

## Wczesna ikonografia Tadeusza Kościuszki i jej społeczny kontekst w Krakowie przełomu XVIII i XIX wieku: Franciszek Smuglewicz a Michał Stachowicz

Celem studium jest przedstawienie społecznych uwarunkowań ikonografii Tadeusza Kościuszki i insurekcji kościuszkowskiej na przełomie XVIII i XIX wieku głównie na terenie Krakowa, gdzie szereg dzieł o tego rodzaju tematyce wykonał Michał Stachowicz. W tym czasie szerokie rzesze mieszczaństwa zaczęły interesować się tematyką narodową. Analizując różne wersje kompozycji *Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku w Krakowie*, jakie wyszły spod pędzla Stachowicza i Franciszka Smuglewicza, można dojść do przekonania, że pierwszym twórcą dzieła był Stachowicz, natomiast Smuglewicz wyniósł ów temat na wyższy poziom historycznej i politycznej alegorii.

Słowa kluczowe: Tadeusz Kościuszko; Franciszek Smuglewicz; Michał Stachowicz; ikonografia patriotyczna; insurekcja; tożsamość narodowa.

Tadeusz Kościuszko to jeden z najbardziej znanych w świecie polskich bohaterów narodowych. Równocześnie należy do tych nielicznych postaci naszej historii, których kult był zarówno w XIX jak i XX wieku wspólny dla niemal wszystkich grup społecznych, politycznych i wyznaniowych. Literatura dotycząca ikonografii urodzonego na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego bohatera dwóch kontynentów i jej kształtowania się od schyłku XVIII wieku jest obfita, toteż ograniczę się do prezentacji kwestii dotąd pomijanych.

Przykład Rewolucji Francuskiej uświadomił osobom z otoczenia Naczelnika, jak duże znaczenie może mieć grafika, toteż w znacznej mierze działania odgórne stymulowały produkcję rytowanych portretów Kościuszki jeszcze przed wybuchem insurekcji (od 1793). Wizerunek wielbionego przez tłumy wodza był w czasie powstania powszechnie znany; zawieszano go w oknach, noszono w tabakierkach, medalikach,



1. Franciszek Smuglewicz. *Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku w Krakowie. 1797*

przyppinano do ubrań. Po klęsce insurekcji i utracie przez Polskę niepodległości ów kult zszedł do podziemia, lecz nie stracił na sile, a co więcej, nabral nowych cech. Narodziły się nowe tematy takie jak przedstawiane przez Franciszka Smuglewicza i Michała Stachowicza sceny *Przysięgi Kościuszki na Rynku w Krakowie* czy *Kościuszkowo ratujący Polskę przed Grobem*.

Temat przysięgi był w sztuce polskiej nowością. Również w Europie Zachodniej motyw ten pojawił się w 2. połowy XVIII wieku<sup>1</sup>. Naj-

<sup>1</sup> R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967, p. 67–70; *Triomphe et Mort du Héros. La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, une exposition conçue par E. Mai et A. Repp-Eckert présentée à Lyon par G. Cogeval et P. Durey. En collaboration avec le Wallraf-Richartz Museum de Cologne et le Kunsthaus de Zurich, Köln*, 1988, p. 362–363, poz. p. 103; 417, poz. 153.

słynniejsze jego realizacje to: *Przysięga Brutusa* (1763–1764) Gavina Hamiltona, *Przysięga Hannibala* (1770–1771) Benjamina Westa, *Przysięga na Rütli* Johanna Heinricha Füsslego (1780), rycina *Przysięga 1500 republikanów pod Montenesimo* Josepha Antona Kocha (1797), a przede wszystkim dzieła Davida – *Przysięga Horacjuszów* (1784) i *Przysięga w sali gry w piłkę* (1790). Temat przysięgi Kościuszki w sztuce polskiej ma w pewnym sensie również francuską genezę. W paryskiej pracowni Edmé'a Quenedeya powstał zapewne w 1793 roku z inicjatywy samego bohatera znany rytowany portret Naczelnika ze wzniesioną szablą, a więc w geście interpretowanym jako gest przysięgi. Ów wizerunek z profilu z umieszczonymi pod nim słowami *Pozwol ieszczę raz bić się za Ojczyznę* zrobił w kraju oszałamiającą karierę, stając się rodzajem urzędowej podobizny wodza, powielanej w licznych wersjach przez różnych sztycharzy, m.in. w Warszawie przez Józefa Łęskiego, Sebastiana Opackiego, Jana Krausa, Karola Michała Gröllla, a w Krakowie przez Jana Maja. Na terenach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego temat podjął rytownik-amator Jan Nikodem Łopaciński – były wojewoda mścisławski<sup>2</sup>.

Najśłynniejszym w sztuce polskiej przedstawieniem aktu przysięgi Kościuszki na rynku w Krakowie jest obraz olejny Franciszka Smuglewicza z 1797 roku, zachowany w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu<sup>3</sup>, lecz niemal identyczną kompozycję znamy również z licznych

<sup>2</sup> Ze stosunkowo obfitej literatury dotyczącej wizerunku Kościuszki ze wzniesioną szablą warto wymienić publikacje omawiające szczegółowo kolejne wcielenia motywu (nie tylko w Warszawie) i cytujące bibliografię przedmiotu: H. Widacka, *Portrety Tadeusza Kościuszki w grafice XVIII w.*, Warszawa, 1994, s. 6–8; A. Woltanowski, *Kult Naczelnika Tadeusza Kościuszki w grafice Warszawskiej 1794 r., Kościuszczo – powstanie 1794 r. – tradycja. Materiały z sesji naukowej w 200-lecie powstania kościuszkowskiego 15–16 kwietnia 1994 r.*, red. J. Kowecki, Warszawa, 1997, s. 241–265. Zob. też: E. Łomnicka-Żakowska, *Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polscy i w Polsce działający*, Warszawa, 2008, s. 88, poz. XXV,5, il. na s. 312 (Karol Michał Grölll), s. 124–125, poz. XL,4, XL,5, il. na s. 383 (Józef Łęski), s. 127, poz. XLI,11, il. s. 386 (Jan Nikodem Łopaciński), s. 188, poz. LXV,1, il. na s. 447 (Szukański).

<sup>3</sup> O *Przysiędze Kościuszki* autorstwa Franciszka Smuglewicza: *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog Wystawy Jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862–1962, maj – wrzesień 1962*, t. 1, Warszawa, 1962, s. 54, poz. 59 (zestawienie wcześniejszej literatury); V. Drėma, *Pranciškus Smuglevičius*, Vilnius, 1973, p. 155; B. Ochmańska, *Polska. Alegoria i symbol w malarstwie polskim XIX w.*, *Biuletyn Historii Sztuki* 41, 1979, nr 1,

realizacji krakowskiego malarza Michała Stachowicza. Zarówno gwasze krakowianina, jak i dzieło późniejszego profesora Uniwersytetu Wileńskiego posiadają bogatą bibliografię, lecz nie podnoszono dotąd kwestii zależności prac obu artystów.

Poszukując genezy jednego z najbardziej znanych obrazów Smuglewicza, należy skierować uwagę w stronę Krakowa lat 90. XVIII wieku, gdzie wspomniany Stachowicz<sup>4</sup> na masową skalę tworzył malowane gwaszem i akwarelę sceny o treściach kościuszkowskich. Charakterystyczny jest fakt, że wykonywał je w licznych replikach. Najczęściej powtarzany temat to właśnie *Przysięga Kościuszki na Rynku w Krakowie*, zachowana do naszych czasów w kilkunastu wersjach (nie licząc dwóch późniejszych obrazów tej treści, malowanych na płótnie – w Muzeum Narodowym w Krakowie i tamtejszej Kurii Metropolitalnej). Kompozycje tej treści znajdują się w rękopisie Filipa Lichockiego w Bibliotece Jagiellońskiej (16 grudnia 1795)<sup>5</sup>, 2 w Muzeum Narodowym w Warszawie

s. 129–132; E. Mické-Broniarek, Franciszek Smuglewicz. Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku w Krakowie, *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, Katalog wystawy przygotowany pod kierunkiem E. Charazińskiej i R. Bobrowa, Warszawa, 2000, s. 212–214, poz. 6; M. Gołąb, Przysięga Kościuszki na Rynku Głównym w Krakowie, *Solidarność 1830. Niemcy i Polacy po Powstaniu Listopadowym. Zamek Królewski w Warszawie 29 XI 2005 – 31 I 2006. Museum Europäischer Kulturen Staatliche Museen zu Berlin 2 III. – 30 IV. 2006*, Warszawa, 2005, s. 79–80; M. Górka, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wrocław, 2005, s. 503, poz. II 91; M. Gołąb, Przysięga Kościuszki na Rynku Głównym w Krakowie, *Ars una species mille. 150 dzieł na 150-lecie Muzeum Narodowego w Poznaniu*, red. D. Suchocka, Poznań, 2007, s. 190–191, il.

