

# Nieciecki, Jan

---

## Antoni Herliczka, malarz białostocki z XVIII wieku

---

Studia Teologiczne 2, 296-306

---

1984

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dobłą ilustracją do podróży apostołskich Jana Pawła II były wykonane przez Tadeusza Andruszewskiego, Krzysztofa Goska, Sławomira Gordeckiego mapy i wystawa publikacji związanych z podróżami papieskimi. Sprawozdawcą sympozjum był Paweł Sobotka.

Sympozjum miało charakter przede wszystkim informacyjno-dydaktyczny. Prelegenci, ukazując w skrócie kulturę, warunki społeczno-gospodarcze, religijne, geograficzne — umożliwili słuchaczom lepsze zrozumienie pracy Kościoła w poszczególnych narodach oraz znaczenie podróży apostołskich Ojca Świętego Jana Pawła II.

KS. JAN NIECIECKI

### ANTONI HERLICZKA, MALARZ BIAŁOSTOCKI Z XVIII WIEKU

Referat wygłoszony w dniu 23 II 1984 r. na seminarium historii sztuki nożożytnej prowadzonym przez prof. dra hab. Antoniego Maślińskiego na KUL.

Będę mówił o artyście, którego biogramy kończą się takimi mniej więcej słowami: żadnych prac nie zidentyfikowano. Dzięki poszukiwaniom archiwalnym Jana Glinki, Elżbiety Żyłko, Stanisława Szymańskiego, Zuzanny Prószyńskiej oraz pojedynczym wypisom Zygmunta Batowskiego, Stanisława Dąbrowskiego, Euzebiusza Łopacińskiego i Andrzeja Ryszkiewicza,\* można było z grubsza odtworzyć suche fakty z życiorysu malarza. Wszelkie jednak oceny jego twórczości, ustalanie proveniencji i charakterystyki artystycznej działalności (S. Szymański), zawieszono były w próżni. Białostockie środowisko historyków sztuki łączy na ogół z A. Herliczką malowidło nad kominkiem na starej plebanii farnej w Białymstoku. Czyni to prawdopodobnie za E. Żyłko, która w swej monografii mecenatu artystycznego Jana Klemensa i Izabeli Branickich uważa tego właśnie malarza za twórcę obrazu nad kominkiem, jednak zdaniem jej, gruntownie później przemalowanego. Z. Prószyńska dopuszcza możliwość identyczności A. Herliczki z malarzem Irlickim, twórcą części malowideł ściennych w łazienkowskich Myślewicach. Powyższych domniemań, znanych zresztą nielicznemu gronu historyków sztuki, nie weryfikowano ani też nie wyciągano z nich żadnych dalszych wniosków.

Blizsze zajęcie się zagadnieniem mecenatu Jana Klemensa Branickiego przy okazji pisania pracy magisterskiej o fundowanym przez tegoż magnata wystroju snycerskim świątyni białostockiej, dobra znajomość

---

\* Archiwum ODZ Warszawa, Teki Jana Glinki, Tezi Euzebiusza Łopacińskiego; Archiwum PAN Warszawa, III-2, Zespół Zygmunta Batowskiego; E. Żyłko, *Mecenat artystyczny hetmana Jana Klemensa Branickiego i Elżbiety z Poniatowskich Branickiej* (ca 1709—1809), Warszawa 1963, mps; S. Szymański, *Antoni Jiann Herliczka, czeski malarz XVIII stulecia w Białymstoku*, *Rocznik Białostocki*, 3 (1962) s. 365—395; tenże, *J. W. Neunhertz, jego zapomniane prace i nieznanie o nim wiadomości*, *BHS*, 22 (1960) nr 3 s. 291—295; Z. Prószyńska, *Herliczką*, *W: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, Wrocław 1979, s. 52—53; S. Dąbrowski, *Artyści dworscy XVIII w.*, *BHS*, 6 (1937) nr 3/4 s. 341—343; wypis A. Ryszkiewicza na podstawie: Z. Prószyńska, dz. cyt.

zabytkowych wyposażań budynków kościelnych Białegostoku i okolic, jak również poczynione w ostatnich latach odkrycia malowideł ściennych XVIII-wiecznego zespołu sakralnego w Białymstoku, zachęciły mnie do zajęcia się twórczością nieznanego malarza. Identyfikacja dość okazałej, moim zdaniem, grupy prac A. Herliczki, ośmieliła mnie nawet, by monografię artysty uczynić tematem pracy doktorskiej. Zdaję sobie sprawę, że moje przedsięwzięcie jest śmiałe. W sytuacji, gdy buduje się od fundamentów artystyczny życiorys malarza, wystarczy jeden błąd, by cała budowla runęła. Pokusa jest jednak zbyt wielka — wprowadzić na karty XVIII-wiecznej historii sztuki polskiej artystę niepospolitego, którego twórczość jest zjawiskiem odosobnionym. Chociaż moje prace nad tym tematem są jeszcze na etapie początkowym, decyduję się już teraz na publikację dotychczasowych ustaleń, mając nadzieję, iż dopomoże to w identyfikacji dalszych dzieł A. Herliczki, oczywiście, jeśli droga, którą zamierzam, okaże się prawidłową.

