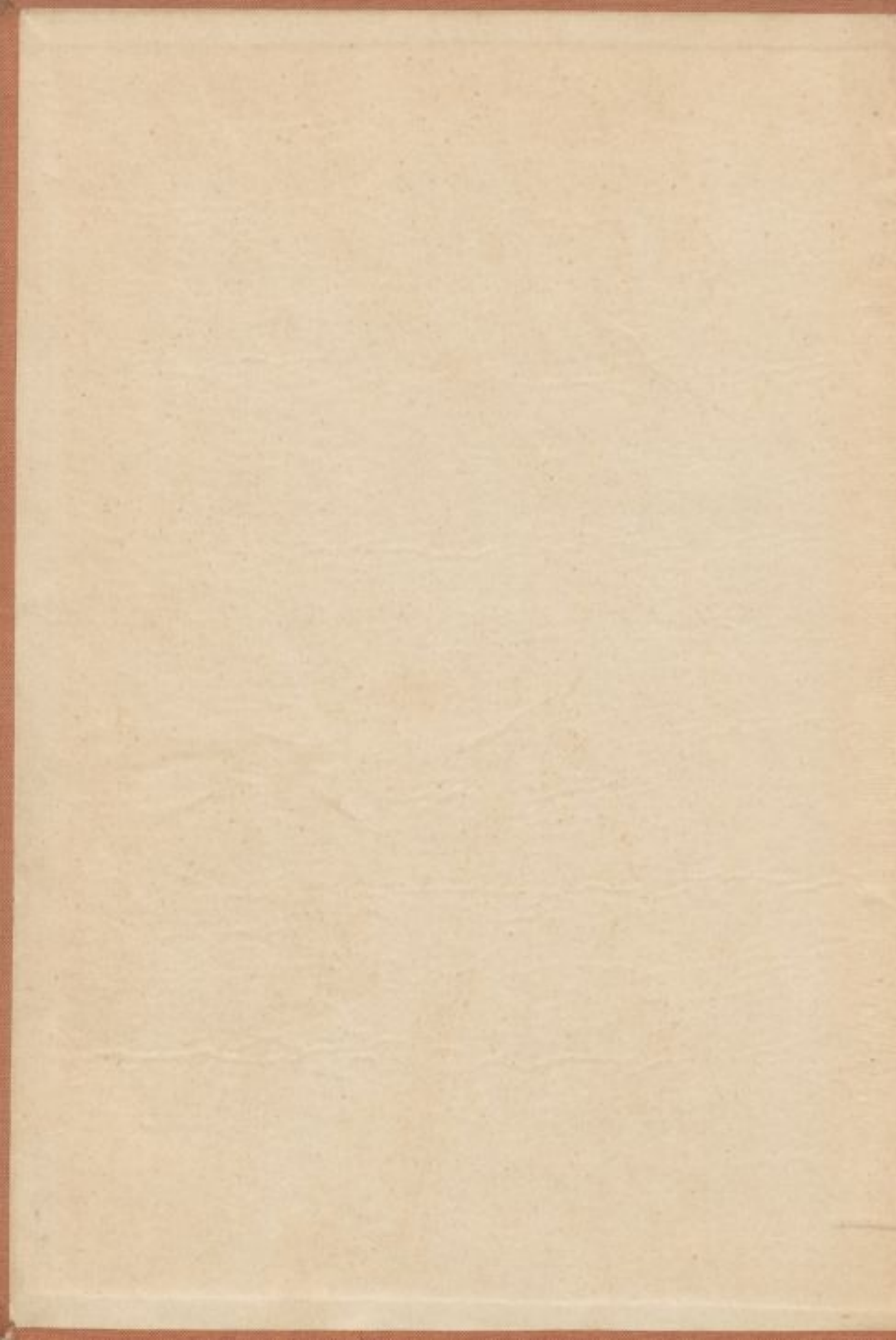


WNETRZA ARCHITEKTONICZNE  
PAŁACÓW  
STANISŁAWOWSKICH











WNETRZA ARCHITEKTONICZNE  
PAŁACÓW STANISŁAWOWSKICH

Polish Architectural Interiors  
During the Reign of  
Stanislaus Augustus

by  
LECH NIEMOJEWSKI

91 illustrations

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA  
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY  
KATEDRA HISTORII  
ARCHITEKTURY POLSKIEJ  
Wł. Inw. 169



WARSAW 1927

Published by the Institute of Polish Architecture.



*Z*akład Architektury Polskiej, po pięciu latach istnienia i pracy w ramach regulaminu zatwierdzonego przez Senat Politechniki Warszawskiej w dniu 8.III 1922 r., rozpoczyna działalność wydawniczą, oddając do rąk czytającego społeczeństwa ten pierwszy tom swej Biblioteki, wydany z zasilku Wydziału Nauki Ministerjum Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

*Warszawa w kwietniu 1927 r.*

*T*he Institute of Polish Architecture, after a five years' existence and activity conducted according to the regulations approved by the Senate of the Warsaw Polytechnic on March 8, 1922, begins publication work by presenting to the reading public this, the first volume of its Library, published with the aid of the Education Department of the Ministry of Religious Cults and Public Instruction.

*Warsaw, April 1927.*



DRUKARNIA WL. LAZARSKIEGO  
*Warszawa*





Wydaje mi się niepodobieństwem oddanie tej książki do druku bez kilku słów wyjaśnienia. Myśl napisania jej podsunął mi przed czterema laty profesor Oskar Sosnowski, wiedząc zapewne z jakim zamiłowaniem, a nawet pasją przyjmowałem dla Łazienek powracające z Rosji dzieła sztuki. Istotnie, nie było tam przedmiotu, któryby nie przeszedł przez moje ręce, nie było sprzętu, którego bym nie opukał. Przeżywałem w Łazienkach dni radosne i smutne, nieraz nawet bardzo ciężkie, a nieodłączne od warunków, w jakich musiałem pracować. Wiele żalów, które dzisiaj wspominam nawet z rozrzewnieniem, utopilem w czarnych wodach, opływających pałacyk, lecz ostatecznie zgromadziłem trochę wiadomości, nietylę archiwalnych, bo pod tym względem nigdy nie dorównam ani dr. Wł. Tatarkiewiczowi, ani dr. Al. Lauterbachowi, ale po prostu technicznych. Codzienne obcowanie przez lat kilka (1915 — 1923) ze sztuką tej epoki pozwoliło mi nabrać pewnego doświadczenia i, niezawodnie wiedząc o tem, prof. Sosnowski zachęcił mię do podjęcia milego trudu opracowania studjum o architekturze wewnątrz Stanisławowskich ściśle z naszego, a więc architektonicznego punktu widzenia. Był wtedy rok 1923, praca posuwała się wolno, ale systematycznie. Sporządziliśmy już sporo rysunków, naszkicowałem zgrubsza tekst objaśniający, ale trudności finansowe zatrzymały naszą pracę. Wtedy to mówiło się dużo w Warszawie o Wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu, naznaczonej na rok 1925. Poczęły pojawiać się pierwsze jaskółki literatury modernistycznej. Wpadła mi w ręce książka francuska z obrazkami, wyobrażającymi parowce transatlantyckie, samoloty, turbiny, a pod tem wszystkiem napis: *voilà l'architecture...*

Zacząłem czytać. Nazwisko autora nic mi jeszcze wówczas nie mówiło, był to Le Corbusier i jego dzieło „Vers une architecture”. Przeczytałem je jednym tchem raz i drugi, a szczególnie utkwiły mi w pamięci słowa: „...Les Louis XV, XIV, XVI — ou le Gothique sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme, c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus”.

Zastanowiło mię to i zawahałem się, bo przypomniałem sobie, że przecież cały mój entuzjazm dla przeszłości skupiał się w dążeniu do zgromadzenia jak największej ilości owych piórek, nietyle na kapeluszu, co w czterech ścianach wnętrza architektonicznego. Ciągłe stykanie się ze starożytnościami dawało mi aż nadto dowodów, że wprowadzają one do życia istotnie snobizm, a co gorsza obłudę niezrządkich falsyfikatów. Książka moja mogła się więc stać poprostu podręcznikiem dla podrabiaczy i wtedy, rozmyślając nad tem, sam nie wiedziałem, co począć. Na Hamletowskim stukaniu palcem w palec upłynął mi bez mała rok. Najzupelniej nieoczekiwanie odbyłem w roku następnym wycieczkę do Włoch. W Rzymie, na Forum Romanum uprzytomniłem sobie, że drogi, wiodącej od łuku Tytusa, niepodobna przebyć w odwrotnym kierunku. Nikt nie zdola zatrzymać wód strumienia, a cóż dopiero zawrócić je do źródła.

Powróciwszy do kraju, miałem już pełne przeświadczenie, że fal-szerze dadzą sobie radę bez mojego podręcznika, zdejmując szablony bezpośrednio z oryginałów, i że raz rozpoczętej pracy nie należy porzucać w połowie. Rysunki prawie wszystkie były gotowe, a nawet kli-sze, w grę więc wchodziła nietylko moja praca, pal ją sześc, ale poważ-  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40  
 41  
 42  
 43  
 44  
 45  
 46  
 47  
 48  
 49  
 50  
 51  
 52  
 53  
 54  
 55  
 56  
 57  
 58  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65  
 66  
 67  
 68  
 69  
 70  
 71  
 72  
 73  
 74  
 75  
 76  
 77  
 78  
 79  
 80  
 81  
 82  
 83  
 84  
 85  
 86  
 87  
 88  
 89  
 90  
 91  
 92  
 93  
 94  
 95  
 96  
 97  
 98  
 99  
 100  
 101  
 102  
 103  
 104  
 105  
 106  
 107  
 108  
 109  
 110  
 111  
 112  
 113  
 114  
 115  
 116  
 117  
 118  
 119  
 120  
 121  
 122  
 123  
 124  
 125  
 126  
 127  
 128  
 129  
 130  
 131  
 132  
 133  
 134  
 135  
 136  
 137  
 138  
 139  
 140  
 141  
 142  
 143  
 144  
 145  
 146  
 147  
 148  
 149  
 150  
 151  
 152  
 153  
 154  
 155  
 156  
 157  
 158  
 159  
 160  
 161  
 162  
 163  
 164  
 165  
 166  
 167  
 168  
 169  
 170  
 171  
 172  
 173  
 174  
 175  
 176  
 177  
 178  
 179  
 180  
 181  
 182  
 183  
 184  
 185  
 186  
 187  
 188  
 189  
 190  
 191  
 192  
 193  
 194  
 195  
 196  
 197  
 198  
 199  
 200  
 201  
 202  
 203  
 204  
 205  
 206  
 207  
 208  
 209  
 210  
 211  
 212  
 213  
 214  
 215  
 216  
 217  
 218  
 219  
 220  
 221  
 222  
 223  
 224  
 225  
 226  
 227  
 228  
 229  
 230  
 231  
 232  
 233  
 234  
 235  
 236  
 237  
 238  
 239  
 240  
 241  
 242  
 243  
 244  
 245  
 246  
 247  
 248  
 249  
 250  
 251  
 252  
 253  
 254  
 255  
 256  
 257  
 258  
 259  
 260  
 261  
 262  
 263  
 264  
 265  
 266  
 267  
 268  
 269  
 270  
 271  
 272  
 273  
 274  
 275  
 276  
 277  
 278  
 279  
 280  
 281  
 282  
 283  
 284  
 285  
 286  
 287  
 288  
 289  
 290  
 291  
 292  
 293  
 294  
 295  
 296  
 297  
 298  
 299  
 300  
 301  
 302  
 303  
 304  
 305  
 306  
 307  
 308  
 309  
 310  
 311  
 312  
 313  
 314  
 315  
 316  
 317  
 318  
 319  
 320  
 321  
 322  
 323  
 324  
 325  
 326  
 327  
 328  
 329  
 330  
 331  
 332  
 333  
 334  
 335  
 336  
 337  
 338  
 339  
 340  
 341  
 342  
 343  
 344  
 345  
 346  
 347  
 348  
 349  
 350  
 351  
 352  
 353  
 354  
 355  
 356  
 357  
 358  
 359  
 360  
 361  
 362  
 363  
 364  
 365  
 366  
 367  
 368  
 369  
 370  
 371  
 372  
 373  
 374  
 375  
 376  
 377  
 378  
 379  
 380  
 381  
 382  
 383  
 384  
 385  
 386  
 387  
 388  
 389  
 390  
 391  
 392  
 393  
 394  
 395  
 396  
 397  
 398  
 399  
 400  
 401  
 402  
 403  
 404  
 405  
 406  
 407  
 408  
 409  
 410  
 411  
 412  
 413  
 414  
 415  
 416  
 417  
 418  
 419  
 420  
 421  
 422  
 423  
 424  
 425  
 426  
 427  
 428  
 429  
 430  
 431  
 432  
 433  
 434  
 435  
 436  
 437  
 438  
 439  
 440  
 441  
 442  
 443  
 444  
 445  
 446  
 447  
 448  
 449  
 450  
 451  
 452  
 453  
 454  
 455  
 456  
 457  
 458  
 459  
 460  
 461  
 462  
 463  
 464  
 465  
 466  
 467  
 468  
 469  
 470  
 471  
 472  
 473  
 474  
 475  
 476  
 477  
 478  
 479  
 480  
 481  
 482  
 483  
 484  
 485  
 486  
 487  
 488  
 489  
 490  
 491  
 492  
 493  
 494  
 495  
 496  
 497  
 498  
 499  
 500  
 501  
 502  
 503  
 504  
 505  
 506  
 507  
 508  
 509  
 510  
 511  
 512  
 513  
 514  
 515  
 516  
 517  
 518  
 519  
 520  
 521  
 522  
 523  
 524  
 525  
 526  
 527  
 528  
 529  
 530  
 531  
 532  
 533  
 534  
 535  
 536  
 537  
 538  
 539  
 540  
 541  
 542  
 543  
 544  
 545  
 546  
 547  
 548  
 549  
 550  
 551  
 552  
 553  
 554  
 555  
 556  
 557  
 558  
 559  
 560  
 561  
 562  
 563  
 564  
 565  
 566  
 567  
 568  
 569  
 570  
 571  
 572  
 573  
 574  
 575  
 576  
 577  
 578  
 579  
 580  
 581  
 582  
 583  
 584  
 585  
 586  
 587  
 588  
 589  
 590  
 591  
 592  
 593  
 594  
 595  
 596  
 597  
 598  
 599  
 600  
 601  
 602  
 603  
 604  
 605  
 606  
 607  
 608  
 609  
 610  
 611  
 612  
 613  
 614  
 615  
 616  
 617  
 618  
 619  
 620  
 621  
 622  
 623  
 624  
 625  
 626  
 627  
 628  
 629  
 630  
 631  
 632  
 633  
 634  
 635  
 636  
 637  
 638  
 639  
 640  
 641  
 642  
 643  
 644  
 645  
 646  
 647  
 648  
 649  
 650  
 651  
 652  
 653  
 654  
 655  
 656  
 657  
 658  
 659  
 660  
 661  
 662  
 663  
 664  
 665  
 666  
 667  
 668  
 669  
 670  
 671  
 672  
 673  
 674  
 675  
 676  
 677  
 678  
 679  
 680  
 681  
 682  
 683  
 684  
 685  
 686  
 687  
 688  
 689  
 690  
 691  
 692  
 693  
 694  
 695  
 696  
 697  
 698  
 699  
 700  
 701  
 702  
 703  
 704  
 705  
 706  
 707  
 708  
 709  
 710  
 711  
 712  
 713  
 714  
 715  
 716  
 717  
 718  
 719  
 720  
 721  
 722  
 723  
 724  
 725  
 726  
 727  
 728  
 729  
 730  
 731  
 732  
 733  
 734  
 735  
 736  
 737  
 738  
 739  
 740  
 741  
 742  
 743  
 744  
 745  
 746  
 747  
 748  
 749  
 750  
 751  
 752  
 753  
 754  
 755  
 756  
 757  
 758  
 759  
 760  
 761  
 762  
 763  
 764  
 765  
 766  
 767  
 768  
 769  
 770  
 771  
 772  
 773  
 774  
 775  
 776  
 777  
 778  
 779  
 780  
 781  
 782  
 783  
 784  
 785  
 786  
 787  
 788  
 789  
 790  
 791  
 792  
 793  
 794  
 795  
 796  
 797  
 798  
 799  
 800  
 801  
 802  
 803  
 804  
 805  
 806  
 807  
 808  
 809  
 810  
 811  
 812  
 813  
 814  
 815  
 816  
 817  
 818  
 819  
 820  
 821  
 822  
 823  
 824  
 825  
 826  
 827  
 828  
 829  
 830  
 831  
 832  
 833  
 834  
 835  
 836  
 837  
 838  
 839  
 840  
 841  
 842  
 843  
 844  
 845  
 846  
 847  
 848  
 849  
 850  
 851  
 852  
 853  
 854  
 855  
 856  
 857  
 858  
 859  
 860  
 861  
 862  
 863  
 864  
 865  
 866  
 867  
 868  
 869  
 870  
 871  
 872  
 873  
 874  
 875  
 876  
 877  
 878  
 879  
 880  
 881  
 882  
 883  
 884  
 885  
 886  
 887  
 888  
 889  
 890  
 891  
 892  
 893  
 894  
 895  
 896  
 897  
 898  
 899  
 900  
 901  
 902  
 903  
 904  
 905  
 906  
 907  
 908  
 909  
 910  
 911  
 912  
 913  
 914  
 915  
 916  
 917  
 918  
 919  
 920  
 921  
 922  
 923  
 924  
 925  
 926  
 927  
 928  
 929  
 930  
 931  
 932  
 933  
 934  
 935  
 936  
 937  
 938  
 939  
 940  
 941  
 942  
 943  
 944  
 945  
 946  
 947  
 948  
 949  
 950  
 951  
 952  
 953  
 954  
 955  
 956  
 957  
 958  
 959  
 960  
 961  
 962  
 963  
 964  
 965  
 966  
 967  
 968  
 969  
 970  
 971  
 972  
 973  
 974  
 975  
 976  
 977  
 978  
 979  
 980  
 981  
 982  
 983  
 984  
 985  
 986  
 987  
 988  
 989  
 990  
 991  
 992  
 993  
 994  
 995  
 996  
 997  
 998  
 999  
 1000



