

Lorentz, Stanisław

Dyskusja po referatach Celiny Bobińskiej i Jana Kotta

Przegląd Historyczny 42, 250-263

1951

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

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

Największe jednak rezultaty wydała opieka Komisji Edukacji Narodowej nad naukami matematyczno-przyrodniczymi. Dzięki niej stanęła na wysokim poziomie botanika i zoologia (uczony polski *Paweł Czempieński* odważył się na podstawie zupełnie słusznych przesłanek odrzucić system Linneusza), na nowe tory rozwoju wkroczyła medycyna, szczególnie krakowska. Nie podobna tu wreszcie przemilczeć działalności naukowej obydwóch braci *Śniadeckich*. Dość przypomnieć, że *Jan* tworzy z mozołem polską terminologię matematyczną i częściowo astronomiczną, *Jędrzej* zaś zakłada trwałe fundamenty pod rozwój polskiej chemii i pediatrii.

Główną cechą organizowanych, inicjowanych i popieranych przez Komisję Edukacji Narodowej badań naukowych było ściśle ich związanie z życiem i dążenie do zaspokojenia konkretnych potrzeb narodu odrabiającego wiekowe zaniedbania na polu ekonomicznym i umysłowym. Poglądy Komisji Edukacji Narodowej na rolę nauki w życiu społeczeństwa ujął najlepiej *Stanisław Staszic*, realizujący już w okresie porozbiorowym założenia ideowe pierwszego naszego ministerstwa oświaty. „Wszystkie umiejętności — przemawiał on do młodzieży uniwersyteckiej — dopiero przez praktyczne ich zaaplikowanie do rozmaitych potrzeb ludzkich pożytek przynoszą, a samą tylko teorią nie są użyteczne... Uczeni potąd nie odpowiadają swemu powołaniu... dopokąd w ich naukach, w ich umiejętnościach rządy nie znajdują podług potrzeby... rady i pomocy, dopokąd ich umiejętności nie nadają fabrykom, rękodzielom oświecenia, ułatwień, kierunku, postępu.“

Zasady te, związane ściśle z dążeniami obozu reformy do przebudowy przestarzałego ustroju gospodarczo-społecznego Polski, były jedną z najtrwalszych zdobyczy ruchu umysłowego polskiego Oświecenia.

STANISŁAW LORENTZ

Program obecnej konferencji nie przewidywał oddzielnego referatu, poświęconego sztukom plastycznym wieku Oświecenia. Dlatego też, nawiązując do niezwykle ciekawego referatu prof. Kotta, chciałem kilka słów poświęcić tym zagadnieniom, w których — jak mi się wydaje — bardzo różnorodna problematyka wieku Oświecenia może być doskonale obserwowana. Sztukami plastycznymi wieku Oświecenia nasza nauka zaczęła zajmować się stosunkowo niedawno. W połowie wieku XIX mieliśmy poważnego badacza warszawskiego — *Sołbińskiego*. Potem, gdy w Krakowie powstał wielki ośrodek — Komisja Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności — zainteresowano się w tym ośrodku głównie polskim średniowieczem, następnie renesansem i barokiem. Z czasów sprzed pierwszej wojny światowej wymienić możemy w historii sztuki polskiej jedną chyba tylko poważniejszą pozycję, związaną z wiekiem Oświecenia — *Batowskiego* monografię o Norblinie.

W następnych latach zaczyna powstawać w Warszawie ośrodek badań nad historią sztuki w Polsce. Tu po raz pierwszy wysuwają się na czoło właśnie badania nad wiekiem Oświecenia. Przypomnieć trzeba najpierw prace T a t a r k i e w i c z a, który pierwszy z uczonych polskich miał możliwość wykorzystać archiwa petersburskie; następnie L a u t e r b a c h a, M a ń k o w s k i e g o, dalsze prace B a t o w s k i e g o. Ale nawet bez materiałów petersburskich, które wróciły do kraju dopiero w kilka lat po ukończeniu pierwszej wojny światowej, można było badania nad sztuką wieku Oświecenia w Polsce posunąć znacznie dalej, niż się to stało. W naszym posiadaniu były wielkie części archiwum królewskiego, zawierające bardzo bogate materiały do dziejów sztuki w Polsce. Wystarczy przypomnieć archiwum Jabłonny, prawie niedostępne; w wyjątkowych tylko wypadkach i w niezwykle niekorzystnych warunkach dopuszczano tam niektórych uczonych. Duży i bardzo ważny dla dziejów sztuki zespół po Badenim, znajdujący się w rękach Popiela w Krakowie, również był prawie niedostępny.

Nie tylko część archiwum królewskiego przez pewien okres była jeszcze niedostępna, ale niedostępna była w praktyce nawet dla uczonych korespondencja Bacciarellego nawet wtedy, gdy znajdowała się już w Warszawie; niedostępne lub trudno dostępne były archiwa magnackie, jak choćby archiwum w Wilanowie lub w Krzeszowicach, oraz archiwa kościelne, jak np. archiwum katedry gnieźnieńskiej czy archiwum katedralne warszawskie. Te ostatnie zresztą pozostały prawie niedostępne lub zupełnie niedostępne aż do dziś.

W tym pierwszym okresie badania nad sztuką wieku Oświecenia skoncentrowały się głównie wokół osoby Stanisława Augusta i tego, co nazywamy mecenatem Stanisława Augusta. Powstaje termin „styl Stanisława Augusta“, wysunięty przez Tatarkiewicza, podjęty przez Lauterbacha. I pod tą sugestią mecenatu Stanisława Augusta, „stylu Stanisława Augusta“ żyliśmy właściwie w ciągu całego międzywojennego dwudziestolecia.