W kościele białostockim trwa odsłanianie i konserwacja malowideł sklepiennych i ściennych powstałych podczas przebudowy i nowego wyposażenia kościoła staraniem J. K. Branickiego w l. 1751—1752. Kto był ich autorem? Analiza źródeł archiwalnych zdaje się wskazywać na anonimowego „czeladnika Neunhertza”, którego hetman zatrudnił latem 1749 r. do poprawienia malowidła na murze w ogródku przy pałacu pałacu warszawskim (AGAD, Ros 10/18). Tego samego malarza, po jego powrocie z podwarszawskich Sielc, J. K. Branicki zamówił na kwiecień 1751 r. do Białegostoku, zapewniając, że będzie tu miał „znaczną robotę” (AGAD, Ros. 10/18). Zaangażowanie artysty przez hetmana sprawiło, że zrezygnował on z proponowanych mu prac w Krakowie. Z czasu, gdy wykonywane były malowidła w kościele białostockim, nie zachowały się prawie żadne archiwalia. Wiadomo jedynie, że w lutym 1752 r. kończono już wystrój snycerski. Malowidła powstały więc latem i jesienią 1751 r. O innych większych pracach prowadzonych w tym czasie w Białymstoku nic nie wiadomo. Najprawdopodobniej więc twórcą nowych malowideł w kościele białostockim był ów „czeladnik Neunhertza”. Nasuwa się pytanie, jakie nazwisko kryje się pod tym listownym nazwaniem?

W połowie 1752 r. odnajdujemy znów urwaną w styczniu poprzedniego roku korespondencję pisaną z Warszawy do J. K. Branickiego. Nie ma w niej żadnych wzmianek o powrocie do Warszawy lub wyjeździe do Białegostoku jakiegoś malarza freskanta. Natomiast w maju 1754 r. hetman zawiadamia, że z Białegostoku przyjedzie „Pan Herliczka, malarz” i będzie malował sionkę przed buduarem w pałacu warszawskim (AGAD, Ros. 10/18). Należy do tego dodać, że w 1754 r. A. Herliczka poślubił w Białymstoku Mariannę Paszkowską, córkę sekretarza poczty, oraz, że w l. 1752—1754 prowadzone były na wielką skalę prace w pałacu i parku białostockim. Wygląda na to, że J. K. Branicki zadowolony z poprawienia murku warszawskiego, a jeszcze bardziej ze „znaczej roboty” w Białymstoku, postanowił zatrzymać na stałe przy swej głównej rezydencji malarza, potrzebnego mu do realizacji licznych zamierzeń artystycznych. Tak więc owym „czeladnikiem Neunhertza” był Antoni Herliczka, który od wiosny 1752 r. do 1754 r. miał czas na zadomowienie się w Białymstoku, wykonanie wielu prac w pałacu i parku oraz wybranie miejscowej panny na żonę. Od 1754 r. w korespondencji Branickich A. Herliczka wymieniany już jest po nazwisku. Pozostaje sprawa

wą otwartą, czy artysta towarzyszył J. W. Neunhertzowi podczas jego prac dla hetmana w 1738 i 1746 r. w Białymstoku oraz w 1748 w pałacu warszawskim. Wydaje się to prawdopodobne zwłaszcza w odniesieniu do 1748 r. tuż przed wyjazdem mistrza do Czech i jego śmiercią. Wszak pisano o A. Herliczce, że „pozostał się tu w Warszawie i ta wszystka jego robota z Neichercem była” (AGAD, Ros. 10/18).

W 1757 r. malarz pracuje nad ozdabianiem sklepień i ścian kościoła w Choroszczy a wykańcza je jeszcze jesienią 1758 r. Malowidła te uległy zniszczeniu podczas pożaru kościoła w 1938 r. Zachowały się jednak zdjęcia w 1935 r., ukazujące fragmenty wnętrza kościoła. Widoczna na jednym z nich dekoracja sklepienia chóru zakonnego, wyraźnie prze-malowana, wykazuje jednak zbieżności z odślanianymi malowidłami w kościele białostockim. Zauważyć można to samo dzielenie sklepienia ramami zdobionymi lekkimi ornamentami rokokowymi, zaś w obrazie środkowym zwraca uwagę bliska białostockiej postać Boga Ojca oraz silne kontrasty świetlne na postaciach aniołków.

Na liście Adama Bujakowskiego z dn. 18 V 1761 r., zawierającego m.in. informacje o planowanych pracach A. Herliczki na plebanii w Białymstoku, widnieje własnoręczny dopisek J. K. Branickiego: „Herliczka w probostwie pokoje dwa y gabinet refektarz niech maluje, a nad kominem (możliwe też odczytanie: kominami — piszącemu w tym miejscu zabrakło atramentu, stąd słowo. to nie jest wyraźnie napisane) niech zaczeka powrotu mego” (AGAD, Ros. 4/10). Na początku lat 1980-tych podczas gruntownego remontu budynku odkryto w czterech salach malarskie dekoracje ścienne, odnowione i uzupełnione, niezbyt fortunnie, przez artystę plastyka Józefa Łotowskiego. Spotykamy tu znowu te same podziały sklepień i ścian plastycznymi pasami, w które swobodnie wplatają się niezwykle lekkie, modelowane silnym światłowoceniem biało-szarawe ornamenty rokokowe, zbudowane z małżowin, kogucich grzebieni i wici roślinnych z delikatnych ukwieconych gałązek. To wszystko umieszczone jest na zimnych tłach o niezdecydowanych odcieniach szaro-perłowych, zielonkawych, różowawych i fioletowo-niebieskawych. W kościele białostockim widzimy identycznie traktowane ornamenty, tyle że wzbogacone utrzymanymi w tej samej tonacji pulpami na podobnych popielatych tłach. Prawdziwie intrygujące jest jednak owo specjalnie wyróżnione przez J. K. Branickiego malowidło „nad kominem”. Obraz ten, choć na ścianie, nie był nigdy zamalowany. Uchroniła go przed tym rzadka, zwłaszcza w XVIII w., technika, którą był wykonany — nie kazeinowa, jak w wypadku poprzednio omawianych malowideł, lecz olejna, czy może olejno-woskowa. Kolorystyka jest więc tu inna, ale ornamenty okalające środkową scenę „Gościnności Abrahama” wyraźnie wyszły spod tej samej ręki. Cały zresztą obraz wskazuje na wspólną temu malarstwu manierę szybkiego, łatwego kładzenia farby kanciastymi smugami, leżącymi czasem jakby „na wierzchu”. Na obrazie nie zachowała się prawdopodobnie wierzchnia, wykończeniowa warstwa. Jest to być może skutkiem zastosowania nietypowej techniki oraz ujemnego wpływu zawilgocenia tej części budynku. Nie można więc drobiazgowo analizować sposobu kładzenia farby przez artystę, czy konsekwencji w rozkładaniu światła. Łatwo dostrzec jednak kompozycję opartą na liniach diagonalnych, z tendencją jakby do ich zaokrąglenia, a tym samym uspokojenia. Za pierwszym mrocznym planem, podkreślonym dodatkowo jeszcze ciemnymi wysokimi trawami, silne światło boczne wy-