ryczną. Ostatecznie pogodiliśmy się z myślą, że świat ustawicznie kro- 9  
czy naprzód. Czasem wolniej, czasem prędzej, ale ciągle. Mieliśmy cy-  
wilizację lowcy rena, podziwiamy, dziś bardziej niż kiedykolwiek, groty  
Altamiry, egzaltujemy się sztuką negrów, ale... słuchamy ich dziwnej  
muzyki za pomocą kryształka galeny... „Tempora mutantur et nos mu-  
tamur in illis“ szepcą zalotnie elektryczne żarówki, zatknięte w pająki  
Stanisławowskie.

Milo jest pogrzebać się w przeszłości, zwłaszcza tak cennej, jak  
Stanisławowska, dla nas, Polaków. Batowski, w zakończeniu do-  
skonalej monografji o Norblinie napisał: „Zamiast tytułu członka  
Akademji od współczesnych, otrzymuje od potomnych przydomek  
„rodzica malarstwa polskiego“. Szkoła Norblina, to jego dzieło naj-  
trwalszej wartości“.

To samo, co uczynił Norblin dla malarstwa, zawdzięcza architek-  
tura Poniatowskiemu, który więcej miał o niej pojęcia, niż niejeden  
erudyta. Moderniści, walcząc dzisiaj o motyw twórczy w sztuce, ata-  
kują linię uczuciową naśladowczą, wysuwając twierdzenie, że  
prawdziwie twórczym okazuje się człowiek w definicjach geome-  
trycznych. Stanisław August tego jeszcze nie rozumiał, ale już prze-  
czuwał, w dziełach jego artystów na każdym kroku napotkamy orna-  
ment geometryczny, szczególnie w stolarszczyźnie.

Mam więc pewną iskierkę nadziei, że trud mój i tych wszyst-  
kich, którzy podtrzymali mię w doprowadzeniu tej bardzo niepozornej  
pracy do końca, nie zupełnie będzie daremny, że coś niecoś dorzuci ona  
do myśli, które wypowiedzieli o sztuce Stanisławowskiej jej wybitni  
znawcy, Batowski, Lauterbach i Tatarkiewicz.

Warszawa — styczeń 1927 r.



## POLISH ARCHITECTURAL INTERIORS DURING THE REIGN OF STANISLAUS AUGUSTUS.

*When decadent feudalism was succumbing to the knife of the guillotine, and when the internally harassed, fatigued Polish Republic looked towards the neighbouring states for protection, at such a time fate set upon the Polish throne a man who tried art as a balm for his troubles and wanted to cleanse his „powdered“ conscience and „coifed“ ethics at the fountain of art. This man was Stanislaus Augustus Poniatowski. His was only to be the satisfaction of hope. Death brought the fruit of his endeavours to citizens who, through improved education, became better fitted to rule the Republic than those of his time.*

*He did not erect palaces to live in them; audience chambers were not destined to be his throne rooms; churches did not willingly serve as a habitat of his God. These magnificent edifices were the means through which he expressed himself in a work of art, lacking as he did in courage to express himself otherwise. Out of the discord between himself and the surrounding life there evolved the Stanislaus Augustus style — a style without an ethnographic basis, without a past, but with a beautiful and fruitful future.*

*With the aim of realizing his desires, the King gathered together German, French and Italian artists, and, by entrusting a common task to them, laid the foundations under modern Polish art. He thus acquires significance in the annals of the Polish nation by being the founder of a new intellectual epoch. The King's example was first followed by the Polish magnate families: the Radziwills, Czartoryskis, Potockis,*

12 *Branickis, Lubomirskis, and after them was taken up by the nobility and citizenry. In a short time the movement of creating and promoting art not only captured Warsaw, but spread far into the provinces as well. Thus, when Warsaw resumed building after it had shaken off the effects of the onerous Napoleonic period, the community was found prepared to understand and support the efforts given to modernize the capital along the lines of contemporary Vienna and Paris.*

*The King's interest in art was of the most profound nature. He not only studied the minutest details of the plans laid before him and corrected drawings himself, but took care to secure the future of Polish art by looking after the education of art students and by organizing schools.*

*Splendour was avoided at the Court of Stanislaus Augustus. No efforts were given to acquire the „epater“ which surrounded Louis XIV. Art alone existed. Although the King collaborated with his artists along a definitely outlined plan, his artistic conceptions reached farther than even they could surmise, and much beyond the completion of the Royal Chateau and the erection of the summer residence called the Lazienki Palace. His aim was to create an artistical community not only capable of executing royal commissions, but capable of creating and developing new talent. That Stanislaus Augustus thoroughly understood the part played by external factors in the development of art is reflected in the proper attitude taken by him in respect to old art, which was based upon a relation as free from restraint as it was full of pietism. This attitude enabled the artists to keep within the limits set by the best traditions and yet, at the same time, to execute works that were imbued with a creative spirit. It also permitted of maintaining an artistic continuity of the periods embodied in a work of art without having recourse to the rejection of old forms in order to make room for the new. As a result of such a balance of factors there could not but evolve a uniform, universal work of art in place of several unrelated works. Such was the situation in Warsaw at the close of the 18-th century when the Republic was on the decline.*

*During the second half of the 18-th century, i. e. the period of the reign of Stanislaus Augustus, the Poles began to perceive the defi-*



ciencies in their residential buildings. This was brought about mainly by 13  
the influences which penetrated into the country from the West, where efforts were still being given to break away from the traditions of Louis XIV. Mention must be made, however, that the continuous wars of the 17-th century retarded the development in Poland of architectural thought in no small degree. The meagre traces of the works of this period must be looked for in ecclesiastical rather than in secular architecture.

In outcome of the pronounced building movement which spread over the country during the 18-th century, many residences were erected which are still considered to be model structures. Due to the fact that the majority of these buildings are still inhabited it was possible to gather much interesting information concerning them.

The White House (drawing 3 and 4) is undoubtedly one of the earliest built by Stanislaus Augustus and antedates its neighbouring buildings by about twenty years.

The Myslewicki Palace (dr. 5), although possessing the basic characteristic of the group of contemporarily built palaces, namely, a squarely planned center portion modelled along the lines of the famous Rogow Manor House (dr. 7), —is, nevertheless, notably different from the White House. While the history of this building is not definitely known, it is presumed that the semi-circular wings were added to the square central part of the palace at a later time.

The palace called the Ermitorium (dr. 6) differs from the White House in that its elevation has a ground-floor character in spite of the fact that its upper floor contains several living rooms. The stairs, too, radically differ from those of the White House in that they are almost concealed.

The Jablonna Palace (dr. 7) was built in 1788 by Domenico Merlini for Prince Michael Poniatowski. It is one of a number of mansions erected by the aristocracy which rivalled with the King for leadership in promoting art. To this category also belong the Powazki Palace of Princess Isabel Czartoryska, the Arcadia Palace of Princess Helena Radziwill, and the mansion erected at Solec by the King's brother, Prince Casimir Poniatowski. Although the motive of their erection was the same, the Jablonna Palace lacks the interesting personal element which

figures in the building of the Arcadia and Natolin palaces. While corrections were made of the architectural drawings at Lazienki by the King, at Arcadia by Princes Helena, and at Natolin by the talented Countess Anna Potocka, the patron of Jablonna, not being artistically inclined, left the planning of the building entirely to Merlini, who unfortunately, having been accustomed to the control of the King, could not altogether satisfactorily accomplish the task with which he was entrusted.

While working on his masterpiece, the Lazienki Palace, Merlini built the so called Krolikarnia Palace. The same can be said of this work as of Jablonna: on account of the freedom which was too liberally allowed him by Count Thomatis, the palace lacks the originality and freshness of ideas which were incorporated in the Lazienki.

The erection of the Natolin Palace (dr. 10) seems to have been influenced by certain foreign and local reminiscences. The whole part of the building facing the drive-way, with its angular portico, greatly resembles a similar feature in the Hermitage. An unusual motive is that of the loggia located on the sunny side of the palace. This idea was to be incorporated in the Lazienki Palace but was later given up.

All the aforesaid buildings appear to have served as studies and trials before the taste of the epoch became finally crystalized, a phenomenon which took place in 1784, at the moment work was started on the Lazienki Palace. While the style of interior architecture began to assume a definite aspect during work on the Royal Chateau, it was only at the Lazienki that it acquired its fullest expression. It was during this period that the Paladian principle of conforming the three dimensions of an architectural interior was rescucitated. The Lazienki Palace was especially suited for the application of this principle; its single floor permitting of the building of rooms in five different heights. The thirty years which had elapsed since the initial interior decoration work was executed at the White house in the French style brought about great changes in artistic tastes. Architects had to govern themselves by the severe rules which were adopted for Warsaw classicism. Accordingly, long rooms were executed in the Ionian style; round and oval rooms in the Corinthian style

and, less frequently, in a mixture of both. The Ionian style required the use of two predominant colours, the Corinthian — three colours, and the mixed style — four. 15

That which is at present called artistic individuality did not exist at the Court of Stanislaus Augustus. Although the King highly respected artistic talent, he, nevertheless, frequently changed drawings to conform with his own artistic likings, which expressed themselves in a predilection for geometric forms particularly where wood-work was concerned.

In spite of the fact that French influences prevailed at the time on the Continent, Stanislaus Augustus, aided by a profound knowledge of the Italian traditions of the 16-th century, approached the newly-born neo-classicism from an entirely different angle than the rest of Europe, and thus preceded his contemporaries by many years. Some of the interiors of the Royal Chateau, executed after the year 1782, and nearly all of the rooms of the Lazienki Palace have the characteristics of the Stanislaus Augustus style, and differ from neo-classicism by the warmth of their colouring and a softness of line in which Italian relationship is revealed. Much credit for the character of the work is due to Marcello Bacciarelli, art director and favourite royal painter, who brought into the Warsaw Court good traditions of the Italian school of painting. The bright, golden colouring, the wealth of drapery and of beautiful bodies painted without the sentimentality required at the Court of Versailles — harmonized admirably with what, to a certain extent, was the Sarmatian atmosphere of the chambres, in which people were charmed and conquered by him who was to become the hero of the Elster River, Marschal of France and Minister of War of the Grand Duchy of Warsaw — Prince Joseph Poniatowski.





## UZASADNIENIE.

Zwykło się przeciwstawiać współczesnym sztukę lat minionych unosząc się nad jej doskonałością. Lecz owa doskonałość wynika stąd, że długoletnie studia nad przeszłością usunęły jaknajstaranniej z opracowanej spuścizny wszystko zbędne lub nieco mniej wartościowe. Starożytność Egipska, Asyryjska lub Grecka krystalizują się w perspektywie tysiącoleci, a także na biurkach uczonych w dzieło zwarte, jednolite, chociaż z kilku tysięcy przekazanych potomności nazwisk artystów wymienia się zaledwie kilkadziesiąt.

Cóż dopiero mówić o książkach, poświęconych sztuce, jeśli nawet muzea, gromadzące oryginały, też nie mogą uniknąć tendencji. Bowiem z chwilą, gdy na czele instytucji staje znawca, klasyfikujący przedmioty celem włączenia ich do zbiorów, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że całokształt kolekcji musi być, w mniejszym lub większym stopniu, odzwierciedleniem jego smaku i kierunku jego zainteresowań<sup>1)</sup>.

Są to rzeczy nieuniknione, a nawet poniekąd pożyteczne, gdyż skutkiem tego muzea, z natury rzeczy nudne, nabierają rumieńców życia. Strzeżmy się więc, by nie popełnić omyłki, sądząc, że *muzeum jest obrazem przeszłości*. Bynajmniej! jest ono pełną nieścisłości rekonstrukcją, mieszczącą się w granicach środków i wyobraźni kustosza X, Y lub Z. Jedynie może odgrzebana z popiołów Pompea<sup>2)</sup>, i to w swej najnowszej części, daje wizerunek, zresztą mocno uszkodzony, tego, czem powinno być muzeum. Tu spotykamy wszystkie czynniki, które stworzyły ówczesne życie, zespolone w uścisku śmierci. Ją się czuje na każdym kroku wśród ruin, zapelnionych sprzętami użytku codziennego, porzuconemi w ostatniej chwili życia. Ona

stwarza ową perspektywę, już nie stuleci, lecz epok, której nie da, bo dać nie może, żadne muzeum. Czemże bowiem się różni kolekcja publiczna „muzealna“ od prywatnej, wciągniętej w rytm życia bieżącego? Niczem.

Muzeum nie spełnia swego zadania.

I lepiej.

Nie widzę żadnej korzyści, dającej się wyciągnąć ze sztuki zamierzchłej, przyrządzonej dla celów dzisiejszych. To, co ludzie renesansu zdołali wyciągnąć z dzieła starożytnych, nie miało nic wspólnego z istotą tego dzieła! Średniowieczni, stąpając samodzielnie a nawet pastwiąc się nad bezbronną starożytnością (przykład jeden z tysięcy: S-ta Maria in Trastevere w Rzymie<sup>3)</sup>), działali nierównie więcej. Prawda ta w całej rozciągłości uwypukla się na tle Rzymu. Jeśli zachował on dotąd miano wiecznego miasta, zawdzięcza to kopule Panteonu, nie zaś Świętego Piotra. Z pośród czterechset świątyń chrześcijańskich wybijają się na czoło średniowieczne, wśród których lśni blaskiem niezwykłym S-ta Maria in Cosmedin. Starożytni poprowadzili swą architekturę tak daleko, że, idąc w tym kierunku, niepodobna działać nic więcej. Może dla tego właśnie istota cinquecenta wypowiedziała się w malarstwie. Lecz mimo pewnego skrepowania, wynikłego z ciężającej nad nią sukcesji rzymskiej, zdołała się wypowiedzieć. I wypowiadały się, acz z coraz większą trudnością, okresy późniejsze, dopóki nie pojawiła się klasyfikacja stylów.

