

Barbara Modrzejewska

Dwa portrety Franciszka Gonzagi Wielopolskiego-Myszkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach i zagadnienie twórczości Antoniego Misiowskiego

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 12, 131-150

1982

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA MODRZEJEWSKA

DWA PORTRETY FRANCISZKA GONZAGI WIELOPOLSKIEGO-MYSZKOWSKIEGO W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH I ZAGADNIENIE TWÓRCZOŚCI ANTONIEGO MISIOWSKIEGO

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajdują się dwa portrety przedstawiające Franciszka Gonzagę Wielopolskiego, wojewodę krakowskiego, zmarłego w roku 1732. Jeden z nich, nie publikowany (nie licząc wzmianki katalogowej), wyobraża tego dostojnika w całej postaci, drugi zaś, wielokrotnie publikowany, ujmuje go w półpostaci i jest sygnowanym dziełem Antoniego Misiowskiego. Zachodzące pomiędzy obu portretami podobieństwa sugerują wspólnego autora, jednakże widoczne między nimi różnice prowadzą do innych wniosków. Zaznaczająca się problematyka jest tematem niniejszego artykułu.

I

Pierwszy z portretów przedstawia Wielopolskiego w całej postaci, w peruce, w zbroi i płaszczu narzuconym na ramiona. Łaciński napis o cechach osiemnastowiecznych umieszczony na odwrociu obrazu identyfikuje osobę portretowaną¹, podobnie jak krótki napis umieszczony u dołu obrazu². Portret dostał się w roku 1945 do zbiorów ówczesnego Muzeum Świętokrzyskiego, obecnie Narodowego w Kielcach, dokąd przywieziono go z pałacu Wielopolskich w Chrobrzu. Należy przypuszczać, że do tej rezydencji sprowadzony został w roku 1849 z zamku w Pieskowej Skale przez margrabiego Aleksandra Wielopolskiego³. Wraz z innymi uległ uszkodzeniu w czasie działań wojennych w roku 1939⁴. Aczkolwiek brak na ten temat dokładniejszych wiadomo-

Wyrażam gorące podziękowanie doc. dr hab. Józefowi Lepiarczykowi za cenne wskazówki i okazaną pomoc.

¹ *Franciscus Gonzaga SRJ Comes in Pieskowa Skala de Wielopolski in Mirow Marchio Myszkowski, Palatinus Cracoviensis Generalis Minoris Polonae* (Franciszek Gonzaga Świętego Cesarstwa Rzymskiego Hrabia na Pieskowej Skale Wielopolski Margrabia na Mirowie Myszkowski Wojewoda Krakowski Generał Małopolski).

² *Franciscus Wielopolski Palatinus Cracoviensis.*

³ A. M. Skałkowski *W świetle archiwów rodzinnych, Aleksander Wielopolski*, Poznań 1947, s. 141, tabl. 1.

⁴ *Ibidem*, s. 266, tabl. 11, przypis 276.



Ryc. 1. *Franciszek Gonzaga Wielopolski*, ok. 1728 r., Muzeum Narodowe w Kielcach

ści, to jednak stan jego zachowania przed konserwacją wykonaną w roku 1976 wykazywał wiele zgrupowanych odprysków farby i przedziurawień, sugerując możliwość zniszczenia powierzchni malarskiej odłamkami pocisku armatniego. Bardzo zły stan zachowania obrazu uniemożliwiał przez wiele lat jego opracowanie naukowe.

Jak już wspomniano, portret przedstawia Franciszka Wielopolskiego w całej postaci, w peruce *à la lion*, w zbroi i płaszczu narzuconym na ramiona.



