

# Bartnicka, Kalina

---

## Początki szkolnictwa artystycznego w Polsce w czasach panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego

---

Rozprawy z Dziejów Oświaty 9, 34-65

---

1966

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

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



KALINA BARTNICKA

POCZĄTKI SZKOLNICTWA ARTYSTYCZNEGO W POLSCE  
W CZASACH PANOWANIA STANISŁAWA AUGUSTA  
PONIATOWSKIEGO

I

Trzydzieści ostatnich lat XVIII w. w Polsce to ciągła walka oświeczonej części społeczeństwa z reakcją i wstecznictwem o naprawę gospodarczą i społeczną kraju, o utrzymanie niepodległego bytu państwa. W rezultacie okres ten charakteryzuje ogólny rozwój ekonomiczny, społeczny, kulturalny i naukowy kraju. Przodującym ośrodkiem na wszystkich polach rozwoju staje się Warszawa, w której wykształca się nowa warstwa inteligencji mieszczańskiej. Pomimo klęski politycznej, która zamknęła okres oświecenia polskiego, jego udział kulturalny był ogromny w ogólnym dorobku historycznym narodu.

Stopniowe podnoszenie się poziomu ekonomicznego kraju wywoływało zmiany w układzie społecznym, w którym większą rolę zaczęły grać rzesze zamożnej szlachty. Z drugiej strony następował powolny wzrost znaczenia mieszczaństwa, zwłaszcza w dużych ośrodkach miejskich. Podnosił się poziom oświaty, co wpłynęło na budzenie się potrzeb kulturalnych i artystycznych w szerszych masach społeczeństwa polskiego. Wzrastało zainteresowanie narodową sztuką, teatrem i muzyką. Napływ obcych artystów nie mógł już pokrywać rosnącego popytu na dzieła sztuki i kulturalną rozrywkę. W ten sposób powstały warunki, w których mogło się rozwinąć narodowe środowisko artystyczne. W postępowych i najbardziej oświeconych kręgach społecznych forsowano konieczność dorównania poziomem życia artystycznego Zachodowi.

Z przemianami społecznymi zbiegła się świadoma i planowa działalność Stanisława Augusta Poniatowskiego i jego otoczenia. Niemalą rolę odgrywały prądy płynące z zagranicy, głównie z Francji, oraz snobizm magnaterii i szlachty na mecenasowanie narodowej sztuce.

Budzące się zainteresowania społeczeństwa polskiego problemami rozwoju sztuki znalazły wyraz m. in. w projektach organizowania akade-

mii sztuk pięknych oraz w postulatach rozwoju narodowej sceny i muzyki. Wzrastał szacunek dla sztuk pięknych i artystów, zwiększało się poczucie godności zawodowej samych twórców. Zmiany te znalazły odbicie w akcji podjętej w połowie XVIII w. przez cech malarzy krakowskich w celu wyzwolenia się spod władzy rady miejskiej.

Cech malarzy krakowskich był jednym z najstarszych w kraju. Z biegiem lat bardzo podupadł. Ciężała mu „opieka” i kuratela krakowskiej rady miejskiej oraz ograniczenie rygorystycznymi przepisami, które spychały umiejętność malowania do rzędu rzemiosła. Około połowy XVIII wieku rozpoczęli malarze walkę z radą miejską o niezależność i swobodę wykonywania zawodu<sup>1</sup>. Chodziło im o podniesienie malarstwa do godności „sztuk wyzwolonych”. Wiązała się z tym sprawa kształcenia młodzieży. Z pomocą przyszedł im Uniwersytet Krakowski, który w 1745 r. przyjął Kongregację Malarską pod swoją opiekę. Uchwałę zatwierdził August III. Malarze ułożyli ustawę rozwijającą dawne przepisy cechowe. W 1748 r. ustawę tę zatwierdził rektor Akademii Krakowskiej, Stanisław Filipowicz<sup>2</sup>.

Krakowska rada miejska przystąpiła do kontraktaku. Dzięki jej staraniom wydany został przywilej królewski, który podporządkowywał radzie wszystkich malarzy z wyjątkiem wirtuozów, czyli artystów. To niecisłe sformułowanie pozwoliło pozostać malarzom nadal pod zwierzchnictwem Akademii.

Zatwierdzone przez rektora Filipowicza *Statuta albo ustawy Kongregacji JJ.PP. Malarzów Krakowskich* nie różnią się w istocie niczym od dawnych statutów cechowych. Nauczanie zawodu miało odbywać się drogą terminowania u poszczególnych majstrów. Statuty pozwalały przyjmować na naukę jedynie chłopców, katolików, z prawego łoża. Nauka miała trwać siedem lat. Zachowany został podział na uczniów i czeladników. Sprawdzianem umiejętności miała być sztuka mistrzowska, majstersztyk, zatwierdzona przez Kongregację. Młodzież obowiązana była w czasie nauki stołować się i mieszkać u majstra. W zamian za to obowiązywała całodzienna praca. Zapis do terminu, wyzwoliny na czeladnika, przyjęcie do grona majstrów powiązane były z systemem opłat na rzecz cechu.

<sup>1</sup> Przebieg zatargu omawia M. Ch a m c ó w n a w pracy *Walka malarzy krakowskich o wyzwolenie spod praw cechowych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, nr 2.

<sup>2</sup> *Ustawa cechowi malarskiemu przez radę miejską krakowską dnia 22 października 1783 r. nadana; Statuta albo ustawy kongregacji JJ.PP. malarzów krakowskich; Statuta albo ustawy i prawa szlachetnej kongregacji malarskiej przy przesiławnej Akademii...* (Por. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. I—III, Warszawa 1850).

Wynikiem zakusów rady miejskiej i nowych przywilejów królewskich było wprowadzenie rozróżnienia na malarzy-rzemieślników i artystów-wirtuozów. W związku z tym rektor uniwersytetu, Stanisław Filipowicz, wydał znamienne rozporządzenie *O porządku pomiędzy panami magistrami w podejmowaniu się roboty malarskiej*<sup>3</sup>, w którym starał się sprecyzować różnice między tymi kategoriami malarzy: „Ponieważ w kunszcie malarskim insza sztuka albo umiejętność malować obrazy, kopersztychy, lanczawty i tym podobne sztuki jak na płótnie, tak na inszej materii, insza jest umiejętność złocić, chińszczyznę praktykować [...], insza najpodlejsza robota klijowanie, czyli to na płótnie, czyli to na drewnie [...]”. Rektor powagą swego urzędu nakazuje, aby wirtuozowie nie podejmowali się „klijowej roboty”, a pozostali rzemieślnicy prac artystycznych.

Życzliwość Akademii Krakowskiej w stosunku do ambicji i poczynań malarzy krakowskich znalazła pełny wyraz w ustawach, nadanych Kongregacji Malarskiej w 1766 r. We wstępie, zgodnie ze zwyczajami panującymi w zagranicznych akademiach, malarstwo zostało potraktowane jako jedna z wolnych nauk.

Zostały wyodrębnione zagadnienia dotyczące szkolenia młodzieży. Zorganizowanie należytego nauczania miało podnieść kompromitująco niski poziom techniczny i artystyczny malarzy krakowskich.

Ustawy usiłowały połączyć istniejącą już hierarchię cechową z wymogami szkolnej organizacji nauczania, które przeznaczone było nie tylko dla młodzieży pragnącej poświęcić się malarstwu zawodowo, lecz i dla wolontariuszy. Wolni słuchacze nie mieli obowiązku legitymowania się przed Kongregacją Malarską i opłacania składek, nie mieli jednak prawa wykonywania prac malarskich zarobkowo.

Członków Kongregacji podzielono na trzy klasy według poziomu posiadanych umiejętności zawodowych. Określono prawa i obowiązki związane z należeniem do każdej z nich, warunki zdobywania wyższych kwalifikacji i przechodzenia do wyższych klas, słowem, stworzono jakby namiastkę szkoły sztuk pięknych. W klasie pierwszej byli malarze początkujący: wolontariusze i terminatorzy cechowi; w klasie drugiej znalazła się głównie czeladź i niektórzy mniej zaawansowani majstrowie; w trzeciej malarze znający swój zawód doskonale, którzy mieli nawet prawo udzielać młodzieży indywidualnych lekcji. Kobiety zostały wyłączone z nauki szkolnej; majstrowie mogli jednak udzielać im prywatnie lekcji we własnych domach.

Naukę można było przerwać po ukończeniu każdej klasy i na tym poprzestać, bez przechodzenia do następnej. Wpisywano takiego absol-

<sup>3</sup> Ch a m c ó w n a, *op. cit.*, s. 215—216.



wenta do ksiąg Kongregacji, do kategorii „magistrów niższej klasy”; nie wolno było jednak w takim wypadku wykonywać prac zarobkowych bez pozwolenia starszych Kongregacji. Terminatorów uczących się w pracowniach samodzielnych mistrzów malarskich, należących do Kongregacji, obowiązywało również uczęszczanie na lekcje.

Ustawy nadane przez Akademię Kongregacji Malarzy Krakowskich zawierają wskazówki programowe dla profesorów uczących młodzieży malarstwa. Nauka miała się zaczynać od elementarnych wiadomości o rysunku, od rysowania linii prostych i krzywych. Następnie poprzez rysowanie poszczególnych części twarzy powinno się dojść do umiejętności rysowania całej twarzy i oddawania zmian fizjonomii, wywołanych przez rozmaite uczucia. Dalszym etapem miała być nauka rysunku kończyn i korpusu ciała ludzkiego, a wreszcie całej postaci ludzkiej. Taki był program przewidziany dla klasy pierwszej.

W drugiej klasie miały być wprowadzone przedmioty wymagające większych umiejętności: sztychowanie, zasady perspektywy, rysunki architektoniczne i rysunek ciała ludzkiego, poddanego różnym pasjom. W tej klasie miały być wprowadzone elementy malarstwa. Rysowanie aktów z modelu żywego lub rzeźbionego, w sztucznym oświetleniu (z wyłączeniem aktów kobiecych), miało nastąpić dopiero w trzeciej klasie. Malarstwa portretowego, pejzażowego i rzeźby mieli się studenci uczyć drogą kopiowania gotowych już dzieł.

Program szkolenia malarzy nakreślony przez Akademię w 1766 r. nie był postępowy. Wykształcony według niego malarz posiadałby jedynie formalną, schematyczną umiejętność rysowania korpusu ludzkiego; do tego bowiem prowadził system, w którym studia nad żywym modelem dopuszczane były dopiero dla bardzo zaawansowanych już malarzy. Poza tym uczenie malarstwa z gotowych już wzorów zabijało w uczniach inwencję twórczą. Dodatkową słabością tego programu było pozostawienie młodzieży malarskiej pod zwierzchnictwem Kongregacji i pod kierunkiem poszczególnych majstrów, to znaczy łączenie systemu nauczania cechowego ze szkolnym. Osłabiało to bardzo ewentualny wpływ szkoły na ucznia i sprzyjało nabieraniu manieri w malowaniu.

Prace uczniów raz w miesiącu mieli sprawdzać i oceniać dwaj komisarze. Nakładano na nich również obowiązek skłaniania osób niezdolnych do rezygnacji z dalszej nauki. Każdą klasę miał prowadzić jeden profesor. Ograniczało to, już w projekcie, możliwość wprowadzenia na szerszą skalę specjalizacji kierunków nauczania i uzupełniania praktycznych zajęć wykładami teoretycznymi.

Nawet tak skromnie pomyślany projekt kształcenia młodych malarzy rozbijał się z góry z powodu trudności finansowych Kongregacji. Na razie z braku funduszy, a także z powodu niskiego stanu umiejęt-

ności chętnych uczniów, zaangażowano jednego profesora do udzielania początków rysunku, a drugiego do wykładania teorii malarstwa. Obydwaj kandydaci na profesorów bezpłatnie udzielali nauk dwa razy w tygodniu, w dni wolne od normalnych zajęć, w Kolegium Nowodworskim. W projekcie przewidywano wybranie jednego spośród członków Kongregacji Malarskiej, który w każdą niedzielę i święto po południu wykładałby 1—2 godziny rysunek dla czeladzi rozmaitych rzemiosł, z uwagi na ogromną pożyteczność tej nauki dla rzemiosła.