Wówczas to ludzie książkowi zapragnęli myśl twórczą swych pradziadów usystematyzować<sup>4)</sup>, a działawszy to, wywierać wpływ na umysły żywych artystów. Ludzie talentów niepowszednich, nie pojmując ducha swego czasu, usiłowali wyjaśnić współczesności dlaczego niepodobienstwem jest dla niej stworzyć własny wyraz w sztuce. Im piękniej mówił o sztuce Ruskin, zapalając „Siedm lamp architektury“<sup>5)</sup>, im bardziej fascynował Taine „Filozofją sztuki“—tem duszniejszą stawała się atmosfera pracy artystów współczesnych.

Dym kadzidel, spalanych przed ołtarzem ku czci przeszłości, dawał rodzącą się nową sztukę.

Kolekcjonerstwo — zawierające w sobie znaczną dozę hazardu—na co zwraca uwagę Mereżkowski w „Zmartwychwstałych Bogach“ i Chłędowski w „Rococo we Włoszech“ — stwarza podatny grunt dla

narodzin falsyfikatu<sup>9)</sup>. Gdy Michał Anioł nie miał jeszcze „nazwiska“ i nie mógł ludzi się nadzieją bezpośredniego uznania, puszczał w świat swoje rzeźby, jako antyki „dla reklamy“<sup>7)</sup>. Podobnie czyni rzemieślnik współczesny, rozporządzający wielokrotnie lepszymi narzędziami do wykonywania swej sztuki aniżeli dawni mistrze. Osiąga on znacznie wyższe ceny, sprzedając swe dzieła jako antyki<sup>8)</sup>.

Sfalszowany obraz sztuki minionej, przeceniona jej doskonałość, wynikała z oglądania tylko najszczytniejszych dzieł, odbiera wiarę w moc twórczą dzisiejszego rzemieślnika i dzisiejszego artysty. Co gorsza, pozbawia ich samych wiary we własne siły.

Utarło się — dzięki sentymentalnym poetom — mniemanie, że wysiedziana berżerka — to stary przyjaciel o wiernych ramionach<sup>9)</sup> — że tylko tiktak starego zegara kurantowego może z dostateczną grozą oznajmiać znikomość tego świata.

Rzucono bielmo na nasze oczy. Ukazano nam maskę epoki zamiast jej oblicza.

A przecież! Róża ma nie tylko kwiat ale i korzenie, tkwiące mocno w mierzwie, z której wyrastają.

Grającą tabakierkę podjęto ze stoliczka, zdobiącego jeden z buwarów pałacu, wrastającego fundamentami w ustrój feodalny rządów absolutnych Króla Słońca.

Jeżeli przewrót społeczny rewolucji odbił się znacznie słabszym echem na sztuce francuskiej, wynikało to z obojętności pogromców Bastylji dla spraw sztuki. Oni nie potrzebowali tego towaru, nie posiadając, bo posiadać nie mogli, czynników artystycznie twórczych w swej duszy. I dlatego generał rewolucji, Bonaparte, mógł wskrzesić monarchję, tworząc oaryzm Napoleona, a fanatyk rewolucji, David, znalazł siły, by współdziałać w tworzeniu sztuki cesarstwa.

Posiew rewolucji wschodził po drugiej stronie kanału. Z nieubłaganą logiką przeznaczenia ustalały się w Anglii<sup>10)</sup> — bez krwawego terroru — hasła jakobinów. Wśród huku dział i szczęku mieczów rodziła się maszyna.

Maszyna przyczyniła się do obniżenia cen produkcji. Tem samym udostępniała swój produkt szerszym masom. Karki—zgięte w jarzmie ciężkiej walki o byt — rozprostowywały się z wolna.

Wyrobnik stawał się obywatelem.

Jeśli dotychczasową „Anglję” stanowiła garstka lordów, otaczająca króla — to rozwijający się przemysł zbudził drzemiącego ducha szerokich mas, uspołeczniając je i dając możność zaspokojenia pragnień i potrzeb życiowych.

Wstąpiwszy na pierwszy szczebel drabiny społecznej, poczęły piąć się wgóre, po przez pragnienie dosytu, komfortu i piękna — ku literaturze i sztuce.

To, co nastąpiło w Anglji, musiało zczasem nastąpić na kontynencie.

W Ameryce Północnej wytworzyło nawet szkielet systemu społecznego. Miljarder jest gentlemanem, jego szofer jest takim samym gentlemanem. Obaj prowadzą bussiness, tylko że bussiness szofera jest znacznie prostszym bussinessem. Natomiast przygotowanie życiowe tych dwóch gentlemanów jest identyczne. Może wedle europejskiej miary miljarder będzie zakrawał nieco na parwenjusza, ale zato jego szofer wyrasta o dwie głowy ponad odpowiednią „sferę”.

Wskrzeszanie sztuki minionej na tem tle — uderza w nutę snobizmu. To też nie chciałbym, żeby praca moja — daleka zresztą od ścisłego studjum — mylnie została zrozumiana. Bo chociaż rysunki w niej zawarte zaopatrzone są w podziałkę, nie należy ich brać na równi z rozpowszechnianymi w ośmnastym wieku i później wydawnictwami „wzorków” rzemieślniczych. Dzieła te<sup>1)</sup>, zapoczątkowane przez Mr. Langlois *avec privilege du Roi* z myślą o zaopatrzeniu rzemieślników w „... des plans de divers ornements et moulures, antiques et modernes, propres pour architecture, peinture, sculpture, orfèvrerie broderie, marqueterie, damasquinage, menuiserie, serrurerie et autres arts, avec le nom de chaque ornement”, sprawiły wiele złego, a ja nie chciałbym przyłączać się do licznego orszaku ich naśladowców. Zamierzam omówić kilka cech, charakteryzujących rozwój sztuki na ziemiach naszych pod wpływem dyletanta o bardzo wysokiej kulturze artystycznej, jakim był Stanisław August. Bynajmniej nie pragnę głosić zmaterializowanemu światu, że nie tak to in illo tempore bywało. Bo chociaż „dobrze się działo” w konającej Rzeczypospolitej, to bynajmniej nie działo się gorzej, lecz przeciwnie



może nawet i lepiej, za królestwa Kongresowego. Warszawa miała 21 swoje własne oblicze, a jeżeli ono później mocno przybladło, to i polityczne względy wiele się potem przyczyniły i duch czasu też swoje zrobił.

Więc jeśli nie wskrzeszać minionej sztuki, to czemuż do niej powracać? Sądzę, że przyczyna jest bardzo prosta. Skutkiem wspomnianych już przezemnie kadzideł na cześć sztuki dawnej wytworzyła się w nas bierność twórcza, może w dziedzinie sztuki czystej mająca więcej pozorów słuszności poza sobą, niż w dziedzinie rzemiosła. Lecz ponieważ piękno takich naprzykład Łazienek Królewskich zwykło olśniewać i wywoływać nieopatrzne okrzyki „na temat pozostania tam przez całe życie“, przeto postanowiłem wykazać, jakimi drogami szła myśl twórcza budowniczych tego cuda. Im głębiej wnikałem w ducha Łazienek, którym poświęciłem kilka lat mojej pracy, tem mocniejszego nabierałem przeświadczenia, że rumieniec życia zgasł na tem pięknem obliczu. Haec domus odit commendat et optat tristitia, pacem... Jak na płycie grobowej nieomal głosi napis nade drzwiami. Łazienki były wykwittem owego „esprit“, z którego tak dumny był wiek ośmnasty. Lecz od tego czasu ludzkość nie próżnowała, i uszła potężny szmat drogi.

Gdyby śniegu odrobina spadła na twe łono,  
Widząc swą białość twoją białością przyémioną,  
Śniegby się nawet z tego zarumienił,  
I ze wstydu się topiąc, w lęży się przemienił<sup>12)</sup>.

Bon-mot. Frazes. Frazes, który snobizm sfer wyższych nakazywał uważać za „filozofję“, przejawia się w myśli twórczej, która wznosiła Łazienki. Myliłby się, ktoby sądził, że jadalnia, to jest... jadalnia, salon to salon, a krzesło służy do siedzenia. Tak było bardzo dawno i tak napewno będzie jutro, ale wiek ośmnasty uginał się pod jarzmem zdobnictwa i wyzwalal się zeń przy pomocy filozofji i encyklopedji.

Gdy Benvenuto Cellini wykuwał słynną solniczkę, najmniej myślał o soli, cały swój wysiłek kierując w stronę figur, zdo-  
biących tę solniczkę. Lecz Benvenuto miał talent i narzucił złu-  
dzenie, że, aby wytworzyć piękną solniczkę, należy umieć rzeźbić po-

22 wabną nagość niewieścią<sup>13)</sup>). Z takim właśnie przesądem walczyć musiał wiek ośmnasty, stwarzając nowy pogład na życie i sztukę. Sprawa była trudna. Za Ludwika czternastego sztuka była narzędziem polityki. Podobnie, jak w średniowieczu posługiwał się nią król. Król stroił się bogato pour épater les ambassadeurs, a ambasadrowie znowu zwozili mu bezcenne stoly florenckie, lub wazy malachitowe, by olśnić go potęgą swych mocodawców<sup>14)</sup>), ale sztuka — owa dziedzina gry światła i cieni, „boska harmonja proporcji” — tulała się po kątach lub karczmach flandryjskich. Wśród tej ciężkiej, dusznej atmosfery zjawia się w Paryżu wędrowiec z północy, by, szalejąc z ulgi po śmierci uciążliwego *roi soleil*, rejencji pokazać czar zachodzącego słońca, wdzięk par, snujących się po zaroślach w takt cichej melodji fletu, — słowem zjawia się Watteau, by namalować to, co potem z żarem namiętności napisze Jan Jakób: „powrót do natury!”, refren piosenki odwiecznie powtarzanej, zawsze mimo to nowej, lecz najmniej wtedy, w ośmnastym wieku, właśnie rozumianej. Porzucono pałace, których zreformować nie umiano, sklecono szomierki, wdziano suknie pasterskie, by z pastorałem w dłoni powtarzać błędy ojców i dziadów. Wśród kwiatów polnych i kryniczniewieściła Francja, — podporządkowawszy się rosnącej władzy kobiety, chwytającej rękami Jeane Poisson nawet ster rządu przez usidlenie Ludwika XV — odnalazła nowy kierunek życia jeszcze nie społecznego, lecz już towarzyskiego — zapominając o ciężkiej etykietce dworskiej. Nowe życie stworzyło nową sztukę. Mylilby się jednak, ktoby przypuszczał, że sztuka czasów, poprzedzających rewolucję, może być przyjmowana bez zastrzeżeń, jak krzepki renesans lub nieprzemijająca starożytność. Sztuka zaledwie jest odzwierciedleniem ruchów i myśli społecznych; w tej atmosferze żyje, z niej wyjęta ginie, jak ryba pozbawiona wody. Czasy te, jeszcze dla nas pradziadowskie, jeszcze nicią tradycji związane, dziwnie uzmysławia kałamarz z piaseczniczką. My również używamy jeszcze atramentu, lecz naczynie do piasku stoi już bezużyteczne. Ta połowiczność, z jaką ludziom XX wieku służy kałamarz pradziadowski, rozciąga się na całą tak piękną, lecz jak staroświeckie zwierciadło zamgloną, sztukę ośmnastego wieku. Mistrz florencki malował obraz, by wisiał na ścianie lub w ołtarzu. Spoczywa on tam do dziś dnia — czarując oczy — spełnia

swe pierwotne zadanie. Rumaki z łuku tryumfalnego Nerona po 2)  
długiej przez lądy i morza wędrówce spoczęły na kościele świętego  
Marka w Wenecji i natychmiast poczęły spełniać swoje zadanie. Cza-  
rują duszę wrażliwych na piękno forestierów...

Czasy Chryzalind i Filonów takich dzieł nie stwarzały, ale co-  
prawda nie bardzo się potemu siliły, i możebym nigdy się nie pokwa-  
pił pisać o nich, gdyby nie to, że wtedy właśnie, gdy strupieszały feo-  
dalizm kładł głowę pod nóż gilotyny, a znużona wewnętrzną szarpa-  
niną Rzeczpospolita szukała sobie ościennych opiekunów — wtedy to,  
igraszka losu wyносиła na tron polski człowieka, który własne rozter-  
ki życiowe sztuką chciał ukoić i pudrowane sumienie oraz fryzowa-  
ną etykę w krynicy sztuki próbował oczyścić, „ufając temu żniwu,  
które po jego śmierci inszy zbierać będzie z jego jednak zasiewu. Gdy  
przez poprawioną dzieci edukację Rzeczpospolita znajdzie obywatel-  
łów bardziej do kierowania krajem przysposobionych, niżeli on ich  
zastał“ 13).

Człowiekiem tym jest Stanisław August. Nie wznosił on pala-  
ców by w nich zamieszkać; w salach tronowych nie zasiadał na tro-  
nie; w kościołach jego Bóg niechętnie przebywał. Ale po tych wszyst-  
kich wspaniałościach tłukła się wątpia i płochliwa, lecz mimo to  
wytrwała: *chęć wypowiedzenia się w dziele sztuki* skoro na inne wy-  
powiedzenie się zabrakło odwagi. Stąd owe rebusy, owe przysłowia  
i cytaty łacińskie, spotykane na każdym kroku, a stanowiące część  
nieodłączną wznoszonych przez niego budowli. Pragnąłem — o ile to  
możliwe — odcyfrować te hieroglify, wnikać w metodę kompozy-  
cyjną człowieka, który filozofję i geometrję — owe nauki tak  
bardzo ludzkie, nie posiadające pierwowzoru w naturze,—uczynić chciał  
przewodniczkami sztuki w czasach, gdy najbrutalniejsi generałowie  
rosyjscy udawali tęsknotę za żywotem arkadyjskim na łonie natury.

W wyniku tego rozdzwiewku pomiędzy otaczającym go życiem  
a nim samym powstał ów styl „*Stanisława Augusta*“, nie mający żad-  
nego etnograficznego uzasadnienia, ów styl bez wczoraj, ale zato  
z pięknem i owocnem jutrem.

Pragnąc ucieleśnić swoje zamierzenia, zgromadził do wspólnej  
pracy artystów niemieckich, francuskich i włoskich, którzy kładli  
fundamenty pod polską sztukę nowoczesną. Nie należy bowiem zapo-

24 minąć, że, od czasów jagiellońskich aż po Stanisława Augusta, ciągłość rozwojowa w zakresie sztuki nie istniała w Polsce, że wszystko, co się w tych czasach działo — było wysiłkiem dorywczym. W tem oświeceniu nabiera Stanisław August istotnego znaczenia siewcy owej epoki intelektualnej w dziejach Narodu Polskiego. Za jego przykładem poszły wielkie rody magnackie, a więc „Familja“, Radziwiłłowie, których książęca krew cierpiała mocno, że hrabia Polską rządzi, a którzy rywalizowali z Czartoryskimi o palmę pierwszeństwa w popieraniu sztuki i zdobienia Arkadji i Puław, a dalej Potoccy, Branicki, Lubomirscy i wielu, wielu innych. Za magnaterją szła szlachta, za szlachtą mieszczaństwo. Nazwiska Tepperów lub Blanków otaczała świetność równa świetności Wierzyńków, a smak artystyczny starał się dotrzymać kroku królewskiemu.

Rychło wytworzył się w społeczeństwie Warszawskiem, a później ogarnął prowincję, pęd tworzenia i popierania sztuki, przyczem zakorzenił się w społeczeństwie tak głęboko, że gdy po ciężkich przeżyciach doby Napoleońskiej przystąpiono do rozbudowy Warszawy zgodnie z wymaganiami życia współczesnego, to zaszczerpione przed 50 laty idee Stanisławowskie miały pełne zrozumienie. Mieszkańcy stolicy pojmowali spadające na nich zadanie i poczęli przekształcać miasto rodzinne w metropolję równie żywotną, jak Wiedeń lub Paryż.