Ryc. 2. *Franciszek Gonzaga Wielopolski*, Antoni Misiowski, 1740 r., Muzeum Narodowe w Kielcach

Wojewoda opiera lewą dłoń na leżącym na stoliku stalowym szyszaku z czerwonym pióropuszem. W prawej opuszczonej ku dołowi ręce trzyma fałdy złocistego płaszcza. W głębi po lewej zaznacza się fragment złożonego fotela z purpurowym siedziskiem. Twarz portretowanego o dumnym wyrazie — jest pełna, o śniadej karnacji. Brunatnozielone oczy, zwrócone w stronę widza, ocienione są czarnymi, lekko wygiętymi brwiami, czoło poorane poziomymi zmarszczkami. Prawy policzek wykazuje przecięcie ukośną fałdą. Pod wydatnym nosem rysują się mięsiste czerwone wargi okolone siwym zarostem i mocno wysunięta ku przodowi broda z nieznacznie zarysowanym podbródkiem. Wielopolski ubrany jest w paradną zbroję kirasjerską w kolorze stalowoniebieskim, z karabelą u boku. Przez lewe ramię, przewiązana jest niebieska wstęga Orderu Orła Białego, zakończona krzyżem u prawego boku. Szyję owija biały halsband spięty perłą. Na zbroję narzucony jest złocisty płaszcz z gwiazdą Orderu Orła Białego zapięty wysoko na prawym ramieniu perłową zapinką. Zasłaniając lewe ramię spływa obfitymi fałdami poniżej prawej ręki.

Muzeum Świętokrzyskie przejęło obraz w roku 1945 w fatalnym stanie zachowania. Powierzchnia płótna była szerniała, z mechanicznymi uszkodzeniami w postaci zgnieceń, przedarć i ubytków rozproszonych na całej powierzchni, zgrupowanych zwłaszcza w okolicy prawego kolana, dolnej części płaszcza oraz tła po prawej stronie.

Badania konserwatorskie⁵ wykazały, że zarówno od strony lica, jak i na odwrocie płótna widoczne były ślady dwóch poprzednich konserwacji w postaci przemalowania tła w górnej strefie obrazu oraz lokalnych przemalowań rozproszonych na całej powierzchni. W czasie ostatniej konserwacji usunięto stare płótno dublujące. Po całkowitym oczyszczeniu odwrocia z kłajstru odsłonił się w dolnej części płótna wspomniany napis łaciński. Mimo ponownego zdublowania obrazu napis został odsłonięty przez wycięcie okienka w płótnie dublującym. Następnie usunięto pociemniały werniks, lokalne przemalowania i kity olejne i uzupełniono ubytki. Całość scalono kolorystycznie oraz zawniksowano. Na skutek przeprowadzonej konserwacji tło obrazu uległo rozjaśnieniu i utrzymane jest w kolorze palonego ugru przenikającego się miejscami z oliwkowymi zieleniami. Rozjaśniona została również zielona kotara, płaszcz i posadzka. W trakcie zdejmowania przemalówek usunięto wtórnie domalowany z prawej strony na dole pseudorokokowy kartusz, na którym powtórzony był napis z dołu portretu.

Pomimo trzykrotnych interwencji konserwatorskich zachowały się znaczne fragmenty obrazu w stanie oryginalnym, jak peruka, twarz (z wyłączeniem lewej strony podbródka i nieznacznych punktowań z lewej strony nosa i na lewym policzku), prawa strona postaci mniej więcej do linii kolana, prawa ręka z częścią fałd mniej więcej do linii drugiego poziomego załamania, wstęga szarfy Orderu Orła Białego wraz z krzyżem, część złożonego stolika i lewej ręki oraz fragment karabeli i cokół kolumny. Obecny stan zachowania pozwala na przeprowadzenie analizy formy i stylu portretu.

Postać Wielopolskiego stanowi oś pionową kompozycji. Płaszcz bogato sfałdowany opada na posadzkę. Pierwotna linia płaszcza została zatarta w okolicy prawej ręki, gdzie miętko akcentowała motyw wywinięcia podszewki lub ciemnego futra, które to elementy są obecnie nieczytelne na skutek niefacho-

⁵ W. Zawadzka-Nikiforow *Portret Franciszka Gonzagi Wielopolskiego*, „Dokumentacja konserwatorska”, PDK 49/881/76, s. 2—3.