Kongregacja Malarska wyremontowała własnym kosztem lektorium w Kolegium Nowodworskim i wyposażyla je w obrazy, gipsowe modele części ciała ludzkiego do nauki rysunków itp. W lektorium podjęto nauczanie. O jego przebiegu, o tym, jak realizowano postulaty omawianych wyżej ustaw, brak jest wiadomości.

Zajęcia prowadzone dla młodzieży uczącej się malarstwa w Kolegium Nowodworskim w Krakowie zostały przerwane przez konfederację barską. Podjęto potem próby wznowienia ich. Pewną pomocą służył malarzom przybyły w 1777 r. do Krakowa Kołłątaj. Zaopatrzył on Kongregację w książki z wzorami do rysunków rzemieślniczych, z których mieli uczyć się rzemieślnicy różnych rzemiosł, wzory służące do nauki rysowania figur, a nawet wedut. Obiecywał też wystarać się o fundusz na opłacanie nauczyciela rysunków. Zorientowawszy się jednak w nikłych umiejętnościach zawodowych malarzy krakowskich, w niskim poziomie technicznym i kulturalnym tego środowiska, postanowił oprzeć kształcenie młodzieży artystycznej na innych podstawach i całkowicie cofnął swoją pomoc dla Kongregacji, a pewnie pod jego wpływem wycofał się z opieki nad malarzami i Uniwersytet Krakowski.

Oceniając tę pierwszą próbę polskiego środowiska malarskiego, zrywającego z tradycjami średniowiecznymi i cechowymi a przystosowującego system szkolenia młodzieży do nowych potrzeb przez stworzenie normalnej szkoły malarskiej, trzeba podkreślić, że była to jedyna próba zorganizowania szkolnictwa artystycznego, podjęta przez zawodowe polskie środowisko malarskie. Była ona wyrazem dążenia do podniesienia poziomu zawodowego i intelektualnego malarzy, a także ich pozycji w społeczeństwie. Środowisko to jednak było ubogie i zacofane. Dlatego koncepcji szkolenia brak śmiałości rozwiązań, szerszego spojrzenia na sprawę kształcenia młodych artystów i konsekwentnego wprowadzenia planów w życie.

## II

Nieco późniejsze były próby zorganizowania akademii sztuk pięknych na dworze króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Król w czasie swego panowania umiejętnie i z zamiłowaniem popierał rozwój sztuk

i nauk. Pragnął dorównać w rozwoju artystycznym kraju państwu Europy zachodniej. Jednakże jego celem była nie tylko sztuka. Idąc za poglądami filozofów i ekonomistów francuskich XVIII w. wierzył, że przez podniesienie na wyższy poziom przemysłu, nauki i sztuki podniesie ogólny dobrobyt narodu i jego potęgę polityczną. Sztuka miała być środkiem poprawy obyczajów i podniesienia kultury narodu. Ten nurt moralizatorski jest bardzo charakterystyczny dla działalności króla i w ogóle dla prądu odrodzenia umysłowego i społecznego w Polsce drugiej połowy XVIII w.<sup>4</sup>

Na Zamku Królewskim w Warszawie powstał pierwszorzędny ośrodek kulturalny, odgrywający decydującą rolę w sprawach sztuki, pomimo konkurencyjnej działalności niektórych rodów magnackich (np. Puławy Czartoryskich). W okresie poprzednim ani panująca dynastia Sasów, ani magnateria i bogata szlachta, które posiadały środki materialne, potrzebne do mecenasowania sztukom pięknym, nie dbały ani o stworzenie, ani o podtrzymywanie narodowego środowiska artystycznego. Artystów i dzieła sztuki sprowadzano z zagranicy. Obcych artystów zgromadził na swoim dworze także i Stanisław August. Brak było bowiem w kraju sił, które mogłyby ich zastąpić. W planach królewskich leżało jednakże wykształcenie polskich malarzy, architektów, rzeźbiarzy i rytowników, teatru z narodowym repertuarem i polskimi aktorami. Przez całe swoje panowanie nosił się król z myślą utworzenia akademii sztuk pięknych, która zapewniłaby „kadrę artystyczną” dla kraju. Wielokrotnie na polecenie Stanisława Augusta sporządzane były projekty organizacji takiej uczelni. Układali je najbliżsi współpracownicy i doradcy króla w sprawach artystycznych: Marcello Bacciarelli, Michał Mniszech, August Moszyński.

Stanisław August, który jeszcze z czasów młodości wojaży posiadał za granicą znajomości wśród artystów i miłośników sztuki, ściągnął na dwór warszawski, od razu po wstąpieniu na tron, malarzy: Pillemona, Kraffta, Bacciarellego. Jeszcze przed 1767 r. polecił Bacciarellemu przygotować projekt sprowadzenia na dwór artystów z wszystkich dziedzin sztuki, którzy ewentualnie mogliby kształcić młodzież krajową w swoich specjalnościach<sup>5</sup>. Marcello Bacciarelli, Włoch z pochodzenia, bardzo szybko zdobył sympatię i zaufanie króla. Stał się wkrótce jego głównym doradcą i kierownikiem przedsięwzięć w sprawach artystycznych. Przewidziany był na dyrektora planowanej akademii.

<sup>4</sup> T. Mańkowski, *Mecenat Stanisława Augusta*, Warszawa 1934, s. 5; W. Tatarzkiewicz, *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919, s. 38.

<sup>5</sup> W. Tatarzkiewicz, *Akademia Sztuk Pięknych za Stanisława Augusta*, „Przegląd Historyczny”, 1915, s. 330.

Mimo że do oficjalnego otwarcia akademii sztuk pięknych na dworze królewskim nie doszło, istniała tam ona faktycznie. Zwana była przez współczesnych malarnią, chociaż kształciła nie tylko malarzy. W pracowniach zamkowych uczyli się młodzi rzeźbiarze pod kierunkiem Le Bruna, architekci pod kierunkiem Fontany, a później Merliniego, malarze pod kierunkiem Bacciarellego, który poza tym był kierownikiem całego systemu nauczania. Nauka na dworze królewskim miała charakter praktyczny. Opracowywano kopie obrazów ze zbiorów królewskich, odnawiano zniszczone dzieła. Młodzież kształcona była bardzo starannie. Atelier zajmowały szereg pomieszczeń na zamku warszawskim, przy czym obok pracowni samodzielnych artystów były pomieszczenia dla uczniów i pomocników<sup>6</sup>. Z zachowanych inwentarzy i spisów wiadomo, jakie było wyposażenie pracowni. Mieściły się tam meble, kostiumy dla modeli, przybory malarskie i rzeźbiarskie, pomoce naukowe dla młodzieży uczącej się<sup>7</sup>.

Pomoce naukowe dobrane były ze specjalną troską. Do studiów nad muskulaturą ciała ludzkiego sprowadzono serię modeli anatomicznych Lelliego<sup>8</sup>: były modele bezbarwne, były także egzemplarze ze specjalnie barwionymi mięskami; oznaczonymi różnymi literami, do których osobno sporządzone zostały objaśnienia pisemne. Z innych modeli anatomicznych należy wymienić odlew gipsowy figury ludzkiej bez skóry, wykonany przez J. A. Houdona w 1769 r., model anatomiczny postaci siedzącej, szkielet ludzki, manekiny męskie i żeńskie. Do użytku malarzy i rzeźbiarzy sprowadzono odlewy znakomitych dzieł rzeźby antycznej i kopie w marmurze, a oprócz tego rzeźbę współczesną, np. francuską. Pomocą był także zbiór rysunków anatomicznych w królewskim Gabinetie Rycin. Na dobór zakupów, i to zarówno malarstwa, jak i rzeźby, miał ogromny wpływ Bacciarelli<sup>9</sup>. Troszczył się on także i o drobne potrzeby pracowni, takie jak papier, ołówki, tusz, guma elastyczna itp. dla architektów, glina, płótno na tzw. *capottes*, chroniące modele przed kurzem i wysychaniem, marmur i żelazo dla rzeźbiarzy itp.<sup>10</sup>

Utrzymywanie królewskiego dworu artystycznego było kosztowne. W latach osiemdziesiątych XVIII w. sporządził Bacciarelli wykaz wy-

<sup>6</sup> Tatariewicz, *Rządy artystyczne...*, s. 16—17, 21—24.

<sup>7</sup> T. Mańkowski, *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1948, s. 44.

<sup>8</sup> W drugiej połowie XVIII w. bardzo były modne studia muskulatury ciała ludzkiego na pozbawionych skóry modelach anatomicznych. Pierwszy taki model wykonał rzeźbiarz włoski Lelli dla papieża Benedykta XIV w 1766 r. (Por. Mańkowski, *op. cit.*, s. 44).

<sup>9</sup> Mańkowski, *op. cit.*, s. 21, 44—46.

<sup>10</sup> Tatariewicz, *Akademia Sztuk Pięknych...*, s. 341. W aneksach do pracy autor przytacza notatkę o drobnych wydatkach miesięcznych na potrzeby szkolne malarni i sculptorni w 1784 r.

datków ponoszonych przez króla na ten cel; sięgały one 5 162 dukatów rocznie<sup>11</sup>, przy tym Bacciarelli wymienia tylko osoby związane bezpośrednio ze sprawami nauczania, które ewentualnie zostałyby zatrudnione w akademii. Oprócz artystów i stypendystów utrzymywał król dwóch modeli męskich, jeden żeński, służbę, personel pomocniczy, np. sekretarza.

O artystach nauczających w dworskich pracowniach posiadamy dosyć ogólnikowe wiadomości. Wiadomo, że najwcześniej zorganizowana została malarnia. Uczyli w niej obok Bacciarellego Kosiński i Marteau. Profesorem malarstwa miał być, czy też nawet był, Antoni Albertrandy, bratanek biskupa<sup>12</sup>. Osobne atelier rzeźbiarskie, skulptornia, powstało dopiero w 1778 r.; mieli tam własne pracownie André Le Brun, Giacomo Monaldi, Franciszek Pinck<sup>13</sup>. Najmniej wiadomości posiadamy o kształceniu architektów, chociaż szkoła zamkowa wychowała kilku znakomych uczniów, np. Jakuba Kubickiego.

Można się co najwyżej domyślać, jaki był program nauk udzielanych w szkole zamkowej. Sądząc po doborze pomocy naukowych, uczono rysować z modeli gipsowych i żywych (co niesłychanie gorszyło niektórych współczesnych — ze zgrozą wspomina o tym w swoich pamiętnikach Jędrzej Kitowicz). Według panującej w Europie zachodniej mody prowadzono studia anatomiczne nad muskulaturą ciała ludzkiego. Wskazują na to nabyte dla malarni i skulptorni modele anatomiczne Lelliego.

Wzory urządzeń atelier do rysowania i rzeźbienia z modeli, wzory oświetlenia — sprowadzono z Drezna<sup>14</sup>, gdzie właśnie otwarto Akademię Sztuk Pięknych, w której jednym z profesorów miał zostać Marcello Bacciarelli<sup>15</sup>. Dlatego zresztą, być może, powierzał mu król z takim zaufaniem sprawę szkolnictwa na zamku.

Bacciarelli poświęcał codziennie 1—2 godziny na pracę nad szkoleniem młodzieży: poprawiał prace malarskie i rysunki uczniów, udzielał im wskazówek i rad<sup>16</sup>. Naukę zaczynało pewnie od rysowania z figur anatomicznych. Dalsze kształcenie odbywało się już prawdopodobnie

<sup>11</sup> Tatariewicz, *op. cit.*, s. 339—340.

<sup>12</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, 1819, dodatek „Rozmaitości”, nr 33: *Krótki rys malarstwa w Polsce* (Por. Tatariewicz, *ibid.*, s. 335).

<sup>13</sup> Mańkowski, *op. cit.*, s. 20.

<sup>14</sup> Tatariewicz, *Akademia Sztuk Pięknych...*, s. 331.

<sup>15</sup> Akademia Sztuk Pięknych w Dreźnie otwarta została w 1764 r. Porusza te sprawy korespondencja Bacciarellego z Hagedornem, dyrektorem Akademii w Dreźnie (Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkps III 3289).

<sup>16</sup> F. Bacciarelli, *Odpowiedź i uwagi nad krótkim rysem malarstwa w Polsce*, „Gazeta Korespondenta”, 1819, „Rozmaitości”, nr 41.



w toku pracy pod kierunkiem wybranego artysty, nad konkretnymi zamówieniami i poleceniami króla.