<sup>4</sup> Podstawowe publikacje dotyczące twórczości malarza: E. Swiękowski, *Katalog malowideł, rysunków, sztychów i litografii Michała Stachowicza*, Kraków, 1901; J. Dobrzycki, *Michał Stachowicz w setną rocznicę śmierci*, Kraków, 1925; D. Radwan, Stachowicz Michał Franciszek, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 41, Warszawa, 2002, s. 327–331; Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, [w druku].

<sup>5</sup> BJ, Akc. 49/52, k. 15; K. Bartoszewicz, Plany bitw Kościuszkowskich wykonane przez M. Stachowicza, *Tygodnik Ilustrowany*, 1909, II półroczcie, nr. 35, s. 711; F. N. Lichocki, *Pamiętnik Filipa Lichockiego prezydenta miasta Krakowa z roku 1794*, Kraków, 1891, s. 10 (wstęp); D. Radwan, op. cit., s. 328; Z. Michalczyk, Rok 1794 na Pradze w pracach malarza krakowskiego Michała Stachowicza, *Na prawym brzegu. Dziedzictwo kulturowe warszawskiej Pragi*, Materiały sesji, Warszawa, grudzień 2005, red. Z. Michalczyk, Warszawa, 2006, s. 47. Bartoszewicz wykorzystał kopie planów bitew jako kolorowe tablice ilustrujące jego dzieło o insurekcji kościuszkowskiej; K. Bartoszewicz, *Dzieje insurekcji kościuszkowskiej*, Wiedeń, [1913].



2. Michał Stachowicz. *Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku w Krakowie*

(niedatowane)<sup>6</sup>, 3 w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (1795?<sup>7</sup>; bez daty<sup>8</sup>, 4 kwietnia 1804<sup>9</sup>), Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (kwiecień 1800)<sup>10</sup>, Zamku Królewskim w Warszawie (1796)<sup>11</sup>, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (1797)<sup>12</sup>, Muzeum

<sup>6</sup> MNW, Rys. Pol. 709; D. Radwan, op. cit.; Rys. Pol. 8703 (praca odnaleziona przez p. Annę Rudzińską, której uprzejmie dziękuję za informację).

<sup>7</sup> MWP, (7373 MWP); datowanie słabo czytelne: 179...

<sup>8</sup> Praca nie datowana (nr. inw. 12353) pochodzi z tek. A. Grabowskiego, o czym świadczy notatka Feliksa Kopyry z 1921 r. na odwrocie, por. A. Grabowski, Michał Stachowicz i jego prace, *Czas*, 1866, nr. 167 (26 lipca), s. 1–2; Idem, *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, wyd. S. Estreicher, Kraków, 1909, s. 138–139; D. Radwan, op. cit., s. 328–329.

<sup>9</sup> MWP, 50879; *Katalog Zbiorów w. XVIII. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie*, Warszawa, 1960, s. 199, poz. 450; D. Radwan, op. cit.

<sup>10</sup> Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, K. 1103, zakupiony w Desie (1962).

<sup>11</sup> Zamek Królewski w Warszawie, ZKW 1776; *Powstanie Kościuszkowskie. Zamek Królewski – Biblioteka Stanisławowska kwiecień – maj 1994*, [katalog wystawy], Warszawa, 1994, s. 42–43, poz. 76; M. Gołąb, 2007, op. cit., s. 190.

<sup>12</sup> MHK, 723/II; J. Pachonński, *Kościusko w Krakowie*, Kraków, 1952, s. 36–37, il.; J. Banach,

Okręgowym w Nowym Sączu (27 grudnia 1795)<sup>13</sup>, dawnym lwowskim Ossolineum (luty 1796)<sup>14</sup>, zbiorach prywatnych w Krakowie (28 lutego 1801)<sup>15</sup>, jeszcze jedna wersja (24 kwietnia 1795) pojawiła się w handlu antykwarycznym w 2003 roku<sup>16</sup>. *Przysięga* znajdowała się niegdyś w zbiorach Mieczysława Kurnatowskiego w Krakowie (9 maja 1797)<sup>17</sup>, Tomasza Zielińskiego w Kielcach (wcześniej w kolekcji ks. Michała Sołtyka)<sup>18</sup>, Sierakowskich w pomorskim Waplewie<sup>19</sup>, u Stanisława Larysza Niedzielskiego w Śledziejowicach (6 kwietnia 1800<sup>20</sup>), Zygmunta Jaworskiego w Krakowie<sup>21</sup> i Franciszki Starzewskiej<sup>22</sup>. Zaginioną wersję przechowywała Biblioteka Baworowskich we Lwowie (luty 1796, 29 grudnia 1800)<sup>23</sup>, jedna stanowiła własność Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>24</sup>. Podobną popularnością cieszyło się *Wprowadzenie na Rynek Kra-*

Najstarsza ikonografia Rynku Głównego, *Rocznik Krakowski*, 1992, t. 58, s. 72–73, il. 2; D. Radwan, op. cit.

<sup>13</sup> MONS, MNS/ 7/ S; D. Radwan, op. cit.

<sup>14</sup> АННБУС, 24125; J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków, 1897, s. 143; E. Swieykowski, op. cit., s. 14, poz. 37.

<sup>15</sup> Gwasz można oglądać w kawiarni Camelot przy ul. Św. Tomasza w Krakowie.

<sup>16</sup> Desa, Katowice.

<sup>17</sup> E. Swieykowski, op. cit., s. 15, poz. 39; być może dzieło tożsame z: *Katalog wystawy historycznej. Tadeusz Kościuszko 1746–1946. Obrazy, pamiątki, dokumenty*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 1946, s. 13, poz. 30 (praca z tego samego dnia stanowiąca w 1946 r. własność Archiwum Aktów Dawnych w Krakowie – nie udało się jej odnaleźć w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie).

<sup>18</sup> I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław, 1973, s. 223, poz. 101. Ponieważ nie znamy daty powstania obiektu ani jego wymiarów, nie można wykluczyć, że gwasz jest tożsamy z którymś z dzieł zachowanych i zidentyfikowanych.

<sup>19</sup> *Katalog wystawy kościuszkowskiej w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu*, Poznań, 1917, s. 8, poz. 33; Polonica w Niemczech, oprac. K. Piotrowicz, *Nauka Polska*, 1934, t. 18, s. 146; A. Bukowski, *Waplewo. Zapomniana placówka kultury polskiej na Pomorzu Nadwiślańskim*, Wrocław, 1989, s. 141, 144.

<sup>20</sup> E. Swieykowski, op. cit., s. 15–16, poz. 41.

<sup>21</sup> Ibid., s. 15, poz. 40.

<sup>22</sup> Ibid., s. 16, poz. 43; J. Dobrzycki, op. cit., s. 31, poz. 23.

<sup>23</sup> *Katalog wystawy urządzonej ku czci Tadeusza Kościuszki w setną rocznicę jego zgonu we Lwowie 15 października 1917*, Lwów, 1917, s. 19, poz. 50.

<sup>24</sup> *Katalog wystawy pamiątkowej księcia Józefa Poniatowskiego w stuletnią rocznicę bohaterskiego zgonu*, Kraków, 1913, s. 36, poz. 400.