Ryc. 3. *August II*, Louis de Silvestre, ok. poł. XVIII w., Muzeum w Wilanowie

wych konserwacji przeprowadzonych w wieku XIX. Płaszcz w pierwotnej, autorskiej interpretacji wzbogacał znacznie kompozycję, wpływał na ogólne zmiękczenie jej wyrazu i podnosił wyraz reprezentacyjności i łagodził twardość broni. Kompozycję uzupełniają umieszczony na pierwszym planie po prawej stronie stolik i kolumna w tle, akcentujące piony oraz kotara podkreślająca kierunek przeciwny do wstęgi orderowej. Za postacią po lewej stronie stoi cofnięty w głąb fotel o faliście ugiętych formach nóg i poręczy. Tło sugeruje bliżej nie określone wnętrze, którego najbardziej czytelnymi elementami są tafle szachownicowej, nieco ku górze uciekającej posadzki i cokół z fragmentem kolumny.

Modelunek jest miękki, malarski, światłocieniowy w partiach płaszcza, peruki, obrzeży zbroi, karnacji (twarz i dłonie) i detali (nogi stołu). Szczególnie silny modelunek wykazuje twarz, gdzie artysta zastosował delikatnie kontrasty światła i cienia. Charakter dekoracyjny portretu zaznacza się przede wszystkim w zastosowaniu dużej plamy złotej, bogato udrapowanego płaszcza, połyskliwości zbroi, szarfi i pięknej formie stolika. Ogólnie biorąc, koloryt obrazu utrzymany jest w przyciszzonej tonacji o przewadze ciemnych ugrów obok plam niebiesko-stalowych, żółci i zieleni. Barwa żółta płaszcza powraca w partii stolika i fotela. Zielen określa części kotary, zaś ciemna, zróżnicowana plama barwna, złożona z tonów szarości, czerni i błękitów, występuje na zbroi. Plamy barwne zróżnicowane są walorowo.

Typ kompozycji omawianego portretu ujętego *en pied* wykazuje bliższe analogie z portretem Augusta II malowanym przez Louisa de Silvestre'a w pierwszej ćwierci XVIII w.⁶ Dotyczą one całopostaciowego przedstawienia i pozy portretowanego, ubioru (zbroja kirasjerska⁷, płaszcz, wstęga orderowa), peruki *à la lion* i akcesoriów tła (kotara, kolumna, stolik i fotel), przy czym zwraca uwagę podobne w obu wypadkach ich umieszczenie (z wyjątkiem kotary). Na uwagę w portrecie Wielopolskiego zasługuje stolik ze względu na pierwszoplanowe usytuowanie, wierne odtworzenie oraz oryginalną formę, wykazującą zbieżności z meblarstwem angielskim z czasu ok. 1720 r.⁸ Wśród akcesoriów stroju występuje identyczny w obu portretach szyszak typu „pappenheimer”⁹, który na portrecie Augusta II leży u stóp monarchy.

Istnieją także cechy różniące oba wymienione portrety. Obraz przedstawiający Augusta II to typowy portret monarszy, ukazujący władcę w płaszczu podbitym gronostajem, w pozie suwerena, zaakcentowanym odmiennym ujęciem rąk (lewa wsparta na boku, prawa o berło). Tło stanowią nadwieszone kotary, układające się miejscami w bogato udrapowane fałdy. Kompozycja portretu Wielopolskiego jest spokojniejsza, mniej pompatyczna, choć utrzymana w tej samej konwencji.

Nie tylko twórczość Silvestre'a dostarcza analogii do portretu Wielopolskiego. Wykazują je też portrety malowane przez Hiacynta Rigaud oraz nieznaną malarzy z saskiego kręgu dworskich artystów w 2. ćwierci XVIII w.

W wypadku nawiązań do Rigauda jako przykład posłużyć może portret

⁶ *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i galerii pałacu w Wilanowie* (katalog, opracowanie zbiorowe), Warszawa 1967, s. 27.

⁷ Z. Żygulski jun. *Broń w dawnej Polsce*, Warszawa 1975, s. 216, 217, ryc. 86a.

⁸ J. Setkowicz *Zarys historii mebla*, Warszawa 1969, s. 189, il. 205.

⁹ Z. Żygulski jun., op. cit., s. 215, il. 85c. Powstał w latach 1640—1650 w Niemczech i używany był jeszcze w XVIII w.

Ryc. 4. August III,
Hyacinthe Rigaud,
przed 1733 r.