Gdy obecnie oceniamy nasz wkład z okresu dwudziestolecia do badań nad sztuką polskiego wieku Oświecenia, to jako główny zarzut wysunąć musimy nieopublikowanie tych materiałów archiwalnych, które — jak np. petersburskie — w tym czasie już stały się dostępne, oraz nieopublikowanie materiałów graficznych, a w szczególności zbiorów Gabinetu Rycin Stanisława Augusta, który wrócił do Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. I stało się wielkie nieszczęście — znaczna część tych materiałów spłonęła. Spłonęło nieopublikowane archiwum Bacciarellego i niezwykle cenne materiały w Archiwum Skarbowym. Poniósł wielkie straty gabinet Stanisława Augusta. Nawet wysuwany w czasie dwudziestolecia międzywojennego w *Nauce Polskiej* postulat inwentaryzacji materiałów, a więc minimalny program, nie został zrealizowany.

Zasadnicze zagadnienie dzisiaj dla nas — to zagadnienie rewizji poglądu na mecenat Stanisława Augusta. Czy ten mecenat pokrywa wszystko lub prawie wszystko, a więc to, co jest najważniejsze w sztuce tego okresu, czy możemy mówić o „stylu Stanisława Augusta“, jako o stylu jedynym czy przynajmniej o stylu głównym, stylu dominującym? Wydaje mi się, że od tego trzeba rozpocząć i że to było zupełnie zasadnicze nieporozumienie. Ustawienie nowej problematyki badań nad sztuką wieku Oświecenia jest teraz postulatem najpilniejszym. Jeżeli zaczęliśmy o tej problematyce mówić, to nie dlatego bynajmniej, by kwestionować rolę Stanisława Augusta w rozwoju sztuki w tym okresie, albo by nie widzieć pewnych postępowych elementów w sztuce, której król patronował. Na pewno był mecenasem król, który wysłał do Francji swego przedstawiciela Czempińskiego już w maju czy w początku czerwca roku 1764, a więc na kilka miesięcy przed elekcją, po to, żeby przedyskutował z panią Geoffrin plany przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, których pierwszą wersję sporządził wtedy Jakub Fontana. W Lyonie Czempiński już w lipcu 1764 roku zamówił materie do Zamku. 28 lipca tegoż roku pisze on w sprawozdaniu do króla, że w Lyonie poczynił już zakupy adamaszku do kilku sal. Ciekawe, że do sali senatorskiej wybrano m. in. szlak z motywem Chińczyków i kwiatami w guście chińskim, a złoty galon „à la grecque“ na obicie tronu. Jak pisze Czempiński, fabrykant lionński, zazdrosny o dostawy dla głów koronowanych, aby nawiązać stosunki ze Stanisławem Augustem oddał Czempińskiemu nawet adamaszek, przygotowany już dla dworu francuskiego. W połowie sierpnia, na miesiąc przed elekcją, wyrusza do Warszawy transport z tkaninami zagranicznymi, z wazami na kominki, meblami, zwierciadłami itp. A później rozpoczynają się bardzo interesujące spory, zarzuty, oskarżenia między panią Geoffrin, Czempińskim i architektem Louistem, którzy wypominają sobie wzajemnie, kto i ile chciał zarobić na dostawach dla tego króla, który miał być dopiero wybrany. Na tym tle następuje nawet czasowe pogorszenie stosunków między królem i panią Geoffrin, która oskarżyła architekta Wiktora Louis, że miał udział w dochodach z zamówień w manufakturze lionńskiej, on zaś oskarżał ją o udział w dochodach z dostaw zwierciadeł dla Zamku Warszawskiego itp.

Rzeczą charakterystyczną jest, że ta korespondencja Czempińskiego ze Stanisławem Augustem Poniatowskim, bardzo interesująca dla historyków sztuki, ale chyba nieobojętna i dla historyków w ogóle, nie została opublikowana, mimo iż znajdowała się w archiwum Badeniego, potem Popiela, przez cały czas w Polsce, a materiały tego archiwum były wykorzystywane przez historyków i historyków sztuki.

Jeżeli mówię tu o takim trochę może krępującym, bo przedwczesnym wyposażeniu Zamku Warszawskiego przez Stanisława Augusta jako kandydata na króla, to chciałbym podać i inne pokrewne fakty, które może pomogą hi-

storykom pogłębić charakterystykę epoki i ludzi. Więc np. w roku 1792, gdy Stanisław Kostka Potocki obejmuje funkcje generała artylerii koronnej — podkreślam, że jest to groźny rok 1792 — rozpoczyna on przebudowę frontowego gmachu arsenału warszawskiego na wspianiały apartament dla siebie. Przebudową kieruje Aigner przy współpracy dwóch sztukatorów włoskich, Casasopra i Amadio. Ciż sztukatorowie natychmiast po objęciu przez Potockiego funkcji generała artylerii koronnej ozdabiają sztukateriami gmach koszar artylerii koronnej, wybudowany kilka lat wcześniej przez architekta Zawadzkiego. Jest to bardzo interesujące dla historyków sztuki, ale znów nieco krępujące w interpretacji — jest to już zresztą sprawa nie nasza, lecz historyków.

Powiedziałem, że sprawa programu badań, jak mnie się wydaje, jest w tej chwili najbardziej istotna. My, historycy sztuki, zastanawiając się na wielu konferencjach nad periodyzacją sztuki polskiej, przyjęliśmy dla obecnego etapu naszych prac następującą periodyzację: zgadzamy się całkowicie z datą 1764, jako w przybliżeniu graniczną dla nowego okresu, którą to datę prof. Kott wymienił również mówiąc o literaturze. Okres ten zamykamy graniczną datą 1860, a pierwszy etap okresu — to jest właśnie wiek Oświecenia — datą 1795. U nas nie tak wyraźnie zarysowują się w obrębie tego pierwszego etapu 3 podokresy, czyli jak gdyby 3 fazy rozgraniczone datami 1780 i 1791. Ale mógłbym się przyłączyć do daty 1780, bo mamy zupełnie wyraźne zjawiska w dziedzinie sztuk plastycznych, które tę datę, jako w pewnym stopniu graniczną, potwierdzają. To jest czas wygasania artystów obcych i osłabienia roli prądów obcych w naszej sztuce, wzmożenia się nurtu naukowo-antykizującego, przejmowania w swoje ręce kierownictwa przez artystów polskich, czy to stypendystów przez króla wykształconych, czy innych, którzy dorosli w pierwszych kilkunastu latach, jak Aigner, Zawadzki, Kubicki, Smuglewicz.