3. Michał Stachowicz. *Wprowadzenie na Rynek w Krakowie dział i jeńców zdobytych pod Raclawicami*. 1802

*kowski dział i jeńców zdobytych pod Raclawicami* zachowane w Muzeum Narodowym w Krakowie (po 1795<sup>25</sup> i nieukończony szkic)<sup>26</sup>, Muzeum Narodowym w Warszawie (23 maja 1796)<sup>27</sup>, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (1804)<sup>28</sup> – inna wersja z tych zbiorów zaginęła w czasie II wojny światowej (lata 90. XVIII wieku)<sup>29</sup> – 2 można zobaczyć w Muzeum

<sup>25</sup> MNK, III–r.a.–5647; A. Grabowski, *Michał Stachowicz*; Idem, *Wspomnienia*, t. 2, s. 138–139; *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Cracoviana*, cz. 1, oprac. W. Mossakowska, kwerenda i inwentaryzacja Z. Kucielska, Z. Tobiaszowa, Warszawa, 1978, s. 19, poz. 35; J. Banach, *Ikonografia Rynku Głównego w Krakowie*, Kraków, 1998, s. 188–190, poz. 103.

<sup>26</sup> MNK, III–r.a.–16 672; ze zbiorów Stanisława Cerchy.

<sup>27</sup> MNW, Rys. Pol. 6117; D. Radwan, op. cit., s. 329.

<sup>28</sup> MWP, 50880; *Katalog Zbiorów*, s. 200, poz. 453; L. Ratajczyk, J. Teodorczyk, *Wojsko powstania kościuszkowskiego w oczach współczesnych malarzy*, Warszawa, 1987, s. 53, poz. 63; *Barwy polskiego oręża. Wystawa z okazji 70 rocznicy odzyskania niepodległości i 45-lecia Ludowego Wojska Polskiego. Warszawa – Zachęta, X–XI 1988 r. – Katalog wystawy*, Warszawa, 1988, s. 89, poz. 54; *Powstanie Kościuszkowskie*, s. 44, poz. 84; D. Radwan, op. cit.

<sup>29</sup> MWP, 7374 MW; *Muzeum Wojska. Inwentarz. Wiek XVIII i pierwsza połowa w. XIX*,



4. Michał Stachowicz. *Obóz wojsk kościuszkowskich pod Bosutowem*. 1804

Historycznym Miasta Krakowa (nie datowana i 5 listopada 1796)<sup>30</sup>, po jednej w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (29 lutego 1803)<sup>31</sup>, Ossolineum we Lwowie<sup>32</sup>, Lwowskim Muzeum Historycznym (9 stycznia 1797)<sup>33</sup>, Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu<sup>34</sup>, wersję niedatowaną w roku 2009 oferował warszawski dom aukcyjny Conaisseur, po jednym egzemplarzu znajdowało się niegdyś w zbiorach Mieczysława Chłapowskiego w Sobiejuchach<sup>35</sup>, Stanisława Larysza Niedzielskiego w Śledzicjo-

Warszawa, 1929, s. 37, poz. 204. W kontekście rozważań nad masowością tej produkcji, interesujący jest podpis umieszczony na rysunku: *Exemplarz szosty poprawny/ Michael Stachowicz invent. pinxit Cracoviae 179. [...]*.

<sup>30</sup> MHK, 722/II i 729/II (wersja nie datowana); D. Radwan, op. cit.

<sup>31</sup> Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 7539; D. Radwan, op. cit..

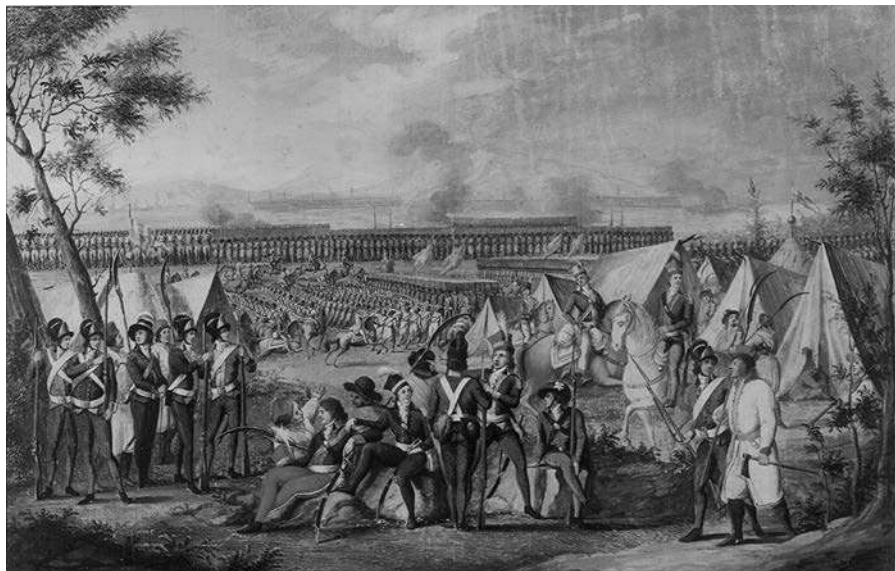
<sup>32</sup> АННБУСТ, 43180.

<sup>33</sup> Lwowskie Muzeum Historyczne, Г-4420.

<sup>34</sup> MONS, MNS/ 8/ S; D. Radwan, op. cit.

<sup>35</sup> *Katalog wystawy kościuszkowskiej*, s. 8, poz. 32.





5. Michał Stachowicz. *Obóz wojsk kościuszkowskich pod Igołomią*. 1804

wicach (10 kwietnia 1800)<sup>36</sup>, Juliusza Grosse w Krakowie<sup>37</sup> oraz Franciszki Starzewskiej (12 lutego 1801)<sup>38</sup>. Inne sceny z insurekcji to *Obóz pod Bosutowem* w Muzeum Wojska Polskiego (1804<sup>39</sup> i niedatowany, zaginiony<sup>40</sup>) i w Lwowskiej Galerii Sztuki (16 stycznia 1802)<sup>41</sup> oraz *Obóz*

<sup>36</sup> E. Swieykowski, op. cit., s. 16, poz. 42.

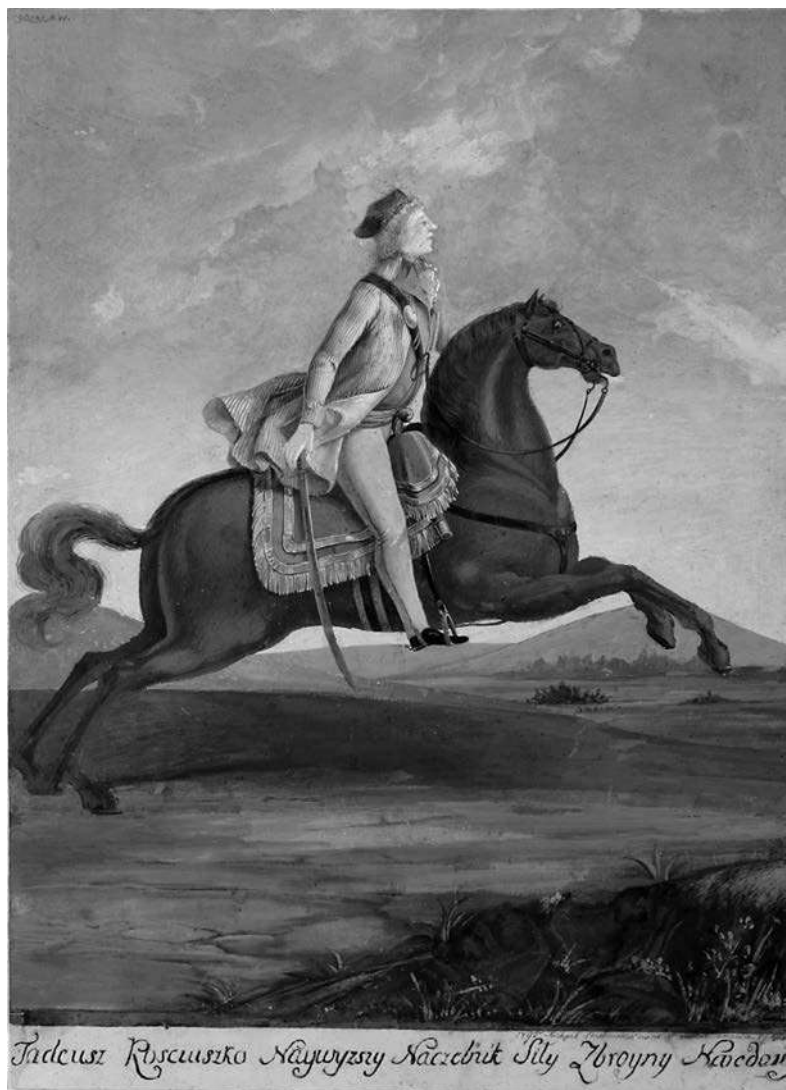
<sup>37</sup> S. Świszczowski, Sukiennice na Rynku krakowskim w epoce gotyku i renesansu, *Biuletyn Historii Sztuki* 10, 1948, s. 300, il. 144.