Augusta III przedstawiający go jako następcę tronu, namalowany w czasie pobytu królewicza w Paryżu w roku 1715 przez wspomnianego artystę i spopularyzowany przez rycinę wykonaną po elekcji dokonanej w 1733 r.¹⁰ Zwraca uwagę analogiczna poza i strój portretowanego, a więc kirasjerska zbroja przepasana wstęgą Orderu Orła Białego z Krzyżem u dołu i płaszcz podbity gronostajem z wyhaftowaną gwiazdą orderową.

Jako przykład nawiązań do portretów z kręgu nieznanymi nadwornymi malarzami saskimi posłużyć może portret Augusta Aleksandra Czartoryskiego

¹⁰ Miedzioryt J. Ballechou z r. 1715 wg H. Rigaud, ze zbiorów drezdeńskich (A. Ryszkiewicz *Francusko-polskie związki artystyczne*, Warszawa 1967, s. 14).



Ryc. 5. *August Aleksander Czartoryski*, malarz niemiecki, połowa XVIII w., Muzeum w Wilanowie



Ryc. 6. Aleksander Jabłonowski, Antoni Misiowski, 1740 r., Muzeum Narodowe w Kielcach

ze zbiorów w Wilanowie¹¹, wykonany w 2. ćwierci XVIII w., powtarzający typ portretu monarszego. Przedstawia księcia w całej postaci, w pełnej zbroi typu zachodnioeuropejskiego, w czerwonym płaszczu narzuconym na ramiona, ze wstęgą Orderu Orła Białego. W tle widoczne trofea wojenne i krajobraz.

¹¹ *Portrety osobistości polskich...*, op. cit., s. 52, nr kat. 40.

Przytoczone tu analogie nie wyczerpują zagadnienia. Starają się tylko zasygnalizować oczywistą zależność typologiczną i formalną omawianego wizerunku Franciszka Wielopolskiego od portretu francuskiego, wykształconego przez Hiacynta Rigaud i powtarzanego w całej Europie.

Z kolei należałoby odpowiedzieć na pytanie, kiedy powstał nasz portret. W związku z tym wypada przypomnieć niektóre ważniejsze dane z życia Franciszka Wielopolskiego. A. M. Skałkowski charakteryzuje go jako pana możnego i wpływowego, który już przed objęciem majoratu

posiadał 47 wsi przynależnych do Żywca, a nadto liczne starostwa, był generałem małopolskim, posłował do Anglii i Rzymu w r. 1702 i właśnie miał postąpić na województwo krakowskie, gdy ze spadkiem po Myszkowskich zwały się nań procesy i długi narosłe od kilku pokoleń. W r. 1729 wprowadzony w posiadanie czę-



Ryc. 7. *Franciszek Gonzaga Wielopolski*, Antoni Misiowski, ok. 1740 r., Muzeum Narodowe w Kielcach

Ryc. 8. August III,
Louis de Silvestre,
ok. 1732 r., Muze-
um w Wilanowie



ści dóbr margrabstwa musi ucierać się na wszystkie strony [...] umiera ten pierwszy z Wielopolskich ordynat w r. 1732 pośród rozgardiaszu pozwów, manifestów i zajazdów, o tyle jednak spokojniejszy o przyszłość, że z Teresy Tarłówny kancle-rzanki koronnej i Anny Lubomirskiej pozostawił trzech synów¹².

Jego całopostaciowy portret miał na pewno uświetnić jakiś znaczący moment w jego życiu, być może objęcie ordynacji w roku 1729 lub urzędu wojewody krakowskiego w roku 1728, o której to godności informuje napis umieszczony u dołu portretu. Wydarzenia te miały miejsce 4–5 lat przed jego śmiercią, Wielopolski mógł wtedy liczyć około pięćdziesięciu lat, co odpowiadałoby jego wyglądowi na portrecie. Zgadzałoby się to także z wiadomością o jego posłowaniu w roku 1702 do Anglii i Rzymu, kiedy mógł mieć około lat trzydziestu. Tak więc można przyjąć, że portret *en pied* powstał w latach 1728–1729.

¹² A. M. Skałkowski, op. cit., s. 11, tabl. 1.

Pozostaje do wyjaśnienia sprawa jego autorstwa. Należy to rozważyć w związku z drugim, półpostaciowym portretem wojewody zachowanym w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach i sygnowanym przez Antoniego Misiowskiego.