Nie będę na obecnej konferencji mówił o takich zadaniach polskiej historii sztuki, jak inwentaryzacja zabytków, publikacja źródeł, jak monografie o artystach i zabytkach, których dla tego okresu tak wiele ostatnio ukazuje się w literaturze Związku Radzieckiego. Raczej chciałbym tu wypowiedzieć się w sprawach, które wiążą się z przewartościowaniem tego okresu w sztuce, a zwłaszcza z nową problematyką, jaką należałoby sformułować, by badania nie miały charakteru przyczynkowego i bezkierunkowego. Sądzę, że jednym z najważniejszych zagadnień jest, czy istniało jedno, czy więcej ognisk rozwoju artystycznego. Powiedziałem już, że wysuwanie jakiegoś jednego ogniska naczelnego, opartego o króla, mówienie o dominującym mecenacie Stanisława Augusta nie było słuszne. Myślę, że tych ośrodków było więcej i temu dawałem wyraz w moich pracach. Jednym z ośrodków, chyba o najszerszym zakresie był niewątpliwie ośrodek dworski, królewski, ale i w sztuce nie był to bynajmniej ośrodek najbardziej postępowy. Postępowość jego można

byłoby jeszcze śledzić w okresie pierwszych kilkunastu lat, ale już nie po roku 1780. Mecenat królewski wszechstronnością górował nad innymi.

Drugim ośrodkiem są Puławy, ośrodek bardzo ważny, bardzo interesująco interpretowany dziś przez prof. Kotta, ale sędzę, że wyjaśnienie roli Puław będzie dosyć trudne i bardziej skomplikowane, niż to wynikałoby z referatu prof. Kotta. Wymienienie sentymentalizmu na planie pierwszym nie jest chyba tak bardzo słuszne — może w literaturze, ale w każdym razie nie w sztukach plastycznych. Sentymentalizm Puław wyraża się oczywiście w Powązkach, ale nie w architekturze, którą Puławy propagowały. Właśnie o Puławy opiera się w dziedzinie sztuk plastycznych inny kierunek, kierunek bardziej naukowy, kierunek dążący do unaukowanej sztuki, oparty o badania archeologiczne. Bo z Puławami wiąże się mecenat odrębny Stanisława Kostki Potockiego przez jego małżeństwo z córką marszałkowej Lubomirskiej. **S t a n i s ł a w K o s t k a P o t o c k i** — to niewątpliwie w dziedzinie sztuk plastycznych najwybitniejszy teoretyk polski w końcu XVIII i początku XIX wieku. Sentymentalizm i klasycyzm Puław nie wyczerpują ich treści. Oczywiście, trudno byłoby interpretować Puławy jako ośrodek tylko postępowy i zawsze postępowy: ich finałem był przecież w czasach Wielkiej Emigracji Hôtel Lambert! Ale jednak w Puławach rodziły się i umacniały pewne pierwiastki sztuki narodowej. Z Puław wychodzi Norblin i w Puławach powstaje Świątynia Sybilli, a później Domek Gotycki. Tu wzmocniły się w okresie rozbiorów nurty, z których dalej wyrastała sztuka narodowa. I wreszcie w tym ośrodku powstają równolegle do królewskich projekty urbanistyczno-architektoniczne, które stały się podstawą późniejszego rozwoju urbanistyki w okresie Królestwa Kongresowego i rozwoju architektonicznego postępowego, bardzo klasycznego nurtu, które też znajdują swój wyraz w wieku XIX.

Czy były jeszcze inne ośrodki? Otóż jak najbardziej zgadzam się z prof. Kottem, że ośrodek warszawski to co innego i dwór królewski — co innego. Ten właśnie ośrodek warszawski poza królewskim jak najsilniej należy wyodrębnić. W czym się on wyraża? Możemy podać konkretne przykłady. A więc najbardziej postępowe dzieło architektury — kościół ewangelicki w Warszawie — postępowe nie ze względu na treść, ale na formę architektoniczną. Ten „Panteon“ opiera się o sfery mieszczańskie i wywodzi ze sfer mieszczańskich, nie wiąże się z ośrodkami dworskimi.

W środowisku mieszczańskim rodzą się też nowe zupełnie i postępowe typy architektury wcale nie kościelnej, nie pałacowej, lecz wielkomiejskiej. To nie są już małe klasycystyczne kamieniczki warszawskie, bo te mimo szaty klasycystycznej opierają się o koncepcję średniowiecznej kamienicy, ale powstaje wielkomiejski dom wyspecjalizowany. W r. 1774 wzniesiony został bankierski pałac Teppera na ulicy Miodowej, który Sobieszczański określił słusznie jako kasę bankierską, żeby dać wyraz treści, jaką on

zawiera i do jakiej dostosowana jest jego architektura. W 10 lat później powstaje wielki handlowy dom Roeslera i Hurtiga na Krakowskim Przedmieściu, dziś u wylotu Miodowej. Pierwszy bankierski dom, nowy typ pałacu-kamienicy z kantorami i biurami, oczywiście nie wiąże się z królem, ale jakże jest charakterystyczny dla okresu wczesnego kapitalizmu i jak dobrze dokumentuje początki naszego kapitalizmu. Oparty o wzory architektoniczne francuskie stanowi jednak rozwiązanie odrębne, polskie. A znów pierwszy dom handlowy w Warszawie, wielki jak na ówczesne stosunki i skalę budownictwa miejskiego, dom Roeslera, odbiega od wzorów francuskich i wszelkich innych, posiada cechy odrębności narodowej i to jest właśnie ciekawe, że wskazuje tendencję, którą mieszczaństwo w sztuce reprezentuje: koncepcje tych budowli, nawiązujące do ich przeznaczenia i potrzeb użytkowych, rozplanowanie wnętrza — wskazują na wyraźny realizm, daleki od idealizmu architektury pałacowej. Możemy jeszcze wskazać na jedną cechę nurtu mieszczańskiego w klasycyzmie: jest to klasycyzm bardziej surowy niż „klasycyzm Stanisława Augusta“. Potwierdzenie tego, że architektura mieszczańska jest bardziej palladiańska i bardziej surowa znajdujemy zarówno w kościele ewangelickim, jak w pałacu Teppera i domu Roeslera oraz w jeszcze innym typie budowli — willi podmiejskiej. Obok magnackich powstają teraz bankierskie wille podmiejskie — nie jest chyba bez znaczenia, że projekt willi dla Teppera, sporządzony przez Zuga, jest oparty o palladiańską Villa Rotondą pod Vicenżą.

