magnateria miała przeciwstawiać genetyczne związki łączące ją najczęściej z antycznym Rzymem. Tak było w przypadku Krasińskich wywodzących się od Valeriusa Corvinusa, Radziwiłłów od legendarnego Palemona, Denhofów od Wenus, Morsztynów od Noego, Paców od Pazzich. Czy jednak przykłady te wystarczą i czy można je tak jednoznacznie interpretować? Nawet gdyby pominąć problem, że taką „genealogią” nie mogły poszczycić się wszystkie z wymienionych rodów, a nawet i to, że poszukiwało się przodków pośród antycznych bogów, herosów i bohaterów częściej w czasach saskich. Na ile wreszcie owe genealogiczne legendy dadzą się spożytkować dla określenia sarmatyzmu oświeceniowego — owej ideologii ówczesnej elity kulturalnej. Sądzę, że problem jest szerszy. Nawet uogólniając, czy można powiedzieć, że przedstawiciele oświeconego sarmatyzmu chętniej dorabiali sobie antycznorzymską genealogię niż reprezentanci tych rodów, których do elity kulturalnej zaliczyć nie sposób? Przecież od megalomanii tego rodzaju nie wolna była także średniozamożna szlachta, o ile oczywiście dało się znaleźć na zasadzie powierzchownej zbieżności nazwiska, czy godła herbowego jakieś odniesienie do antycznych bohaterów. I również wcale jej nie przeszkadzało wywodzić się jednocześnie od konkretnego wspaniałego legendarnego antenata i zaliczać *en masse* — do obywateli wolnej społeczności sarmackiej. Głównym kryterium genealogicznym był oczywiście herb. Tym samym więc wszyscy Śreniawici, nie tylko Lubomirscy, czuli się czy mogli się czuć równie wysoko urodzeni, co sami twórcy legendy genealogicznej, która wiodła ród od Aureliusza Drususa, a w konsekwencji od Janusa. Warto przyjrzeć się autorom panegiryków herbowych: ilu pośród nich wywodziło się ze szlachty? Obsmiewanie owych antycznych genealogii przez Wacława Potockiego i Wespazjana W. Kochowskiego nie jest chyba jedynie oznaką egalitaryzmu szlacheckiego, ale również, czy może przede wszystkim, świadectwem zdrowego rozsądku, także nienajgorzej wykształconych ludzi. Miałbym przeto wątpliwości, czy dadzą się utrzymać wnioski autora, iż wypowiedzi Potockiego i Kochowskiego są zapowiedzią właściwego Oświecenia.

Nie negując bynajmniej ustaleń o wpływie inwestorów na artystyczną formę i treści analizowanych dzieł wypada zastanowić się, jak duży był ten udział. Trudno oczywiście ów problem dokładnie zmierzyć i chyba taki zabieg nie jest możliwy ani sensowny. Autor skłania się do wniosków, że przewaga była po stronie magnata, a nie artysty — wykonawcy. Mecenas decydował oczywiście o charakterze budowli. Fundacje w Wilanowie, Otwocku, czerniakowski zespół Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, nawiązujący do starożytnej

Arkadii, miały być wyrazem tęsknoty za sielskim bytowaniem. Nostalgie tę wywołały nieustanne wojny. Traktat żórawiński stworzył szansę realizacji tych pragnień. Czyż jednak choćby znaczący miejski, warszawski pałac Krasieńskich nie jawi się jako przykry dysonans, zakłócający ogólną tezę? Nie pozostawia także zastrzeżeń rola mecenasów w tworzeniu programów genealogiczno-heraldycznych, poszukujących antycznych antenatów. Formy antyczne byłyby przeto najlepszym znamię „dawności” tradycji rodzinnych. Czy rzeczywiście inwestorzy (czy wszyscy?) byli tak świadomi owych form? Ile w powstawaniu dzieł traktowanych jako wyraz oświeconego sarmatyzmu było inspiracji artystów hołdujących rzymskim i paryskim nurtom artystycznym? W związku z tym warto zanalizować np. stosunek Lubomirskiego do antycznego piśmiennictwa; *nb.* Karpowicz uważa, że można jego sądy „z powodzeniem odnieść do sztuk plastycznych”. Dla Stanisława Herakliusza antyk był wzorem niedościgłym: „najmędrsze terażniejszego wieku pisma jest tylko potrafienie dawnego” (s. 163). Czy ta refleksja najlepiej wykształconego spośród grupy mecenasów o niedorównywaniu sztuce antycznej jest tylko koncesją na rzecz mody, czy czymś więcej? Czy owe *credo* Lubomirskiego, gdyby przyjąć je jako refleksję przemyślaną, nie świadczy o nieumiejętności oceny własnych dokonań i czy nie skłania do głębszych rozważań teza o twórczej roli bądź inspiracji mecenasów?

Niezależnie od prześlędzonych już wpływów jakie wywierało warszawskie środowisko artystyczne na ośrodki pozapolskie (prace B. H. Halströma), także jego wyjątkowości, wreszcie związków Warszawy z Paryżem i Rzymem, sądzę, że dla lepszego zrozumienia nadwiślańskiego fenomenu z ostatniej ćwierci XVII i pierwszego piętnastolecia następnego wieku, niezbędne jest napisanie analogicznego studium porównawczego o klasycyzmie barokowym, antykizacji, *concinntas* i klasycyzacji w skali europejskiej.

Wreszcie na zakończenie wątpliwości czy rzeczywiście w epoce Jana III „inicjatywa artystyczna podzielona została po raz pierwszy w naszej historii, między dwór królewski i wielmożów” (s. 171). Można się z tym zgodzić tylko jeśli wielmożów ograniczymy jedynie do świeckich, tym samym wyłączając np. inicjatywy artystyczne dostojników duchownych z doby romańszczyzny i gotyku.

Rafał Karpiński

Mariusz Karpowicz, *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, „Biblioteka Syrenki”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 381, 182 ilustr.

Jest to zbiór esejów na temat słabiej rozpoznanych dzieł rzeźby, malarstwa, małej architektury i snycerki. Wszystkie one powstały w Warszawie między panowaniem Jana Kazimierza i początkami królowania Stanisława Augusta i tu się znajdują. Ugrupowano je pod dziesięcioma tytułami, z których każdy analizuje od jednego do ponad dwudziestu obiektów. Zdecydowanie więcej uwagi poświęca się rzeźbie i na temat tej dziedziny twórczości autor wprowadził wiele nowych ustaleń; niektóre z nich zostały jedynie zasygnalizowane i mają uzyskać pełniejsze naświetlenie i dokumentację w zapowiedzianej rozprawie o rzeźbie warszawskiej XVIII w. Przeważają w proporcjach 7:3 eseje o sztuce sakralnej. Jedynym *iunctim* między interpretowanymi zabytkami jest czas i miejsce powstania. Przeto raz położono nacisk na formę, innym razem na treści ideowe, inspiracje bądź nieskrępowaną wyobraźnię twórcy, wreszcie na tradycję artystyczną stojącą za analizowanym dziełem. W niektórych esejach autor nawiązuje do swych wcześniejszych badań i ich wyników (np. wilanowski Gabinet al Fresco), w większości przedstawia się dzieła pozostające poza publikowanym dorobkiem autora, często wprowadzane do literatury po raz pierwszy.

Tom otwiera omówienie pięciu obrazów z kościoła pańien Wizytek: 1. „Nauczanie Madonny” F. Lekszyckiego z około 1667 r.; 2. „Sw. Ludwik Gonzaga” D. Schultza;