dobywa środkową scenę z kłęzącym przed promiennymi aniołami patriarchą, podczas gdy dalsze partie pogrążają się znów w półmroku, w którym majaczą drzewa, płot i fragment jakiegoś budynku, w którego oknie widoczna jest oświetlona promieniami centralnej jasności twarz Sary. Wiązka teatralnego światła, bijącego gdzieś od strony widza, ślizga się jaskrawymi blikami po twarzach, odsłoniętych rękach i nogach, a zwłaszcza po sfałdowanych i lekko rozwianych szatach. Ten sposób oświetlenia buduje powietrzną perspektywę i koncentruje uwagę patrzącego na środkowej scenie obrazu. A jednak dynamizm jest wyciszony i malowidło emanuje spokojem. Ruch zasugerowany poruszeniem szat przybyszów jest tylko pozowany, a całość ma charakter wyraźnie dekoracyjny.

„W Gościnności Abrahama” zwracają uwagę twarze aniołów — okrągłe, z brzydkimi zadartymi nosami, oczami zaakcentowanymi czarną plamką, a także niezbyt zgrabne ręce i nogi. Identycznie kształtowane postacie ludzkie, a zwłaszcza ich twarze, spotkać można niezwykle często na obrazach śląsko-czeskich malarzy z kręgu Michaela L. Willmanna, w tym i Jerzego W. Neunhertza, willmanowskiego wnuka, a także Jana K. Liszki, jego pasierba. Z kolei pejzaż w tle obrazu malowany wyłącznie brązami i ciemną, brudną zielenią, ma w sobie coś z nastroju późnych płócien M. L. Willmanna.

Na obrazie ze św. Wincentym a Paulo, przechowywanym na plebanii białostockiej, również spotykamy ów nastrój. Wywołuje go tajemnicze fosforyzowanie postaci świętego, zwłaszcza głowy, dłoni i komży. Wtórkuje im w tym pasyjka trzymanego w dłoni krucyfiksu i porzucona na ziemi otwarta księga. Te dziwne blaski odsuwają niejako w cień brudną, ciemną barwę ziemi i drzew, brąz kolumnady, a nawet błękit nieba. Światłocień wyraźnie buduje formę obrazu — cieniami, dochodzącymi partiami do zupełnego mroku oraz blikami. Rozłożone są one zawsze konsekwentnie w stosunku do owego niezwyklego źródła światła bijącego skośnie z prawej strony, lekko z góry, od strony widza. Jego promienie ślizgają się po ciele świętego wibrującą siatką niezwykle precyzyjnych, drobnych blików. Komża malowana jest wyłącznie smugami białej farby — od śmiałych, podłużnych na sfałdowanym rękawie, poprzez drobniejsze w innych fragmentach, aż do delikatnych dotknięć pędzla tworzących koronkę. Powstaje skomplikowana gra blików o zróżnicowanej intensywności. Na linii konturu kołnierzyka nałożone są one grubo, prawie impastowo, zaś w wielu partiach komży, bardzo cienko, tak że wywołują wrażenie przezroczystości materii. Obraz, stosunkowo dobrze zachowany, pozwala dostrzec znakomitą technikę kładzenia farby, którą posiadał jego twórca. Więc i „Św. Wincenty a Paulo” prezentuje tę samą manierę pociągnięć pędzla, które są świadomie uwidaczniane. Znowu spotykamy twarz z niezgrabnym pulchnym nosem, bliską zarówno puttom ze środkowej sceny na sklepieniu kościoła białostockiego, jak i licznym obrazom szkoły po-willmannowskiej. W podobny sposób nie malował nikt spośród malarzy pracujących dla J. K. Branickiego, a zdaje się, że w owym czasie, również i nikt w Polsce. Dlatego ośmieliłem się powiązać wszystkie omawiane wyżej prace z Antonim Herliczką, a tego znowu z czeladnikiem J. W. Neunhertza, wnukiem M. L. Willmanna. W świetle powyższych ustaleń, nieco dwuznaczny dopisek J. K. Branickiego interpretuję w sposób następujący: „Gościnność Abrahama” nad kominkiem namalował A. Herliczka. Sprawą

mniej ważną staje się odpowiedź na pytanie, czy malarz z wykonaniem malowidła zaczekał na powrót hetmana, czy też nie. Spod jego też pędzla wyszedł „Św. Wincenty a Paulo”.