Czy jednak tylko trzy ośrodki można tu wymienić?

Nie wiem, czy nie byłoby słuszne rozróżnienie jeszcze większej liczby ośrodków i czy takie rozszczepianie zagadnienia nie byłoby właściwą metodą, pozwalającą znaleźć wyjaśnienie dla zjawisk rodzenia się polskiego kapitalizmu w łonie magnaterii, która się uprzemysławia. Ośrodków magnackich oligarchicznych było kilka. Ja bym wiązał np. jeden z biskupem Massalskim, po trochu, poprzez niego, z Komisją Edukacji Narodowej, ale w formie bardzo luźnej. Drugi — to ośrodek prymasowski. Mają one zupełnie różny wyraz w architekturze. I ta architektura, która się opiera o Massalskiego, i ta, która wiąże się z kolejnymi prymasami, Łubieńskim, Ostrowskim czy Poniatowskim, mają inny wyraz niż architektura dworu królewskiego czy Puław i inny niż architektura mieszczańska. Sądzę, że takich drobniejszych ośrodków — drobniejszych, bo nie można tu mówić o mecenacie tak wszechstronnym jak królewski lub tak wielkim jak puławski — znalazłoby się więcej, co poparłoby w dużym stopniu tezę o magnackim, oligarchicznym oparciu wczesnego kapitalizmu polskiego. Innym ciekawym zjawiskiem jest fakt, że na tzw. kresach wschodnich obok mecenatów magnackich o charakterze postępowym trwają nadal mecenaty magnackie wyraźnie reakcyjne. W czym się to wyraża? W wielkiej jeszcze

ciągle liczbie fundacji kościelnych i w uporczywym trwaniu sztuki baroku, często bardzo monumentalnego i dekoracyjnego.

Następnym problemem, który wymaga dokładnego zbadania, jest problem laicyzacji sztuki w wieku Oświecenia. Możemy obserwować laicyzację nie tylko w przeznaczeniu budynków wznoszonych — są to głównie budynki świeckie. Na to zwrócił już uwagę Sobieszczański w pierwszych zdaniach, które poświęca okresowi Stanisława Augusta, mówiąc, że ten król buduje rzeczy świeckie, nie kościelne. Jest to ogromny przełom w sztuce w stosunku do epoki poprzedniej. Ciekawe, że tę laicyzację możemy obserwować nawet w obrębie budownictwa kościelnego. Przykładem może być kościół ewangelicki w Warszawie. Ale i Świątynia Opatrzności, jedyny większy obiekt kościelny, do którego przywiązuje wagę Stanisław August, to nie jest właściwie kościół, lecz mauzoleum sławy narodowej. Nawet gdy prymas przebudowuje kaplicę św. Wiktorii w Kolegiacie Łowickiej, to ta kaplica otrzymuje charakter buduarowo-pałacowy. Przytoczmy wreszcie, że gdy Radziwiłł buduje fasadę kościoła karmelitów w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu, to fasada otrzymuje kształt bardzo oryginalny dzięki wprowadzeniu elementów, zaczerpniętych z architektury świeckiej; przecież dzwonnice, to nic innego, jak ogrodowe klasycystyczne wazy pałacowe ze znanych wydawnictw sztychowanych XVIII wieku.

Dalszy problem — to nowe treści architektoniczne. Kościół oczywiście nie jest centralnym zagadnieniem. Pałac pozostaje nadal jednym z ważnych zagadnień, ale bynajmniej nie jedynym. Obok niego powstają zagadnienia zupełnie inne i równie ważne, które intensyfikują się w miarę postępu i w miarę rozwoju idei wieku Oświecenia. Wymienimy najpierw gmachy publiczne, których przedtem nie wznoszono. Można by tu wymienić Pałac Rzeczypospolitej w Warszawie, wprawdzie nie wzniesiony od nowa, ale po pożarze świadomie przebudowany nie na pałac, lecz na biura różnych departamentów. Należałoby scharakteryzować funkcje Pałacu Rzeczypospolitej jako odpowiednika dzisiejszego gmachu Prezydium Rady Ministrów. A jakie wyposażenie otrzymuje ten barokowy pałac palladiański? Jak najściślej klasycystyczne. Arabeski i groteski typu antycznego zdobią teraz wnętrza przebudowanego Pałacu Rzeczypospolitej.

Dalej arsenał, następnie koszary, ratusze jurydyk — to jest to, co zrealizowano. Poza tym jednak pozostało wiele projektów, które są niemniej interesujące. Merlini projektuje wspaniałe gmach Akademii Nauk z obserwatorium astronomicznym — co jest bardzo wymowne — jako punktem centralnym budynku. Zawadzki przebudowuje Collegium Nobilium. Nie tak dawno powstało ono jako gmach rokokowy i mogłoby doskonale takim pozostać. Ale widocznie nowej myśli nie odpowiada styl rokoko. Projektuje się więc przebudowę elewacji w duchu surowego klasycyzmu. Może jeszcze ciekawszy i aż dziwne, że dotąd przeoczony, jest pierwszy w Polsce projekt

szkoły dla nauczycieli, a więc seminarium nauczycielskiego, z salami wykładowymi i piękną biblioteką oraz internatem, opracowany przez Knackfusa w r. 1777. Kossakowski sporządził projekt szkoły wojskowej, już nie w dowolnym gmachu w jakimś dawnym pałacu, lecz wzniesionej od fundamentów. Moszyński, Zug, Merlini, Kubicki — projektują odrębne gmachy teatralne. Ten problem odrębnego teatru pojawia się wcześniej, już w sześćdziesiątych latach i trwa po lata osiemdziesiąte. W wielu projektach widzimy coraz to nowe próby udoskonaleń. Może trzeba na to zwrócić uwagę, że u Zuga łoże są zastąpione amfiteatralnymi ławami; to jakby pewna próba demokratyzacji wnętrza teatralnego.