II

Portret wykonany przez Misiowskiego wykazuje bliską analogię typologiczną do omówionego poprzednio portretu całopostaciowego. Podobieństwa dotyczą pozy modela, układu fałd czerwonego płaszcza, zwłaszcza w wywinięciu fałdy pod lewą ręką. Należy przy tym wspomnieć, że ręka ta była podobnie upozowana w pierwotnej koncepcji artysty¹³. Tło w obu portretach ma charakter zbliżony. Zaakcentowano je kolumną i kotarą, przy czym w portrecie Misiowskiego wzbogacono je pejzażem z chmurnym niebem i sceną oblężenia miasta. Portret całopostaciowy jest niewątpliwie starszy. W porównaniu z portretem Misiowskiego kompozycja portretu *en pied* jest spokojniejsza, bardziej monumentalna i wyważona. Odnosi się to zarówno do pozy modela, jak i do układu fałdów płaszcza. Akcesoria, jak stół i szyszak, przemawiają także za datowaniem go na lata dwudzieste lub trzydzieste XVIII w.

Portret całopostaciowy niewątpliwie posłużył za wzór do portretu półpostaciowego, wykonanego pośmiertnie. Misiowski wprowadził niewielkie zmiany i wykorzystał ponadto portret Augusta III pędzla Silvestre'a¹⁴ oraz dostosował się kompozycją do znacznie starszego portretu Aleksandra Jabłonowskiego, który równocześnie kopiował.

Należy się zatem zastanowić, jaka jest relacja między obu portretami Wielopolskiego i innymi wizerunkami podpisanymi przez Misiowskiego. W katalogu z roku 1971 w związku z portretem całopostaciowym stwierdzono, że twarz portretowanego wykazuje analogie z portretem Franciszka Gonzagi Wielopolskiego-Myszkowskiego pędzla Antoniego Misiowskiego¹⁵. W dokumentacji konserwatorskiej znajdujemy potwierdzenie hipotezy co do autorstwa Misiowskiego odnośnie do pierwszego portretu w słowach: wspólne jakości charakteryzujące całopostaciowy portret Franciszka Gonzagi Wielopolskiego z innym jego portretem w popiersiu, sygnowanym przez Misiowskiego [w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach] sugerują, że również omawiany portret mógł wyjść spod pędzla tego malarza"¹⁶.

Analogie pomiędzy dwoma portretami Franciszka Wielopolskiego dotyczą typu przedstawienia i kompozycji. Występują w partii głowy, w peruce *à la lion*, w twarzy i całej postaci modela powtórzonej wiernie w portrecie pośmiertnym do linii pasa i łokci. Zwraca uwagę podobny układ płaszcza spiętego dość wysoko na prawym ramieniu. Ponadto w portrecie *en pied* istnieją

¹³ Portret konserwowano w ostatnim czasie dwukrotnie, w r. 1967 i w r. 1978. W trakcie pierwszej konserwacji odsłonięto inny układ rąk, zmieniony później przez samego artystę. W trakcie drugiej konserwacji powrócono do układu rąk sprzed pierwszej konserwacji.

¹⁴ *Portrety osobistości polskich...*, op. cit., s. 52, il. 40.

¹⁵ B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa polskiego w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach*, katalog, Warszawa 1971, s. 47.

¹⁶ W. Zawadzka-Nikiforow, op. cit., s. 3.

Ryc. 9. Portret damy z rodziny Pstrokońskich, Antoni Misiowski, 1743 r., Muzeum w Sieradzu



cechy występujące także w innych portretach związanych z Misiowskim. Dotyczą one operowania światłem, podobieństwa drapowania szat i formy niektórych detali. Mogą być wynikiem powstania w jednym warsztacie lub też powszechnie stosowanej maniery.