Król Stanisław August Poniatowski w notatce sporządzonej 20 IX 1775 r. zapisał: „Irliczka”. W tym samym dniu sekretarz królewski przepisał obszerniej powyższy rozkaz stwierdzając, że król zgadza się, by malarz „Irlicki” malował apartamenty drugiego piętra oraz westybul i pokój stołowy w pałacu Myślewickim (*Batiments et Jardins*, t. 1, AGAD, Zb. Popielów 230 k. 92, 97. Wypisy Z. Batowskiego, T.q.1, Arch PAN Warszawa, III-2). Już sam zapis: „Irliczka” zastanawia. W korespondencjach związanych z działalnością J. K. Branickiego nazwisko Herliczka (pisane też Herlitzka) zniekształcone jest na „Erliczka” i „Herlicki”. Trzeba też zwrócić uwagę na to, że nazwisko malarza rozpoczyna się literą „H”, co nie jest bez znaczenia dla sposobu wymawiania w wieku XVIII, gdy język francuski odgrywał rolę dominującą, zwłaszcza w salonach. Właściwie możnaby uznać, że zachowane malowidła ścienna w pomieszczeniach parteru po prawej stronie od wejścia oraz w pokoiku na drugim piętrze pałacu Myślewickiego w warszawskich Łazienkach są potwierdzonymi archiwalnie pracami A. Herliczki. Na pierwszy rzut oka dostrzega się, jak bardzo różnią się od malowideł J. B. Plerscha w innych pokojach tegoż pałacu, położonych również na parterze, tyle że po lewej stronie. Ale rzuca się też w oczy ich wielkie podobieństwo formalne do prac A. Herliczki omawianych wcześniej. Kompozycja ściany z malowidłami pejzażowymi, stwarzającymi iluzję samodzielnych obrazów, zawieszonych w ramach na dekorowanej ornamentami ścianie, znalazła już wcześniej zastosowanie na plebanii białostockiej z pokoju z kominkiem. Z tejże plebanii znana już jest także złoconkawa tonacja tła, a i ornamenty, choć zmieniły się z rokokowych w niby — klasycyzujące (bo w gruncie rzeczy bliższe barokowym akantom), malowane są tak samo. Medaliony z alegoriami „siedmiu sztuk” w pokoiku na drugim piętrze, malowane *en grisaille*, przypominają ostrym światłocieniem i pośpiesznym sposobem malowania monochromatyczne aniołki ze ścian kościoła białostockiego. Natomiast charakterystyczne „śląsko-czeskie” twarze postaci w medalionach, są bliskie białostockiej *Gościnności Abrahama*” Bogatszą kolorystykę, jak również drobiazgowo opracowanie światłocieniowe, kojarzące się z obrazem św. Wincentego, odnajdujemy w myślewickich pejzażach z ruinami, budowlami, wodospadami, delikatnymi drzewkami i sztafażem ludzko-zwierzęcym na ich tle. Trzeba jednak dodać, że jest to lepiej widoczne na zdjęciach z 1920 r., anieżeli na oryginalnych malowidłach, które zostały poddane w latach międzywojennych niefortunnej konserwacji, zacierającej „herliczkowski” sposób kładzenia farby i operowania blikami. Jak do tego doszło, że artystę białostockiego zaangażowano do malowania królewskich Myślewic? Przestanie to chyba dziwić, gdy zwrócimy uwagę na to, że w latach 70-tych Stanisław August regularnie jadał kolacje w warszawskim pałacu J. K. Branickiego u swej siostry Izabeli z Poniatowskich Branickiej oraz że bawił w Białymstoku 7 X 1775 r, czyli dwa tygodnie przed cytowanym zapisem: „Irliczka”. Król znał więc dobrze prace A. Herliczki, zdobiące wiele wewnątrz w pałacach: białostockim i warszawskim. Zręszta, w pisanych pod koniec życia *Pamiętnikach*, słowami najwyższego uznania ocenił gust artystyczny nielubianego szwagra, J. K. Branickiego.

Dodać też można, że A. Herliczka po śmierci hetmana w 1771 r. nie miał zbyt wielu zajęć w Białymstoku.

Na plebanii w Tyczynie pod Rzeszowem zachowało się pięć prostokątnych, bardzo wydłużonych poziomo pejzaży. Obrazy utrzymane wyłącznie w tonacjach brązowych albo zielonych, tak bardzo różnią się od znanego nam ówczesnego malarstwa polskiego, iż uważano, że muszą być importem zagranicznym, prawdopodobnie czeskim (A. Ryszkiewicz). Tyczyn był głównym ośrodkiem rozległych dóbr rodowych Branickich, położonych w Ziemi Przemyskiej. Po 1772 r. osiadł tu na stałe ks. Wacław Betański, by zarządzać tymi spośród dóbr wdowy Izabelii Branickiej, które po pierwszym rozbiórce Polski znalazły się w zaborze austriackim. Wcześniej, przez 13 lat W. Betański, Czech z pochodzenia, prowadził J. K. Branickiemu całą korespondencję dyplomatyczną. W 1770 r. otrzymał probostwo tyczyńskie (jako trzecie), a w 1781 r. odbyła się jego konsekracja na biskupa koadiutora przemyskiego. Później został biskupem przemyskim i pierwszym rektorem Uniwersytetu we Lwowie. Już tych kilka danych kieruje naszą uwagę w stronę Białegostoku, gdzie w tym czasie mieszkał i pracował A. Herliczka. Jeszcze więcej mówią nam same obrazy. Dobrze zachowane, wykonane techniką olejną na płótnie, pozwalają nam ocenić mistrzostwo ich twórcy. Z obrazów emanuje utajona równowaga. Kompozycja swobodna, urozmaicona, prawie zawsze zbudowana jest na ukośnych lub dążących w głąb liniach diagonalnych, ustawionych pod różnymi kątami. Partie bliżej patrzącego są zwykle ciemne, dalej pejzaż rozjaśnia się i przechodzi w bardzo odległe plany, budowane perspektywą powietrzną. Niekiedy z boku obrazu pojawia się większa budowla lub drzewo i wówczas całość jest jakby częściowo zamknięta. Wszystko widziane jest z daleka, tak że sylwetki ludzi i zwierząt są bardzo małe, pozbawione indywidualnych cech. Uderza precyzja w operowaniu światłocieniem, wywołanym przez ostre oświetlenie boczne. Powierzchnia obrazu mieni się blikami, które wywołują efekt fosforyzowania przyrody, budowli i ludzi. Dotknięcia pędzla robią wrażenie impastu, choć farba kładzona jest cienko i w niektórych partiach obrazu wyczuwalna jest struktura podłoża. Pejzaże malowane są monochromatycznie, w tonacji zielonkawej albo brązowej, co powoduje, że obrazy są mroczne. Nie mają one jednak w sobie nic z demonizmu czy mistycyzmu (jak u Magnasco). Przeciwnie, panuje tu atmosfera pewnej melancholii, wywołana, niezależnie od samego krajobrazu, także sztafażowymi sielankowymi scenkami, gdzie zatrzymane jakby w ruchu figurki ludzkie czynią wrażenie zamyślonych, może rozmarzonych. W obrazach tryczyńskich spotykamy wszystkie dostrzeżone wcześniej cechy malarstwa A. Herliczki, tyle że w szczególnym skondensowaniu. Pojawiają się tu również liczne motywy, znane nam już z pejzaży myślewickich — podobnie malowane antyczne ruiny, drzewa, łodzie, figurki ludzkie i zwierzęta.