Zamkowa szkoła sztuk pięknych posiadała nawet własne podręczniki, napisane z myślą o uczącej się w niej młodzieży. Wspomniany już Antoni Albertrandy napisał *Wiersz o malarstwie* i wydał drukiem wraz z dodatkiem *Krótki wykład osteologii, myologii tudzież i proporcji ciała ludzkiego wraz z przydatkiem powierzchniowych odmian twarzy w każdej namiętności samym tylko malarzom i snycerzom służący*. *Wiersz o malarstwie*, wydany w 1790 r. w Warszawie, był rymowanym podręcznikiem sztuki malarskiej, zupełnie zresztą nieoryginalnym, opartym na wydanej w 1760 r. pracy C. Wateleta *L'art de peindre*<sup>17</sup>. Według założeń autora *Wiersz o malarstwie* miał stanowić wykład prawideł malarskich i wprowadzić uczniów w posługiwanie się polską terminologią zawodową. Razem z dodatkiem o anatomii ciała ludzkiego i regułami, jak należy wyrażać stany uczuciowe malowanych osób, stanowił teoretyczne uzupełnienie pobieranej przez młodzież nauki. Pozostawił także Albertrandy w rękopisie podręcznik: *Cours d'anatomie à l'usage des Elèves de l'Ecole des Beaux Arts à Varsovie sous Stanislas Auguste*.

Najzdolniejszym wychowankom szkoły na Zamku Królewskim zapewniał król pomoc finansową w czasie doskonalenia umiejętności w ośrodkach zagranicznych. Pomagał zresztą także i nie związanym ze szkołą artystom, np. Smuglewiczowi czy Kucharskiemu. Oprócz stypendiów zagranicznych z pomocy materialnej Stanisława Augusta korzystali również młodzi malarze pracujący w kraju (bądź w formie pensji miesięcznych, bądź w formie wynagrodzeń za zlecane im prace). Stypendystami króla byli między innymi: Antoni Albertrandy, Bing *vel* Pink — syn rzeźbiarza, Dollinger, Jakub Kubicki, Anna Rajecka, Mateusz Tokarski, Szeinmetzer, Józef Wall, Zeich, syn nadwornego królewskiego miniaturzysty.

### III

Szkoła sztuk pięknych istniejąca na Zamku Królewskim przez cały okres panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego nie zadowalała ambicji króla. Traktowana była widocznie przez niego jako stan przejściowy, namiastka prawdziwej akademii sztuk pięknych. Świadczą o tym stale ponawiane projekty utworzenia oficjalnej akademii.

Szkolenie młodych artystów na Zamku zorganizowano na zasadzie projektu Bacciarellego, opracowanego na polecenie króla prawdopodob-

<sup>17</sup> T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, Lwów 1932; autor stwierdza, że praca Wateleta też nie była oryginalna.



nie już w 1767 r. Bacciarelli proponował zgromadzenie na dworze królewskim zespołu artystów, składającego się z malarza kompozycji historycznych, władającego technikami olejną i freskową, portrecisty, pejzażysty i rzeźbiarza. Każdy z nich, zaangażowany trzyletnim kontraktem z pensją 200—300 dukatów rocznie, miałby obowiązek kształcenia 1—2 wytypowanych przez króla uczniów w swojej specjalności. Bacciarelli wskazywał na potrzebę zgromadzenia zbioru odlewów gipsowych z rzeźb antycznych, które miały być pomocne w nauczaniu. Proponował też utworzenie systemu stypendialnego, który pozwoliłby na kształcenie czterech młodych artystów krajowych za granicą; malarz kompozycji historycznych i rzeźbiarz powinni być wysłani na studia do Rzymu, portrecista do Paryża, architekt swoje stypendium powinien by wykorzystywać częściowo we Włoszech (studia nad pięknem form architektonicznych), a częściowo we Francji (praktyczne aspekty budownictwa)<sup>18</sup>.

Projekt powyższy, skromny i obliczony na szybkie zrealizowanie, traktowany był przez autora i przez króla zapewne jako prowizorium. W latach siedemdziesiątych XVIII w. Bacciarelli opracował nowy projekt kształcenia młodzieży w ośrodku artystycznym na Zamku Królewskim<sup>19</sup>. Omówił w nim szczegółowo sprawę obsady stanowisk profesorskich w planowanej uczelni, określił, jakim wymaganiom powinni odpowiadać kandydaci na te stanowiska, wysunął nawet pewne propozycje personalne. Na pierwszym miejscu, jako osobę najważniejszą, wymienił malarza scen historycznych, który oprócz doskonale opanowanej umiejętności rysunku i kładzenia koloru powinien władać techniką malowania olejno i *al fresco*. Rzeźbiarza, zdaniem autora projektu, należało sprowadzić z Włoch lub z Francji, oceniwszy najpierw jego kwalifikacje na podstawie przysłanych wcześniej prac. Z zagranicy też należałoby sprowadzić portrecistę i pejzażystę, oczywiście po uprzednim sprawdzeniu ich umiejętności<sup>20</sup>. Za pensję wynoszącą 400 dukatów rocznie (rzeźbiarz miał otrzymać tylko 300 dukatów), mieszkanie i opał artyści powinni przyuczyć do swego zawodu jednego lub dwóch wskazanych przez króla młodych Polaków. Bacciarelli podkreślał w projekcie konieczność uprawiania sztuki przez obywateli kraju, jeżeli sztuka ma w nim naprawdę zakwitnąć. Szlifowanie talentu za granicą miał umożliwić zdolnej, niezbyt zamożnej młodzieży system stypendialny. W tym punkcie autor projektu nie wprowadził żadnych zmian w stosunku do pierwszej koncepcji.

„Mając malarzy wszystkich specjalności — pisał Bacciarelli — mógł-

<sup>18</sup> Tatariewicz, *Akademia Sztuk Pięknych...*, s. 330.

<sup>19</sup> Tatariewicz, *op. cit.*, s. 333, 338—339.

<sup>20</sup> Tatariewicz, *op. cit.*, s. 338. Nazwiska proponowanych przez Bacciarellego malarzy nie należały do najwyższej klasy artystów tego czasu.

by WKM utworzyć akademię i wydatki nie byłyby zbyt duże”. Oczywiście, należy jeszcze zapewnić szkole dwa lub trzy pokoje na atelier, sprowadzić odpowiednie modele, służbę, zorganizować dobre oświetlenie, zgromadzić zbiór odlewów gipsowych z antyku.

W latach osiemdziesiątych, ściśle mówiąc przed 1788 r., opracowany został projekt *Wydatków do zrobienia na Akademię Sztuk Pięknych*<sup>21</sup>. Był to nowy, odmienny od poprzednich, plan organizacji takiej szkoły. Plan ten, tak jak i wcześniejsze koncepcje Bacciarellego, związany był z konkretnie istniejącą na dworze królewskim sytuacją i stanowił próbę ulepszenia prowadzonego tam nauczania. Świadczy o tym dobitnie fakt zestawienia przyszłych wydatków króla na prowadzenie regularnej szkoły z aktualnymi kosztami utrzymania artystów i ich uczniów, atelier, modeli itp. W porównaniu z poprzednimi projektami uderza powiększenie planowanej liczby profesorów do ośmiu (miało być czterech malarzy, dwóch rzeźbiarzy, dwóch architektów) i uwzględnienie w szkole nauki architektury, której plany wcześniejsze nie wymieniały.

Ścisły związek projektu z aktualną sytuacją szkolenia w pracowniach zamkowych widoczny jest również w obsadzie stanowisk w planowanej akademii, i to zarówno profesorów, jak i pracowników pomocniczych, a nawet stypendystów. Oprócz profesorów na etacie akademii mieli być: sekretarz, inspektor obrazów, dwaj modele, lokaj, portier, stróż. Oprócz stypendystów zagranicznych przewidziano czterech pracujących w kraju. Budżet szkoły: utrzymanie profesorów i wydatki bieżące, wynosiłyby 4 688 dukatów rocznie. Sumę tę autor proponował zaokrąglić do 5 000 dukatów (przewidując zapewne wydatki nieprzewidziane, dodatkowe) i zabezpieczyć na jednej z ekonomii królewskich. Bacciarelli przygotował nawet odpowiedni wzór edyktu królewskiego o otwarciu akademii sztuk pięknych. Możliwe, że ten właśnie projekt miał być przedstawiony do zatwierdzenia sejmowi w 1791 r.<sup>22</sup>

W projekcie Bacciarellego zupełnie brak omówienia programu nauki i sposobu jej realizowania. Omawiają one, każdy następny bardziej szczegółowo, sprawy finansowe związane z otwarciem i prowadzeniem planowanej uczelni, skład grona profesorskiego, personel pomocniczy, a nawet pomoce naukowe. Widać, że autor kładł nacisk na zorganizowanie kształcenia przede wszystkim malarzy, umiających doskonale rysować. Nauczanie chciał oprzeć na studiowaniu rzeźb antycznych i żywego modelu. Postulował organizowanie zbiorów odlewów gipsowych i kopii

<sup>21</sup> Omawiany projekt wymienia między stypendystami królewskimi „pannę Rajecką”, która w 1788 r. wyszła w Paryżu za mąż i zawiadomiła o tym króla. Projekt Bacciarellego został więc prawdopodobnie opracowany przed datą jej zamążpójścia.

<sup>22</sup> Bacciarelli, *op. cit.*, „Rozmaitości”, nr 40.

marmurowych rzeźb antycznych, zakupy dzieł rzeźby współczesnej i malarstwa, zakupy grafiki. Dublety grafiki ze zbiorów królewskich radził przekazywać do atelier<sup>23</sup>. Chodziło mu zapewne o pośrednie przynajmniej poznawanie uczniów z kompozycją dzieł wielkich mistrzów. Z projektu wynika ponadto, że autor nie przewidywał organizowania klas. Nauczanie miało się odbywać metodą „terminowania” u poszczególnych artystów królewskich, udziału w ich pracy. Nie został określony czas trwania nauki. Dobór uczniów miał być dokonywany przez króla.

W miarę upływu czasu i rozwoju istniejącej *de facto* na Zamku Królewskim w Warszawie szkoły sztuk pięknych następowały próby ujęcia istniejącego już nauczania w formalne przepisy i nadania bytu prawnego uczelni. Dlatego projekt dotyczył raczej spraw zapewnienia jej podstaw finansowych niż wgłębiania się w szczegóły dotyczące praktycznej pracy.

#### IV

Inny nieco punkt widzenia na sprawę organizacji akademii sztuk pięknych reprezentuje *Projekt ustanowienia Akademii Sztuk Wyzwolonych...*, przypisywany Michałowi Wandalinowi Mniszchowi<sup>24</sup>, pochodzący zapewne z r. około 1777<sup>25</sup>. Projekt ten traktuje sprawę założenia akademii od strony formalno-prawnej, co widać nawet w formie zewnętrznej: ujęciu propozycji w szereg artykułów i punktów. Podkreślona została w nim konieczność zagwarantowania uczelni bytu prawnego przez króla i Rzeczpospolitą. Jako niezbędne elementy potrzebne do otwarcia szkoły wymienione zostały pomieszczenia na atelier, na przechowywanie i konserwację dzieł sztuki pochodzących z zakupów lub wykonanych przez uczniów, na mieszkania dla dyrektora, trzech profesorów i czterech stypendystów. Kwestia zarządu szkołą została rozwiązana odmiennie niż w projektach Bacciarellego i, jak się zdaje, w opozycji do jego osoby, jako przewidywanego przez króla dyrektora planowanej akademii. Według projektu Mniszcha całością zagadnień związanych z istnieniem aka-

<sup>23</sup> Tatariewicz, *Rządy artystyczne...*, s. 74—75.

<sup>24</sup> Projekt ustanowienia Akademii Sztuk Wyzwolonych przełożony królowi Stanisławowi Augustowi przez Michała Wandalina Mniszcha, marszałka w. kor. (Por. Rastawiecki, *op. cit.*, t. I, s. 313—331). W zbiorach Biblioteki Czartoryskich w Krakowie zachowana jest francuska wersja tego projektu, nie podpisana i nie datowana.