I wreszcie typ, który się po raz pierwszy pojawia — wille podmiejskie. Mając osobiście tendencję do rozszczepiania zagadnień myślę, że te wille podmiejskie mają różny charakter. Inny charakter ma willa podmiejska, którą sobie stawiają teraz magnaci w najbliższych okolicach Warszawy, jak Mokotów i „Rozkosz“ Lubomirskiej, jak Natolin itp., inny zaś — wille, które budują bankierzy obok magnatów w zwartych zespołach, jak na Żoliborzu czy Faworach. Zachowało się wiele takich budynków, a o wielu wiemy z projektów czy zdjętych ongiś pomiarów.

Odrębnym zagadnieniem jest sprawa urbanistyki. Ciągłe przypominamy osiągnięcia urbanistyczne Stanisława Augusta. Stoją one niewątpliwie na czele, ale bynajmniej nie wyczerpują zagadnienia. Zapomnieliśmy o tym, a przynajmniej za mało to podkreślamy, że w tym okresie powstaje nowy wsteczny typ miasteczka rozłożonego między dworem i kościołem, z karczmą jako dominującym elementem w miasteczku, a równocześnie, właśnie w przełomowych latach osiemdziesiątych powstaje nowy typ miasteczka — nie wiem, czy je nazwać rzemieślniczym, czy przemysłowym, historycy na to łatwiej odpowiedzą — jak Końskie, Białaczów, gdzie po raz pierwszy powstaje typ domku dla rzemieślnika czy dla robotnika i powstają też osady, związane z manufakturami.

Bardzo trudny jest — według mnie — problem sentymentalizmu. Interpretacja prof. Kotta jest bardzo interesująca, ale tutaj my, historycy sztuki, mamy do czynienia z trochę innymi zjawiskami. Interpretacja sentymentalizmu musi być inna w literaturze, inna w sztukach plastycznych. W sztukach plastycznych sentymentalizm wyraża się przede wszystkim w architekturze ogrodowej. Nie wydaje mi się, żeby to było zjawisko jednorodne. Wyraźnie trzeba rozróżnić ogród pejzażowy na wzór zachodniego tzw. angielskiego oraz odrębny typ pejzażowego ogrodu polskiego. Spróbujmy zanalizować typy pawiloników w tych ogrodach. Rzecz bardzo ciekawa — w parku królewskim w Łazienkach będą to pawilony egzotyczne: chińskie, tureckie, a nie występują pawilony pseudośredniowieczne. Te znów występują gdzie indziej, w ogrodach romantycznych, takich, jak Arkadia, Puławy i w bardzo wielu innych, obok pawilonów i fragmentów pseudoantycznych. Sądzę, że

trzeba by się jeszcze namyślić nad tym, jak to należy interpretować, żeby w tej wielkiej różnorodności architektury parkowej nie zagubić się, żeby znaleźć właściwy jej wyraz i wyjaśnić, dlaczego, gdzie i kiedy różne jej odmiany występują. Czy np. pawilony egzotyczne nie stanowią kontynuacji i zamknięcia nurtu, którego początku doszukiwać się należy w zamilowaniach epoki Ludwika XIV do egzotycznych motywów? A może związać z tym należy tylko motywy turecko-mauretańskie, a motywy chińskie z dekoracją rokoko, a w szczególności z ogrodem anglo-chińskim Chambersa? Architektura znów pseudośredniowieczna, zwłaszcza pseudogotycka — czego jest wyrazem? W zasadzie te pawilony powstają i rozpowszechniają się trochę później. Czy nie wiążą się one z magnaterią, która się uprzemysławia, czy nie w tych ośrodkach będą one najczęściej występowały w późniejszych latach, po roku 1780, czy nie należy dopatrywać się pewnych inspiracji w kontaktach na gruncie przemysłowo-handlowym? Celem podróży w osiemdziesiątych latach jest często już nie Paryż, ale Anglia, która staje się teraz magnesem. Czego to jest dowodem? I czy ta ogrodowa architektura pseudośredniowieczna jest odpowiednikiem preromantyzmu? Ja bym sądził, że odpowiednikiem preromantyzmu jest raczej pseudogotyck w redakcji angielskiej z początku XIX w. Bardzo znamienne jest dla mnie to, że między innymi powstaje taki pseudoangielski gotycki budynek właśnie w Opinogórze Zygmunta Krasieńskiego — związany jest więc z atmosferą preromantyzmu raczej niż romantyzmu. W jakim stopniu park pejzażowy, zwany też sentymentalno-romantycznym, stanowi konwencjonalne wypełnienie hasła powrotu do natury? A z czym związać parki, zwane emblematycznymi i symbolicznymi? To są znów zagadnienia, nad którymi trzeba się zastanowić. Ograniczam się do wysuwania zagadnień, a jeżeli próbuję je oświetlić, to nie sądzę, by to miało już jakieś poważniejsze znaczenie, gdyż wszystkie te zagadnienia są jeszcze dotychczas bardzo niedostatecznie zbadane.