Obrazy z Tyczyna powstały prawdopodobnie w drugiej połowie lat 70-tych, gdy na plebanii mieszkał ks. W. Betański. Za późnym okresem powstania pejzaży przemawia ich dojrzałość. Artysta potrafi świadomie posługiwać się swoim talentem i doświadczeniem. Postacie ludzkie w małej skali sztafażu wypadły bardzo dobrze, a koloryt jest ostatnim słowem wypowiedzianym przez malarza w jego dążności ku coraz większemu barwnemu wyrafinowaniu. Nie mając w tym czasie już większych



zamówień, mógł artysta poświęcić się precyzyjnie malowanym obrazom olejnym. Pejzaże nie powstały chyba po 1780 r., gdy W. Betański opuściwszy Tyczyn mieszkał już w Przemyślu, zaś A. Herliczka chorował, tak że nie mógł wywiązać się z przyjętych zobowiązań w Białymstoku. Prawdopodobnie i obraz ze Św. Wincentym a Paulo namalowany został w latach 70-tych. SS Miłosierdzia, których założycielem jest ten święty, zostały sprowadzone do Białegostoku w 1769 r., a obraz jest równie dojrzały, jak pejzaże tyczyńskie — wysmakowany kolorystycznie i doskonalały w operowaniu światłocieniem. Podobna też nuta pogodnej melancholii emanuje z oblicza świętego. Jest to ponadto jedyny spośród obrazów związanych przez nas z A. Herliczką, w którym malarz objawił wyraźny temperament portrecisty. Z archiwaliów wiemy, że po 1760 r. artysta malował liczne portrety dla J. K. Branickiego i króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. W grupie omówionych prac A. Herliczki znalazły się dzieła zróżnicowane pod względem technicznym i tematycznym, pochodzące z różnych okresów jego artystycznej działalności. Dają więc bogaty obraz twórczości malarza.

Kim był ów intrygujący twórca, który całe swoje artystycznie dojrzałe życie spędził w Białymstoku? Już sama narodowość Antoniego Herliczki budzi wątpliwości. Nazwisko jest czeskie. Powstaje pytanie, czy również i narodowość? Zachowało się kilka własnoręcznie pisanych listów malarza. Mimo upływu lat charakter pisma pozostał ten sam. Zmieniła się tylko ortografia nazwiska. W liście pisany 11 IX 1758 r. do J. K. Branickiego, artysta podpisał się „A. Herlitzka” (AGAD, Ros. 8/17), zaś w listach z lat 1778—1784 skierowanych do kap. Makomaskiego, sekretarza I. Branickiej — „A. Herliczka” (AGAD, Ros. 69/21). Powyższe zestawienie sugeruje, że malarz podczas tych dwudziestu lat spolonizował się. Czy znajduje to jednak oparcie w faktach? Wszystkie listy, zarówno ten z 1758 r., jak i późniejsze, pisane są wspaniałą polszczyzną, bezbłędną także ortograficznie (oczywiście, w zgodzie z zasadami XVIII-wiecznymi). Wystarczy porównać te listy z pisanymi przez innych artystów cudzoziemców, od dawna osiadłych w Polsce, gdy próbują napisać cokolwiek po polsku, by przekonać się, jak wielkie są różnice. Zastanawia również fakt, że A. Herliczka nigdzie w korespondencji J. K. Branickiego nie jest nazywany „Czechem”, nawet wówczas, gdy nie znając nazwiska określa się go jako „czeladnik Neunhertza” lub po prostu „malarz”. Uderza to tym bardziej, że w tym samym czasie (lata 1748—1751) i w tych samych listach pisze się bardzo często o Antonim Talmannie, u którego J. K. Branicki zamawiał wiele portretów, „malarz Czech” lub „Czech”. Widocznie A. Herliczka nie czynił na nikim wrażenia, że jest cudzoziemcem. Być może pochodził ze Śląska, ze spolonizowanej rodziny czeskiej. Sytuacja taka jest realna, skoro Jan K. Liška (lub. Lischka), urodzony prawdopodobnie we Wrocławiu, uważany jest przez naukę czeską za Czecha lub Polaka. Na Śląsku spotkałby więc A. Herliczka J. W. Neunhertza, z którym pracował w Polsce i dzięki któremu poznał J. K. Branickiego. Wcześniej jednak, nim artysta osiadł na stałe w Białymstoku, musiał stać się malarzem.