<sup>25</sup> Projekt ten motywuje konieczność założenia akademii m.in. potrzebą dostarczenia ubogiej młodzieży szlacheckiej możliwości zdobycia zawodu. Możliwe, że wiąże się to z planami stworzenia szkół dla tej młodzieży ok. 1777 r., np. konwikt dla ubogiej szlachty.

demii kierowałby prezes, jeden z wielkich panów, amatorów i znawców sztuk pięknych. Prezes miał być instancją nadrzędną nad dyrektorem szkoły; bez pisemnej zgody prezesa dyrektor nie miałby prawa podejmować żadnych decyzji. Kompetencje prezesa byłyby ograniczone jedynie w sprawach bezpośrednio dotyczących metod nauczania i organizowania zbiorów dzieł sztuki.

Autor projektu podkreślał potrzebę społeczną istnienia szkoły. W jej otwarciu widział możliwość zdobywania zawodu dla młodzieży krajowej, ale jedynie dla szlachty i mieszczan; chłop mógłby korzystać z nauki tylko w wypadku uwolnienia przez swego pana od poddaństwa. Osobne zagadnienie widział autor omawianego projektu w problemie spolszczenia ciała pedagogicznego akademii; profesorów cudzoziemców dopuszczał tylko w okresie przejściowym, dopóki w kraju brak odpowiednich na te stanowiska artystów Polaków.

Personel pedagogiczny akademii miał się składać z czterech profesorów: malarza scen historycznych, portrecisty, rzeźbiarza i architekta. Każdy z nich miał prawo dobrać sobie asystenta. Każdy profesor kolejno miał obejmować miesięczny dyżur w atelier. W okresie dyżurów do obowiązków profesora należałoby ustawianie modelu, z którego młodzież powinna rysować, i udzielanie nauki rysowania uczniom przez godzinę dziennie; prace uczniów oceniać miało kolegium profesorów na comiesięcznych posiedzeniach rady pedagogicznej, pod przewodnictwem aktualnie dyżurującego w atelier profesora. Przewidziane były doroczne wystawy prac uczniów, połączone z przyznawaniem nagród. Co cztery lata miał być ogłaszany konkurs dla kandydatów na stypendia zagraniczne<sup>26</sup>.

Stypendium zagraniczne przyznawane byłoby na trzy lata pobytu we Włoszech i jeden rok w Paryżu. Oprócz czterech stypendiów zagranicznych przewidywane były również cztery dla młodzieży uczącej się w kraju. Stypendysta krajowy otrzymywał mieszkanie, utrzymanie i bezpłatną naukę przez cztery lata. W zamian obowiązany byłby do pozostawienia w zbiorach szkolnych egzemplarza swoich prac i na własny koszt uczyć się języka włoskiego. Wykroczenia stypendystów miał karać dyrektor, który byłby ich opiekunem i wychowawcą w czasie pobytu w szkole. Wysokość kary (aż do utraty stypendium i usunięcia z akademii) ustalałoby kolegium profesorów, w poważniejszych wypadkach w porozumieniu z prezesem.

Akademia, oprócz funkcji kształcenia młodzieży, miałaby, według projektu Mniszcha, prawo przyznawania honorowych tytułów „akade-

<sup>26</sup> Omówiony został szczegółowo podział medali, sposób sprawdzania postępów stypendystów zagranicznych i organizowania opieki nad stypendystami przez oddanie ich pod kuratelę ministrów Rzeczypospolitej w danym kraju.

mików”, z zastrzeżeniem tej godności jedynie dla osób posiadających najwyższe kwalifikacje. Do grona akademików włączeni mieli być przedstawiciele rzemiosł artystycznych: snycerz, złotnik, jubiler. Wszyscy członkowie akademii mieli pozostawać zawsze do dyspozycji króla, bez osobnej za to pensji, ale z zapewnionym wynagrodzeniem za każdą wykonaną dla niego pracę.

W projekcie Mniszcha nastąpiło połączenie dydaktycznych zadań akademii z funkcjami instytucji zrzeszającej najwybitniejsze w dziedzinie sztuki osobistości w kraju.

Budżet szkoły urządzonej według tego projektu wynosiłby 5 000 dukatów rocznie; w tym bieżące wydatki i pensje profesorów miały pochłaniać 3 184 dukaty, a reszta przeznaczona byłaby na zakup dzieł sztuki do zbiorów szkolnych, opłacanie podróży stypendystów za granicę, kupno niezbędnych w szkole przyrządów i przyborów<sup>27</sup>.

Najciekawszym i najwszechstronniejszym, a zarazem najobszerniejszym ze znanych projektów zorganizowania akademii sztuk pięknych, opracowywanych na zamówienie króla, jest *Projekt założenia Akademii Królewskiej Malarstwa i Rzeźby w Warszawie*<sup>28</sup>. Projekt ten, dotychczas nie opublikowany, wart jest szerszego omówienia. Autor podzielił go na szereg rozdziałów, w których kolejno omówił związane z otwarciem i prowadzeniem akademii problemy. Omówił potrzebne dla szkoły pomieszczenia, urządzenie atelier, uroczystości szkolne, obowiązki dyrektora, profesorów i innych pracowników akademii, konkursy i sposób nagradzania najlepszych prac. Do projektu dołączone zostało zestawienie wydatków niezbędnych na otwarcie i utrzymanie szkoły i dwie barwne plansze z projektami urządzeń atelier i dystynkcji dla dyrektora i odźwiernego akademii. Trzeba z góry zaznaczyć, że autor projektu ograniczył się wyłącznie do omówienia i zaprojektowania kształcenia malarzy i rzeźbiarzy, stwierdzając, że kształcenie architektów powinno zostać zorganizowane osobno. Zawężenie zakresu zadań akademii odbiło się jednak korzystnie na precyzyjności opracowania szczegółów i konsekwencji w układzie projektu.

W odróżnieniu od ómawianych poprzednio, ostatni projekt przynosi akademię poza obręb dworu królewskiego, a nawet, mimo wielokrot-

<sup>27</sup> Projekt Mniszcha przewidywał mniejszą sumę na wydatki bieżące niż projekt Bacciarellego, bo oszczędzał w wydatkach na pobory profesorskie: profesorów miało być bowiem tylko czterech. Dla „akademików” i przedstawicieli rzemiosła artystycznego nie były przewidywane pensje.

<sup>28</sup> Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 782, k. 37—61: *Projét de l'Etablissement d'une Academie Royale de Peinture et de Sculpture dans la ville de Varsovie*. Projekt nie jest datowany. Podpisany został literą „M” i trzema krzyżykami.



nego podkreślania potrzeby opieki królewskiej i utrzymywania kontaktów króla ze szkołą, uniezależnia ją od prac artystycznego ośrodka zamkowego. Autor radził ulokować chwilowo szkołę w gmachach Marywilu, po dokonaniu niezbędnych przeróbek. W przyszłości, jego zdaniem, powinno się wybudować dla akademii specjalny budynek. Kompleks pomieszczeń należących do szkoły powinien obejmować: a) obszerną, dobrze oświetloną salę, zdolną pomieścić 39 uczniów (33 malarzy i 6 rzeźbiarzy), miejsce do pracy dla profesora i podium dla modela; b) dwie salki na zbiory rycin i odlewów gipsowych, w których studenci mogliby ćwiczyć doskonałość swoich rysunków opierając się na wzorach najlepszych mistrzów; c) reprezentacyjny pokój przeznaczony na pomieszczenie zbiorów dzieł sztuki i biblioteki akademii (w którym można by podejmować gości zwiedzających szkołę w czasie, kiedy w atelier odbywać się będą zajęcia); d) mieszkanie dla dyrektora, przy czym w jednym z jego pokoi odbywałyby się zajęcia teoretyczne dla studentów; e) mieszkanie dla odźwiernego i modela, którzy czuwaliby nad bezpieczeństwem i całością dobytku szkolnego.

Dzięki dołączonym do projektu planszom wiadomo, jak autor wyobrażał sobie urządzenie atelier. Podium dla modela miał stanowić specjalny stół obrotowy, oświetlony wielkim, dwupoziomowym świecznikiem, którego światła można by dowolnie przysłaniać dla uzyskania ciekawszych efektów światłocieniowych. 33 miejsca do pracy dla studentów malarzy miały być ustawione półkolistie, każde miejsce posiadałoby własne oświetlenie. Oprócz tego w atelier, zwanym inaczej „salą nagości” lub „salą modela”, miał być umieszczony stół dla profesora prowadzącego zajęcia, oświetlony dwiema lampkami, i 6 trójpoziomych koziółków, miejsc do pracy dla studentów rzeźby.

Dyrektor akademii miał nadzorować ogólnie wszystkie sprawy administracyjne i naukowe szkoły. Oprócz niego autor projektu przewidywał zatrudnienie trzech profesorów rysunku, profesora rzeźby, malarstwa, kompozycji, dwóch profesorów nauk matematycznych, modela stałego i modela dodatkowego na jeden tydzień w każdym miesiącu oraz odźwiernego. Szczegółowo opracowany rozkład lekcji przewidywał zarówno praktyczne zajęcia: naukę rysowania i modelowania podczas codziennych dwugodzinnych seansów z żywym modelem, pod kierunkiem jednego z profesorów, jak i wykłady teoretyczne z zakresu kompozycji obrazów, wiadomości o warsztacie malarskim, geometrii, architektury, perspektywy, teorii sztuki itp.

Z projektu wynika, jakkolwiek nigdzie nie jest to powiedziane wyraźnie, że studenci dzieliliby się na trzy klasy. Czas trwania nauki nie został określony. W szczególności dotyczące programu nauczania autor nie wdawał się.



Akademia, tzn. atelier z przyległościami, miała być otwarta latem (od 15 IV do 15 X) już od godziny 5 rano; zimą zajęcia w atelier miały odbywać się wieczorem, od 5 do 7. W okresie letnim i zimowym (semestr?) przewidziane były okresy tygodniowych wakacji, potrzebne dla dokonania niezbędnych napraw i adaptacji sali. Codziennie miały odbywać się dwugodzinne lekcje rysunku i modelowania z żywego modelu upozowanego. Trzy razy w tygodniu pracą w atelier mieli kierować profesorowie rysunku, dwa dni zarezerwowane byłyby dla profesora rzeźby. Brak jest w programie praktycznych zajęć malarskich. Być może, jest to przeoczenie autora, tym bardziej że jeden dzień w tygodniu pozostaje wolny, w środy żaden z profesorów nie został wyznaczony do dyżurowania w czasie seansów z modelem. Być może, miał to być dzień prowadzenia ćwiczeń techniki malarskiej studentów pod kierunkiem profesora koloru i malarstwa.

## Zimowy plan lekcji

dzień	godzina	przedmiot	godzina	przedmiot
poniedziałek	15—16,30	matematyka	17—19	rys. z modela
wtorek	15—17	kompozycja	17—19	rzeźba z modela
środa	15—17	kolorystyka	17—19	malarstwo
czwartek	15—16,30	matematyka	17—19	rys. z modela
piątek	15—17	kompozycja	17—19	rzeźba z modela
sobota	15—17	kolorystyka	17—19	rys. z modela

Profesor kierujący pracami w atelier miał obowiązek ustawiania modela żywego w odpowiedniej pozie. Przez trzy tygodnie w miesiącu uczniowie mieli rysować pojedynczego modela, a przez jeden tydzień grupę. Po to przyjmowany był dodatkowy model. Profesor dyżurujący w atelier obowiązany byłby objaśniać nazwę i funkcję każdego mięśnia i każdej kości, ilustrując wykład tablicami anatomicznymi i ustawiając obok modela żywego specjalny model anatomiczny, pozbawiony skóry, z dobrze widocznymi mięśniami, aby uczniom łatwiej było zrozumieć wskazówki. Posługując się przykładami rzeźb antycznych, profesorowie mieli podawać studentom reguły dotyczące proporcji ciała ludzkiego. Powinni też czuwać nad pracą uczniów w gabinetach rycin i odlewów gipsowych, poprawiać gotowe już rysunki, uczyć rozmaitych sposobów rysowania. Obowiązywała ich przy tym łagodność, jasność i przystępność wykładów, bezstronność w stosunku do poszczególnych młodych adeptów sztuki. Profesor rzeźby miał uczyć płaskorzeźby, modelowania, odlewania w gipsie, rzeźbienia w drzewie i w marmurze. Sala ewi-

czeń miała być otwierana co najmniej na godzinę przed seansem z żywym modelem, aby studenci zdążyli przygotować się do zajęć i omówić wątpliwe problemy.