<sup>38</sup> E. Swieykowski, op. cit., poz. 44; J. Dobrzycki, op. cit., s. 31, poz. 24; S. Tomkowicz, *Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów. Ich nazwy i zmiany postaci*, Kraków, 1926, s. 29.

<sup>39</sup> *Katalog Zbiorów*, s. 201, poz. 456; J. Pachonński, *Kościuszko na ziemi krakowskiej*, Kraków, 1984, s. 191–192, il. 34; L. Ratajczyk, J. Teodorczyk, op. cit., s. 54, poz. 64; *Barwy polskiego oręża*, s. 89, poz. 55; *Powstanie Kościuszkowskie*, s. 54, poz. 112; D. Radwan, op. cit.

<sup>40</sup> MWP, 6352 MW; Muzeum Wojska. Inwentarz, s. 37, poz. 206.

<sup>41</sup> Lwowska Galeria Sztuki, Γ I – 699; gwazd pochodzi z Muzeum im. Jana III we Lwowie. *Katalog wystawy urzędzonej*, s. 19, poz. 52 wzmiankuje pracę Stachowicza o tej treści, wykonaną tego samego dnia, znajdującą się w 1917 r. w zbiorach prof. Tadeusza Wojciechowskiego we Lwowie. Trudno ustalić, czy rysunek z Lwowskiej Galerii Sztuki i ten wzmiankowany w 1917 to ten sam, czy dwa różne



6. Michał Stachowicz. *Tadeusz Kościuszko na koniu*. 1795

pod Igołomią w Muzeum Wojska Polskiego (15 sierpnia 1804)<sup>42</sup>. Sceny te są replikami kompozycji wcześniejszych. Ołówkowe szkice do nich, znajdujące się w zeszycie przechowywanym w Muzeum Narodowym w Krakowie, malarz wykonał już w 1794 lub 1796 roku<sup>43</sup>. Problem, czy rysunki te powstały jeszcze w czasie insurekcji, czy 2 lata później nie ma większego znaczenia. Istotne jest natomiast, że Stachowicz powtarzał te kompozycje po kilku latach. Trudno oprzeć się przekonaniu, iż egzemplarze, które przetrwały do naszych czasów są jednymi z wielu, jakie powstały między rokiem 1794 (lub 1796) a 1804, a może i później. W podobnym duchu utrzymane są prace zatytułowane *Włóścianie krakowscy na pospolite ruszenie w czasie Powstania Narodowego R. P. 1794 uzbroieni* (4 i 9 kwietnia 1795) przechowywane w Ossolineum we Wrocławiu<sup>44</sup>. Dwie akwarele tej samej treści posiadał również Aleksander Kraushar (2 i 10 kwietnia 1795)<sup>45</sup>. Poszczególne fragmenty kompozycji ukazujących obozowiska pod Igołomią i Bosutowem odnajdujemy w dwóch widokach obozów wojsk kościuszkowskich w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu<sup>46</sup>, nieco inny wariant podobnej sceny prezentuje gwasz z Lwowskiego Muzeum Historycznego<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> MWP, 50882; *Katalog Zbiorów*, s. 201, poz. 455; L. Ratajczyk, J. Teodorczyk, op. cit., s. 55, poz. 65; *Powstanie Kościuszkowskie*, s. 54, poz. 113; D. Radwan, op. cit.

<sup>43</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, N. 1.316.174. Na szkicu, który należy identyfikować z kompozycją *Obozu pod Bosutowem* odnajdujemy sygnaturę *Ja Michael Stachowicz invent et pixit* [sic!] *Cracoviae/ 1794 d 10 Maji*, natomiast na rysunku, powtórzonym jako *Obóz pod Igołomią* czytamy *Ja Michael Stachowicz invent Cracoviae/ 1794 [1796 poprawione na 1794] d 10 Martii* [sic!]. Zapewne jest tu jakiś błąd, nie jest bowiem możliwe, by ostatni rysunek powstał 10 marca 1794 r., czyli jeszcze przed wybuchem powstania, chodziło pewnie o 10 maja. Nie wiadomo też, czy pomyłką jest rok 1794, czy 1796.

<sup>44</sup> A. Grabowski, *Michał Stachowicz*; E. Swieykowski, op. cit., s. 13–14, poz. 34, 35; T. Solski, M. Zembatówna, Ambrożego Grabowskiego „Rękorysy Polaków. Prace malarskie ziomków naszych”. *Katalog, Ze skarbcza kultury*, 1953, z. 1 (4), s. 162, poz. 248, 249; L. Ratajczyk, J. Teodorczyk, op. cit., s. 65–66, poz. 75–76.

<sup>45</sup> *Katalog wystawy pamiątek epoki kościuszkowskiej w kamienicy ks. Mazowieckich*, oprac. E. Chwałewik, Warszawa, 1917, s. 55–56, poz. 480–481.

<sup>46</sup> MONS, MNS/9/S; MNS/10/S; D. Radwan, op. cit., s. 329.

<sup>47</sup> Lwowskie Muzeum Historyczne, Γ–4421.

Zachowała się również pewna liczba wizerunków Tadeusza Kościuszki (na koniu) – we wrocławskim Ossolineum (14 maja 1794)<sup>48</sup>, a także w dawnym Ossolineum we Lwowie<sup>49</sup>, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (17 lutego 1795)<sup>50</sup>, Muzeum Narodowym w Krakowie (10 lutego 1795)<sup>51</sup>, wizerunki Kościuszki tego samego rodzaju (1808) posiadali w swych zbiorach Mathias Bersohn<sup>52</sup> i Aleksander Kraushar<sup>53</sup>. Istnieją również kopie wykonane z zaginionych oryginałów, np. w Bibliotece im. W. Stefanyka we Lwowie znajduje się rysunek ołówkiem podpisany „z oryginału znajdującego się w zbiorze M. Jabłońskiego” oraz gwasz z dopiskiem „z oryginału Stachowicza robionego z natury”. Możliwe, że powtarzana była również kompozycja *Tadeusz Kościuszko i Aleksander Linowski na czele wojska*, której egzemplarz zachował się w lwowskim Ossolineum (18 grudnia 1796)<sup>54</sup>, a także miniatury, z których dwie przechowywane są w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>55</sup>.

<sup>48</sup> BZNO, I. g. 5930; E. Swieykowski, op. cit., s. 27, poz. 86; T. Solski, M. Zembatówna, op. cit., s. 160, poz. 230.

<sup>49</sup> АННБУС, 29519.

<sup>50</sup> MWP, 30292 MW; *Katalog zbiorów kościuszkowskich znajdujących się w Muzeum Narodowym w Rapperswilu*, Kraków, 1894, s. 7, poz. 7; *Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswilu*, Kraków, 1906, s. 78; *Zbiory Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu. Katalog XXV wystawy TOnZP w kamienicy Baryczków 1928*, Warszawa, 1928, s. 59, poz. 476; *Muzeum Wojska. Inwentarz*, s. 34, poz. 177; J. Pachoński, *Kościuszko w Krakowie*, s. 51; *Katalog Zbiorów*, s. 197, poz. 441.

<sup>51</sup> MNK, III–r.a.–5631; E. Swieykowski, op. cit., s. 12, poz. 30.

<sup>52</sup> Al. K., Dwa wizerunki Kościuszki, *Tygodnik Ilustrowany*, 1909, II półrocze, nr 28, s. 561, il.

<sup>53</sup> *Katalog wystawy pamiątek epoki kościuszkowskiej*, s. 51, poz. 438.