Istnieją także cechy różniące portret całopostaciowy od wizerunków sygnowanych przez Misiowskiego. I tak np. w portrecie pośmiertnym Franciszka Wielopolskiego zwraca uwagę tendencja do panegiryzmu i heroizacji modela. Odmienny jest także kolor — ostry i bardziej nasycony. Żłocista plama płaszcza z portretu *en pied* zastąpiona tu została purpurą płaszcza królewskiego. Zbroja kirasjerska potraktowana jest bardziej ozdobnie. Twarz Wielopolskiego, aczkolwiek powtórzona z portretu *en pied*, modelowana jest nieco inaczej, z mniejszą subtelnością i precyzją. Zaobserwować to można głów-



Ryc. 10. *Portret damy z rodziny Pstrokońskich, Antoni Misiowski (?), 1750 r., Muzeum w Sieradzu*

wnie w partii ust i brody, w górnym odcinku nosa, pozbawionym charakterystycznych zmarszczek, wreszcie w braku światłocieniowego modelunku lewego policzka.

Misiowski rozbudował kompozycję, akcent położył na dekoracyjności przedstawienia, podkreślił ruch, uczynił portret jeszcze bardziej reprezentacyjnym. Zapewne postąpił tak w myśl zamówienia otrzymanego od syna zmarłego wojewody, tj. Jana Wielopolskiego i jego żony Marianny z Jabłonowskich. Powstały wtedy — tj. w roku 1740 — dwa portrety pośmiertne: Franciszka Wielopolskiego, ojca Jana, i jego teścia — Aleksandra Jabłonowskiego¹⁷. Podobne w formie i układzie kompozycyjnym, zapewne przeznaczone były do zawieszenia w tym samym wnętrzu w ramach symetrycznej aranżacji.

¹⁷ B. Modrzejewska, A. Oborny, op. cit., s. 46—47.

Różnica pomiędzy oboma portretami Franciszka Wielopolskiego dotyczy także ich formatu. Portret *en pied* ma kształt wysokiego prostokąta, natomiast portret pośmiertny jest zbliżony do kwadratu. Stanowi on pendant do pośmiertnego portretu Aleksandra Jabłonowskiego. Obydwa wizerunki noszą na odwrociu podpis Antoniego Misiowskiego, jednakże różnią się zasadniczo swym stylem. W portrecie Jabłonowskiego wysuwa się na czoło środków wyrazu artystycznego płaska, czerwona plama kontusza i twardy modelunek. Z napisu pod portretem sądzić należy, że powstał on na podstawie kompozycji pochodzącej z roku 1705. Obydwa portrety uznane były za najciekawsze przykłady twórczości Misiowskiego. Okazują się jednak oparte na wcześniejszych wzorach i stanowią interesujący przykład kopiowania oraz rzucają światło na stosunek do sztuki przeciętnego środowiska magnackiego późnego okresu sarmatyzmu.

Pozostałe znane portrety Misiowskiego wykazują znacznie niższy poziom



Ryc. 11. *Franciszek Pstrokoński*, Antoni Misiowski (?), 1745 r., Muzeum w Sieradzu

artystyczny. Określa je twardy modelunek postaci, wyraźny kontur odcinający ostro sylwetkę od tła oraz występowanie błędów anatomicznych. Odnosi się to zwłaszcza do portretów rodziny Pstrokońskich znajdujących się obecnie w Muzeum w Sieradzu ¹⁸.

III

W świetle dotychczasowych rozważań można nieco bliżej scharakteryzować Misiowskiego, którego twórczość była dotąd dość wysoko oceniana. Pierwszy wspominał o nim Tadeusz Dobrowolski w roku 1948 stwierdzając m. in., że „pewnego rodzaju rewelacją są przechowywane w Muzeum Świętokrzyskim portrety cechowego malarza krakowskiego Antoniego Misiowskiego z lat 1739—1740” ¹⁹. Ponadto mówi o wpływie na jego twórczość ówczesnego malarstwa oficjalnego „w rodzaju uprawianym przez Silvestre’a, rozcieńczonym jednak jakościami plastycznymi malarstwa krajowego” ²⁰.

Ksawery Piwocki recenzując w roku 1951 książkę T. Dobrowolskiego wspomina o „pompatycznych, pełnych realiów obrazach Antoniego Misiowskiego z XVIII w. w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego” ²¹. Stwierdza ponadto, że

obrazy tego typu nie należą do produkcji seryjnej, są dziełami najwybitniejszych artystów dworskich i zdolnych malarzy cechowych. Tworzą pierwszą warstwę portretu sarmackiego, odskakując wyraźnie od tendencji współczesnej sztuki europejskiej ²².