Jakie są źródła malarstwa A. Herliczki? Na pytanie to nie jest łatwo odpowiedzieć. Był czeladnikiem J. W. Neunhertza, lecz czy fakt ten upoważnia do tego, by można go było nazwać jego uczniem? Obrazów olejnych J. W. Neunhertza dotąd nie zidentyfikowano, nie można więc ich porównać z analogicznymi dziełami A. Herliczki. Również malarst-



wo ściennie obu artystów nie daje nam wyraźnej odpowiedzi na postawione pytanie. W kompozycji, ornamentyce, światłocieniu i kolorystyce obu malarzy większe są różnice niż podobieństwa. Spotykamy te same postacie czy grupy, podobny ornament (wyłącznie w Myślewicach) — można to jednak wytłumaczyć istnieniem rozpowszechnionych wzorów graficznych. Bliższe pokrewieństwo łączy obu artystów w stosowaniu tych samych typów twarzy, zwłaszcza kobiecych, w zamiłowaniu do aniołków i scenek malowanych *en grisaille* oraz we wspólnym im obu swobodnym, szybkim sposobie kładzenia farby. Wydaje się, że A. Herliczka niewiele zawdzięcza samemu J. W. Neunhertzowi, więcej natomiast całemu artystycznemu kręgowi czesko-śląskiemu. U mistrza nauczył się samej techniki malowania na ścianie, choć i to nie jest pewne. Będąc wykształconym już malarzem, mógł przyłączyć się do niego, by mieć pracę. Z listów A. Herliczki z późnych lat jego życia wiemy, że nie umiał znaleźć sobie zatrudnienia. Być może, przez całe życie towarzyszyły mu podobne trudności, stąd chętnie zgodził się zamieszkać w Białymstoku, by mieć na stałe zapewnioną pracę u J. K. Branickiego. Nie jesteśmy w stanie o tym wyrokować, bo o życiu A. Herliczki przed 1749 r. nic nie wiemy. Niewątpliwy natomiast wpływ na dzieło artystyczne malarza wywarła tradycja willmannowsko-liszkowska, niezwykle silna na Śląsku, również po śmierci. Oczywiście, nie da się wykluczyć możliwości, że młody malarz zapoznał się z tym dziedzictwem właśnie przez pośrednictwo wnuka M. L. Willmanna — J. W. Neunhertza. Dominujące w tym środowisku wpływy malarstwa północno-włoskiego legły u podstaw dzieła A. Herliczki i tak zafascynowały młodego artystę, że nie tylko nie odwrócił się od nich, gdy spotkał się z odmiennymi gustami swoich mecenasów, ale wręcz odwrotnie, w miarę upływu lat jeszcze się wzmogły. Płótna artysty stają się z czasem coraz bardziej mroczne, a paleta barw redukuje się niemal do monochromatycznej. Zachodzenie podobnego procesu zaobserwować możemy u M. L. Willmanna (i oczywiście u największych mistrzów doby nowożytnej: Tytjana i Rembrandta, lecz analogia ta wydaje się zbyt śmiałą). Malarstwo, które niesie w głąb XVIII stulecia ubiegłowieczne tendencje, wydaje się anachronizmem. Spotyka się ono jednak niespodziewanie w połowie wieku z renesansem Rembrandta. A Herliczka ograniczył się wówczas zaledwie do przyjęcia modnej rembrandtowskiej kostiumologii i to zapewne na życzenie królewskiego mecenasa (malowidła w pokoiku na drugim piętrze pałacu Myślewickiego). Bo też i poprzednio, mimo całej fascynacji malarstwem północno-włoskim, przekazanej mu przez tradycję śląsko-czeską, artysta poszedł własną drogą. Obrazy jego nie mają w sobie nic z dynamizmu, wręcz patosu M. L. Willmanna i J. K. Liški. Nie spotykamy też u niego soczystej kolorystyki charakterystycznej dla twórczości obu tych mistrzów. A Herliczka niewątpliwie wzrósł w atmosferze ich malarstwa. Przejął od nich miękkie optycznie formowanie kształtu, budowanego wyłącznie kolorem, lekkie prowadzenie pędzla połączone ze szkicowością, charakterystyczne jakby bezkostne ciała figur ludzkich i niemal karykaturalne ich twarze, także zamiłowanie do ciemnego kolorytu, szczególnie częstego u późnego M. L. Willmanna. Wszystkie te elementy przetworzył jednak w swój własny styl z wyraźną dążnością w kierunku tonacji niemal monochromatycznej, z powierzchnią obrazów pulsującą niezwykle bogatymi żywymi blikami, z atmosferą pogodnej melancholii emanującej z malowideł. Zwraca też uwagę wy-

rażnie dekoracyjny charakter wszystkich znanych nam dzieł A. Herliczki. Rodzi się pytanie, czy wszystkie wymienione cechy jego twórczości, odrębne na tle willmannowsko-liszkowski, wynikają wyłącznie z indywidualnych predyspozycji artysty, czy też może niektóre z nich malarz zawdzięcza czyjemuś wpływowi?