Cóż więc stanowiło istotę tego stylu i co stanowiło moc, która przetrwała jego twórcę? Wypowiedział to znakomicie Władysław Tarkiewicz, pisząc: „Od zasadniczych architektonicznych koncepcyj wielkich malowideł i rzeźb, aż do najdrobniejszego szczegółu mebla, świecznika, wazonu na kominek i klamki w drzwiach, wszystko musiało być oryginalnie zaprojektowane, zharmonizowane z całością i artystycznie wykonane“<sup>16</sup>). Król nietylko interesował się sztuką współczesną i minioną, lecz również dbał o przyszłość polskiej sztuki. „Od pierwszych lat panowania i tworzenia zespołu artystów na dworze myślał o wychowaniu młodzieży artystycznej, o organizowaniu szkoły. Pamiętać też należy, że istniał jeszcze pewien czynnik, który odegrał doniosłą rolę w kształtowaniu się tej szkoły; było nim ubóstwo szkatuły królewskiej, które nakazywało zwracać baczniejszą uwagę na kształt, na proporcję, niż na materiał, z którego budowano. Na dworze Stanisława Augusta „była tylko sztuka, nie było przepysz-



chu". Czynnikiem ten jest niesłychanie ważny, znaczy bowiem różnicę tendencji pomiędzy sztuką „pour épater“ Ludwika XIV — a, jak na owe czasy *spartańską*, może trochę mimowoli, tendencją dworu warszawskiego. 25

Ze to, co powstawało na gruncie warszawskim, było mimo pozorów dziełem umysłu Stanisława Augusta, że artyści częstokroć ograniczali się do technicznego wykonania jego pomysłów, świadczy aż nazbyt drastycznie następujący wypadek, opowiadany przez Tatarakiewicza: 17) „Le Brun rozpoczął posąg Stefana Batorego, ale musiał w swych sprawach wyjechać do Grodna. Sprawa jest pilna, wobec czego król poleca Monaldiemu, by kontynuował pracę przy posągu, dopomoże mu Staggi. Tymczasem jednak okazuje się, że Monaldi nie wykończył równie pilnego popiersia Tytusa, tedy Monaldi wraca do przerwanej pracy, a dzieło Le Bruna podejmie Bing. Do czasu oczywiście, bo gdy Monaldi ukończy Tytusa, powróci do Batorego. Jak w podobnym wypadku przedstawiać się będzie jednolitość koncepcji artystycznej to rzecz inna, nie interesująca nas w danej chwili. Wystarczy, że dogadzało to Stanisławowi Augustowi i że w wyniku tak organizowanej pracy osiągnęli różnojęzyczni artyści wspólny wyraz. Król nie poprzestawał na podsuwaniu artystom treści literackiej ich dzieł, jak to zwykli czynić laicy, ale w ujęciu plastycznym, w którym temat literacki stopiony już jest z pewnym układem“, pewną formą i barwą. Współdziałał z artystami według zgóry przyjętego planu, a w koncepcji swojej sięgał dalej, niż oni mogli się domyślać. Nie chodziło mu wyłącznie o ozdobienie zamku lub wykończenie Łazienek, gra szła o stawkę wielokrotnie wyższą. Jeśli cała jego trzydziestokilkoletnia działalność artystyczna nie miała pozostać efemerydą, owocem pracy kilkunastu przypadkowo zamieszkujących w Warszawie artystów — należało wytworzyć atmosferę sztuki, sprzyjającą nietylko pracy już zajętych jego zamówieniami, ale zdolną wytworzyć i rozwinąć nowe talenty. Czy to instynktem artysty wiedziony, czy też dzięki wysokim zaletom umysłu Stanisław August znakomicie oceniał rolę czynników zewnętrznych, niezbędnych dla rozwoju sztuki i jej rozkwitu. Pierwszym czynnikiem, zmierzającym ku temu, było utworzenie zespołu artystów, drugim zaś — dostarczenie środków pomocniczych, a zwłaszcza muzeów, bibliotek i szkoły. Łą-

26 czy się z tem zajęcie właściwego stanowiska względem sztuki dawniejszej, opartego na stosunku zarówno nie skrępowanym, co i pełnym pietyzmu. Stanowisko takie pozwalało artystom utrzymać się w granicach najlepszej tradycji — tworząc równocześnie dzieła owiane duchem twórczym; umożliwiało ciągłość artystyczną łączonych w dzieła sztuki epok, bez uciekania się do burzenia dzieł starych, celem uzyskania miejsca pod wzniesienie nowych. Są to, wedle Tatarkiewicza, czynniki zewnętrzne, obok których niemniejszą rolę odgrywa zapal głównego inicjatora, jednolite i planowe kierownictwo, a wreszcie (pamiętajmy, że to wiek 18-ty) „liberalne“ pojmowanie sztuki, dopuszczające do współpracy z „wielką sztuką“ i rzemiosła. W wyniku tego powstało „jedno powszechne dzieło sztuki“<sup>10)</sup> zamiast mnogości dzieł oderwanych. Żadnego z tych czynników nie zabrakło w Warszawie na rubieży ośmnastego stulecia u schyłku dni Rzeczypospolitej szlacheckiej, bowiem niemal wszystkie środki niezbędne dla rozkwitu sztuki dworskiej i społecznej były w naturze króla, w jego zamierzeniach i w jego pojmowaniu artyzmu.

**M**niemam, że nie popełnię zbyt wielkiej omyłki przypuszczając, że po tem wyjaśnieniu cel mojej pracy nie powinien przedstawiać żadnych wątpliwości. Chodziło o wykazanie stopnia odchylenia rozwoju „sztuk dekoracyjnych“ w Polsce skutkiem pojawienia się indywidualności artystycznej, jaką był niewątpliwie Stanisław August. W czasach rutyny i podręczników pana Langlois, dających niezawodne wzorki ornamentów, próbowano połączyć zwietrzałe mocno hasła renesansowe z rodzącem się mimo wielkich trudności zrozumieniem istotnych zadań budownictwa i rzemiosł. Pragnąłem — zgromadziwszy rozproszone po muzeach, bibliotekach i zaciszach domowych okruchy tej sztuki — udowodnić, że wysiłek Stanisława Augusta dążył do opanowania form geometrycznych, unikając ornamentu naturalistycznego — stosowanego w ostateczności. Ażeby to uwydatnić posiłkuję się w miarę możliwości rzutem ortogonalnym. Nie wdając się w szczegółową analizę, która jako zbyt daleko idąca zatębiałaby cel istotny mej pracy, ograniczę się do porównania dzieł oryginalnych z typowemi, lecz występującemi na tym samym gruncie, by

tem dobitniej ujawnić atmosferę *poszukiwań, prób i wątpliwości* właściwej dziełom twórczym, a tak znamiennej dla poczyznań Stanisława Augusta. 27

## RZUTY POZIOME.

W drugiej połowie ośmnastego wieku, a więc za panowania Stanisława Augusta, wytworzył się w Polsce stan umysłów na tyle poważny, że zaczęto odczuwać braki dotychczasowych budynków mieszkalnych. Oczywiście świadomość złego stanu rzeczy zrodziła się pod wpływem prądów, idących z zachodu, który również w tym czasie przełamywał serwitut tradycji Ludwika XIV. Trzeba jednak zaznaczyć, że wiek XVII w Polsce bynajmniej nie sprzyjał rozwojowi myśli architektonicznej, i raczej odbił się na budownictwie kościelnem, aniżeli mieszkalnem. Niemal wyłącznie obozowe życie Jana Kazimierza i Jana III pozostawiło głębokie ślady na siedzibach królewskich. Taki na przykład Wilanów jest połączeniem splendoru królewskiego i spartańskich potrzeb.

Niewolno zapominać, że pojęcie komfortu nowoczesnego wytworzyło się dopiero w XIX wieku, że zatem stulecie poprzednie nawet na zachodzie, w szczęśliwszych warunkach się znajdującym — musiało dopiero karczować poręby feudalizmu. Postęp był niewątpliwy, rozumiano, że „hâteau“ czy „hôtel“ musi zaspakajać pewne wymagania użytkowe, bieda była w tem, że nie zdawano sobie sprawy z istotnych potrzeb. Urządzenia sanitarne prawie że nieistniały a to, co z tej dziedziny przechowało się do naszych czasów, nawet laików pobudza do weselości.

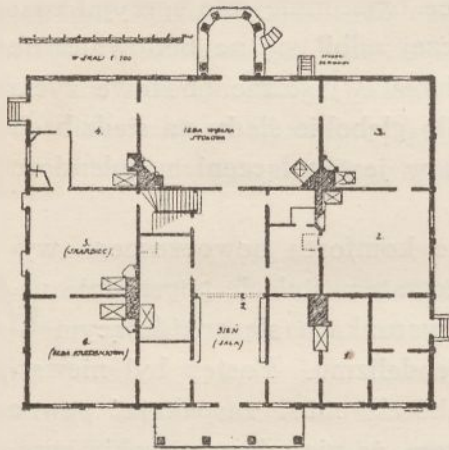
Reforma dotyczyła rozplanowania pokojów, zaczęto brać pod uwagę ubikacje drugorzędne, zaczęto się liczyć z przeznaczeniem pokojów.

Faktycznie rzecz biorąc, dotychczasowym pierwowzorem był Wersal, lub pałace włoskie. Wada tych gmachów polegała na zupełnem pominięciu potrzeb życiowych. Nie popełnię przesady jeżeli powiem, że przeciętna chata góralska z większym rozumem życiowym była stawiana aniżeli dwory, lub pałace pańskie.

Siedziby szlacheckie wywodziły się z dwóch pierwiastków: z prostokąta i z kwadratu. Prostokątne sięgają genealogicznie chaty

28 dwuizbowej i potęgują konsekwentnie jej wady i zalety. Kwadratowe, jak np. dwór w Rogowie, (Rys. 1), ciężą wybitnie w kierunku kompozycji architektonicznej.

Owa kompozycja architektoniczna przytłaczała budownictwo renesansowe; przełamawszy tradycje średniowieczne, wynikające z lokalnych potrzeb, kształtowanych wielowiekowym doświadczeniem, narzuciła Włochom i Francuzom zagadnienia formalne, owe motywy klasyczne, które kazały architektowi na długie lata zapomnieć o istotnych celach budownictwa. To też wedle nowoczesnego rozumienia potrzeb mieszkaniowych ruch renesansowy pod

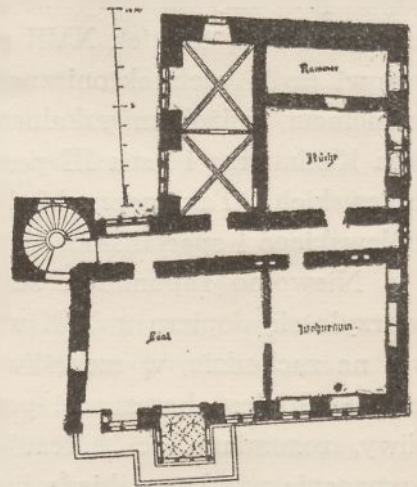


Rys. 1.

D W Ó R W R O G O W I E

rzut przyziemia

1 : 500 wielkości naturalnej



Rys. 2.

HAUS „HILCHEN“ w LORCH

rzut 1-go piętra

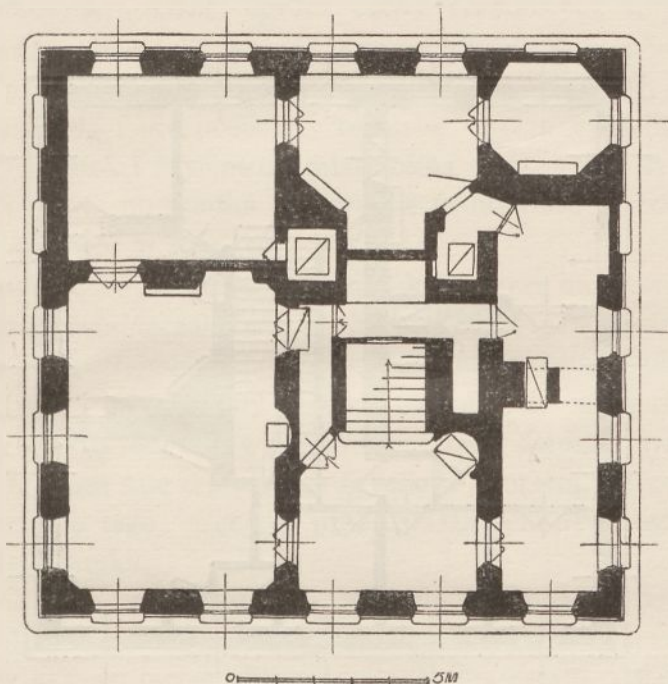
1 : 250 wielkości naturalnej

wielu względami należy uważać za krok wstecz wobec średniowiecza. (Rys. 2).

Wiek ósmnasty próbuje odzyskać utracone pozycje, lecz czyni to oczywiście zgodnie z ówczesnymi pojęciami o wygodzie, kulturze i estetyce, a te poglądy bynajmniej nie przewyższały uświadomienia higienicznego, które było... którego wcale nie było.



Niemniej jednak postęp, zwłaszcza w Polsce, jest olbrzymi, 29  
 gdyż wobec wieku XVII, który przedstawiał się bardzo smutnie, mo-  
 żemy w stuleciu XVIII naliczyć sporo gmachów, które po dziś dzień  
 uchodzą za wzorowe. Większość z nich jest zamieszкана dotychczas  
 i dzięki temu można było zebrać obfity materiał obserwacyjny, uła-  
 twiający komentarze.

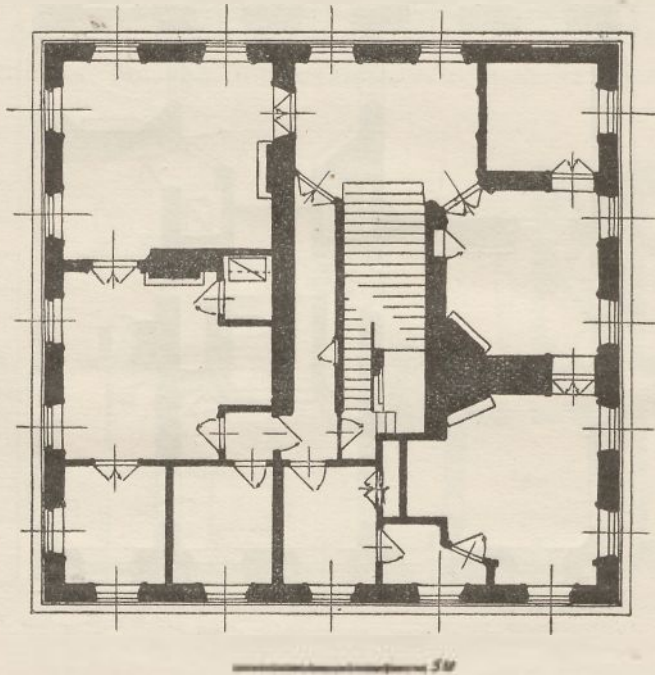


Rys. 3.