<sup>54</sup> АННБУС, 24141; J. Bołoz-Antoniewicz, *Katalog ilustrowany wystawy sztuki polskiej od roku 1764–1886*, Lwów, 1894, s. 78, poz. 397; J. Mycielski, op. cit., s. 143; E. Swieykowski, op. cit., s. 29, poz. 90. Pewne zamieszanie wprowadza fakt, że w 1952 r. pracę opublikowano jako znajdującą się w Zbiorach Głównego Komitetu Kościuszkowskiego w Krakowie (J. Pachoński, *Kościuszko w Krakowie*, s. 50–51, il.). Przyпускаjemy, że na wystawie zaprezentowano wówczas jedynie zdjęcie obrazka, a wobec panującej sytuacji politycznej ryzykowne było (czy wręcz niemożliwe) podawanie informacji o *polonicum* przechowywanym we Lwowie (jak też pisanie czegokolwiek o tym mieście). W ramach przygotowań do wystawy *Michał Stachowicz. Malarz Krakowa, malarz insurekcji* zorganizowanej w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa w 1994 r. przeprowadzono kwerendę, w wyniku której dzieło reproduktowane przez Pachońskiego uznano za zaginione, gdy tymczasem znajduje się ono wciąż w tym samym miejscu – lwowskim Ossolineum.

<sup>55</sup> MNK, III–min. 115, E. Swieykowski, *Miniatury Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków, 1902, s. 55–56, poz. 80; M. Gumowski, *Portrety Kościuszki*, Lwów, 1917, s. 35; *Wystawa miniatur*



7. Michał Stachowicz. *Tadeusz Kościuszko i Aleksander Linowski na czele wojska*. 1796

Do omawianej grupy zaliczyć wypada przedstawienia określane jako *Grób Ojczyzny* (*Kościuszko ratujący Polskę przed grobem*). Zachował się obraz olejny Stachowicza z ok. 1794 roku o tej treści<sup>56</sup>, ale i gwasz na papierze<sup>57</sup>, a także obraz Franciszka Smuglewicza w Muzeum Narodowym we Wrocławiu<sup>58</sup>. Wiadomo też o kopii autorstwa Konstantego Kopffa ze zbiorów Ambrożego Grabowskiego<sup>59</sup>. Pomysł utworu

*na tle wnętrza pałacu hrabiów Pusłowskich*, oprac. K. Buczkowski, Z. Przeorska-Exnerowa, Kraków, 1939, s. 72, poz. 381; MNK, III – min. 116, *Wystawa miniatur*, s. 72–73, poz. 382.

<sup>56</sup> MNK, MNK II–a–1104; ostatnio: M. Górka, op. cit., s. 376–380, 501–502, poz. 87; także zestawienie literatury dotyczącej obrazu.

<sup>57</sup> MNK, III–r.a.–10 496; *Katalog wystawy pamiątkowej ks. Józefa Poniatowskiego w setną rocznicę jego bohaterskiego zgonu*, Kraków, 1913, s. 24, poz. 238; wzmiankowany też w artykule popularno naukowym: Z. Michalczyk, *Grób Ojczyzny, Spotkania z Zabytkami*, 2005, nr 10, s. 20.

<sup>58</sup> Ostatnio: M. Górka, op. cit., s. 501–502, poz. 87.

<sup>59</sup> T. Solski, M. Zembatówna, op. cit., s. 147, poz. 74; A. Ryszkiewicz, *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przełomu XVIII i XIX w., Ikonografia Romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Nieborów, 26 – 28 czerwca 1975*, red. M. Poprzęcka, Warszawa, 1977, s. 234.





8. Francesco Bartolozzi wg rysunku Giuseppe Zocchiego. *Lipiec*. 1760

sprawa wrażenie dość wyszukanego, dla dzisiejszego odbiorcy wręcz kuriozalnego. Na podstawie opisu Ambrożego Grabowskiego grabarzy ojczyzny można identyfikować z biskupem inflanckim Józefem Kazimierzem Kossakowskim, Franciszkiem Ksawerym Branickim, Kazimierzem Raczyńskim, Piotrem Ożarowskim, Antonim Suchodolskim, Ignacym Szweykowskim, a w niemych świadkach należy widzieć Joachima Wilgę i Ignacego Potockiego<sup>60</sup>.

Przywołane prace trudno uznać za dzieła wybitne. Stachowicz był prowincjonalnym artystą wykształconym w podupadłym krakowskim cechu malarzy. Prawdopodobnie nigdy (poza krótką podróżą do Warsza-

<sup>60</sup> M. Górka, op. cit., s. 378.



wy w 1820 r.) nie wyjechał na dłużej poza rodzinne miasto, pogrążone w owym czasie w poważnym kryzysie ekonomicznym i przeżywające okres największego w swej historii upadku kulturalnego. W kompozycjach religijnych – opartych w znacznej mierze na nowożytnych wzorach graficznych – Stachowicz był przeciętnym epigonem malarstwa barokowego. Bardziej znany jest jednak jako autor licznych dzieł o treściach patriotycznych, które są wprawdzie interesującym dokumentem nastrojów epoki, lecz pod względem warsztatowym stanowią przykład twórczości wręcz nieudolnej. Malarz jego pokroju nie był przygotowany do podejmowania tematyki tego rodzaju. Edukacja cechowa uczyniła z niego sprawnego naśladowcę cudzych wzorów, co wystarczało przy realizacji zamówienia na obraz ołtarzowy, lecz przełom XVIII i XIX wieku postawił Stachowicza w trudnym i nieoczekiwanym położeniu. Wobec kryzysu ekonomicznego, w jakim znalazła się diecezja krakowska, najpoważniejszy przez wieki klient artystów, jakim był Kościół, stracił w dużym stopniu na znaczeniu. Równocześnie pojawiło się jednak zapotrzebowanie na dzieła o tematyce patriotycznej, a zwłaszcza kościuszkowskiej.

Tworząc prace tego gatunku, malarz starał się w miarę możliwości wykorzystywać dostępne mu ryciny. Na przykład malując *Obóz pod Bosutowem*, odwołał się do sielankowej kompozycji florenckiego artysty Giuseppe Zocchiego, znanej mu za pośrednictwem ryciny Francesca Bartolozziego<sup>61</sup>. Nieznaczna zmiana strojów i rekwizytów pozwoliła uczynić z tokańskich wieśniaków kościuszkowskich kosynierów. Malarz kilkakrotnie wracał również do motywu rozmowy oficera z kosynierem, po raz pierwszy wprowadzonego do kompozycji *Obozu pod Igołomią*. Układ ten spotykamy na rysunku w szkicowniku z Muzeum Narodowego w Krakowie, gwaszu w Muzeum Wojska Polskiego, a także na litografii z początku lat 20. XIX wieku<sup>62</sup>. Najprawdopodobniej również tym razem

<sup>61</sup> Rycina z 1760 r. reprodukowana w: A. Tosi, *Inventare la realtà. Giuseppe Zocchi e la Toscana del settecento*, Firenze, 1997, s. 232–236, il. na s. 240; pełen cykl rycin zachowany również w zbiorach polskich; zob. K. Krużel, J. Motyka, *Francesco Bartolozzi. Ryciny ze zbiorów graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, przedmowy K. Grodziska, J. Purchla, Kraków, 1995, s. 28, poz. 11, il. na s. 27.

<sup>62</sup> E. Swiekowski, op. cit., s. 90, s. 361–364; B. Lewińska, *Początki krakowskiej litografii, Rocznik Krakowski*, 1987, t. 51, s. 58.



9. Michał Stachowicz. *Obóz wojsk kościuszkowskich pod Bosutowem*. Fragment. 1804

malarz opierał się na pierwowzorze graficznym, którym mógł być jeden z kaprysów Salvatora Rosy<sup>63</sup>. Tworząc sceny o charakterze reporterskim, artysta zapewne musiał zdać się na własne zdolności kompozycyjne i rysunkowe. Efekty – mówiąc delikatnie – nie zachwycają, lecz obfitość owej produkcji każe sądzić, że wśród ziomeków malarza spotykały się one z poklaskiem.