Andrzej Ryszkiewicz pisze o Misiowskim jako o „wprawnym i zręcznym eklektyku, umiejącym przystosować założenia kompozycyjne dworskich wizerunków reprezentacyjnych o typie zachodnioeuropejskim do środków wyrazowych polskiego portretu” ²³. Opinię swą oparł na znajomości pięciu portretów artysty:

Oprócz znanych trzech w Muzeum Narodowym w Kielcach na dwóch portretach kobiecych w Muzeum w Sieradzu, z czego jeden (portret damy z rodziny Pstrokońskich) jest tylko przypisywany Misiowskiemu ²⁴.

¹⁸ Portrety rodziny Pstrokońskich, znajdujące się obecnie w Muzeum Okręgowym w Sieradzu:

1. Portret damy z rodziny Pstrokońskich (I)
2. Portret damy z rodziny Pstrokońskich (II)
3. Portret Franciszka Pstrokońskiego, starosty szadkowskiego.

¹⁹ T. Dobrowolski *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 135.

²⁰ Ibidem, s. 135.

²¹ K. Piwocki, Recenzja książki T. Dobrowolskiego *Polskie malarstwo portretowe*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 1, s. 122.

²² Ibidem.

²³ W. Tomkiewicz, M. Walicki, A. Ryszkiewicz *Malarstwo polskie. Manierizm. Barok*, Warszawa 1977, s. 402.

²⁴ Ibidem.

Ryc. 12. *Aleksander Mączyński*, Antoni Misiowski, 1735 r., Muzeum Narodowe w Warszawie



Ponadto znane są jeszcze dwa portrety Misiowskiego, znajdujące się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Muzeum w Sieradzu. Portret warszawski przedstawiający Aleksandra Mączyńskiego²⁵ jest podpisany na odwrocie²⁶. Portret w Muzeum w Sieradzu, przedstawiający Franciszka Pstrońskiego starostę szadkowskiego, jest podpisany na odwrocie: „Ant Josef Misiowski”. Portrety te nie wnoszą nowych elementów do oceny twórczości

²⁵ Aleksander Mączyński, własn. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 232 609.

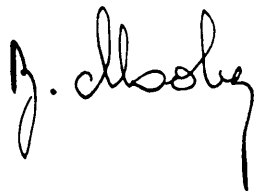
²⁶ *Aleksander de Mącznik Mączyński Kapitan[us] Lubolensis / Aetatis suae 22 / Ant Josef[us] Misiowski pinXit 1735 die 19 7bris*

artysty. Podobnie jak inne portrety wykazują błędy anatomiczne i perspektywiczne oraz twardy modelunek, świadcząc o nieudolnym warsztacie Misiowskiego, który okazuje się być przede wszystkim kopistą i kompilatorem. Niskim poziomem wykonania odbiegają znacznie od portretu Franciszka Wielopolskiego *en pied*.

Na podstawie cech fizjonomicznych, typologicznych, kompozycyjnych i kolorystycznych portret ten można by przypisać Antoniemu Misiowskiemu ze względu na podobieństwo z portretem pośmiertnym, natomiast modelunek, styl i ogólna poprawność zbliżają go do malarstwa oficjalnego i wykluczają tę atrybucję. Niemniej na obecnym etapie nie jesteśmy w stanie wskazać autora portretu całopostaciowego.

IV

Tak więc w wyniku poczynionych rozważań okazuje się, że portret Franciszka Wielopolskiego *en pied* powstał około roku 1728—29 pod wpływem sztuki francuskiej i należy do typu ustalonego przez Hiacynta Rigaud. Najbardziej zbliża się do portretów monarszych i magnackich pędzla Louisa de Silvestre'a, jednakże jego autorstwo pozostaje sprawą otwartą. Atrybucja na rzecz Misiowskiego nie wchodzi w grę, gdyż malarz ten wykazuje zdecydowanie niski poziom oraz uzdolnienia kopisty i kompilatora.