Wkrótce po śmierci J. W. Neunhertza A. Herliczka zaangażowany został przez J. K. Branickiego. Polecono mu poprawić zniszczone malowidło na murze w ogródku przy warszawskim pałacu. Widocznie hetman zadowolony był z wykonanej pracy, skoro zaprosił malarza do Białegostoku, by ozdobił wewnętrzne reprezentacyjnego dworskiego kościoła. W tym czasie J. K. Branicki potrzebował malarza freskanta i to związanego na stałe z jego dworem, w związku z zamierzonymi licznymi pracami budowlanymi. Tym bardziej, że J. W. Neunhertz, którego J. K. Branicki poprzednio kilkakrotnie zatrudniał, już nie żył, a Sebastian Eksztein, wykonujący w l. 1749—1750 dekoracje malarские w nowowbudowanym kościele w Tykocinie nie zadowolili swoją pracą hetmana. Podrzedni freskanci warszawscy, w rodzaju Łukasza Smuglewicza, nie wchodzili w grę. Nic więc dziwnego, że J. K. Branicki zorientowawszy się w możliwościach artysycznych czeladnika J. W. Neunhertza, starał się go pozyskać na stałe. Z jego listów dowiadujemy się, że bardzo mu na tym zależało. Brakowało jeszcze hetmanowi nadwornego malarza sztalugowego. Dotychczas zamawiał obrazy kościelne u Szymona Czechowicza, zaś obrazy przeznaczone do pałacu, głównie portrety, u malarza z Leszna Hoesa i u „Czecha” — Antoniego Tallmanna. Po wyjeździe tego ostatniego w 1751 r. do Wiednia, J. K. Branicki próbował zatrzymać w Białymstoku pastelistę Louisa Marteau i Augustyna Mirysa. Ostatecznie na dworze hetmańskim zostali: A. Herliczka jako freskant (1751 r.) i A. Mirys jako specjalista od malarstwa olejnego (po r. 1753).

A. Herliczka był w Białymstoku od początku bardzo ceniony. Do takiego wniosku można dojść, poznając historię malowania w 1754 r. „sionki do buduaru” w pałacu warszawskim (AGAD, Ros. 77,5—8; 10,18; 11,16”). Początkowo J. K. Branicki zamierzał powierzyć tę pracę jakiemuś malarzowi warszawskiemu, a „abrys” miał wykonać architekt Rychter. Eksztein i Bero nie chcieli jednak malować sionki, Rychter rozchorował się, przysłano więc do Białegostoku hetmanowi projekt chcącego podjąć się tej pracy Ł. Smuglewicza. Wówczas J. K. Branicki zdecydował się posłać A. Herliczkę na kilka tygodni do Warszawy, by pomalował „sionkę do buduaru”. Malarz miał więc liczne zajęcia w Białymstoku i hetman, uważając pracę warszawską za drugorzędną, nie chciał go wysłać do Warszawy. Analiza archiwaliów mówi nam, że A. Herliczka malował szybko. Dowiadujemy się również, że wzorował się na dostarczanych mu przez mecenasa kopiersztychach. Być może czynił to nawet chętnie — wydaje się, że nie miał bogatej fantazji, gdy chodziło o koncepcję. Dla niego zasadniczą sprawą był nie sam motyw formalny, ale kolorystyczne jego przetworzenie. Przejmowanie więc z cudzych prac całych postaci czy grup nie stało w sprzeczności z posiadaniem własnego stylu.

Malarz był świadom wysokiej pozycji, jaką zajmował w ocenie hetmana. Miał zresztą na to liczne dowody. Bardzo wcześnie, bo już od 1755 r. powierzano mu malowanie „landszaftów”, koni i łosi do pałaców, dekorowanie karety. Od 1763 r. kopiował też portrety. W tymże roku, więc niedługo przed spodziewaną elekcją J. K. Branickiego na króla

połskiego, A. Herliczka malował portrety, które miały być wysłane na dwory europejskie. Artysa pozwalał więc sobie na pewien brak subordynacji względem hetmana. Stąd też prawdopodobnie brały się owe zastrzeżenia: „a nad kominem niech zaczeka powrotu mego”, czy też w piśmie do Józefa Kurdwanowskiego: „abyś (...) chciał dojeżdżać do Choroszczy dla widzenia sali, którą maluje P. Herliczka. Obawiając się, aby co przeciwnego w onejże nie wymalował, nadgłaszam się do WMW Mc Pana, obligując go abyć chciał w Choroszczy bywać i widzieć...” (AGAD, Ros. 34/158). J. K. Branicki, niezwykle drobiazgowy, nawet despotyczny w wydawaniu instrukcji zatrudnionym artystom, potrafił docenić oryginalność talentu i tolerował niesforność malarza. Dotykamy tu, chyba, istoty wielkości mecenatu hetmana. Akceptował prawdziwe wartości w sztuce, choćby odbiegały dość daleko od datychczasowych jego upodobań estetycznych. Przepojony francuskim gustem, cenił jednak twórczość A. Herliczki, a po wizycie we Lwowie, zaangażował w kościele choroskim „lwowskiego snycerza”, choć stylistyka tej rzeźby była bardzo odległa od rzeźby drezdeńskiej, preferowanej dotąd przez hetmana.

W Białymstoku ukształtowała się indywidualność artystyczna A. Herliczki. Tu mógł się rozwinąć w pełni. Czekają go na dworze J. K. Branickiego różnorodne zadania, mógł korzystać z bogatej biblioteki i zbioru graficznego, miał kontakty z licznymi artystami. Wielki wpływ na osobowość malarza, więc i na jego twórczość, musiała wywrzeć francuska atmosfera panująca w rezydencji białostockiej. Ośrodkiem tego wszystkiego był sam mecenas, słynący gustem i doradzający wielu magnatom w ich poczynaniach artystycznych. Przy boku J. K. Branickiego malarz przeżył 20 lat. Nigdy potem nie miał już tak sprzyjających warunków do pracy artystycznej.