BIAŁY DOMEK  
 rzut przyziemia  
 1 : 200 wielkości naturalnej

1. *Biały Domek*. (Rys. 3 i 4). Jest niewątpliwie jedną z najpierw-  
 szych budowli Stanisława Augusta, wyprzedza o lat bez mała dwadzie-  
 ścia sąsiadujące z nim gmachy. Przechadzka zaledwie kilkuminutowa  
 od tego pałacyku w kierunku „Łazienek“ zamyka w sobie dzieje stylu  
 Stanisława Augusta, znajdującego pełnię ostatecznego wyrazu we  
 wnętrzach pałacu „na wodzie“. Nazwa ta, bardzo dzisiaj popular-  
 na, nie miałaby zastosowania w wieku XVIII. Wówczas obydwu pa-

30 lacyki otoczone były wodą, a dzisiejsza aleja, wiodąca do kaplicy Gołońskiego, biegła po grobli pomiędzy dwoma kanałami. Żaden z dotychczasowych badaczy Łazienek nie opatrzył komentarzem ciekawego zjawiska, którem na tem miejscu zajmować się nie mogę, ale na które pragnę zwrócić uwagę już teraz. Oto na terenie Parku Łazienkowskiego znajduje się szereg budowli, datujących się z różnych czasów.



Rys. 4.

BIAŁY DOMEK  
 rzut piętrowy  
 1 : 200 wielkości naturalnej

nie mniej jednak posiadających wspólną cechę w postaci kwadratowego założenia planu. Oto one:

1. Pierwotna „Łazienka“ Lubomirskich, wiek XVII;
2. Pierwotny „Pałac Myślewicki“;
3. „Biały Domek“, wiek XVIII;
4. „Ermitorium“;

5. „Letni domek“, zamieszkiwany w latach 1921 — 1922 przez prezydenta Narutowicza; 31
6. Fabryka ceramiki belwederskiej.

Prawie wszystkie te budynki stanowią przedmiot zainteresowania niniejszej pracy, bo pomijam tylko dwa, t. j. Letni domek i Pawilon belwederski. Otóż, oprócz cechy zasadniczej, t. j. założenia kwadratowego, posiadają jeszcze inne cechy wspólne, a więc wejście centralne, przyczem Ermitorium i Łazienka Lubomirskich były partesrowe z mansardą i nie posiadały okien w ścianie wejściowej. Natomiast Biały Domek i Myślevice miały okna rozstawione symetrycznie i klatkę schodową po środku. Wszystkie te budowle są trzytraktowe, tak samo jak dwór w Rogowie.

Powracając do „Białego Domku“, który jest maleństwem, liczącym w każdej ścianie zaledwie po 5 okien, muszę zwrócić uwagę na czynnik *monumentalności*, odgrywający ważną tutaj rolę. Zasada kompozycyjna wymagała, by wejście znajdowało się pośrodku elewacji; trzeba było jednak uwzględnić potrzeby dworu i urządzić chociaż jedną większą salę o 2 oknach w ścianie krótszej, a trzech w dłuższej. Dokonano tego, zręcznie przesuwając schody z osi okna, jak to widać na rysunku.

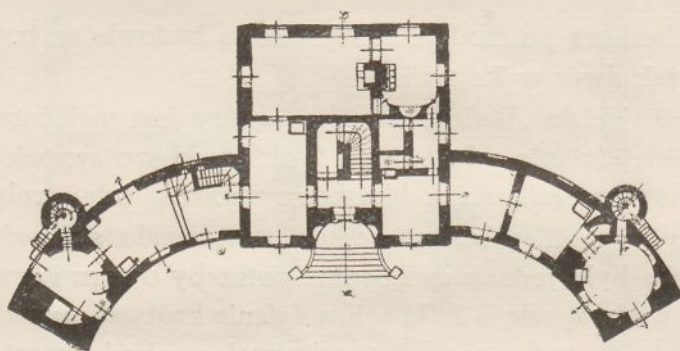
Ludwik XIV wprowadził w Wersalu kompozycję amfilady salonów, wiodących do sali tronowej, o stopniowanym bogactwie kompozycji, jakby akcentującym zbliżanie się do majestatu. „Biały Domek“ miał zadanie wręcz przeciwne. Majestat zstępował tutaj z piedestału, by oddać się zatrudnieniom, w których oddawał pierwszeństwo tylko synowcowi swemu, księciu Józefowi. Zasada Wersalska, naśladowana na Zamku Królewskim i w Łazienkach, tutaj została odwrócona. Najwspanialsza i największa jest jadalnia po lewej ręce z przedsionka. Amfilada prowadzi przez mniejszy już gabinet do jeszcze mniejszej sypialni, a stąd do najmniejszego buduaru, ośmiokątnej altany, w której nad rozłożystą kanapą wymalowano „fêtes champêtres“, nie przedstawiające żadnych wątpliwości co do przeznaczenia tego miłego ustronia.

Ze układ taki nie jest przypadkowy, lecz rozmyślny, można się łatwo przekonać, rzuciwszy okiem na plan piętra, gdzie powtórzo-

32 no tę zasadę w kierunku odwrotnym niż rozplanowanie parteru, ale zato uzależnionym od hallu głównego, z którego amfilady rozchodzą się na dwie strony po przez pokoje znaczniejszych rozmiarów ku lili-pucim bombonierkom.

Ta gradacja, zaznaczona w planie, odbija się na kompozycji szczegółów dekoracyjnych, które zarówno treścią jak i formą przypominają, że etykietę porzucono w jadalni na parterze.

2. *Pałac Mysławicki* (rys. 5), pominąwszy pewne zasadnicze cechy wspólne, o których wspomniałem, różni się i to znacznie



Rys. 5.

### PAŁAC MYSŁEWICKI

architekt (?)

rzut przyziemia

1 : 500 wielkości naturalnej

od Białego Domku. Jest to budynek dość zagadkowy, o którego historii niewiele można powiedzieć z absolutną pewnością. Ponieważ jednak genealogja ma dla nas znaczenie drugorzędne, przeto możemy z zupełnym spokojem dopatrywać się cech dłań niewątpliwych, architektonicznie wiążących go z epoką rokoka. Kompozycja zewnętrzna ma na celu zamknięcie perspektywy alei Mysławickiej i, dla tego zapewne, nadano elewacji kształt wklęsły przez dodanie wąskich, niemal parawanowych, półkolistych skrzydeł. Pałac ten oglądany z alei wydaje się znacznie większy niż jest w istocie, wprost przeciwnie niż „Łazienki”. Nie można przesądzać z absolutną pewnością,



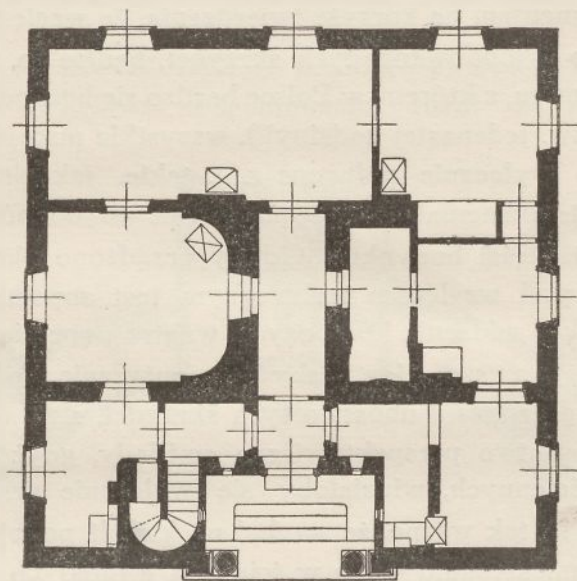
czy zrobiono to rozmyślnie, licząc się z daleką perspektywą, ale plany ogrodu Łazienkowskiego z r. 1788<sup>19)</sup> dają aż nadto dowodów, że był to czynnik, którego nie lekceważono. 33

Zasadniczą bryłę pałacyku stanowi ów prostokąt, pokrewny Bia-  
łemu Domkowi mimo pewnych drobnych zmian w układzie pokoi-  
w i schodów; różnicą będą wspomniane skrzydła boczne, ćwierćkoliste,  
zakończone basztami, przypominającymi staropolskie alkierzyki. Po-  
ważnym argumentem na korzyść twierdzenia, że względy dekoracyjne  
decydowały o wybudowaniu tych skrzydeł, będzie to, że wbrew wy-  
maganiom klimatu, z którymi w Polsce bardzo się liczą, budując dwor-  
y według t. zw. jedenastej godziny<sup>20)</sup>, wszystkie pokoje w skrzydłach  
mają światło wyłącznie północne t. j. takie, jak elewacja główna.  
Okoliczność ta umacniałaby przypuszczenie co do późniejszego po-  
chodzenia tej części budynku. Gdyby urządzono okna również od  
południa, co pod względem technicznym jest zupełnie możliwe, to  
jednak z punktu widzenia kompozycji wewnątrz popelnionoby błąd po-  
dwójny. Po pierwsze ujawniłaby się optycznie jednotraktowość,  
a więc pewnego rodzaju ubóstwo tych skrzydeł, a po drugie uległoby  
zatraceniu bogactwo perspektywiczne amfilady, gdyż zamiast boga-  
ctwa ozdób ściennych, widziałoby się wyłącznie przerwy okienne.  
Przyczyny te są tak ważne, że wzgląd na kształt pokoi-  
w — sprzeciwiający się umieszczaniu okien w ścianach wypukłych — ma znacze-  
nie drugorzędne. Starano się — wedle wszelkiego prawdopodobień-  
stwa — zgodnie z współczesnymi środkami, a przede wszystkim po-  
glądami — połączyć wymagania względów sytuacyjnych i perspekty-  
wicznych z istotnymi potrzebami wnętrza, które były znacznie skrom-  
niejsze.

Należy przyznać, że uczyniono to w miarę zręcznie. Niemniej  
jednak „Pałac Myślewicki“ daleki jest od tej zwartości i mądrości  
kompozycyjnej, która cechuje „Biały Domek“. Wiek XX nie byłby  
w stanie zaakceptować tego rozwiązania.

3. *Ermitaż*. (Rys. 6). Pierwotny mój komentarz, dotyczący Ermi-  
tażu, napisałem w r. 1923. Nim został oddany do druku, opuściło prasę  
„Pięć studjów o Łazienkach“ dr. Władysława Tatarkiewicza. Jedno  
z tych studjów, poświęcone wyłącznie Ermitażowi, ujmuje sprawę sze-

- 34 rzej, szukając genezy owych tajemniczych domków. Żalować wypada, że Tatarkiewicz nie zainteresował się w równym stopniu Myślewicami, które dotychczas nie mogą się doczekać swego dziejopisa. Materiał dotyczący Ermitażu zgromadzono tak sumiennie, że niepodobna przypuszczać by cośkolwiek zostało pominięte. Wedle tych źródeł
- Ermitaż byłby rówieśnikiem „Łazienki” Stanisława Lubomirskiego,



*Ermitorium w Łazienkach*



Rys. 6.

„ERMITORJUM”

architekt ?

1 : 200 wielkości naturalnej

a więc datowałby z XVII wieku; jednakowoż w początkach panowania Stanisława Augusta uległ pożarowi i należy przypuszczać, że około roku 1784 został odbudowany. Otóż pozostało dotychczas tajemnicą, w jakim stosunku nowa budowla była do starej: obie były kwadratowe, i to jest pewne, ale nic więcej. Jeżeli powtórzono plan pierwotny — za czem przemawiają pewne podobieństwa

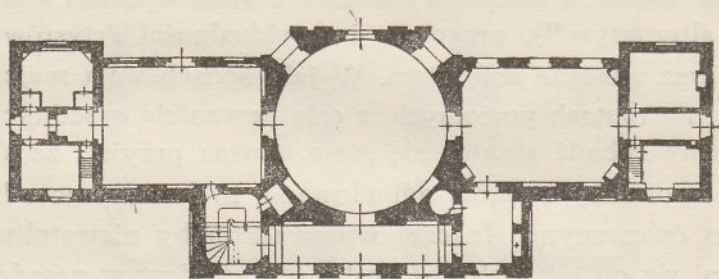
szczegółów z „Łazienką“ — świadczyłoby to, że w pierwszej fazie rozwoju stylu Stanisława Augusta nie wytworzono typu planu Stanisławowskiego. Byłoby to tem ciekawsze, że właściwie Stanisław August nie wybudował ani jednej rezydencji zupełnie oryginalnej: wszystkie, co do których mamy pewność niezbitą, były przeróbkami. Architekci królewscy wybudowali dużo willi i o nich będziemy zkolei mówili, ale tam znowu udział kompozycyjny króla jest wątpliwy i trudny do udowodnienia. 35

Gust królewski był bardzo wybredny, jeśli chodzi o szczegóły dekoracyjne. Elewacja północna Łazienek została wybrana z pośród kilkunastu alternatyw<sup>21)</sup>, przyczem indywidualności artystów musiały czynić nieraz znaczne ustępstwa. W jaki sposób woła majestatu odbiłaby się na rzutach poziomych, z całą pewnością orzec niepodobna.

Jakkolwiekbyś sprawy się mają, można przyjąć, że skoro bez widocznej potrzeby Ermitaż odbudowano, to forma jego odpowiadała gustom ówczesnym. Inaczej wprowadzonoby niewątpliwie zmiany. Różni się on od Białego Domku tem, że jest w zasadzie partezrowy, a nawet schody na pięterko są niemal ukryte. Tymczasem, pominąwszy wybitnie piętrową elewację Białego Domku, pierwszą rzeczą, jaka się tam w oczy rzuca wchodzącym do przedsiionka, są imponujące, szerokie schody na górę. Dalej, pomimo bardziej, niż to uczyniono w Białym Domku, zaakcentowanego wejścia centralnego (B. D. wcale tego akcentu nie posiada), Ermitaż ma plan słaby. Ze względnie szerokiego podsienia wchodzi się do wąskiego i ciemnego korytarzyka, z którego wiodą drzwi do trzech pokojów. Kompozycji amfilady niema, chociaż trzeba przyznać, że pomimo tych widocznych wad kompozycyjnych Ermitaż odznacza się daleko lepszymi warunkami mieszkalnemi aniżeli „Biały Domek“. To też zupełnie słuszne są słowa Tatarkiewicza, któremi kończy studjum o Ermitażu: „...domków w rodzaju Ermitażu mnoży się coraz więcej dookoła nas. Wiek XX, znużywszy się neogotyckimi zamkami i neorenesansowemi willami, powrócił do prostych dworków mansardowych, które niegdyś przed półtora wiekiem były rozpowszechnione w Polsce, a przeto zdają się być swojskie, w każdym zaś razie są miłe i bezpretensjonalne. I oto Ermitaż lazienkowski po wielu latach jest znow

36 dla architektury sprawą aktualną". To też architekci, wyznający zasadę interpretacji stylów, znajdują w Ermitażu jeden z typów nie starzejących się nigdy.

4. *Jablonna*. (Rys. 7). Pałac w Jabłonie wybudował, zdaje się w r. 1788, Dominik Merlini dla Michała Poniatowskiego. Budynek ten zaliczyć wypada do grupy siedzib, wznoszonych przez arystokrację a nawet rodzinę królewską wówczas, gdy podrażniona ambicja nakazywała rywalizację. Do grupy tej należą: Powązki — księżnej jenerałowej Izabelli Czartoryskiej, którym prof. Z. Batowski przypisuje wpływ<sup>12)</sup>



0 1 2 3 4 5 10 10m

Rys. 7.