Na zajęciach teoretycznych, odbywających się po południu, profesor kolorytu i techniki malarskiej miał wprowadzać studentów w tajniki malowania, a więc uczyć ich rozmaitych technik malarskich, przygotowywania płótna, objaśniać poszczególne fazy powstawania obrazu, uczyć wykańczania prac, słownika malarskiego. Poza tym obowiązany byłby do przerabiania z młodzieżą traktatów o malarstwie, ilustrując omawiane zagadnienia przykładami z dzieł wielkich mistrzów malarstwa.

Profesor kompozycji i inwencji artystycznej byłby obowiązany do objaśniania problemów kompozycji obrazów, ilustrując wykład przykładami z dzieł wielkich mistrzów; podawać metodycznie reguły dotyczące tego zagadnienia, zapoznawać młodzież z mitologią, ikonografią, alegoriami; urządzać rozumowane dysputy o kompozycji mistrzów, wykorzystując przy tym zbiory rycin i bibliotekę akademii.

Dwa razy w tygodniu miały być prowadzone, przez cały rok, zajęcia z nauk matematycznych. Obejmować miały elementy geometrii, architektury cywilnej i perspektywy linearnej. Perspektywie mieli profesorem poświęcić najwięcej czasu, bo aż 8 miesięcy w roku. Obowiązywała ich, tak jak i ich kolegów wykładających inne przedmioty, jasność i metodyczność wykładów, objaśnianie omawianych zagadnień odpowiednimi rysunkami. Na 23 godziny zajęć obowiązujących studentów w ciągu tygodnia zimą, a 24 latem prawie połowa poświęcona była praktycznej nauce rysowania i rzeźbienia, resztę czasu poświęcono na teoretyczne podbudowanie nabytych umiejętności.

Autor projektu położył nacisk na kształcenie umiejętności rysunkowych przyszłych malarzy i rzeźbiarzy. Z zajęć praktycznych rysowanie obejmowało największą ilość godzin w programie. To zbliża omawiany projekt do projektów Bacciarellego, który również przywiązywał ogromną wagę do wykształcenia tej umiejętności u malarzy. Projekt anonimowego autora cechuje jednak rozmach. Nie jest to już przyuczanie poszczególnych utalentowanych jednostek do zawodu przez poszczególnych artystów, lecz regularna szkoła, z przemyślanym programem i dostosowanymi do niego formami organizacyjnymi. Przyszła akademia nastawiona była przede wszystkim na kształcenie malarzy scen historycznych i alegorycznych. W tym kierunku szedł zarówno plan zajęć praktycznych, jak i teoretycznych wykładów uzupełniających. Możliwe, że jednostronność ta była wynikiem poglądów króla, który malarstwo historyczne najbardziej cenił i uważał je za najpotrzebniejsze dla sławienia dziejów kraju i jego potęgi.

Aby uczniowie nie popadali w manierę, a jednocześnie aby nie wpro-

wadzać zamieszania i konkurencji pomiędzy profesorami, każdy z profesorów rysunku obejmował kolejno czteromiesięczny dyżur w atelier i w tym czasie był kierownikiem zajęć praktycznych w akademii.

Rzeźbie została wyznaczona w projekcie rola podrzędna. Ten kierunek sztuki miał być reprezentowany w akademii tylko przez jednego profesora, a z 39 studentów tylko 6 miało uczyć się rzeźbienia. W dodatku profesor rzeźby był w stosunku do kolegów reprezentujących rysunek i malarstwo bardzo ograniczony w kompetencjach. Nie miał prawa wypowiadać się w sprawach malarstwa i rysunku ani zabierać głosu przy przyznawaniu nagród w tych dziedzinach. Nawet przy ocenie prac rzeźbiarskich nie mógł występować samodzielnie, lecz jedynie wespół z profesorami rysunku.

Sprawdzianem umiejętności i bodźcem dopingującym młodzież do osiągania lepszych wyników w nauce miał być system konkursów z nagrodami. Co miesiąc miały odbywać się tak zwane małe konkursy, na których przewidziane były nagrody dla dwóch najlepszych rysunków i jednej rzeźby. Co trzy lata miał być ogłaszany wielki konkurs, z trzema klasami nagród, w zależności od opracowywanego tematu. W I klasie, gdzie przewidziane były po dwie nagrody dla rzeźby i malarstwa, wysokość nagrody wynosiła 16 dukatów, w II klasie dwie nagrody dla malarstwa i jedna dla rzeźby, po 10 dukatów, w III klasie 3 nagrody dla malarstwa i 2 dla rzeźby, po 6 dukatów. W projekcie omówiony został szczegółowo regulamin konkursów i sposób przyznawania nagród. Tematy małych konkursów wyznaczać miał dyrektor akademii, tematy wielkich konkursów trzyletnich miał wyznaczać sam król. Autor projektu proponował wprowadzić obok tematyki zaczerpniętej z historii starożytnej i z mitologii również tematy z historii Polski, np. sejmy, elekcje, koronacje królów itp.

Ostatni z projektów utworzenia akademii sztuk pięknych, w odróżnieniu od poprzednio omawianych, nie przewidywał utworzenia stałego funduszu stypendialnego. Możliwe, że wynikało to z odmiennej koncepcji samej szkoły. W projektach poprzednich, które przewidywały i małą liczbę uczniów, i niewielu profesorów, i naukę przede wszystkim praktyczną, wyjazdy zagraniczne konieczne były dla najzdolniejszej młodzieży, jako uzupełnienie niedoskonałości tego rodzaju nauczania. Przy utworzeniu jednak regularnej szkoły, wszechstronnie ujmującej daną gałąź sztuki, wyjazd nie był już w mniemaniu autora projektu tak konieczny. Autor zdawał sobie jednak sprawę ze szczupłości środowiska artystycznego w Polsce i z niekorzystnego wpływu tego stanu rzeczy na młodych artystów, wychowanków szkoły. Aby temu zaradzić, proponował przez najbliższych 15 lat od utworzenia szkoły nie przyznawać nagród pieniężnych laureatom I klasy wielkiego trzyletniego konkursu,

ale wysyłać ich na trzyletnie studia do Włoch. Dodatkowe koszty (około 330 dukatów rocznie), które wynikłyby z tak zreformowanego systemu nagród, obciążłyby króla. Wysyłając co trzy lata czterech najzdolniejszych młodych artystów na dalsze studia zagraniczne, zyskałby kraj po piętnastu latach dwudziestu profesorów, 10 malarzy i 10 rzeźbiarzy. W gruncie rzeczy propozycja ta była odmianą systemu stypendialnego, a ciężar finansowy stypendiów zostałby zrzucony na kieszeń królewską, odciążając budżet szkolny.

Najlepsze prace rzeźbiarskie i malarskie nagrodzone na konkursach miały być potem wystawiane przez pewien czas w atelier. Autor projektu przewidział jednak, że za zgodą króla i zainteresowanych autorów można by co jakiś czas sprzedawać je, a z uzyskanych w ten sposób pieniędzy utworzyć fundusz na zakup pomocy naukowych, uzupełnianie zbiorów sztuki akademii, zapomogi dla chorujących profesorów.

We wszystkich projektach zorganizowania akademii sztuk pięknych szkieletem konstrukcyjnym były budżety. W omawianym wyżej projekcie budżet szkolny, w porównaniu z projektami Bacciarellego i Mniszcha, był bardzo niski. Obliczony był na 640 dukatów rocznie, a w wypadku zatwierdzenia przez króla wersji przewidującej wyjazdy zagraniczne dla zdobywców pierwszych nagród na konkursach trzyletnich dodatkowo wyższy o około 330 dukatów. Uderzająco niskie były w tym projekcie pensje profesorów, wynoszące 30—40 dukatów rocznie, i poza dyrektorem i odźwiernym nie przewidywano dla pracowników akademii bezpłatnych mieszkań. Wiąże się to prawdopodobnie z oddzieleniem pracy w szkole od normalnych zajęć na dworze królewskim poszczególnych artystów. Czas, jaki mieli poświęcać na nauczanie, był stosunkowo krótki, profesorów rysunku i matematyki nie obowiązywały nawet zajęcia przez cały rok. Profesorowie mieli być wynagradzani tylko za czas, który spędzali w szkole. W wypadku opuszczenia zajęć (np. z powodu choroby) wynagrodzenie profesorskie pobierał zastępca, proporcjonalnie do okresu, w którym zastępował nieobecnego profesora.

Autor projektu pragnął podkreślić szlachetność i dostojęństwo zawodu artysty. Postulował konieczność specjalnego uhonorowania profesorów wykładających w akademii, np. po dziesięciu latach pracy każdy z nich powinien zostać nobilitowany. Dyrektorowi powinien przysługiwać specjalny order<sup>29</sup>. W projekcie podkreślono, że akademia przeznaczona jest jedynie i wyłącznie dla ludzi wolnych, odpowiedzialnością za przestrzeganie tego przepisu miał zostać obarczony dyrektor. Do jego

<sup>29</sup> Autor projektu chcąc wprowadzić w Warszawie zwyczaj specjalnego odznaczenia dla dyrektora Akademii Sztuk Pięknych, wzorem akademii zagranicznych, powołuje się na zwyczaje panujące w Paryżu i w Rzymie. Na dołączonej do projektu planszy jest kolorowa wizja orderu: orzeł, na łańcuchu do zawieszania.

zadań miało też należeć niedopuszczenie pod żadnym pozorem do „niebezpiecznych i skandalicznych” innowacji. Sporo miejsca w projekcie poświęcono sprawie organizowania świąt i uroczystości szkolnych, reprezentacji itp. Chodziło tu m.in. o nadanie działalności szkoły specjalnie uroczystego i efektownego wyrazu, co miało podnieść jej prestiż w społeczeństwie.

Projekt nie był pracą oryginalną. Autor kilkakrotnie powoływał się na obyczaje panujące w innych akademiach malarstwa, ale dotyczyło to jedynie szczegółów. W całości projekt był wzorowany na urządzeniach Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu, tak dalece że nawet różnice w budżetach obydwu szkół miały być bardzo nieznaczne. Budżet Akademii w Paryżu był trochę niższy. Autor omawianego projektu tłumaczył, że szkoły paryskiej nie obciążały wydatki na utrzymanie pomieszczeń szkolnych, dodatkowego modelu, nagrody<sup>30</sup>.

## V

Pewne plany zorganizowania szkolnictwa artystycznego można związać z osobą Hugona Kołłątaja<sup>31</sup>. Kołłątaj, miłośnik i znawca sztuk pięknych<sup>32</sup>, przybył w 1777 r. do Krakowa. Kiedy zorientował się o niemożliwości zorganizowania szkolnictwa artystycznego, opierającego się na kursach rysunku, prowadzonego przez Kongregację Malarzy w Kolegium Nowodworskim, postanowił odebrać malarzom krakowskim prowadzenie szkolenia artystycznego. Wystarał się wprawdzie o pensję dla nauczyciela rysunków i zakup pomocy naukowych, potrzebnych do prowadzenia nauki w lektorium w Kolegium Nowodworskim<sup>33</sup>, jednocześnie jednak odebrał malarzom klucze od tego pomieszczenia i zarekwirował jego wyposażenie, uważając je pewnie za własność Akademii Krakowskiej<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Różnica budżetów, odliczywszy te pozycje, które akademii w Paryżu nie obciążały, miała wynosić tylko 26 dukatów.

<sup>31</sup> *X. Hugona Kołłątaja listy w przedmiotach naukowych*, wyd. F. Kojasiewicz, Kraków 1844—1845. Kołłątaj projektował połączenie sztuk plastycznych i muzyki w Kolegium Kunsztów Wyzwolonych, wchodzącym w skład uniwersytetu. Sprawę rozwoju szkolnictwa artystycznego wiązał z problemem zapotrzebowania społecznego. Uważał, że do studiów na uniwersytecie powinny młodzież i w zakresie sztuki przygotować szkoły średnie. Muzykę chciał wprowadzić już nawet w szkołach elementarnych.

<sup>32</sup> Kołłątaj studiował prawdopodobnie malarstwo w Rzymie. (Por. Chamaćówna, *op. cit.*, s. 224).