Wraz ze śmiercią hetmana zamarło życie w „Wersalu podlaskim”. Wprawdzie Izabela z Poniatowskich Branicka, gospodarząc na wdowim dożywociu, dużo budowała, jednak ani rozmachem, ani poziomem działalności artystycznej nie mogła dorównać mężowi. A. Herliczka malował dalej dla pałacu, do kościoła w Dolistowie, poprawiał malowidła w altanach ogrodowych. Poszukiwał pracy u Andrzeja Mokronowskiego (tajnego męża Izabeli Branickiej) w jego dworze w Jordanowicach, ale bezskutecznie. Zamiast niego zatrudniono J. B. Plerscha. Pojawia się też wzmianka o A. Herliczce w archiwaliach Radziwiłłów. Nie wiadomo jednak, czy dotyczy ona ojca, czy też może syna, też malarza, kształconego przez I. Branicką w Warszawie. Jedynym jaśniejszym punktem były prace dla króla w pałacu Myślewickim. Na zamówienie królewskie kopiował również portrety. Spotkanie ze Stanisławem Augustem było jednak tylko epizodem i pewnie nie wywarło większego wpływu na artystę. Zresztą i tu zwyciężył go J. B. Plersch. Widocznie królowi nie udało się nagiąć A. Herliczkę do własnych upodobań artystycznych. Łatwiej z pewnością malarz znalazł zrozumienie u Czecha, ks. W. Betańskiego, któremu prawdopodobnie namalował kilka obrazów. Nikt jednak nie potrafił zastąpić mu J. K. Branickiego, który stał się, w pewnym stopniu, współtwórcą jego dzieła. Ale też i fatum ciężące nad bezpotomnie zmarłym magnatem, dotknęło i nadwornego malarza. Z jego dzieł tak niewiele się zachowało do naszych czasów, iż utarła się opinia, jakoby twórczość artysty posiadała obecnie jedynie żywot we wzmiankach archiwalnych.

Stąd też i moja nadzieja, że publikowanie tych wstępnych zaledwie



uwag o Antonim Herliczce jest potrzebne, a konfrontacja z opiniami innych badaczy ochroni przed błędami i okaże się pomocna przy dalszych etapach pracy o nieznanym malarzu.

KS. JÓZEF M. DOŁĘGA

### WOKÓŁ PUBLIKACJI KSIĄŻKOWYCH Z FILOZOFII BOGA

1. W ostatnich latach publikacje z filozofii Boga zajmują szczególne miejsce w polskiej literaturze naukowej. Pod redakcją bpa Bohdana Bejze ukazały się cztery tomy w serii *Studia z filozofii Boga* w Wydawnictwie Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Zawierają one artykuły autorów krajowych i zagarnicznych, dotyczące problematyki epistemologicznej i metodologicznej, oraz szczegółowych zagadnień merytorycznych z zakresu filozofii Boga. Pod tą samą redakcją ukazała się praca zbiorowa *Aby poznać Boga i człowieka*, cz. 1: *O Bogu dziś* w Wydawnictwie Sióstr Loretanek (1974). Praca ta zawiera dział filozoficzny i teologiczny. W dziale filozoficznym są prace filozofów polskich, którzy prezentują zagadnienie istnienia Boga we współczesnym tomizmie oraz we współczesnych kierunkach i koncepcjach filozoficznych. Dział teologiczny zawiera prace polskich teologów, którzy prezentują problematykę Boga w ujęciu biblijnym i w teologii. W tymże Wydawnictwie ukazały się prace zbiorowe pod redakcją bpa B. Bejze: *O Bogu i o człowieku* (t. 1, 1968; t. 2, 1969); *W kierunku Boga*, Warszawa 1982; *W kierunku religijności*, Warszawa 1983.

Prof. Mieczysław Gogacz w Wydawnictwie ATK opublikował pracę pt. *Poszukiwania Boga* (1976). Zawarte są w niej wykłady Profesora z metafizyki absolutnego istnienia. Autor wprowadza Czytelnika w problematykę filozoficznego poznania Boga, ukazuje filozoficzny sposób wykrycia istnienia Boga, prezentuje ważniejsze aktualne koncepcje Boga oraz analizuje różnicę między przyrodzonym i nadprzyrodzonym spotkaniem człowieka z Bogiem (granica między filozofią a religią).

W Wydawnictwie KUL ukazała się praca ks. prof. Stanisława Kowalczyka *Współczesna filozofia Boga* (1970); *Filozofia Boga* (1972, 1978<sup>2</sup>), która zawiera obok ogólnego wprowadzenia do filozofii Boga, tomistyczną i współczesną argumentację za istnieniem Boga. Tenże Autor opublikował pracę w Wydawnictwie ODiSS pt. *Podstawy światopoglądu chrześcijańskiego*, której problematyka jest ściśle związana z filozofią Boga. Zawiera ona charakterystykę człowieka, wartości, religii oraz refleksję na temat chrześcijańskiego sensu życia. Nadto ukazały się następujące Jego prace z problematyki todycealnej: *Bóg w myśli współczesnej — Problematyka Boga i religii u czołowych filozofów współczesnych*, Wrocław 1979; *Odkrycie Boga — Centralne problemy filozofii Boga*, Sandomierz 1981; *Drogi ku Bogu*, Wrocław 1983.

Towarzystwo Naukowe KUL wydało pracę s. prof. Zofii J. Zdybickiej — *Człowiek i religia*, stanowi ona zarys filozofii religii. Autorka prezentuje filozofię religii w relacji do nauk religioznawczych oraz szczegółowo analizuje fakt religii w jego podstawowych aspektach i w interpretacji filozoficznej.