#### PAŁAC W JABŁONNIE

architekt Dominik Merlini

rzut przyziemia

1 : 500 wielkości naturalnej

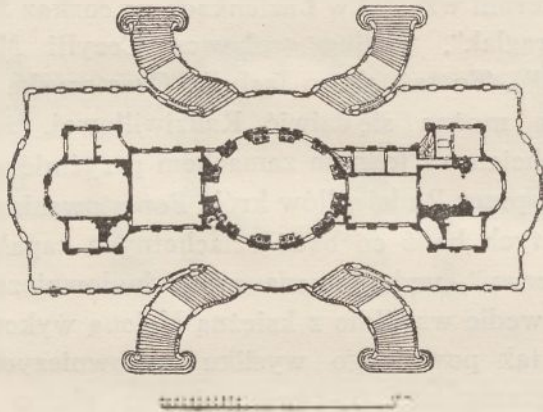
taki, jaki miał mieć „wersalski Trianon na modę zakładania siedzib idyllicznych we Francji, mnożących się po r. 1770“; następnie Arkadja — ks. Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej. Z tego tytułu prof. Batowski pisze: „Nie sama Arkadja inspirowała się tym pierwszym u nas, a bardzo wczesnym w stosunku do zachodu, wyrazem mody; tak samo, a poniekąd prędzej, najbliższe okolice Warszawy pożyły na miejscu pustych obszarów pałacyki wiejskie i ogrody fantastyczne. Takim był park brata królewskiego, ks. Kazimierza Poniatowskiego, na Solcu, ozdobiony ruinami i chatkami, krytymi strzechą z salonem wewnątrz urządzeniem „w smaku Powązek“...<sup>28)</sup> Otóż



niewątpliwie styl Rousseau'ańskich szomjerek wprowadziła do Polski ks. Jenerałowa, lecz sama go później zarzuciła w Puławach, podnosząc je z ruiny, w jaką popadły po bitwie Maciejowickiej. W Puławach nie spotka się „niewinnej zdrady“, strzechy przykrywającej nieprawdopodobny zbytek<sup>24</sup>). Fala sentymentalizmu odpłynęła, — dając pole rodzącemu się klasycyzmowi — zamieniającemu strzaskane kolumny — całemi. Puławy dostaną około r. 1780 „świątynię Sybilli“, wybudowaną przez Aignera na wzór świątyni starożymskiej w Tivoli<sup>25</sup>). Nie wolno nam jednak zapominać, że w r. 1772 Dominik Merlini wznosił w Łazienkach na rozkaz Stanisława Augusta t. z. „Okraglak“, według grobowca Cecylji Metelli na Via Apia w Rzymie<sup>26</sup>). To też, skoro Izabella Czartoryska poszła za duchem czasu, nie można się dziwić Radziwiłłowej, że, rywalizując z przyjaciółką, chciała za jednym zamachem przyćmić w Arkadji niebardzo lubianego przez Radziwiłłów króla Poniatowskiego. Momentem kulminacyjnym tych bądź co bądź szlachetnych zapalów miała być „świątynia Minerwy“, wybudowana przez budowniczego włoskiego Ittara w r. 1780 wedle wspólnie z księżną Heleną wykonanych rysunków<sup>27</sup>). Mimo tak poważnego wysiłku budowniczych najbardziej wartościowym szczegółem tej świątyni jest plafon sali kwadratowej, przykrytej lekką półkopyłą, malowany przez Norblina, przedstawiający „Jutrzenkę“. Był to najpiękniejszy plafon polski z XVIII wieku. Piszę *był*. Gdyż dzięki nieprawdopodobnej ignorancji dzisiejszej odrośli rodu Radziwiłłowskiego, w której posiadaniu niestety znajduje się Arkadja, malowidło uległo prawie zupełnemu zniszczeniu wskutek niezabezpieczenia od wpływów klimatycznych<sup>28</sup>).

Wracając do Jabłonny, była ona, jak to już powiedziano, wybudowana w tym samym nastroju ducha co: Arkadja, lub Natolin, lecz o ile rysunki architektów dla Łazienek poprawiał sam król, dla Arkadji księżna Helena, a w Natolinie pracowała Anna z Tyszkiewiczów Potocka<sup>29</sup>), znana szeroko w kraju z talentów architektonicznych i malarskich, o tyle fundator Jabłonny żadnych ambicij tego rodzaju nie żywił i pozostawił wolną rękę Merliniemu. Swoboda ta musiała się odbić ujemnie na projekcie, tembardziej skoro Merlini na-

38 wykł do tego, że myśli za niego król. Pomysłowość jego ograniczała się do sypania z rękawa niezliczonych motywów, — vide alternatywy do pałacu w Łazienkach, opublikowane przez Tatarkiewicza. Ostatnie słowo należało do tego, kto, odrzuciwszy plewy poprawności, umiał wybrać ziarno czystej sztuki i dopilnować Merliniego, by to ziarno wydało plon obfity. Książę Michał Poniatowski ani tego nie umiał, ani też nie chciał się korektą zajmować. To też pałacyk w Jabłonnie wybudowano z drobnemi zaledwie zmianami<sup>29)</sup> wedle pierwot-



Rys. 8.

SCHLOSS „SOLITUDE“

pod Stuttgartem

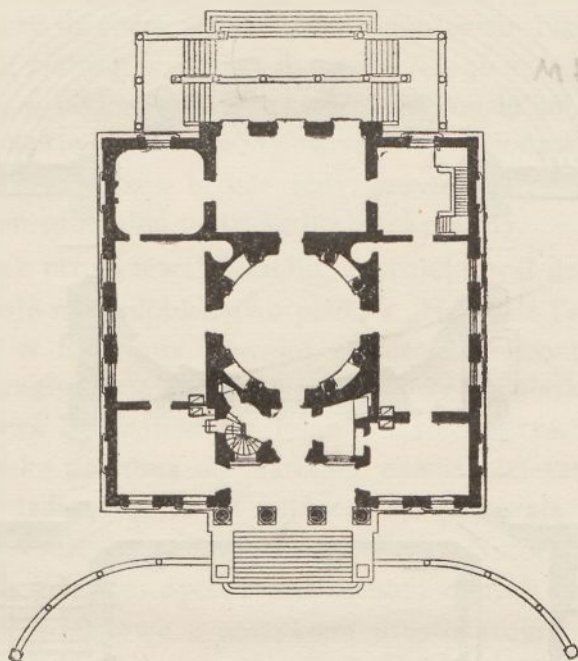
architekt Philippe de la Guepierre

1 : 1000 wielkości naturalnej

nych rysunków. Zważywszy, że prawie wszystko, co w tych czasach budowano, musiało być na jakiejś już istniejącej budowli wzorowane, nie powinno mi być poczytywane za złe przypuszczenie, że istnieje pokrewieństwo pomiędzy planem pałacu w Jabłonnie a pałacem „Solitude“ pod Stuttgartem, wzniesionym około roku 1765 przez architekta francuskiego Filipa de La Guepierre (rys. 8). Różnica jest tylko w skali, znacznie szczuplejszej w Jabłonnie, i w przedsiionku, którego „Solitude“ nie posiada. Brak owej ręki kierowniczej odbił się ujemnie na poziomie architektonicznym Jabłonny w tym samym stopniu co

i Królikarni (rys. 9). Choć Królikarnia też była dziełem Merliniego, jednak cele<sup>30)</sup>, jakimi kierował się Karol Thomatis (wedle słownika Łoży: Tomatis hr. de Valery), wymagające pośpiechu w pracy, odbiły się w pewnym stopniu na wartości architektonicznej tego pałacyku. Niemniej jednak odczuwa się tu, tak samo jak w Arkadji, Puławach,

39



Rys. 9.

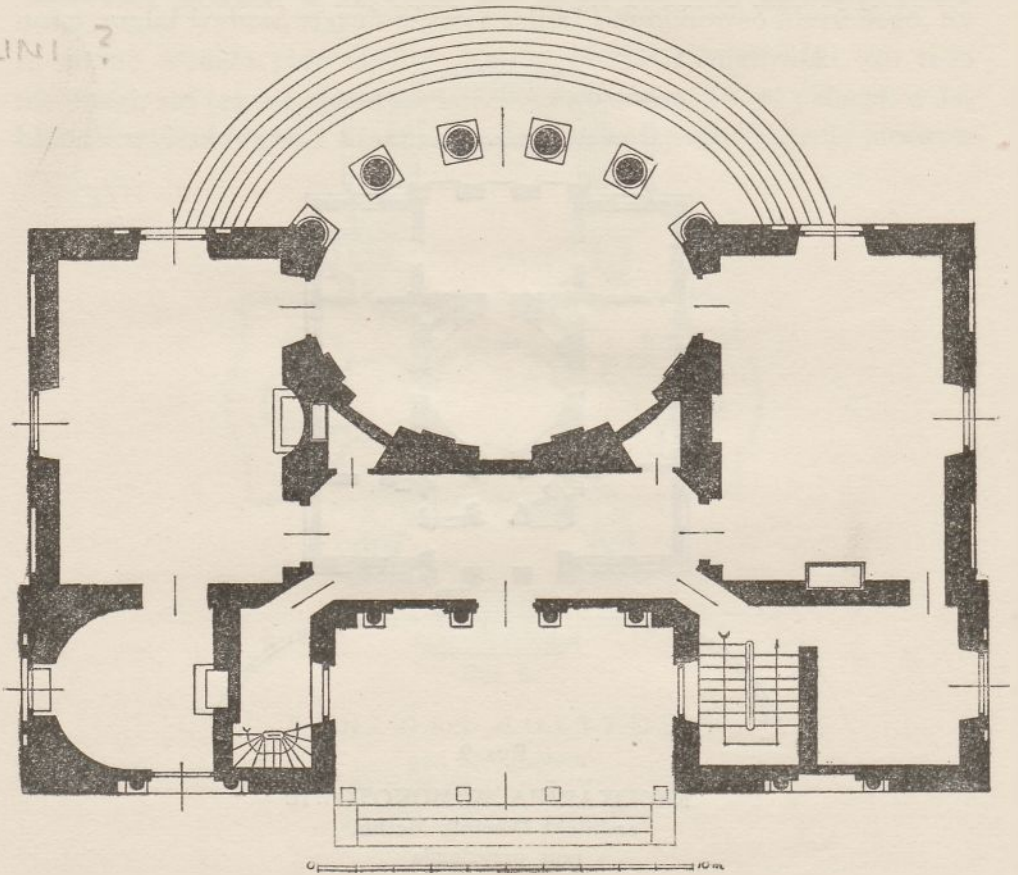
KRÓLIKARNIA W MOKOTOWIE  
architekt Dominik Merlini  
rzut przyziemia

1 : 200 wielkości naturalnej.

Jabłonie i Natolinie, zasadę wyprowadzenia w postaci mniej lub więcej silnego akcentu (kopuły) sali środkowej ponad cały budynek; będzie to miało miejsce także i w Łazienkach.

5. *Natolin*. (Rys. 10). Wspomniany już kilkakrotnie Natolin zasługuje na specjalne wyróżnienie. Autorstwo jego przedstawia się cokolwiek niewyraźnie. Stanisław Łoza, w wydanym przez siebie w roku

40 1917 „Słowniku Architektów“, wyraźnie wskazuje Annę Tyszkiewicz (1776 — 1867): „Jej dziełem jest pałacyk w Natolinie“ (str. 227). Natomiast Lauterbach w rok później (1918) pisze w „Stylu Stanisława Augusta“ na str. 37; „Plan pałacyku w Natolinie odznacza się temi samemi



Rys. 10

NATOLIN  
 rzut przyziemia  
 1 : 200 wielkości naturalnej.

cechami założenia centralnego, które spotykamy w Łazienkach, Jabłonie i Królikarni; wykwint zaś i lekkość zdradzają mistrzowską rękę Merliniego a może również Kamsetzera“. Nie jest to powiedziane wyraźnie, ale nieco dalej, mówiąc o roli, jaką odegrała tutaj Anna Tyszkiewicz

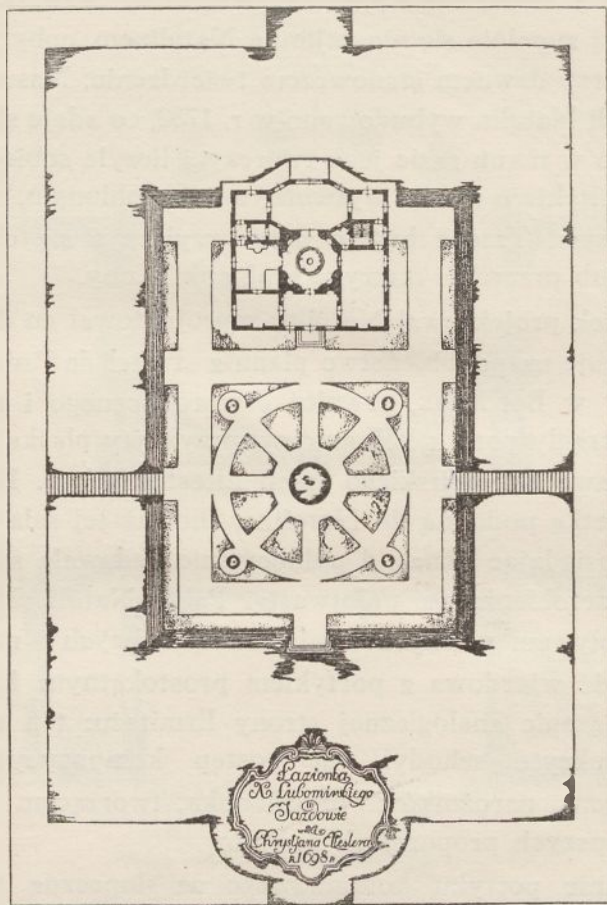


wicz, Lauterbach tak ujmuje sprawę: „Dzisiejszą dekorację empirową 41  
zawdzięcza Natolin Elżbiecie Lubomirskiej i Annie Potockiej (z Tyszkiewiczów), a głównie tej ostatniej, której artystycznym wychowawcą był jej teść, Stanisław Potocki, autor Winckelmana Polskiego“. W tym samym roku, t. j. 1918 Łoza wydał „Suplement do Słownika Architektów“, lecz tutaj zupełnie się nie zajmuje Natolinem, coby świadczyło, że pozostaje przy dawnym stanowczym twierdzeniu. Nasuwa się tedy uwaga, że jeżeli Natolin wybudowano w r. 1782, co zdaje się nie ulegać wątpliwości, to w takim razie jego twórczyni liczyła sobie 6 lat życia, co, jak na architekta o smaku wytwornym i wyrobionym, nie jest wiekiem spóźnionym. Trzeba będzie tedy przyłączyć się do hipotezy Lauterbacha, lub przerobić metrykę hrabianki Anny.

Ktokolwiek projektował Natolin, zaprojektował go dobrze. Lauterbach wskazuje na podobieństwo planu z „Hôtel de l'administration des Hospices“ w Bordeaux, również czworobocznego i również posiadającego okrągły portyk kolumnowy, przykryty płaską kopułą. Łazienka Stanisława Lubomirskiego (plan Eltestera) (rys. 11) posiadała w planie sylwetkę podobną do Natolina, chociaż jej sala ośmiokątna wydłużona, posiadając okna od północy, nie nadawała się dla braku słońca do przerobienia na półotwartą. Pałac Natoliński mógł powstać pod wpływem pewnych reminiscencyj obcych i miejscowych. Cała jego część wjazdowa z portykiem prostokątnym bardzo przypomina rozwiązanie analogicznej strony Ermitażu: ten sam portyk, przedsionek, ukryte schody. Ale postęp kompozycyjny jest widoczny w ujęciu narożników przedsionka, tworzącym wejścia na schody i w lepszych proporcjach pokoiów.

Skierowanie portyku kolumnowego na słoneczną wysadę domu było efektem bardzo szczęśliwym, tak szczęśliwym, że próbowano powtórzyć to na jednej z alternatyw rozbudowy Łazienek<sup>41</sup>). Na przeszkodzie wykonaniu tej alternatywy stanęło niewątpliwie niekorzystne, północne oświetlenie projektowanej elewacji, co odbierało wszystkie zalety wspaniałych kontrastów światła i cieni, stanowiących urok Natolina.