<sup>33</sup> AGAD, *Metryka Litewska*, dz. VII, t. 199, s. 609, 895.

<sup>34</sup> W latach 1786—1789 malarze upominają się u rektora Akademii o prawa do sali w Szkołach Nowodworskich. (Por. Chamaćówna, *op. cit.*, 220—221).



Sprowadził z Czech Dominika Estreichera na nauczyciela rysunków. Projekty Kołłątaja w omawianym okresie, jak się wydaje, nie wykrczały poza nauczanie początków malarstwa<sup>35</sup>. Myślał jednak prawdopodobnie o związaniu tego kierunku nauczania ze Szkołą Główną.

Jeszcze w 1776 r. opracował Kołłątaj projekt reformy Akademii Krakowskiej, zmodyfikowany później wskutek obrad nad nim Komisji Edukacji Narodowej<sup>36</sup>. Kołłątaj przewidywał prowadzenie katedry architektury cywilnej i wojskowej przy „akademii pięknych nauk” lub przy „akademii filozofów” (tzn. na wydziale humanistycznym lub filozoficznym). W porozumieniu z Kołłątajem Józef Maksymilian Ossoliński opracował projekt zorganizowania nauki rysunków i malarstwa w Krakowie, pozostającej również pod zwierzchnictwem Akademii<sup>37</sup>. Ossoliński pragnął przekazać Akademii Krakowskiej swoje zbiory dzieł sztuki: malarstwa, grafiki i rzeźby, i utworzyć z nich galerię narodową, której zwierzchnikiem miał być dyrektor podlegający rektorowi Akademii. Ossoliński zaprojektował regulamin przechowywania zbiorów i korzystania z nich. Trzy razy w tygodniu, przez cztery godziny (od 8 do 12), dyrektor miał udzielać bezpłatnie lekcji rysunku i malarstwa młodym Polakom, skierowanym do niego przez rektora Akademii Krakowskiej, wykazującym talent malarski. Za każdy rok pobieranej nauki uczeń miał obowiązek pozostawić w zbiorach galerii jedną własną pracę artystyczną, np. portret kóregoś z dobrodziejów zbiorów lub obraz wyobrażający jakieś ważne wydarzenie z dziejów ojczystych. Przybory potrzebne do nauki każdy uczeń miał mieć własne. Chętni mogliby studiować i ćwiczyć w gmachu galerii także poza godzinami przepisanyh na wykłady. Autor projektu przewidywał coroczne wystawy prac uczniów i innych artystów w galerii, połączone z uroczystym przyznawaniem nagród najlepszym uczestnikom. Wręczanie nagród zastrzeżone byłoby dla rektora Akademii. Pobory dyrektora galerii i odzwiernego, honoraria za wykonane portrety i biusty dobrodziejów zbiorów wypłacane miały być z funduszu z dóbr Ossolińskich. Z tego też funduszu miało

<sup>35</sup> Estreicher przybył do Krakowa już w 1778 r. W 1780 uczył rysunków w Szkołach Nowodworskich, a wieczorami udzielał malarstwa w swoim domu. Kołłątaj miał nadzieję, że uda mu się zorganizować studium rysowania z żywego modelu i że Estreicher zdoła przygotować uczniów do studiów w Rzymie (Por. Charnówna, *op. cit.*, s. 227).

<sup>36</sup> Ł. Kurdybacha, *Kuria Rzymska wobec Komisji Edukacji Narodowej w latach 1773—1783*, Kraków 1949. Autor porównuje projekt Kołłątaja, dotyczący reformy Uniwersytetu Jagiellońskiego z 1776 r., znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej, rkps 5171/31, z innym, również Kołłątajowskim, zachowanym w Archivio Nunz. di Varsavia, t. 100.

<sup>37</sup> AGAD, Metryka Litewska, dz. VII, t. 201, k. 2—37, Projekt Galerii Sztuk Wyzwolonych.



być opłacone utrzymanie porządku w gmachu galerii. Fundusz miał wynosić 6000 zł, to jest około 333 dukatów.

Projekt ten nie wszedł w życie<sup>38</sup>. Jest ważnym przykładem prywatnej inicjatywy znawcy i miłośnika sztuk pięknych, któremu leżało na sercu podniesienie poziomu artystycznego w kraju. Porozumiewanie się z Kołłątajem (sam autor o tym wspomina we wstępie do projektu) i chęć oddania dozoru nad galerią Akademii Krakowskiej wskazywać mogą na plany Kołłątaja organizowania szkolnictwa artystycznego; być może, podporządkowując Akademii galerię narodową, w której uczyono by młodzież rysunków i malarstwa, organizując katedrę architektury cywilnej i wojskowej na tejże Akademii, tworząc w przyszłości osobną naukę rzeźby w ten sam sposób, jak naukę malarstwa (sugestie takie wysuwał Ossoliński), pragnął Kołłątaj pod kierownictwem Akademii Krakowskiej zorganizować pełną szkołę sztuk pięknych.

Na razie jednak poziom nauk, które mogła w zakresie sztuk pięknych uzyskiwać młodzież polska w Krakowie, nie przekraczał poziomu szkoły średniej. W związku z tym myślał Kołłątaj o umożliwieniu najzdolniejszej młodzieży studiów zagranicznych. Pisał o tym w korespondencji z Czackim, już po 1800 r.<sup>39</sup> Sam pomysł powstał wcześniej, jeszcze w czasach reorganizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Projektował mianowicie Kołłątaj połączyć liczne zapisy dla polskiej młodzieży uczącej się w Rzymie w jeden fundusz, którym dysponowałby rektor „Domu Narodowego” w Rzymie. Z połączonych zapisów powstałby fundusz wystarczający na stypendia dla 10 młodych ludzi, którzy mogliby studiować we Włoszech medycynę, teologię i prawo oraz sztuki piękne: malarstwo, snycerstwo, architekturę i muzykę. Dla studentów sztuk pięknych pobyt za granicą, zdaniem Kołłątaja, trwać powinien sześć lat. Kierownikiem uczącej się młodzieży byłby rektor „Domu Narodowego”, który powinien składać kwartalne sprawozdania działalności i przysyłać świadectwa mistrzów, u których młodzież pobierałaby naukę<sup>40</sup>.

O pomysłach organizacji szkolnictwa artystycznego na poziomie uniwersyteckim pisał w korespondencji z Czackim, przy okazji omawiania ustaw Uniwersytetu Wileńskiego. Z uwagi na odmienne warunki polityczne, w których zostały sprecyzowane, omawianie ich nie wchodzi w zakres niniejszej pracy. Interesująca jest w nich jednak tendencja związania sztuk pięknych w jednej wspólnej szkole czy, jak to nazywa

<sup>38</sup> Galeria Ossolińskiego została udostępniona publiczności w Warszawie. W 1809 r. prowadził w niej szkołę malarstwa i rysunków malarz Konstanty Villani. Przetrwiała do 1835 r.

<sup>39</sup> X. *Hugona Kołłątaja listy...*, t. I, s. 181; por. Metryka Litewska, dz. VII, t. 199, k. 207—215 (Por. Ch a m c ó w n a, *op. cit.*, s. 227).

<sup>40</sup> X. *Hugona Kołłątaja listy...*, t. I, III.

autor, „akademii” wchodzącej w skład wydziałów uniwersyteckich. Przyglądając się działaniom Kołłątaja podczas reorganizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego, można już wtedy zauważyć ten sam kierunek: dążenie do podporządkowania nauczania młodych artystów zwierzchnictwu Akademii. Warunki, w jakich działał reformator, słabość środowiska artystycznego w Krakowie, konieczność uregulowania przede wszystkim spraw zasadniczych uczelni i podstawowych kierunków studiów sprawiły, że prace Kołłątaja nad zorganizowaniem szkolnictwa artystycznego nie przyniosły większych rezultatów. Być może, że zdecydował tu brak poparcia króla. Stanisław August chciał organizować szkolnictwo artystyczne, opierając się na ośrodku zorganizowanym na swoim dworze, a więc działalność Kołłątaja na tym polu mógł traktować jako objaw rywalizacji<sup>41</sup>.

## VI

W czasach stanisławowskich życie artystyczne w Polsce wzbogacone zostało teatrem narodowym. Przy życzliwym poparciu króla zorganizowane zostały pierwsze zawodowe zespoły aktorów polskich. Składały się one przeważnie z ludzi, którzy poprzednio nie mieli nic wspólnego z teatrem, przygotowani byli do innych zawodów. Wiedzę o rzemiośle artystycznym pierwsi polscy aktorzy czerpali głównie ze wskazówek reżyserów przedstawięń, z wypowiedzi możnych protektorów teatru, takich jak np. Adam Czartoryski, z obserwacji gry aktorów obcych występujących w Warszawie. W tych warunkach zorganizowanie szkolenia stało się palącą potrzebą.

Brak teatru zawodowego nie oznacza jednak, że prób szkolenia aktorów w Polsce nie podejmowano wcześniej, przed utworzeniem narodowej sceny publicznej. W związku z modą posiadania teatrów nadwornych, w których obok specjalnie zaangażowanych aktorów zagranicznych występowali aktorzy wybrani spośród poddańczej ludności, powstawały szkoły, w których dzieci poddanych kształciły się w tańcu, muzyce, śpiewie i sztuce dramatycznej<sup>42</sup>. Wiadomości o tych szkołach są ubogie. Stosunkowo najlepiej zorganizowaną i najbardziej znaną była szkoła Tyzenhauza w Grodnie<sup>43</sup>.

Powstała ona około 1777 r., po 1780 r. przeniesiona została do War-

<sup>41</sup> Z. Rewski, *Zagadnienia sztuki w działalności Hugona Kołłątaja*, „Studia z Historii Sztuki Polskiej”, III, Wrocław 1953, s. 52.

<sup>42</sup> Zagadnienia te omawia K. Wierzbicka, *Teatr poddańczy w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny”, 1953.

<sup>43</sup> Wierzbicka, *op. cit.*, s. 113—122. W AGAD w Warszawie zachowały się materiały dotyczące szkoły Tyzenhauza.

szawy, a po upadku podskarbiego Tyzenhauza zaopiekował się nią król. Zachował się plan zajęć codziennych w tej szkole, na podstawie którego można się zorientować, jak wyglądała w niej praca, jaki był program, czego młodzież uczono<sup>44</sup>. Przy planie zajęć widnieje lista nazwisk, obejmująca 52 osoby, w tym 16 dziewcząt tancerek i tyluż chłopców tancerzy, 6 śpiewaczek, 6 muzyków, 4 chłopców „od muzyki” i 4 metrów.

Młodzież ucząca się w szkole Tyzenhauza miała zapewnione mieszkanie i utrzymanie. Dzień pracy zaczynał się o 5 rano i z przerwami na posiłki, odpoczynek i „ochędóstwo” trwał aż do 9 wieczorem; 12 godzin w tym czasie zajmowała nauka. Tancerze i śpiewaczki podzieleni byli na trzy klasy, przy tym najwyższa była klasa pierwsza. Wśród muzyków podziału na klasy nie stosowano. Podział na klasy dotyczył zdaje się umiejętności przede wszystkim zawodowych; pozostałe zajęcia prowadzone były grupami, w których brały udział wszystkie dzieci, wolne w tym czasie od ćwiczeń kierunkowych, bez względu na płeć i specjalizację. Możliwe że grupy te dzielono według zaawansowania, np. w czytaniu i pisaniu, w języku francuskim, arytmetyce.

Mimo braku podziału na klasy wśród muzyków były dwie kategorie uczniów: a) „Chłopcy od muzyki”, którzy uczyli się wyłącznie muzyki instrumentalnej (skrzypce) przez 6 godzin dziennie, w tym 2 godziny indywidualnych lekcji i 4 godziny ćwiczeń. Z dodatkowych przedmiotów obowiązywało ich tylko czytanie i pisanie. b) Bardziej od nich zaawansowani „uczący się muzyki”, którzy oprócz nauki własnej i uczestniczenia w lekcjach przedmiotów ogólnokształcących obowiązani byli do udzielenia lekcji gry na instrumentach „chłopców od muzyki”, tancerzom i musieli grać w orkiestrze w czasie prób baletu.