Na kwestię funkcjonowania owych scen patriotycznych w środowisku krakowskim pewne światło rzuca notatka Ambrożego Grabowskiego, znającego przecież osobiście Stachowicza i pamiętającego czasy przełomu XVIII i XIX wieku:

Bywają chwile w życiu malarza w których on z braku zatrudnienia wskazany [sic!] jest na zupełną bezczynność. Taką porą czasu jest zima a wypadek ten zdarza się zwykle malarzom trudniącym się malowaniem na murze [...] w takim to razie Stachowicz szukając zajęcia i chleba rozmnażał prace swoje licznie znajdujące się w posiadaniu amatorów nie kładąc na nich swojego adresu z obawy aby sobie kłopotu nie przysporzył gdyż rząd który w Krakowie wtedy panował po pełnym rozbiore kraju roku 1796 [sic!] drażliwym był na to co by polski przypominało. Temi to pracami, na które niemiłym okiem patrzono są: Przysięga Tadeusza Kościuszki na naczelnika [...], wprowadzenie do Krakowa armat moskiewskich zdobytych w bitwie pod Raclawicami [...], – włościanie uzbrowieni na pospolite ruszenie [...].

Utwory takie często spotykać można na ścianach mieszkań niższego rzędu; lecz nie są one wszystkie ręką Stachowicza gdyż je kopiowali i inni zwolennicy malarstwa z rozmaitym skutkiem.<sup>64</sup>

Dwie kwestie zwracają uwagę – problem masowej produkcji tego typu dzieł, a także słowa Grabowskiego, że „utwory takie często spotykać

<sup>63</sup> Zob. R. W. Wallace, *The etchings of Salvator Rosa*, Princeton, 1979, p. 171–172, poz. 40 II (rycina z cyklu *Has Ludentis otij Carolo Rubeo Singularis Amicitiae pignus*).

<sup>64</sup> MNK, A IV 32, teka *Szkoła Stachowicza*, k. 135 v–136.

można [było] na ścianach mieszkań niższego rzędu”. Z jego notatki wynika, że Stachowicz malował te sceny w celach zarobkowych, powielając owe kompozycje na szerszą skalę, a wśród klientów znaleźli się ludzie prości. Tania technika, jaką była akwarela, bądź gwasz czyniła dzieła dostępnymi dla przeciętnych mieszczan. W sytuacji zaniku mecenatu kościelnego i magnackiego, czego doświadczył Kraków przełomu XVIII i XIX wieku, Stachowicz zwrócił się w stronę zupełnie nowej klienteli. Edward Schugt wspominał w 1845 roku:

Obrazki, które noszą tytuł pęzla Stachowicza, do dziś dnia mają nadzwyczajny szacunek, a osobiwiéj u niższej klasy naszego ludu. Pewnego czasu zdarzyło mi się, iż wszedłem do izdebki ubogiego rzemieślnika; rzuciwszy okiem po ścianach, spostrzegłem nad jego łóżkiem, między mnóstwem obrazków świętych, zwanych Bohomazami wielką rycinę Stachowicza, niezgrabnie i bez gustu odkopijowaną. Będąc miłośnikiem podobnych pamiątek, prosiłem go, by mi odstąpił tego obrazu, myśląc sobie, że za parę czeskich schowam go sobie do kieszeni; atoli zdziwiłem się mocno, gdy tenże rzemieślnik odrzekł mi obojętnie, i z największą rezolucją: „O! ja nie sprzedam, mój panie, za żadne pieniądze tego obrazu”. A dla czego zapytałem się znowu; „bo to malowanie ś. p. Stachowicza” odrzekł wskazując na obraz „niech się pan tylko dobrze przypatrzy. Ja to kupiłem od studenta za dwa złote, ale co dziś nie sprzedałbym go za nic na świecie.”<sup>65</sup>

Z powyższego cytatu nie wynika wprawdzie, że ów rzemieślnik nabył obrazek Stachowicza (czy raczej kopię?) od samego malarza, lecz anegdota (o ile prawdziwa) pokazuje w jakim świecie funkcjonowały prace bohatera naszych rozważań: prosty rzemieślnik kupił skromne dziełko od jakiegoś studenta za marne grosze, a następnie powiesił w swojej izbie otaczając szacunkiem, bowiem wiedział, że to dzieło malarza popularnego w jego sferze.

Nie wiadomo niestety, ile te obrazki kosztowały, lecz nieco informacji na temat niskich cen prac malarza podaje Ambroży Grabowski:

Jeden ze znajomych [...] odwiedzając mnie, dostrzegł w mieszkaniu mojem malowanie olejne, wyobrażenie wzięcia w niewolę jen. Kościuszki pod Maciejowicami, niewiadomej mi ręki; gdy mi się tego napierać zaczął, byłem

<sup>65</sup> E. Schugt, Kilka słów o Michale Stachowiczu, *Dwutygodnik Literacki*, 1845, t. 2, s. 76.

skłonny odstąpić mu, byle zapłacił Stachowiczowi, aby mi tenże z obrazu tego zrobił kopię. Poszliśmy do niego; obejrzał obraz, w chwilę jedną zdjął na papier szkic, i kazał sobie za malowanie tej kopii zapłacić dukat jeden, za którą to małą nagrodą malowanie to mi dostarczył i takowe jest w mojem posiadaniu.<sup>66</sup>

W roku 1811 poeta Wincenty Reklewski zamówił u artysty dwa olejne obrazy rodzajowe za łączną sumę 60 złp. (czyli po 30 za każdy)<sup>67</sup>. Znacznie później, w 1821 roku, za rysunkowy widok Krzeszowic, gdzie dla jego wykonania specjalnie pojechał z Grabowskim, malarz zażyczył sobie 12 złp.<sup>68</sup> Taką samą kwotę zażądał za dwa rysunki (po 6 zł. za każdy), stanowiące portrety Elżbiety Drużbackiej i królowej Jadwigi dla Rajmunda hr. Skórczewskiego<sup>69</sup>. Były to wszystko niewielkie kwoty, co podkreślał Grabowski. Najcenniejszej wiadomości dostarcza jednak *Rejestr roboty malarski dla Imości Pana Nowakowskiego Józefa kupca i Obywatela miasta Krakowa*. Czytamy w nim: „Wziął ode mnie (p. Nowakowski) parę kozaków za szkłem jeden po złotych polskich 6 w dobrej monecie, uczyni złp. 12. – Wziął drugą parę, gdy jechał na Węgry, większe, ale już bez szkła, 12 złp”<sup>70</sup>. Skoro wyobrażenie pojedynczego kozaka malowa-

<sup>66</sup> A. Grabowski, *Wspomnienia*, s. 133–134.

<sup>67</sup> *Ibid.*, s. 137–138.

<sup>68</sup> *Ibid.*, s. 134. Miedzioryt wedle tego rysunku przechowuje Muzeum Narodowe w Krakowie (III 23453); MNK, A IV 32, k. 132: „Rysunek ten zrobił M. Stachowicz w moiej obecności, gdyż go w tym celu zawiozłem na to miejsce. Znajduie się ta rycina przy Opisie wód mineralnych śląskich, a to dzieło w języku polskim wydał księgaż Bog. Korn w Wrocławiu. Za zdjęcie tego widoku kazał sobie Stachowicz dać dwa Talary, bowiem on prac swoich nie przeceniał, i te z rąk moich to iest zł. pol. 12 odebrał”.