ДВА ПОРТРЕТА
ФРАНЦИШЕКА ГОНЗАГИ ВЕЛОПОЛЬСКОГО-МЫШКОВСКОГО,
ХРАНЯЩИЕСЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ В Г. КЕЛЬЦЕ, И ВОПРОСЫ
ТВОРЧЕСТВА АНТОНИ МИСЁВСКОГО

В собраниях келецкого Национального музея имеются два портрета, изображающие Францишека Гонзагу-Велопольского, краковского воеводу, умершего в 1732 г. Один из портретов, до сих пор не публиковавшийся, воспроизводит сановника во весь рост, второй, многократно публиковавшийся, помеченный подписью Антони Мисёвского, изображает Велопольского вполроста.

Портрет кисти Мисёвского обнаруживает близкое типологическое родство с портретом во весь рост. Аналогии касаются позы сановника, складок красного плаща, в частности же складки, расположенной ниже правой руки, которая, по первоначальному замыслу художника, должна была находиться в несколько ином положении. Фон обоих портретов тоже обнаруживает аналогии. Как в первом, так и во втором случае в его состав входят колонна и драпировка, притом на портрете кисти Мисёвского дополнительно изображен пейзаж с батальной сценой. Портрет во весь рост, несомненно, возник раньше портрета кисти Мисёвского. Его композиция отличается большей монументальностью и уравновешенностью. Это относится и к позе сановника и к драпировке складок плаща. Аксессуары, такие как столик и шпашак, позволяют датировать его 20-ми или 30-ми годами XVIII в.

Портрет во весь рост послужил, несомненно, образцом для создания портрета вполроста, написанного после смерти сановника. Мисёвский ввел некоторые изменения, использовал в качестве дополнительного образца портрет Августа III кисти Сильвестра, хранящийся в настоящее время в Вилиянуве, и кроме того подражал композиции более раннего портрета Александра Яблоновского, над копией которого в то время работал.

На основании подробного анализа картин и данных из биографии Францишека Велопольского автор статьи приходит к выводу, что портрет сановника во весь рост возник примерно в 1928—1929 гг. под влиянием французской живописи и относится к жанру, созданному Гиацинтом Риго. Портрет этот во много близок к портретам монархов и вельмож кисти Луи де Сильвестра, вопрос о его атрибуции остается, однако, открытым. Авторство Мисёвского исключено, так как художник этот, не обладая ярким дарованием, являлся скорее копистом и компилятором.

TWO PORTRAITS OF FRANCISZEK GONZAGA WIELOPOLSKI-MYSZKOWSKI
IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE AND THE
PROBLEM OF ANTONI MISIOWSKI'S ART.

The collections of the National Museum in Kielce contain two portraits of Franciszek Gonzaga Wielopolski — a Krakow voivode, who died in 1732. One of them unpublished, represents the dignitary in full length and the other, frequently published, represents his torso and is signed by Antoni Misiowski.

The subject of the article is the problem of similarity between the two portraits, which suggest the same author, yet visible differences lead to different conclusions.

The portrait painted by Misiowski shows a close typological analogy to the full — length portrait. Similarity refers to the model's pose, arrangement of folds on his red coat, particularly introversion of a fold under the left hand, which was similarly simplified in the artist's original conception. The background in both portraits has a similar character. It is emphasized by a column and a curtain — in Misiowski's portrait it is enriched by a landscape with a battle scene. The full — length portrait is undoubtedly older. In comparison with Misiowski's portrait the composition of the "en pied" portrait is calmer more monumental and balanced. This refers also to the model's pose as well as to the arrangement of folds on the coat. Such accessories as a small table and a helmet support the hypothesis of dating the portraits to the 20's or 30's of the 18th century.

The full — length portrait must have served as model for the torso portrait made posthumously. Misiowski introduced some minor changes and, moreover, made use of the portrait of king August III painted by Silvestre, now being exhibited in the Wilanów palace, and adjusted the composition to a much older portrait of Aleksander Jabłonowski, which he copied simultaneously.

As a result of considerations expressed in this article, taking into account the biographical data, of the model, it appears that the portrait of Franciszek Wielopolski "en pied" was made in ca. 1728—29 under the influence of the French art and belongs to the type established by Hyacinthe Rigaud. It bears the closest resemblance to the monarchs' and magnates' portraits painted by Louis de Silvestre, however its authorship still remains an open question. Attribution to Misiowski is excluded, since he was definitely a mediocre artist, copyist and compiler.