Nasuwa się pytanie, czy można znaleźć w architekturze odpowiedniki różnych tendencji społecznych czy prądów w innych dziedzinach kultury? Wydaje się, że tak i to nie w sposób wulgarny. Wymaga to niewątpliwie przedyskutowania, głębszego przemyślenia, ale pewne formy jednak będą odpowiadały pewnym tendencjom nie tylko kulturalnym, ale i społecznym. Ja myślę, że dzisiaj przy niedostatecznym stanie badań możemy powiedzieć, że obóz reform zasadniczo wypowiada się w formach silniej i ściślej klasycystycznych niż dwór królewski, że obóz reakcji wyraźnie możemy powiązać z dalszym trwaniem sztuki barokowej i że *S t a n i s ł a w K o s t k a P o t o c k i*, bardzo wybitny uczyony, samodzielny archeolog w skali europejskiej — ten, który próbował restaurować Villa Laurentina Pliniusza młodszego, który tworzył naukową kolekcję waz antycznych, wydał *Winkelmana polskiego, czyli o Sztuce u dawnych* — wyraża nie tylko indy-

widualne zamiłowania, ale jest też reprezentantem pewnego zespołu i pewnego obozu, niewątpliwie postępowego, a nie reakcyjnego. I jeszcze jedno ciekawe zagadnienie, na które będziemy mogli odpowiedzieć, gdy je dokładnie przedyskutujemy z historykami literatury i z historykami życia gospodarczego. Otóż wiemy, że Stanisław Kostka Potocki jest wolnomyslicielem, że wydaje m. in. *Podróż do Ciemnogrodu*, którą w pewnym sensie uważać możemy za kontynuację *Monachomachii*, i że traci nawet wskutek tego na żądanie kleru stanowisko ministra. Ten sam Potocki w ostatnich latach życia mimo teoretycznych dzieł o tendencji wybitnie klasycznej ujawnia pewną skłonność do pseudogotyku. Czy to się może wiąże z tendencjami do uprzemysłowienia dóbr magnaterii bardziej rozsądnej? Te materiały, jak wiele innych, wymagają dokładnego zbadania i bardzo poważnych dyskusji. Należy chyba stwierdzić, że w wieku Oświecenia mamy ogromną różnorodność w dziedzinie zjawisk artystycznych. Nie ma mowy o jakimś jednym bloku, jakimś jednym stylu, a tę różnorodność — sędzę — doskonale można interpretować na tle bardzo złożonych stosunków ekonomicznych i społecznych wieku Oświecenia. Jestem zwolennikiem metody jak najdalejszego rozszczepiania zagadnień, ujawniania sprzeczności, tkwiących w zjawiskach pozornie jednolitych, bo tylko w ten sposób uda nam się naprawdę zrozumieć niewątpliwie bardzo skomplikowaną epokę — wiek Oświecenia.

Już tylko zasygnalizuję pewne zagadnienia z dziedziny malarstwa, o których zresztą wspominał również profesor Kott. Zasadniczym zagadnieniem jest wyróżnienie prądu kosmopolitycznego i prądu narodowego w sztuce wieku Oświecenia. Bo to jest okres, w którym mamy do czynienia z zaczątkami świadomego tworzenia sztuki narodowej, szukającej wypowiedzi w formie artystycznej, zmierzającej ku realizmowi, a nie ku idealizmowi. Malarstwo historyczne, które mieliśmy w wieku XVII, zwłaszcza w jego początkach, potem zaginęło w czasach saskich, teraz zaczyna się odradzać w oparciu o króla, choć jeszcze w formie konwencjonalnej, oraz znajduje wyraz w twórczości *N o r b l i n a*, a szczególnie *S m u g l e w i c z a*. W dziedzinie malarstwa obserwujemy ciekawe zjawisko, że gdy w pierwszych latach swego panowania Stanisław August sprowadza wielu artystów obcych, potem staje się to niepotrzebne, a stypendyści i Polacy wykształceni w kraju oraz całkowicie aklimatyzowani cudzoziemcy zupełnie wystarczają dla obsłużenia kulturalnego Polski.

Przeciwstawienie nurtu kosmopolitycznego i nurtu narodowego w malarstwie wieku Oświecenia najlepiej uwidocznić można w dziedzinie portretu, który się doskonale rozwija. Przykładem kosmopolitycznego idealizowania będą portrety *Krafft*a, *Grassiego*, *Lampiego* jak również *Bacciarellego*, nurt narodowy i realistyczny reprezentuje *Wojniakowski*, *Faworski* i nawet *Topolski*. A *Smuglewicz*? To znów inny typ portretu. Jako przykład odrębności narodowych przytoczę portret rodziny *Prozorów*, a najbardziej chyba reali-

styczny portret Smuglewicza — to portret pani Grabowskiej. Przypomina nam to, że ten najsurowszy klasyk w malarstwie, Smuglewicz, pierwszy podejmuje — i to jest tak ważne dla problematyki nowych treści w sztuce — samodzielny temat chłopski: maluje nie chłopca w tle lub w różnostonowym zespole, nie chłopca sentymentalnego, ale chłopca lub chłopów jako temat główny a nawet jedyny obrazu (np. chłopcy przy stole z Muzeum Narodowego w Krakowie). Smuglewicz malował więcej obrazów, przedstawiających tylko chłopów i chłopki, kilka znajdujących się w posiadaniu osób prywatnych widziałem w czasie wojny w Warszawie, gdzie pewnie uległy zniszczeniu. Smuglewicz maluje też Brzostowskiego na tle Pawłowa, a podobno także portret Jakuba Jasińskiego.