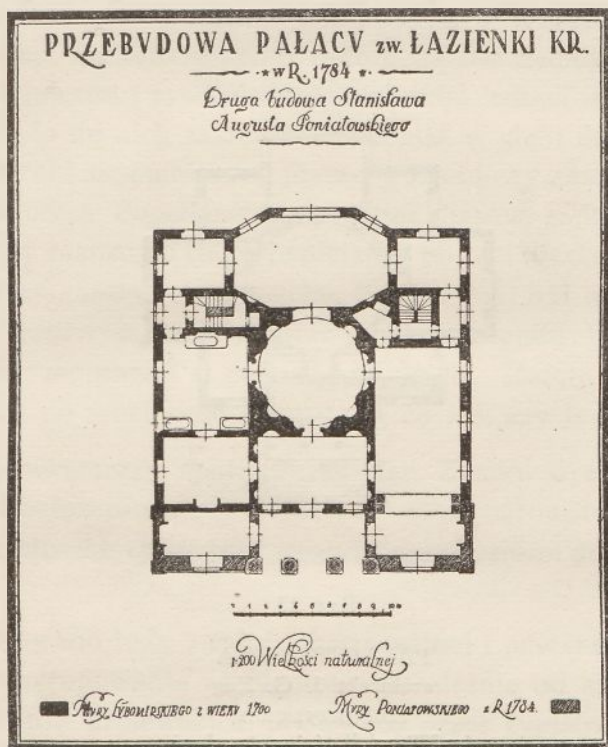
Już na pierwszy rzut oka dominuje dośrodkowy charakter założenia tego planu, przenikający i nazewnątrz. Pod tym względem Biały



Rys. 11.

„LAZIENKA”  
St. Lubomirskiego w Jazdowie

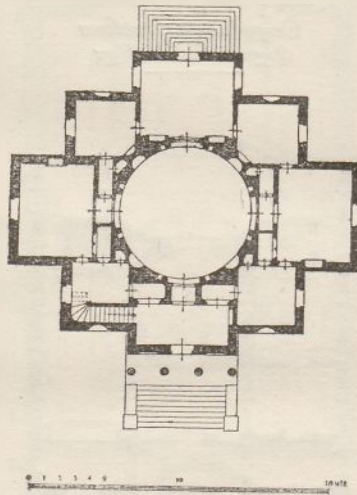
Domek jest unikatem wśród budowli Stanisławowskich. Wszystkie są jakdyby studjami, próbami przed ostatecznym skryształizowaniem się smaku epoki, które rozpocznie się w 1784 roku momentem przystąpienia do gruntownej przebudowy Łazienek. Z tą chwilą Łazienki zajmą niemal wyłącznie uwagę królewską, a co za tem idzie, całkowity czas artystów. (Rys. 12).



Rys. 12.

1 : 500 wielkości naturalnej

Rzecz prosta, że możnaby przytoczyć znacznie więcej przykładów na poparcie tych wywodów. Należałoby — chcąc uczynić przegląd wyczerpującym — przepisać indeks współczesnych artystów i ich prac, ale to jest najzupełniej zbyteczne, jeśli chodzi o cel niniejszego studjum, które pragnie określić rolę, jaką odegrały linie geometryczne w ukształtowaniu pewnych cech odrębnych,



Rys. 13.

PAŁAC TEPPERA  
architekt J. G. Zug  
rzut przyziemia  
1 : 500 wielkości naturalnej

stanowiących o słuszności nazwy „Stylu Stanisława Augusta“, użytej po raz pierwszy w r. 1918 przez Lauterbacha.

Chcąc być konsekwentnym, musiałbym omówić jeszcze budowle Aignerowskie: dwa kościoły w stylu panteonu Rzymskiego—Najświętszej Marji Panny w Puławach i Śtego Aleksandra w Warszawie, a zwłaszcza ściśle centralne kompozycje J. B. Zuga: pałac Teppera (rys. 13) i kościół Ewangelicki.



Owe dośrodkowe, lub koliste plany są ostatecznością empiryczną, do której zdązał styl Stanisława Augusta, stawiając sobie za naczelną zasadę harmonizowanie wewnątrz poszczególnych elementów, a następnie łączenie ich w celowo przemyślane amfilady. Zmierzano ku temu zrazu drogą okólną, szukając po omacku. Nawet niepodobna się dziwić ludziom, wyprzedzającym epokę o lat kilkanaście, że nie odrazu trafili na wyraz właściwy.

Przełom nastąpił na Zamku Królewskim w Warszawie. Poprzednicy pozostawili Poniatowskiemu rudere mocno nadszarpniętą kataklizmami dziejowymi i żywiołowymi. Niemniej jednak mury były silne i trzeba się było do nich zastosować, chociaż w głębi duszy Stanisław August nie rzekł się ambitnych planów rozbudowy zamku. Myśl, rzucana niegdyś przez Pöpellmana na użytek Sasów, zapuściła korzenie w umyśle króla, realizując się na papierze w postaci nieziszczalnych projektów o Hausmanowskim rozmachu. Poniatowski był jednak człowiekiem natyle trzeźwym, że znajdując w sercu miejsce dla frapujących mrzonek, nie zapomniał o potrzebach chwili. Zajęto się tedy doprowadzeniem do możliwego stanu tego, co już, czy jeszcze było.

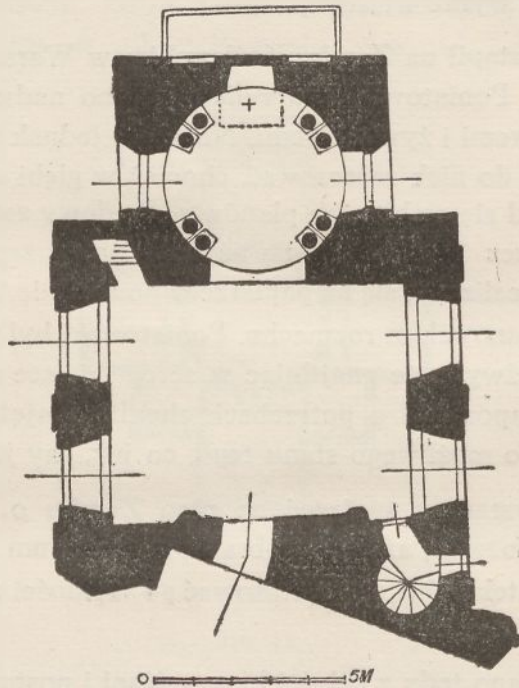
Zresztą wystarczy spojrzeć na plan Zamku o staroświeckim pięciokątnym założeniu, ażeby wyobrazić sobie ogrom trudności, jakie napotkałby architekt, chcąc przystosować go w całości do wymagań ducha czasu.

Zrezygnowano tedy z całości harmonijnej i postarano się wybrać odpowiednie ugrupowania amfiladowe niezależnie od siebie. Tak np. amfilada pokojów królewskich, przzerwana przez sypialnię i garderobę królewską, rozpada się na dwa odrębne ugrupowania ramion kąta rozwartego, w którego wierzchołku znajduje się wieża Władysławowska. Jedna amfilada prowadzi z sypialni do kaplicy Stanisławowskiej, druga z Nowej Sali Audjencyjnej do kaplicy Saskiej. Z trzeciej amfilady pokojów Marszałkowskich i sali Sejmowej nie zostało dzisiaj już prawie nic.

Interesującymi jako wzory ówczesnego smaku będą: kaplica królewska, nowa sala audjencyjna i gabinet konferencyjny. Sala assamblowa ze Stanisławowskiego punktu widzenia posiada tylko fragmenty

46 w postaci wnęk i portali; całość nosi wybitne cechy epoki saskiej, w której powstała.

Otóż, komponując te wnętrza, musiano, jak już wspomniałem, liczyć się z istniejącymi murami i stropami, co w znacznej mierze utrudniało stosowanie współczesnego smaku. Nie wolno zapominać, że za jeden z punktów kardynalnych uchodziło wówczas przestrzega-

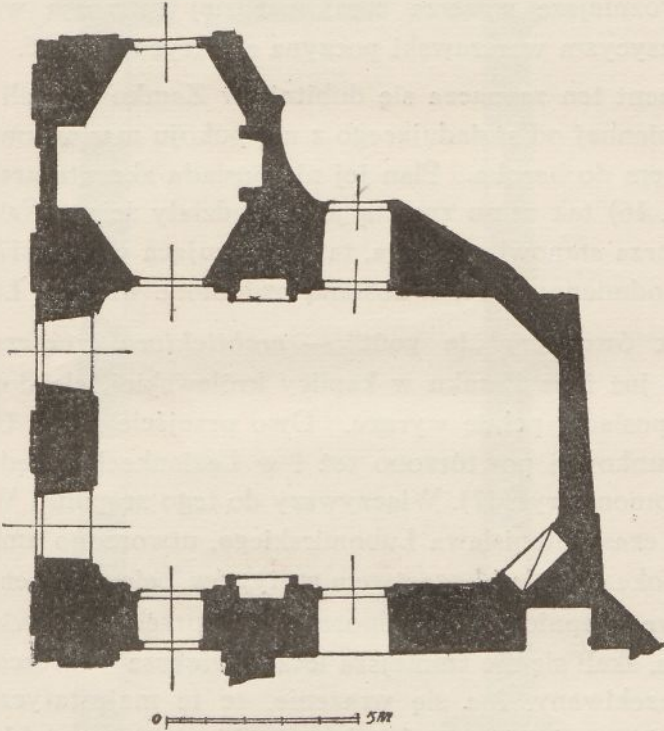


Kys. 14.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
kaplica Stanisława Augusta  
rzut poziomy  
1 : 200 wielkości naturalnej

nie kompozycji osiowej, bez której niepodobna było podjąć rozwiązania monumentalnego. Raczej posiłkowano się nieraz bardzo wykrętnymi sztuczkami, ażeby stworzyć chociaż złudzenie osiowości tam, gdzie faktycznie było to niewykonalne. Kierując się tą zasadą, wzniesiono most Sobieskiego w Łazienkach a, hołdując tymże przepisom, użyto kaplicy królewskiej, dla zamknięcia wzrokowego sali Cana-

letta na zamku (Rys. 14). I rzeczywiście, dopiero zbadawszy plan, lub po kilkakrotnej bytności w kaplicy, można zauważyć ową bezosiowość. Podobnie rzecz się ma z nową salą audjencyjną, (Rys. 15), której plan cechuje tylko jedna, i to podłużna, oś symetrii przy asymetrycznym podziale ścian. A jednak, dzięki zręcznej kompozycji plafonu, braków



Rys. 15.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
Nowa sala audjencyjna i gabinet konferencyjny  
rzut poziomy  
1 : 200 wielkości naturalnej

tych się nie dostrzega. Natomiast sąsiadujący z nią pokój konferencyjny czyni zadość komunalom, bo posiada osiowość absolutną, a prócz tego ma inną jeszcze cechę, równie znamioną dla pierwszego okresu rządów artystycznych Stanisława Augusta. W owych czasach zaznaczała się bardzo silnie skłonność ścinania narożników prostokąta. Nie

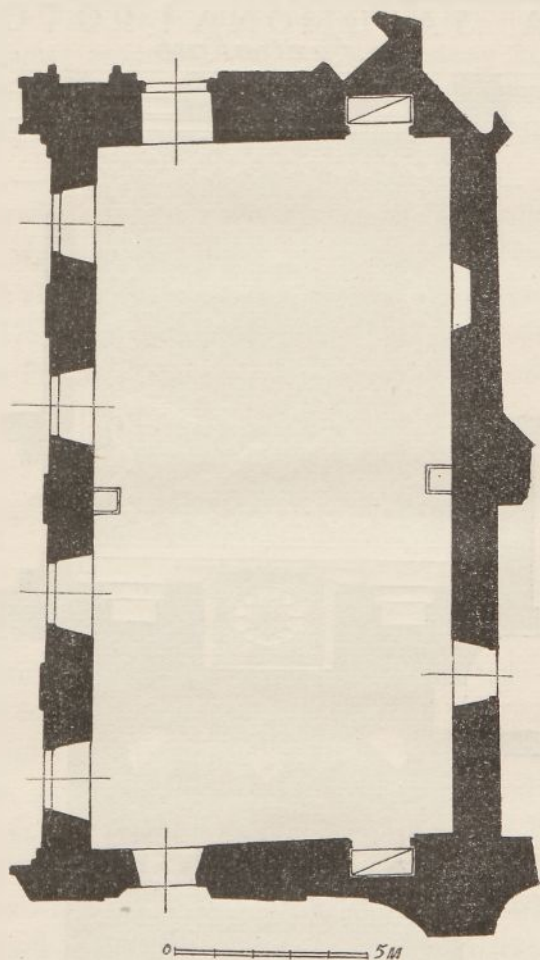
48 wdając się w przyczyny, które zrodziły podobne zamilowanie, zresztą bardzo dodatnie, można przytoczyć szereg przykładów, począwszy od „Białego Domku“, gdzie zarówno „jadalnia“ jak i „altana“ mają ścięte narożniki, a kończąc na owym właśnie pokoju konferencyjnym. Takich pokoiów jest mnóstwo. W Białym Domku pięć, w Łazienkach jeden, na Zamku około dziesięciu, a wszystkie powstały między rokiem 1770 a 1775. Późniejsze wnętrza coraz bardziej zatracają wygląd rokokowy. Klasycyzm warszawski poczyną się krystalizować.

Moment ten zaznacza się dobitnie w Zamkowej Sali Rycerskiej, jakże odmiennej od sąsiadującego z nią pokoju marmurowego, należącego duchem do baroka. Plan jej nie posiada akcentu architektonicznego (rys. 16) tak samo zresztą jak i podziały ścian. Natomiast całą treść wnętrza stanowi allegorja, tak dominująca w roku 1788, gdy wzdle zgola odmiennych reguł zostaną ozdobione wnętrza Łazienek.

Smak ówczesny „le goût“ — architektura wnętrza wystąpiła częściowo już i na Zamku w kaplicy królewskiej, ale dopiero w Łazienkach posiadała pełnię wyrazu. Owo przejście z sali Canaletta do kaplicy zamkowej powtórzono też i w Łazienkach między Rotundą a salą Salomona (rys. 17). Włączywszy do tego zespołu i Westibul, pamiętający czasy Stanisława Lubomirskiego, utworzono amfiladę wraz stających okazałością i bogactwem motywów, osiągając ten efekt przez prawidłowe stopniowanie proporcji. W przeciwieństwie do Białego Domku, skali się nie zmniejsza lecz powiększa — crescendo. Efekt jest nieoczekiwany. Ma się wrażenie, że te majestatyczne sale nie mogłyby się pomieścić w pałacyku tak filigranowym, jakby to można było sądzić z elewacji. Będzie to dysproporcja, a więc błąd kompozycyjny.