<sup>69</sup> A. Grabowski, *op. cit.*

<sup>70</sup> Zaginiony dziś *Rejestr roboty malarski dla Imości Pana Nowakowskiego Józefa kupca i Obywatela miasta Krakowa* odnaleziono w 1910 r., omówiono i zacytowano niemal w całości w prasie lwowskiej: Malarskie fanaberje filistra, *Na ziemi naszej*, 1910, nr 9, s. 70–71. Artykuł nie precyzuje wprawdzie, gdzie ów *Rejestr roboty* przechowywano, podając jedynie, że odnaleziono go w „olbrzymim zbiorze szkiców rysunkowych Michała Stachowicza”. Tekst pochodzi z maja 1910, zatem prawdopodobnie chodziło o spuściznę Michała i Teodora Baltazara Stachowiczów przewiezioną do Lwowa i wystawioną na sprzedaż przez spadkobierców wiosną tegoż roku; zob. Puścizna po Stachowiczach, *Kurjer Warszawski*, 1910, nr 77 (18 marca), s. 4; *Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej*, 2: 1910, nr 25 (8 kwietnia), s. 14. Wymienione „pary kozaków” to malowane gwaszem na papierze przedstawienia kozackich jeźdźców, które Stachowicz powtarzał

nego na papierze (i to oprawionego!) kosztowało 6 zł polskich, możemy przypuszczać, że wykonane w tej samej technice większe sceny patriotyczne kosztowały najwyżej kilkanaście (zważywszy większą liczbę postaci), co czyniło je dostępnymi dla klientów o dość szczupłej sakiewce. Dla porównania: w omawianym okresie, czyli u schyłku lat 90. XVIII wieku i w pierwszej dekadzie XIX stulecia dniówka czeladnika murarskiego i podmajstrzego ciesielskiego wynosiła ok. 2 złp.<sup>71</sup>

Te błahe z pozoru akwarele i gwasze są świadectwem wielkiego przełomu, jaki dokonał się u schyłku XVIII i w początkach XIX wieku. Mam na myśli pojawienie się nowych odbiorców sztuki przy jednoczesnej utracie znaczenia najważniejszego przez wieki mecenasa, czyli Kościoła, oraz zaistnienie nie spotykanej wcześniej tematyki patriotycznej i narodziny ikonografii narodowej. Twórczość ta stanowi świadectwo początków nowoczesnego patriotyzmu, będącego udziałem szerokich grup społecznych. Walka o niepodległość stała się tematem sztuki plebejskiej, na w pół ludowej, wyrastającej z potrzeb ludzi prostych. Jeśli kilka lat wcześniej kupowali jakiegokolwiek obiekty, które dziś moglibyśmy określić jako dzieła sztuki, były to co najwyżej ryciny dewocyjne. Jednocześnie nie wolno zapominać, że procesy te zachodziły w środowisku tradycyjnym. Dzieła tworzone z myślą o nowej grupie odbiorców tworzył przecież artysta funkcjonujący w ramach organizacji cechowej, a jego działalność miała w ogromnej mierze charakter rzemieślniczy.

Powróćmy do kwestii genezy płótna Smuglewicza. Jak powiedziano, obraz pochodzi z roku 1797 i powstał w Warszawie, o czym świadczy umieszczona na nim data i sygnatura. Zleceniodawca nie jest znany. Wiadomo jedynie, że w I. połowie XIX wieku obraz stanowił własność generała Franciszka Ksawerego Kosseckiego<sup>72</sup>, który wprawdzie brał udział

wielokrotnie w okresie ok. 1795–1806 (równie często jak prace o tematyce kościuszkowskiej). Obrazki tego rodzaju często tworzyły pary – jednego kozaka ukazywano ze zrabowaną żywnością (gęsi, świniaki), drugiego obładowanego zrabowanymi sprzętami kościelnymi.

<sup>71</sup> Dane pochodzą z lat 1797, 1799–1804, M. Górkiewicz, *Ceny w Krakowie w latach 1796–1914*, Poznań, 1950, s. 218–219, tabl. 63.

<sup>72</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa, 1851, s. 179.

w insurekcji, lecz w 1797 roku miał zaledwie 19 lat, a co więcej wyjechał w tymże roku do Włoch<sup>73</sup>, toteż zamówienie przez niego *Przysięgi* jest mało prawdopodobne (choć nie można tego wykluczyć). Dzieło z Muzeum Narodowego w Poznaniu prawdopodobnie nie jest pierwszym utworem Smuglewicza ukazującym tę scenę. *Przysięga Kościuszki na Rynku w Krakowie* autorstwa późniejszego profesora znajdowała się niegdyś we dworze w Ropie. Rastawiecki pisał, że płótno zamówił ok. 1796 roku Wilhelm Siemieński<sup>74</sup>. Inną wersję widział Jerzy Mycielski w zbiorach Mieroszewskich w Krakowie u schyłku XIX wieku, lecz informacja ta jest zbyt lakoniczna, by mogła prowadzić do jakichkolwiek wniosków<sup>75</sup>.

Z kolei przegląd zachowanych prac tej treści Stachowicza dowodzi, że krakowianin malował je już w roku 1795<sup>76</sup>. Istotnym elementem tych przedstawień jest ukazana z dużą dokładnością architektura Rynku Głównego, znana z pewnością znacznie lepiej Stachowiczowi niż mornarszemu stypendyście. Jeśli przyjrzymy się uważnie realizacjom obu artystów, okaże się, że poszczególne budowle Smuglewicz przedstawił w sposób znacznie bardziej sumaryczny. Dotyczy to zwłaszcza attyki, wieży i hełmu ratusza oraz kamienic wschodniej i południowej pierzei placu. Inne zachowane materiały ikonograficzne (pomiary Karla Schmauße von Livonegg z roku 1802, pochodzące z ok. 1820 roku szkice Józefa Brodowskiego i rysunki z tek Sebastiana Sierakowskiego) stanowią świadectwo, iż bliższy prawdy był starszy krakowski cech malarzy<sup>77</sup>.

Zestawiając którąkolwiek z wersji stachowiczowej *Przysięgi* z pomiarem zachodniej elewacji ratusza autorstwa Karla Schmauße von Livonegg dochodzimy do wniosku, iż artysta wprawdzie starał się w wierny

<sup>73</sup> J. Skowronek, Koscecki Franciszek Ksawery, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, Wrocław, 1962, s. 296–297.

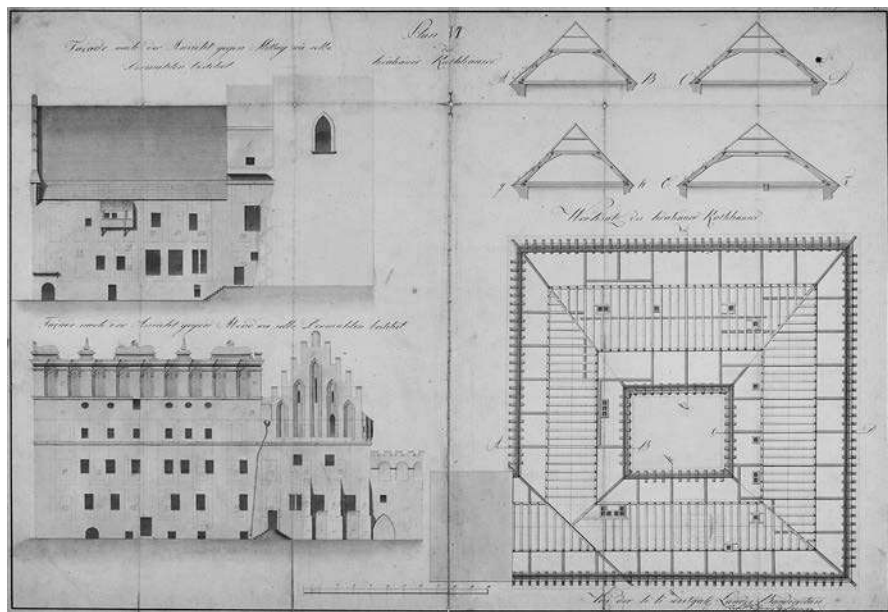
<sup>74</sup> E. Rastawiecki, op. cit., t. 3, Warszawa, 1857, s. 393.

<sup>75</sup> J. Mycielski, op. cit., s. 105–106, przyp. 1. Nie wiadomo, kiedy obraz powstał, a także trudno potwierdzić tę atrybucję, skoro płótno nie jest dziś uchwytnie.

<sup>76</sup> M. Gołąb, op. cit., 2007, s. 190, stwierdza, że Stachowicz prawdopodobnie powielił kompozycję Smuglewicza.

<sup>77</sup> Pomiary ratusza wykonane ok. 1802 przez Karla Schmauße von Livonegg: Archiwum Państwowe w Krakowie, Sekcja Kartografii i Dokumentacji Technicznych; reprodukowane: J. Banach, *Ikonomia Rynku*, zwl. s. 300, poz. 180, s. 308, poz. 187, s. 311, poz. 189.