Dziewczęta, śpiewaczki i tancerki, oprócz lekcji i ćwiczeń kierunkowych uczyły się pisania, czytania, języka francuskiego, gry na klawicymbale i rysunków po godzinie dziennie. Trzy godziny dziennie pochłaniały im prace ręczne. Tancerki miały oprócz tego 5 godzin baletu, a śpiewaczki 1 godzinę baletu i 4 godziny śpiewu (w tym 1 godzina lekcji u kompozytora i 3 godziny ćwiczeń).

Tancerze spędzali 5 godzin dziennie na ćwiczeniach baletowych, 3 na ćwiczeniu indywidualnym muzyki instrumentalnej. Wszystkich obowiązywało uczestniczenie w tzw. *collegium musicum*, tzn. obowiązkowe ćwiczenie gry w orkiestrze przez 1 godzinę dziennie. Oprócz tego godzinę dziennie poświęcali nauce czytania książek i pisania nut, arytmetyce i pisaniu oraz językowi francuskiemu.

W zasadzie wewnątrz grupy kierunkowej program dnia był jednaki dla wszystkich: Niewielkie odchylenia indywidualne, dotyczące

<sup>44</sup> AGAD, Archiwum Tyzenhauza, Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 1.

pojedynczych osób, nie zmieniają zasadniczego obrazu<sup>45</sup>. Układ zajęć był taki, że zajęcia zawodowe, najbardziej wyczerpujące, zgromadzone były w środkowych godzinach dnia. Wieczorem chłopcy czytali i pisali nuty. Do obowiązków bowiem uczniów—muzyków i tancerzy — należało kopiowanie nut dla orkiestry i śpiewaków<sup>46</sup>. Dziewczeta uczyły się w tym czasie rękodzieł.

Nauką w szkole kierowali metrowie. Śpiewu uczył kompozytor. Do prowadzenia lekcji baletu zaangażowani byli baletmistrzowie cudzoziemcy. Metrowie uczyli dziewczeta i zaawansowanych muzyków gry na instrumentach (klawikord), ci z kolei uczyli gry instrumentalnej „chłopców od muzyki” i tancerzy. Zajęcia baletowe dla śpiewaczek prowadził jeden z najbardziej zaawansowanych baletników, Michał Rymiński.

Szkoła miała własne pomieszczenie, może nawet oddzielny budynek<sup>47</sup>, w którym mieścił się apartament dla baletmistrza, pokoje dla guwernera i guwernantki, sprawujących opiekę nad uczącą się młodzieżą, sypialnie, pokoje do ćwiczeń muzycznych i salę dla *collegium musicum*.

Program dnia w szkole teatralno-baletowej Tyzenhauza, mimo że obszerny i bardzo męczący, ułożony był racjonalnie. Chociaż szkoła starała się jak najszybciej dostarczyć teatrowi podskarbiego w Grodnie tancerzy i muzyków, nie zapomniała o udzieleniu im minimum wiadomości ogólnych, nie tylko ściśle zawodowych. Uczono młodzież czytania i pisania, języka francuskiego, arytmetyki, dziewczeta robót kobiecych i rysunków. Dla dzieci poddanych chłopów, z których przeważnie rekrutowali się uczniowie szkoły, był to na pewno duży awans i szansa poprawienia warunków życia.

Potrzebne w szkole pomoce naukowe i instrumenty, odzież i wszystko, co było potrzebne, otrzymywali uczniowie szkoły Tyzenhauza z magazynów podskarbiego. Za powierzone sobie instrumenty uczniowie byli odpowiedzialni osobiście<sup>48</sup>.

Program nauczania w szkole na pewno niejednokrotnie był zmieniany. Zmieniali się także nauczyciele. Na podstawie omówionego wyżej planu zajęć codziennych można jednak zorientować się, w jaki sposób prowadzono lekcje i jakich udzielano nauk. Cechą programu lekcyjnego

<sup>45</sup> Małgorzata Siatańska, śpiewaczka klasy pierwszej, uczyła się dodatkowo języka włoskiego, a tancerz Michał Rymiński zamiast uczęszczać do *collegium musicum* udzielał lekcji baletu śpiewaczkom i młodszym tancerkom.

<sup>46</sup> Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 10, k. 323: Rozporządzenie muzyki dotyczące.

<sup>47</sup> W Archiwum Tyzenhauza znajduje się odręczna notatka podskarbiego, która jest objaśnieniem rozkładu pomieszczeń w jakimś budynku, Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 2, k. 7.

<sup>48</sup> Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 10 k. 323; 4. D/XVIII, 4; Westiarnia teatralna. Są tam zachowane wykazy materiałów, ubrań, przyborów, pobieranych przez członków zespołu teatralnego i uczniów.

było racjonalne przeplatanie zajęć umysłowych ćwiczeniami fizycznymi i okresami odpoczynku. Wykształcenie zawodowe potraktowane było dość szeroko: dziewczęta-baletniczki uczyły się oprócz tańca muzyki instrumentalnej, śpiewaczki muzyki i tańca, oprócz godzin poświęconych na śpiew. Powiązanie wykształcenia zawodowego z elementami wykształcenia ogólnego miało wpływ na rozwój inteligencji młodzieży i poczucie własnej godności. Zdrowie i wychowanie uczniów powierzone było guwernerowi i guwernantce<sup>49</sup>.

Szkoła Tyzenhauza była pewnie najlepszym przykładem organizacji szkoły teatralno-muzycznej, stworzonej na potrzeby teatru magnackiego. Podobne, chociaż może nie tak racjonalnie i celowo urządzone, znajdowały się w Nieświeżu, Słucku, Różanej, Słonimiu, Białymstoku<sup>50</sup>. Szkolenie dawało niezłe wyniki. Aktorzy i muzycy z takich szkół zasilali nieraz scenę narodową. Dwory magnackie wymieniały często aktorów, a z tym zagadnieniem łączyła się ściśle sprawa poddańczej zależności artystów, kształconych przez magnatów. W zbiorze dokumentów dotyczących szkoły Tyzenhauza znajdują się dowody zrzeczenia się kilku właścicieli ziemskich praw do poddanych, których Tyzenhauz chciał mieć w swoim zespole teatralnym<sup>51</sup>, z kolei Tyzenhauz pożyczał swoich aktorów np. do teatru warszawskiego<sup>52</sup>. Została zawarta umowa między muzykami zespołu, za zezwoleniem właściciela, a antreprenerem teatru, Bizestim, pod warunkiem, że po wygaśnięciu kontraktu z Bizestim aktorzy powrócą do Grodna<sup>53</sup>. „Pożyczał” także Tyzenhauz swoich muzyków osobom prywatnym, za rewersem. Tak było np. z Dominikiem Ptaszyńskim, który został przez swego właściciela odstąpiony w 1781 r. kanclerzowi Sapieże<sup>54</sup> z zastrzeżeniem, że na żądanie właściciela kanclerz ma pożyczonych ludzi odstawić do Grodna.

W 1785 r., po śmierci podskarbiego Tyzenhauza, spadkobiercy jego podarowali cały zespół teatralny Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu. Król uwolnił wtedy 33 baletników i ich potomstwo od poddaństwa<sup>55</sup>. Był to zapewne wypadek bez precedensu, świadczący, że król zrozumiał, iż nie podniesie się szacunku społeczeństwa dla zawodu aktorskiego (w związku z tym nie będzie się mógł teatr dostatecznie szybko rozwi-

<sup>49</sup> Por. przyp. 48 — notatka dotycząca rozkładu pomieszczeń w budynku szkolnym. Zaznaczone są oddzielne pokoje dla guwernerów.

<sup>50</sup> Wierzbička, *op. cit.*, s. 106—107.

<sup>51</sup> Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 7.

<sup>52</sup> Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 8, k. 299 — umowy muzyków z Bizestim z 1780 r.

<sup>53</sup> Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 8, k. 279 i nast., jest tam m. in. rewers Józefa Witkowskiego, darowany Tyzenhauzowi w 1777 r.

<sup>54</sup> Teatr i muzyka, k. 268.

<sup>55</sup> Teatr i muzyka, 4. D/XVIII, 2, k. 4: *Reskrypt nadający wolność...*



jać), dopóki pracować w nim będą ludzie nie posiadający wolności osobistej.

W Warszawie były zespół Tyzenhauza kształcił się nadal pod kierunkiem baletmistrzów Le Doux i Kurtza<sup>56</sup> i początkowo występował jedynie dla króla. Pierwszy występ publiczny członków zespołu jesienią 1785 r. został bardzo przychylnie przyjęty przez widzów, z czasem zespół osiągał coraz lepsze wyniki. Poszczególne jego członkowie występowali w sztukach dramatycznych, np. Stefan Holnicki czy Filip Morczyński<sup>57</sup>.

W 1788 r. został królowi ofiarowany także zespół baletowy ze Słoniemia<sup>58</sup>, który król również przekazał do teatru warszawskiego. W ten sposób aktorzy wykształceni w szkołach przy teatrach poddańczych w wielkich majątkach magnackich zasilili scenę narodową, wnosząc do niej pewien zasób wiedzy i umiejętności.

Istnieją ślady podejmowania w Warszawie innych prób zorganizowania szkolnictwa dramatycznego. Wynika z nich, że kształcenie polskich aktorów było bardzo potrzebne. Tak więc Jerzy Marcin Lubomirski, znany awanturnik drugiej połowy XVIII w., który przez pewien czas był antreprenerem teatru warszawskiego, doszedł do przekonania, że pożyteczne będzie otwarcie szkoły teatralnej. W związku z tym wydał w 1775 r. *Doniesienie* o zamiarze otwarcia szkoły teatralnej, w której miała się uczyć młodzież muzyki wokalne i instrumentalnej, tańca, czytania, pisania, języków obcych. Kandydaci w wieku od 11 do 15 lat powinni odznaczać się dobrymi warunkami zewnętrznymi i zdrowiem<sup>59</sup>. Zdaje się, że cała impreza zakończyła się na ogłoszeniu *Doniesienia*, bo Lubomirski, dla którego teatr był chwilową zabawką, bardzo szybko przestał się nim interesować, zostawiając aktorów na łasce losu.

Skąpe wiadomości, jakie posiadamy o kształceniu aktorów, nie dają wyobrażenia ani o poziomie, ani o zakresie ich przygotowania do występów scenicznych. Charakterystyczną cechą tego okresu jest nierozróżnianie pojęcia aktora dramatycznego od śpiewaka operowego, dlatego uczono młodzież zarówno śpiewu, muzyki i tańca, jak i zasad gry scenicznej. Stąd też spotykamy później wymienianych wyżej „baletników”

---

<sup>56</sup> *Krótką kroniką Teatru Polskiego*, „Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego”, od dnia 1 I 1813 do 1 I 1814 r. (Por. L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka w czasach Stanisława Augusta*, t. I, Lwów 1925, s. 392).

<sup>57</sup> W. Zawadzki, *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Bogustawskim i teatrze jego epoki*, „Pamiętnik Teatralny”, 1954, z. 3/4. W spisie uczniów szkoły Tyzenhauza występowali obydwaj ci aktorzy, ale nazwisko Holnickiego można tam odczytać jako „Stolnicki”.

<sup>58</sup> Wierzbicka, op. cit., s. 102.

<sup>59</sup> Tekst *Doniesienia* przytacza H. Szletyński, *Szkoła dramatyczna Wojciecha Bogustawskiego*, „Pamiętnik Teatralny”, 1954, z. 3/4.



z zespołu szkolnego Tyzenhauza na scenie warszawskiej w rolach dramatycznych (np. Holnicki, Morczyński). Jakie zasady gry scenicznej wpa- jano wychowankom szkół przy teatrach poddańczych i aktorom trup teatralnych, można dowiedzieć się z nielicznych wtedy w Polsce wy- powiedzi teoretycznych o sztuce aktorstwa. Pewne wskazówki dawał np. Adam Czartoryski w przedmowie do jednej ze swych komedii<sup>60</sup>. Poglądy jego, nie oryginalne zresztą, lecz oparte na francuskiej lekturze litera- tury przedmiotu<sup>61</sup>, sprowadzały się do pojmowania gry i sztuki scenicz- nej jako znajomości reguł, konwenansów i mistrzowskiego opanowania ciała. Czartoryski zalecał aktorom wczuwać się w graną postać, oddawać jej stany duchowe i uczucia nie tylko odpowiednim wyrazem twarzy, ale i całym układem ciała naśladować naturę. Przestrzega jednak przed nadużywaniem zewnętrznych środków wyrazu, aby nie popaść w jar- marczną przesadę i wulgarność. Zdaniem Czartoryskiego aktorzy powin- ni uczyć się języka francuskiego i korzystać z fachowej literatury przed- miotu w języku francuskim oraz uczyć się u tancmistrza gracji i swobody poruszania się na scenie.