Musimy zwrócić baczną uwagę na ciekawe zjawisko, że w twórczości jednego artysty przebiegają różne nurty. Widzimy to doskonale w twórczości Norblina, który — mimo pewnych kosmopolitycznych inklinacji — przynosi do nas pejzaż Watteau — jest równocześnie pierwszym realistą, rzetelnie obserwującym życie polskie, życie nie tylko szlachty, ale i chłopów. Jego *Gąsior* czy *Ekonomowie* — to nie są tylko zaobserwowane egzotyczne motywy. Wiele jeszcze innych obrazów i rysunków Norblina ma wyraźny wyraz i oblicze ideologiczne — przypomnijmy choćby sceny z Powstania Kościuszkowskiego lub wieszanie zdrajców. Ciekawe, że gdy u nas Francuz Norblin staje się twórcą realistycznego narodowego malarstwa, wprowadzającym motywy chłopskie, to w tym samym czasie w Paryżu Polak, stypendysta Stanisława Augusta, Kucharski — rojalista i lojalista francuski — maluje ostatni portret Marii Antoniny i delfina; portrety te stały się relikwią dla całego obozu reakcji we Francji. I drugie zestawienie: gdy u nas Francuz Norblin sięga do tematu ludowego, do architektury polskiej drewnianej, ostro obserwuje życie polskie odtwarzając je w scenach takich, jak sejmik szlachecki, jak rozmaite targi końskie itd., to polski malarz Tadeusz Kuntze, który zamieszkał we Włoszech, dla Polski tworzy idealistyczne obrazy religijne, będące wyrazem sztuki rzymskiej połowy XVIII w., ale w Rzymie staje się dla Włochów tym, czym jest Norblin w Polsce, bo maluje po raz pierwszy typy ludowe i jest we Włoszech uznany za poprzednika Pinelliego.

Wreszcie problem manufaktur. Chciałem tylko krótko wypowiedzieć się na temat pewnych zagadnień przedstawionych przez prof. Kulę, którego charakterystyka roli manufaktur była bardzo ciekawa, ale nie wiem, czy zupełnie słuszna. Że manufaktury obsługują tylko rynek wewnętrzny, że można mówić głównie o manufakturach luksusowych artykułów, przedmiotów przemysłu artystycznego, sztuki zdobniczej, które przy tym nie są przeznaczone na eksport — to słuszne. Nie wiem, ile jest prawdy w tym, ale podaję to raczej tylko jako ciekawostkę, do której żadnego większego znaczenia nie przywiązuję, że rzekomo eksportowano wyroby ćmielowskie aż do Afryki, o czym pisze Korzon za Naxem. Ale jeżeli prof. Kula mówił, że

Świerzeń obsługuje mały ośrodek, że Słuck obsługuje tylko klientelę radziwiłłowską, to musimy powiedzieć, że za to np. Korzec produkuje masowo. W pewnych okresach tyle jest jego produktów, że rynek nie jest w stanie ich wchłonąć. Jeżeli tego kruchego przedmiotu użytkowego, tłukącego się w czasie używania, niszczonego w czasie wojen, wciąż jeszcze tak dużo mamy na 'ryнку, jeżeli „Korzec“ możemy bez trudu dziś jeszcze kupować — to właśnie dzięki temu, że była to produkcja masowa. Jeżeli mowa o persjarniach, to musimy powiedzieć, że Słuck czasem tylko część produkcji oddawał bezpośrednio Radziwiłłowi, a obsługiwał całą Polskę; ale poza tym było dwadzieścia kilka persjarni w Polsce na terenie całego państwa, ich łączna produkcja była ogromna i obsługiwała całkowicie rynek wewnętrzny. Sądzę, że to wszystko ma znaczenie dla gospodarki krajowej, bo zmniejsza import. A jak masowy był import choćby ceramiki, zwłaszcza saskiej!

Czy te manufaktury długo trwały? Niektóre tak. Ćmielów przetrwał cały XIX wiek, a Słuck prawie do połowy wieku XIX, gdy już pasy stają się niepotrzebne, a upadająca manufaktura nie przechodzi na jakiś nowy typ produkcji. Może nie docenione było również dotąd odlewnictwo z żelaza, zwłaszcza w dobrach Małachowskich. Nie tylko bardzo szeroki był zakres produkcji, ale i bardzo wysoki jej poziom. Przecież z żelaza zaczyna się odlewać nie tylko bretnale i kosy, ale nawet popiersia, choćby popiersie Małachowskiego, odlane w manufakturze Małachowskich i znajdujące się w Białaczewie. Następnie odlewnictwo z brązu. Nie bez znaczenia jest fakt, że odlewano u nas za Stanisława Augusta m. in. słynne rzeźby głów wybitnych Polaków dla Zamku Warszawskiego. To staje się podstawą dla późniejszego rozwoju odlewnictwa, bo w początkach XIX wieku w Warszawie odlano pomnik i księcia Józefa, i Kopernika dłuta Thorwaldsena, co jest wielkim wyczynem. Może nie zostało docenione odlewnictwo dlatego, że niewiele materiałów było opublikowanych. Sam znam ze źródeł archiwalnych kilka nazwisk odlewników artystycznych i brązowników z końca XVIII i początku XIX wieku w Warszawie, dotychczas nie notowanych.

Jeszcze problem meblarstwa. Przecież meblarstwo osiąga już nie tylko w spopularyzowanej Kolbuszowej, ale i w Warszawie wysoki poziom. Poniński sprowadził specjalistów i stworzył wielkie warsztaty, produkujące na takim poziomie, że te meble mogły być nawet towarem eksportowym. Nie wiem, czy były eksportowane, ale określano poziom ich wykonania jako mebli eksportowych. Nie umiem na to odpowiedzieć, czy wytwórnice Ponińskiego były warsztatami rzemieślniczymi, czy manufakturą. Ale rozwój meblarstwa jest ważny, ma znaczenie ogromne. Bo o te tradycje meblarskie stanisławowskiej epoki opiera się rozwój meblarstwa w XIX wieku. Sławny Simmler, wytwarzający znane meble zwane „simmlerowskimi“ — to wnuk czy prawnuk Simmlera sprowadzonego w drugiej połowie XVIII wieku do Warszawy.