10. Karl Schmauß von Livonegg, *Pomiar ratusza w Krakowie*. 1802

sposób odtworzyć wygląd budowli, lecz nie ustrzegł się przed błędami, np. grzebień atyki stał się w jego redakcji bardziej smukły, a liczba blend zdobiących gotycki szczyt wzrosła z pięciu do siedmiu. Smuglewicz te błędy powtórzył, a nawet je spotęgował. Formy atyki są na jego obrazie jeszcze smuklejsze niż u Stachowicza, przez co niewiele mają wspólnego z rzeczywistym wyglądem utrwalonym na pomiarze, a ścianę szczytową zdobi siedem blend.

Prace o tematyce kościuszkowskiej wykonywane w tanich technikach przez Stachowicza i jego anonimowych naśladowców krążyły po Krakowie przynajmniej od roku 1795. Największą popularnością cieszyła się *Przysięga*, którą prawdopodobnie znał Wilhelm Siemieński – przedstawiciel zamożniejszej szlachty na tym terenie. Jeśli wierzyć Rastawieckiemu, przypuszczalnie ok. 1796 roku zamówił u Smuglewicza cykl 15 obrazów historycznych przeznaczonych do dworu w Ropie, a wśród nich również



11. Franciszek Smuglewicz. *Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku w Krakowie*. Fragment. 1797

*Przysięgę Kościuszki*. Prawdopodobnie przy tej okazji – jako materiał pomocniczy dostarczony przez zleceniodawcę – jedna z wersji kompozycji Stachowicza dostała się w ręce warszawskiego malarza. Obiekt zachowany w Muzeum Narodowym w Poznaniu to kolejna replika sporządzona niewiele później dla nieznanego klienta. Dzieło Smuglewicza w wyraźny sposób nawiązuje do pierwowzoru, lecz artysta wprowadził pewne zmiany: zawęził perspektywę, uspokoił formy gotyckiej i manierystycznej architektury rynku. Obraz późniejszego

profesora akademii w Wilnie jest jednak przede wszystkim alegoryczną interpretacją tematu – bardziej ogólną – a zarazem wtórną wobec reporterskiego ujęcia krakowianina. Płótno zawiera przecież treści symboliczne, wniesione poprzez umieszczenie na pierwszym planie pomnika-personifikacji Polonii i wypisanego na cokole cytatu z *Eneidy* – „exoriare aliquis nostris de ossibus ultor”.

Uważam, że o podobnym kierunku inspiracji można mówić w przypadku *Grobu Ojczyzny*. Zdaniem Ryszkiewicza, było odwrotnie, co argumentował analogiami w ogólnej dyspozycji obrazu z *Nadaniem ustawy w Pawłowie* Smuglewicza<sup>78</sup>. Logiczna wydaje się inspiracja prowincjusza dziełem artysty królewskiego, tym niemniej nie wiadomo, skąd krakowianin mógł znać pracę monarszego stypendysty. Jeśli nato-

<sup>78</sup> A. Ryszkiewicz, op. cit., s. 235.



12. Michał Stachowicz. *Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku w Krakowie*. Fragment.

miast Stachowicz wykonał większą liczbę replik *Grobu Ojczyzny* w „tanich technikach”, któraś z nich mogła dostać się w ręce Smuglewicza, podobnie jak *Przysięga*.

Ikonografia kościuszkowska rozwijała się w Krakowie w sposób spontaniczny, a powielane przez Stachowicza gwasze i akwarele można uznać za sztukę niemal plebejską. Smuglewicz powtórzył kompozycję Stachowicza w większym formacie i w technice olejnej, tworząc tym samym jeden z pierwszych obrazów polskiego malarstwa historycznego o treściach narodowych i alegorycznych.

Zbigniew Michalczyk

Ankstyvoji Tado Kosciuškos ikonografija ir jos visuomeninis kontekstas XVIII–XIX amžių sandūros Krokuvoje: Pranciškus Smuglevičius ir Mykolas Stachovičius

*Santrauka*

Didžiosios prancūzų revoliucijos pavyzdys pamokė žmones iš Vado aplinkos, kokią svarbią reikšmę gali turėti grafika, todėl daugiausia būtent viršūnių veiksmai stimuliuo Kosciuškos raižytų portretų produkciją dar prieš sukilimo įsiliepsnojamą (nuo 1793). Taigi minių garbinamo vado atvaizdas per sukilimą buvo visuotinai žinomas; jis kabintas ant langų, nešiotas tabokinėse, medalionuose, segtas prie drabužių. Sukilimą pralaimėjus ir Lenkijai praradus nepriklausomybę, šis kultas nusileido į pogrindį, bet neprarado galios, maža to, įgijo naujų bruožų. Atsirado naujos temos, tokios kaip Pranciškaus Smuglevičiaus ir Mykolo Stachovičiaus pavaizduotos scenos „Kosciuškos priesaika Krokuvos turgaus aikštėje“ ar „Kosciuška gelbsti Lenkiją nuo mirties“. Šių reiškinų visuomeninį kontekstą galime stebėti apie 1795–1805 m. Krokuvoje, kur minėtas Stachovičius (po jo ir kiti tapytojai) gausybė egzempliorių daugino guašu ir akvarele tapytas su sukilimu susijusias scenas. Išlikusių paminklų analizė, taip pat rašytinių šaltinių informacija liudija, kad to meto Krokuvoje viešpatavo šio tipo atvaizdų mada, paplitusi tarp vidutinių ar netgi skurdesnių miestiečių. Faktas, kad nacionaline tematika domėjosi įvairių, taip pat žemesnių visuomenės sluoksnių atstovai, liudija nepaprastai ryškius jų savimonės pokyčius. XVIII ir XIX a. sandūroje atsirado nauji meno vartotojai – bevardė „masinė“ meno klientūra iš vidutinių miestiečių, sudarančių naujos epochos visuomenę.

Straipsnyje nagrinėjant įvairias „Kosciuškos priesaikos Krokuvos turgaus aikštėje“ versijas, bandoma atsakyti į klausimą, kas buvo šios daugelio menininkų kartotos kompozicijos pradininkas – Stachovičius ar Smuglevičius. Smuglevičiaus paveikslas (saugomas Poznanės nacionaliniame muziejuje) buvo sukurtas 1797 m. Varšuvoje, tai liudija kompozicijoje įrašyta data ir signatūra. Paveikslas užsakovas nežinomas. Tai tikriausiai ne pirmas Smuglevičiaus kūrinys šia tema. Būsimo Vilniaus universiteto profesorius paveikslas „Kosciuškos priesaika Krokuvos turgaus aikštėje“ kadaise puošė ir Ropos dvarą. Edwardas Rastawieckis rašė, kad šią drobę 1796 m. užsakė Vilhelmas Semenskis. Tačiau Stachovičiaus šios temos kūrinių tyrimai liudija, jog analogišką sceną krokuvietis tapė dar 1795 m. Minėtiems atvaizdams būdinga itin detalai perteikta Didžiojo turgaus aikštės pastatų architektūra, be abejonės, geriau žinoma Stachovičiui nei valdovo stipendininkui Smuglevičiui. Atidžiai palyginus abiejų dailininkų kompozicijas matyti, kad atskirus pastatus Smuglevičius nutapė labiau apibendrintai. Kiti

ikonografiniai šaltiniai (pvz., Karlo Schmauſo von Livoneggo 1802 m. apmatavimai) taip pat liudija, kad tikslesnis buvo Krokuvos tapytojų cecho vyresnysis. Tikriausiai tapant paveikslus Ropos dvarui, viena Stachovičiaus kompozicijos versija pateko į Varšuvos dailininko Smuglevičiaus rankas. Pastarojo tapytas Poznanės nacionaliniame muziejuje saugomas paveikslas – tai dar viena kompozicijos replika, sukurta šiek tiek vėliau nežinomam užsakovui. Tikėtina, kad tos pačios krypties įtaka buvo ir abiem minėtiems tapytojams kuriant kompozicijas „Kosciuška gelbsti Lenkiją nuo mirties“.

Kosciuškos ikonografijos raida Krokuvoje buvo spontaniška, o Stachovičiaus daugintas guašo ir akvarelės kompozicijas galima vertinti beveik kaip plebėjišką meną. Smuglevičius atkartoję Stachovičiaus kompoziciją didesniu formatu, aliejaus technika, sukurdamas vieną pirmųjų Lenkijoje istorinių, nacionalinio ir alegorinio turinio paveikslų.