Trochę rozważań na temat gry aktorskiej przyniosła dyskusja dwóch anonimowych recenzentów teatralnych na przełomie 1777/1778 r. w pra- sie warszawskiej<sup>62</sup>. Jeden z nich, ukrywający się pod pseudonimem „iluminatora”, podkreślał rolę inteligencji w dobrej grze aktorskiej. Mó- wił, że dary natury, takie jak warunki zewnętrzne, dobry głos, umiejęt- ność odzwierciedlania przeżyć, nie stanowią o dobrej grze aktora, jeżeli nie są poparte jego własną pracą i należycie wydoskonalone. Najwięk- szym darem każdego aktora jest, zdaniem „iluminatora”, inteligencja, która pozwala sprowadzić spostrzeżenia z natury do reguł i wedłuch nich przekazać te spostrzeżenia widzom. „Sztuka aktorstwa jest wiedzą i trze- ba ją traktować jak wiedzę”, głosił „iluminator”. W wyrażaniu stanów duszy i uczuć aktor musi wystrzegać się przesady. Aby być dobrym ak- torem, nie wystarcza umieć tylko deklamować wiersze.

Przeciwnik „iluminatora” w dyskusji nad istotą sztuki dramatycznej, „Ibrahim Żyd arabski”, pisał, że dobry aktor to ten, który posiada

<sup>60</sup> A. Czartoryski, *Przedmowa do komedii „Panna na wydaniu”*, Warsza- wa 1774, s. 81—83.

<sup>61</sup> Omawia te zagadnienia B. Korzeniewski, *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*, Sprawozdania z posiedzeń TNW, R. XXXII, z. 1—3, Warszawa 1939.

<sup>62</sup> „Journal litteraire de Varsovie”, z. IV, 1777, i z. I, 1778, wyd. Bernacki, *op. cit.*, t. I. Dyskusja przeprowadzona została na marginesie recenzji o wystę- pach trupy aktorów francuskich w Warszawie. Obaj recenzenci mieli odmienne zdania na temat poziomu gry aktorów tego zespołu, a uwagi swoje starali się podbudować rozważaniami teoretycznymi o aktorstwie w ogóle.

znakomicie opanowaną sztukę deklamacji wierszy i który potrafi poświęcić dwadzieścia wierszy, aby wykorzystać należycie i podkreślić walor dwóch z nich. Dobry aktor, jego zdaniem, to ten, który w porę i zgodnie z charakterem swej roli potrafi wzruszyć lub przerazić widza, a jednocześnie swobodę deklamacji umie łączyć z dostojnością. Podpatrując naturę i wzorując się na niej, musi przekazywać swoją grą stan duszy odgrywanej postaci.

Większość aktorów polskich nie znała języków obcych i nie mogła korzystać z rad fachowej literatury francuskiej. Pozostała więc dla nich warsztatowa forma kształcenia się według wskazówek reżyserów, krytycznych uwag wypowiedzianych przez arystokratycznych protektorów teatru, podpatrywanie obcych aktorów występujących gościnnie w Warszawie. Wyniki takiej nauki były nadspodziewanie dobre. Okres drugiej połowy XVIII w. wykształcił szereg wybitnych talentów aktorskich, a w ich rzędzie Wojciecha Bogusławskiego, założyciela szkoły dramatycznej w Warszawie w 1810 r.

## VII

Przez długi czas nie było w Polsce zorganizowanego szkolnictwa muzycznego. Szlachta nie zajmowała się muzyką, uznając ją za rzemiosło dla ludzi niższych stanów. Na potrzeby kościołów i dla dworskiej rozrywki wystarczało przyuczanie do muzykowania, odbywające się przy kościołach. Publicznych szkół, przeznaczonych do kształcenia muzyków, nie było. Pewne próby w kierunku zorganizowania szkolenia muzycznego na szerszą skalę podjęli jezuici w Krakowie. Po kasacie tego zakonu ksiądz Wacław Sierakowski założył na miejscu bursy jezuickiej alumnat dla śpiewaków przy katedrze wawelskiej. Wacław Sierakowski, kanonik, a potem proboszcz katedry krakowskiej, był wielkim miłośnikiem muzyki. Szkołę muzyczną przy katedrze wawelskiej prowadził własnym kosztem. Dla ćwiczenia wychowanków szkoły urządzał koncerty i oratoria. Ze szkoły tej wyszło kilku dobrych śpiewaków, którzy występowali potem w prowadzonym przez Bogusławskiego zespole teatralnym, jak np. Szczerkowski i Kratzer. Wydarzenia polityczne spowodowały zamknięcie szkoły. Sierakowski wydawał własnym kosztem nuty dla swoich uczniów. W 1795 r. wydał podręcznik *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*<sup>63</sup> w trzech tomach. W przedmowie ubolewał, iż nie ma normalnej szkoły muzycznej w kraju, gdzie muzyka powinna być mieć

<sup>63</sup> W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. I—III, Kraków 1795—1796.

katedrę publiczną w akademii. W trzecim tomie opublikował głos na sejmie w 1792 r. w sprawie muzyki. Był to właściwie projekt założenia publicznej szkoły muzycznej, alumnatu, dla 60 uczniów: po 20 ze szlachty, mieszczan i włościanstwa.

Uczniów tych powinno się, zdaniem autora, podzielić na trzy klasy, w zależności od stopnia zaawansowania. Jedynym warunkiem przyjęcia do szkoły miały być zdolności muzyczne kandydata. Alumnat taki powinien powstać w Krakowie ze względu na dużą ilość kościołów, które stwarzają wiele okazji do występów i ćwiczeń dla uczniów. Z drugiej strony młodzież mogłaby tu łatwo uzupełniać wykształcenie ogólne w szkołach publicznych i w Akademii. Naukę, zdaniem autora, należałoby rozpocząć wcześniej, już w siódmym roku życia dziecka. Powinna ona trwać siedem lat.

W projekcie Sierakowskiego uderza zbieżność z programami szkół poddańczych i zaleceniami dla aktorów w sprawie konieczności uzupełniania wykształcenia zawodowego elementami wiedzy ogólnej. Autorowi zależało na zapewnieniu zawodowi artysty-muzyka powagi i szacunku. Uczniów szkoły miał wyróżniać specjalny uniform, przy czym bardziej zaawansowani nosiliby mundurki z lepszego materiału. Absolwenci szkoły mogliby być zatrudniani przez osoby prywatne, kościoły i teatry. Aby zapobiec konkurencji, należałoby, stwierdzał autor, zabronić wjazdu do kraju obcym muzykom. Potrzebny na utrzymanie szkoły fundusz powinien powstać przez połączenie licznych rozproszonych zapisów na muzykę, z opłat rodziców, z kontraktów na występy uczniów w zgromadzeniach zakonnych i kościołach.

Po raz pierwszy wystąpił w projekcie Sierakowskiego motyw odpłatności nauki, którego nie było ani w projektach zorganizowania akademii sztuk pięknych na dworze królewskim, ani w projektach cechu malarzy krakowskich (z tym zastrzeżeniem, że wstępujący do cechu uczniowie musieli uiszczać pewne opłaty na rzecz cechu). Wiąże się to prawdopodobnie z realnym spojrzeniem autora projektu na możliwości utrzymania szkoły, która nie miała żadnego potężnego protektora.

W związku ze zmianami zachodzącymi w stosunku do sztuk pięknych w ogóle i do ludzi zajmujących się nimi zawodowo wzrastało w społeczeństwie polskim zrozumienie dla spraw muzyki. Istnieją ślady, że szkołę podobną do szkoły Tyzenhauza, o profilu głównie muzycznym, założył synowiec króla, Stanisław Poniatowski<sup>64</sup>, w Warszawie; można przypuszczać, że działał w porozumieniu, a być może i z inicjatywy Stanisława Augusta. Stanisław Poniatowski był założycielem szkoły gry instrumentalnej i śpiewu. Utrzymywał ją kosztem kilku tysięcy duka-

<sup>64</sup> Z a w a d z k i, *op. cit.*, s. 299.

tów rocznie przez kilka lat. Chłopcy i dziewczęta uczyli się tam muzyki; niektórych wysyłano nawet na dalszą naukę do Włoch. Trudności finansowe założyciela spowodowały zamknięcie szkoły.

## VIII

W przeglądzie projektów zorganizowania szkolnictwa artystycznego uderza przewaga liczebna tych, które poświęcone były kształceniu plastyków. Teatrem zainteresowane było niemal wyłącznie środowisko magnackie, a muzyką tylko szkoły teatralno-poddańcze.

Dopiero kiedy rozwój Warszawy stworzył warunki sprzyjające powstawaniu i rozwojowi teatru narodowego, narodziło się większe zainteresowanie społeczeństwa teatrem i muzyką, które pociągnęło za sobą ogromny rozwój tych gałęzi sztuki w XIX w.

Cechą charakterystyczną wszystkich prób jest brak podbudowy teoretyczno-estetycznej projektów. Wynikało to prawdopodobnie z braku przygotowania autorów do tego rodzaju rozważań. Uderza też fakt odgórnego planowania i narzucania wszystkich projektów urządzania szkolnictwa artystycznego przez osoby zainteresowane, poza jedynym przykładem krakowskiego cechu malarzy. Z zagranicy sprowadzano nauczycieli, wzory organizacyjne, a także i wzory urządzeń szkolnych, a nawet też gotowe sądy estetyczne (np. w odniesieniu do gry aktorskiej).

Wszystkie niemal projekty podkreślają w mniejszym lub większym stopniu społeczne znaczenie utworzenia szkół artystycznych, które miały dawać zawód młodzieży krajowej. Jednocześnie wszystkie, poza głosem Sierakowskiego, który zresztą pochodzi z samego końca omawianego okresu, wyłączają ze szkoły dzieci chłopskie. Tylko w poddańczym szkolnictwie dramatycznym uczono właśnie młodzież chłopską. Miało to odbicie w wyjątkowo pogardliwym odnoszeniu się opinii publicznej do aktorów. Zmiany, jakie na tym polu zachodziły, znalazły być może impuls m.in. w uwolnieniu od poddaństwa 33 członków zespołu baletowego Tyzenhauza. Z drugiej strony konieczność zdobywania pewnej ogłady towarzyskiej i sporego zasobu wiedzy ogólnej podnosiły kwalifikacje aktorów. Opinia społeczna coraz bardziej doceniała zawód aktora.

Wszystkie projekty i próby nie ograniczają w zasadzie dostępu dziewcząt do szkół artystycznych. Tylko cech krakowski nie dopuszczał dziewcząt do nauki malarstwa, poza prywatnymi lekcjami. Szkoły teatralne i muzyczne wprowadzały koedukację jako rzecz oczywistą, wynikało to z charakteru potrzeb, którym te szkoły odpowiadały. W planach królewskich wprawdzie nie było mowy na temat płci uczniów, ale w prak-

tyce uczennica „malarni” Anna Rajecka uzyskała nawet królewskie stypendium i wyjechała do Paryża.

Charakterystyczną cechą omawianych projektów jest zgrupowanie ich wokół dwóch środowisk: królewskiego i krakowskiego. W królewskim inicjatorem, a także i mecenasem finansującym przedsięwzięcia szkolno-artystyczne jest Stanisław August Poniatowski i wokół niego grupują się projekty i próby ich realizacji w zakresie szkolnictwa tego rodzaju. W środowisku krakowskim punktem centralnym jest Akademia Krakowska i jej reformator, Hugon Kołłątaj.

Budzenie się zainteresowania szkolnictwem artystycznym i podejmowanie pierwszych prób jego organizacji w drugiej połowie XVIII w. w Polsce odznaczało się współistnieniem inicjatyw z różnych środowisk i rozmaitych rozwiązań — od warsztatowego „przyuczania” do zawodu aż po plany organizowania nowoczesnej szkoły wyższej, istniejącej samodzielnie bądź wchodzącej w skład dyscyplin wykładanych na uniwersytecie.