Nie mam bynajmniej ambicji ustalenia czy wyczerpania problematyki wieku Oświecenia w dziedzinie sztuk plastycznych. Chciałem zasygnalizować tylko, jak bardzo jest ona różnorodna i skomplikowana. W świetle naszego materiału z zakresu sztuk plastycznych wydaje się nam, że to jest epoka po pierwsze postępową, a po drugie bardzo interesującą i bardzo zróżnicowaną, i że zbyt uogólnienie, jak np. podkreślanie mecenatu Stanisława Augusta, byłoby obecnie bardzo szkodliwe, bo zaciemniałoby nam bardzo bogaty obraz. My w dziedzinie historii sztuki jesteśmy na tym etapie, żeśmy przedyskutowali periodyzację, choć niewątpliwie będziemy ją jeszcze poprawiać, i teraz zastanawiamy się nad ustaleniem problematyki. Wiek Oświecenia wysuwamy w naszych badaniach jako jeden z najważniejszych okresów. Wysuwamy zagadnienia, próbujemy formułować i różnicować problematykę. Może robimy to jeszcze w sposób niedostateczny, a na pewno często dalecy jesteśmy od wyjaśnienia istotnej genezy zjawisk. W każdym razie pewne jest dla nas, że wiek Oświecenia jest okresem początku rozwoju narodowej sztuki i że w tym okresie obserwować już możemy zupełnie wyraźnie siły realistyczne w sztuce, a więc te elementy, które staną się podstawą rozwoju realizmu w malarstwie polskim pierwszej i drugiej połowy XIX wieku. Okres ten uważamy za bardzo ważny etap w rozwoju polskiej architektury i urbanistyki, szczególnie ciekawy ze względu na pojawienie się nowych treści w sztuce jak również ze względu na poważny rozwój przemysłu artystycznego.

Niezwykle trudnym problemem jest dla nas wyjaśnienie, jakie jest podłoże tych różnorodnych nurtów w sztukach plastycznych i jakie odpowiedniki znajdują w sztuce najbardziej postępowe nurty w życiu ekonomicznym i społecznym. I nie wiem, czy nie wykryjemy rozbieżności wyrazu artystycznego w dziedzinie literatury i w dziedzinie sztuk plastycznych. Bo np. klasycyzm u nas na pewno nie wiąże się z sentymentalizmem i w klasycyzmie m. in. szukają własnych środków wyrazu warstwy najbardziej postępowe. Przypomnijmy, że Kołłątaj był proboszczem w Krzyżanowicach, gdzie przebudował kościół w stylu klasycystycznym, a we wnętrzu umieścił obrazy Smuglewicza, których zestaw wskazuje na program deistyczny, ale bynajmniej nie specjalnie katolicki czy kościelny. Wydaje się, że klasycyzm w dziedzinie sztuk plastycznych należy uważać za nurt postępowy nawet i później, w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX, tj. wtedy, gdy w literaturze staje się on nurtem i wstecznym, i mało wartościowym.

Myślę wobec tego, że musimy chyba dalsze badania prowadzić w ciągłym konfrontowaniu naszych wyników. W dziedzinie historii sztuki popełniliśmy początkowo błąd metodologiczny. Usiłowaliśmy zestawiać przemiany zachodzące w bazie ekonomicznej i w układzie społecznym i szukać dla nich dość mechanicznie odpowiedników w dziedzinie sztuki. To nie dawało dobrych rezultatów i popełnialiśmy nawet czasami dosyć śmieszne błędy.

W drugim etapie naszych prac inaczej ustawiamy zagadnienia. Różnicujemy problematykę w dziedzinie sztuki i jej różnorodność usiłujemy zrozumieć szukając wyjaśnienia zjawisk w dziedzinie bazy ekonomicznej i w zjawiskach z pokrewnych dziedzin nadbudowy ideologicznej. Myślę, że dalszy etap — to będzie stała współpraca historyków, historyków literatury i historyków sztuki i dopiero ta współpraca doprowadzi do poważniejszych rezultatów.

BOGUSŁAW LEŚNODORSKI

W związku z referatem prof. Kotta i wypowiedzią prof. Lorentza chciałbym poruszyć sprawę początkowej granicy omawianego okresu, za którą obaj przedmówcy uznali r. 1764. Wydaje mi się, że z referatu z zakresu historii literatury nie wypływały żadne dane, usprawiedliwiające wybór tej właśnie daty początkowej. Jeżeli idzie o wypowiedź z zakresu historii sztuki, to można byłoby mniemać, że data ta wiąże się z mecenatem Stanisława Augusta. Jednakże właśnie prof. Lorentz w swoich pracach i w dzisiejszej wypowiedzi przedstawia mecenat Stanisława Augusta tylko jako jeden z wielu wątków tego okresu. Osobiście wysuwam tezę, którą dokładniej wyłożę w moim referacie, że w historii ustroju można operować granicą r. 1764 wiążąc ją jednak nie z elekcją Stanisława Augusta, lecz z pewnymi faktami ustawowymi przed elekcją, mającymi duże znaczenie dla historii doktryn, historii ustroju i prawa. Warto więc jednak zastanowić się nad graniczną datą: czy przyjęcie roku 1764 w historii literatury i sztuki nie jest wywołane, mimo wszystkich zastrzeżeń, mirażem osoby Stanisława Augusta i pojęcia tzw. czasów stanisławowskich? Uważam, że można by mówić o ustaleniu przybliżonej granicy w połowie XVIII wieku, ale wybierając dokładną datę graniczną trzeba dobrze uzasadnić ten wybór.

Druga sprawa, którą chcę poruszyć, a która była tu już poruszona, to sprawa rozbieżności pomiędzy teorią a praktyką. Postawienie tej sprawy nasuwa myśl, że reformatorzy, występujący z pewną dalej idącą ideą, w praktyce załamują się i wybierają półśrodki. Przypomina się w tym momencie pewien ustęp z *Listów Anonima*, kiedy Kołłątaj powiada, że „materiał nie jest zły, bo się stara zepsuła budowla“. To jest nastawienie działacza, który pragnie ze starego materiału stworzyć nową budowlę z dodaniem pewnych nowych cegieł.

Zamiast słowa „kompromis“, nasuwającego pewne pojęcie kompromisu wyrozumowanego, wyklarowanego, polegającego na świadomych ustępstwach, czy nie należałoby użyć pojęcia, jakiego używał Engels, „że każdy fakt historyczny jest wypadkową wielu różnych sił“. Przykład: działacz XVIII wieku występując przeciwko skrajnościom feudalizmu oligarchii