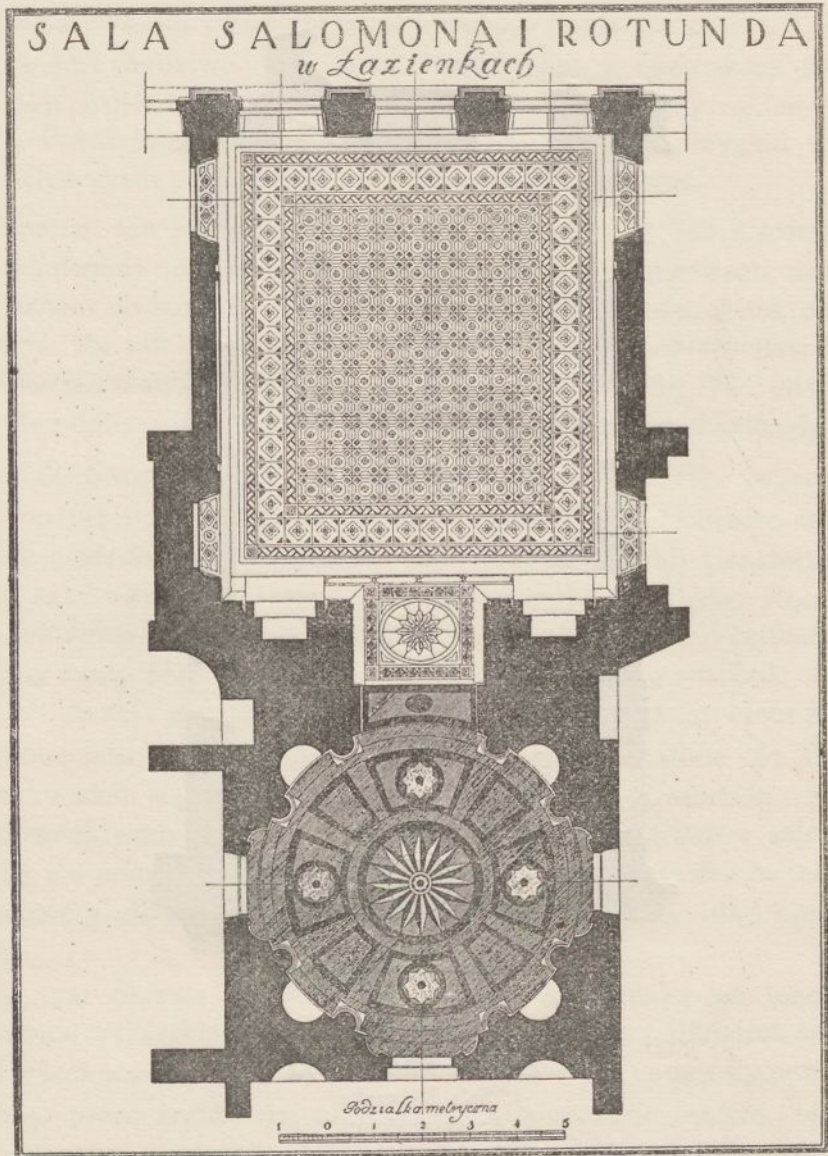
W tym okresie wskrzeszono zasadę Palladiańską wzajemnego uzależnienia wszystkich trzech wymiarów wnętrza, t. j. długości, szerokości i wysokości. Prawda, że Łazienki specjalnie się nadawały potemu, ułatwiając pracę architekta, nie mniej fakt pozostaje faktem, że pokoje parterowe Łazienek posiadają aż pięć odmiennych wysokości, zaczynając od dwukondygnacyjnej Sali Balowej, poprzez Rotundę ( $1\frac{3}{4}$  kondygnacji), Salę Salomona ( $1\frac{1}{2}$  kondygnacji) Galerję ( $1\frac{1}{4}$  kondygnacji) i wreszcie jadalnię o wysokości normalnej.





Rys. 16.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
Sala Rycerska  
rzut poziomy  
1 : 200 wielkości naturalnej



Rys. 17.

Teraz, gdy upodobania klasyczne ogarnęły już całą Europę, musiał uchodzić za ideał plan o dwóch osiach symetrii czyli założony centralnie. Całkowitą jałowość tej doktryny ujawnia plan pałacu Teppera (rys. 13), wzorowany na Villa Rotonda Palladiusza (rys. 19). Na tej samej zasadzie miał być wzniesiony kościół Opatrzności w Ogrodzie Botanicznym<sup>32)</sup>, a możemy po dziś dzień studjować wady i zalety tej reguły na Kościele Ewangelickim<sup>33)</sup> Zuga, wybudowanym w r. 1779.

Dla człowieka nowożytnego będą zawsze miłsze, bo wedle potrzeb życia wykreślane, plany wcześniejsze. Natomiast jeśli chodzi o dobór i zharmonizowanie motywów architektonicznych, to epoka po roku 1785, jest bezsprzecznie wynikiem dojrzałości artystycznej, zarówno Poniatowskiego jak i zespołu wykonawców.

## KOMPOZYCJA ŚCIAN.

Tak samo można podzielić na dwie grupy rozbić kompozycji ścian. We wcześniejszych przeważa element malarski, w późniejszych architektoniczny. Nie należy jednak uważać tego rozgraniczenia za bezwzględnie ścisłe. Przeciwnie, malarstwo i w drugim okresie odgrywało ważną rolę, a tylko zostało *podporządkowane* względem architektonicznym, gdy początkowo działo się wręcz odwrotnie. Nie można przecież zapominać, że dyrektorem sztuk był Bacciarelli, przede wszystkim malarz, który jednak dzięki długoletniej współpracy z architektami zrozumiał korzyści, jakie odnosi malarstwo dekoracyjne, jeśli podporządkować je architekturze. Dwudziestoletni okres, dzielący jadalnię Białego Domku od Rotundy w Łazienkach, świadczy najbardziej, że nie zmarnowano tego czasu.

Jedną z pierwszych prac dekoracyjnych były wnętrza Białego Domku; w nim też najmniej się widzi tego, co można nazwać architekturą. Zarówno tu, jak i w Pałacu Myślewickim, a częściowo nawet i w Łazienkach (tabl. XII) obowiązuje rokoko. Ścianę dzieli się poziomo na trzy części, licząc od dołu: parapet (w większości wypadków drewniany), dalej tło ściany właściwe, i wreszcie faseta, rzadziej gzem.

52 w żadnym razie nie podlegający przepisom Vignoli. Podziały pionowe wyznaczają drzwi, okna i kominki, rozmieszczone dowolnie, a raczej wedle potrzeb użytkowych bez oglądania się na symetrię. Kierunki pionowe, przecinając się z poziomymi, dzieliły ścianę na szereg prostokątów, które oddawano do dyspozycji malarza. Ten pokrywa je masalaturą albo „groteskową“ albo „chinoiserie“, lub też wreszcie „en grisaille“<sup>34</sup>). Niezależnie od tych poniekąd ornamentacyjnych malowideł, pokrywano ściany widokami miast (wpływ Canaletta) albo prawdziwych, a więc Rzym, Wenecja i t. p. lub fantastycznych, a w takim razie egzotycznych (tabl. XIII). Nie cofano się nawet przed efektami naturalistycznymi, zamieniając pokój w altanę, pokrytą liśćmi winnymi, poprzez które dostrzegano kąpiące się w morzu kobiety „ukazujące rozliczne powaby“, jak zwykli mawiać współcześni. Malowano też motywy architektoniczne na zupełnie płaskich ścianach i sufitach, zamieniając zwykłą budę w imponującą salę teatralną z lożami, wypełnionymi publicznością. Celował w tem Smuglewicz.

Wszystkie te kompozycje, pomimo wdzięku, jakim są owiane, nie mogą się wyzbyć prowincjonalnej manjery pędzla. Są to rzeczy bezsprzecznie odrębne, ale żadna z nich nie zasługuje na miano dzieła wielkiej sztuki. Najcenniejszymi malowidłami tego okresu będą plafony. Dopiero Sala Rycerska na Zamku wprowadza malarstwo w Polsce na tory istotnej dekoracji, chociaż jeszcze o całości, jako kompozycji, mówić niepodobna. Architekt poprzestał na przebicju 6-ciu otworów wejściowych, celem utworzenia również sześciu pól kwadratowych, które Bacciarelli wypełnił malowidłami. Oś poprzeczną zaznaczają dwie rzeźby marmurowe (tabl. X), problematycznie połączone ze ścianami. Całość uzupełniają owalne nadproża portretowe, w otoku emblematów gipsowych. Części poszczególne wykonali już prawdziwi artyści, dzięki czemu o wartości estetycznej całości stanowi poziom artystyczny obrazów i rzeźb. O architekturze jeszcze zupełnie cicho. Jednakowoż gzemsowanie jest już prawidłowe, zupełne t. j.: architraw, fryz, belkowanie i nieodłączne, ulubione, kasetonowe sklepienie lustrane. Znamienne jest dla twórczości artystów warszawskich tego czasu, że specjalnie starannie komponowali i wykonywali plafony. Prace Łazienkowskie z lat 1778 i następnych ograniczały



się do odnowienia ścian, ale zato malowano lub modelowano bardzo 53  
piękne plafony (Pokój Bachusa, Łazienka i Westibul) (tabl. XVII).

Nowa sala audjencyjna na zamku, komponowana przez cudzoziemca, sławę paryską, Louis'a, sąsiadująca z Rycerską, ma odrębny i bardzo piękny plafon, który spełnia jeszcze i to zadanie, że ujmuje w całość wnętrze, które wskutek nieprawidłowych murów i otworów, pamiętających czasy Wazów, niezbyt łatwo poddawało się prawom umiaru artystycznego ówczesnej Europy. W takich razach, a były one częstym zjawiskiem na Zamku, plafon był ową brzytwą, której chwytali się tonący w nawale przeciwności artyści.

Skutkiem tych właśnie trudności można postawić takie same zarzuty autorowi Nowej sali audjencyjnej, jakie wypowiedziano pod adresem twórców Rycerskiej; mianowicie, że i tu użyto mnóstwa motywów snycerskich, kamieniarskich, rzeźbiarskich, ale architektury w dalszym ciągu nie widać. Spotkamy się z nią najniespodziewaniej w małym pokoiku konferencyjnym (tabl. V), który, pomimo absolutnego braku motywów architektonicznych, posiada istotę architektury w postaci absolutnej harmonii malowideł, mebli i bronzów. Szukając porównań, nie cofnąłbym się przed zestawieniem tego gabinetu z gabinetem na I piętrze wieży Zygmunta III na Wawelu. Układ ośmiokątny planu znajduje odzwierciedlenie w podobnym podziale posadzki, która, pomimo malarskiego ujęcia intarsji (tabl. XXXIX), w całości spełnia swe zadanie. Umiejętnie i celowo wyzyskano wnękę, oś główna przechodzi przez obydwa otwory: przez drzwi i okno. Dobrze przerwano płaszczyznę ścian płytkami konsolkami (tabl. XLVII), właściwie wiszą portrety. Słowem, pomimo, że ilość elementów architektonicznych jest znikoma, architektura dominuje. Pokoik ten, będący zresztą reminiscencją „altany“ z Białego Domku, to bijący w oczy przykład sposobu, w jaki można przy tych samych założeniach sytuacyjnych rozwiązywać zadania buduarowe i monumentalne bez uciekania się do pomocy „porządków“ architektonicznych. Bowiem z wielkim trudem wyrzekano się na dworze warszawskim form rokokowych na rzecz nadchodzącego klasycyzmu, też zresztą formalnego.

Król smakował w ozdobnych gatunkach drzew, mahoniach, różach, cedrach, palisandrze czy orzechu. Dlatego zapewne sypial-

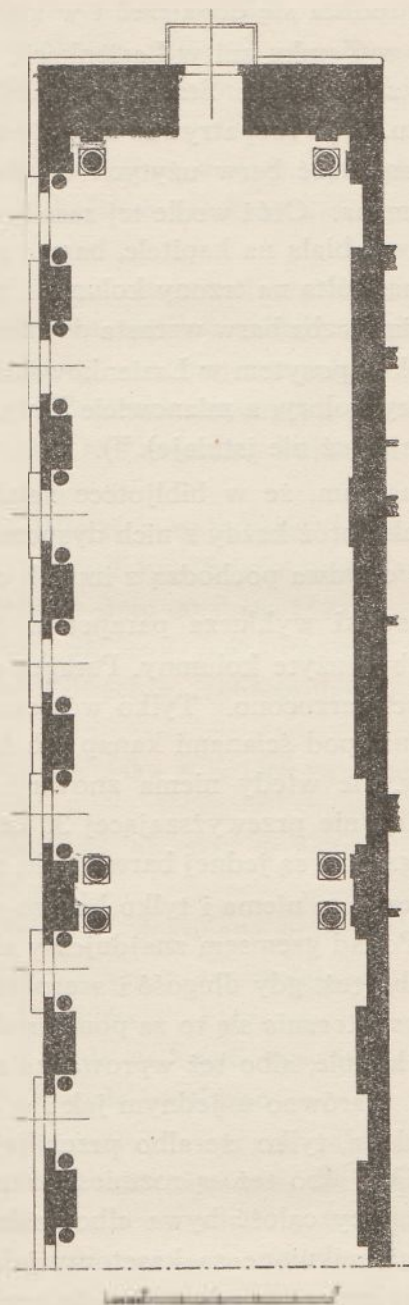
54 nię Królewską wyłożono cedrem, ozdobiono złoconiami i wybito malowanym jedwabiem<sup>35)</sup> i dlatego też niezawodnie oglądamy co krok tak piękne posadzki (tabl. XXXVIII — LXV). Znając zamilowanie króla do architektury i wiedząc jaki wysiłek twórczy włożono kilka lat później w urządzenie Łazienek, trudno się pogodzić z tem, co zrobiono w sypialni zamkowej. W dalszym ciągu nie pojawiają się tu wartości, jakie cechować będą bibliotekę i kaplicę. Dopiero tam stężeje klasycyzm warszawski, który znajdzie pełnię swego wyrazu w Łazienkach.

### PORZĄDEK ARCHITEKTONICZNY.

Istota kompozycji leży w celowości, podporządkowanej wymaganiom panującego smaku, czyli t. zw. *stylu*. Pojęcie celowości ulega pewnym wahaniom. Od czego więc zależy owa celowość klasycyzmu Warszawskiego? Jeżeli wziąć pod uwagę np. bibliotekę zamkową, to już sam kształt wydłużony ujawnia tę celowość (rys. 18), co wpływa razem na ustosunkowanie trzech wymiarów wnętrza klasycznego. Z kolei wymiary te decydują o zastosowaniu porządku architektonicznego. Tam, gdzie przeważa linja podłużna, jak np. w jadalni w Łazienkach (tabl. VIII) lub w bibliotece zamkowej (tabl. XXII, XXIII), zastosuje się pełne kolumny jońskie, aby rozbić zbyt długie wnętrza na dwie lub trzy części o bardziej harmonijnych proporcjach. Kapitele jońskie mają jedną oś symetrii równoległą do również jednej ogólnej osi całości.

Natomiast sale okrągłe, tego typu co rotunda w Łazienkach lub Kaplica Zamkowa, będą ozdabiane kolumnami korynckimi (tab. IX, XXVII).

Trudno określić w jakiej mierze niezdecydowany kształt kaplicy Łazienkowskiej wpłynął na to, że użyto tam do dekoracji stylu kompozytowego (*zusammengesetzte Ordnung*)<sup>36)</sup> łączącego w sobie jakgdyby obie cechy wyżej wymienione t. j. kopułę wspartą na prostokącie. Nie sędzę jednak by miało to wynikać z jakiejś wysmażonej metody, raczej była to intuicja, która w wypadkach pokrewnych skłaniała do użycia jednych i tych samych motywów zdobniczych.



Rys. 18.  
ZAMEK KRÓLEWSKI  
Biblioteka  
architekt Dominik Merlini  
rzut poziomy  
1:200 wielkości naturalnej

Podobnej rzeczy można się dopatrzeć i w kolorystyce ścian. Niemal z reguły, gdyż ani w Zamku ani w Łazienkach, a więc w budowach najbezpośredniej ze smakiem Stanisława Augusta związanych, nie spotyka się wyjątku. Jeśli rozpatrywać zespoły zdobione po roku 1784, to uzależniono tam ilość barw użytych do dekoracji od stylu, w jakim sala jest utrzymana. Otóż wedle tej zasady dla stylu jońskiego wybierano dwie barwy, białą na kapitele, bazy i profilowania ścian i inną, czerwoną, zieloną, żółtą na trzony kolumn i podziały ścian (filong). W stylu korynckim liczba barw wzrasta do trzech, natomiast raz jeden spotykamy się z kompozytem w Łazienkowskiej Kaplicy i wówczas naliczymy aż cztery kolory, a mianowicie białą, żółtą, czerwoną i szarą (dziś ta harmonja już nie istnieje).<sup>87)</sup>

Dla ścisłości zaznaczam, że w bibliotece zamkowej występuje porządek joński i dorycki; otóż każdy z nich dysponuje własnymi barwami, może dlatego, że obydwie pochodzą z innych okresów.

Klasycyzm warszawski wyklucza parapet w tych wypadkach, gdy w dekoracji mają być użyte kolumny. Parapet odpowiada impostowi, który w zupełności zarzucono. Tylko wówczas, gdy kompozycja przewiduje ustawienie pod ścianami kanap lub foteli, spotyka się parapet i to drewniany, ale wtedy niema znowu kolumn. Kolumna natomiast stoi na niskiej, nie przewyższającej 30 centymetrów, podstawie, trzon jej i fryz gżemsu są jednej barwy o ile, rzecz prosta, fryz występuje, gdyż zazwyczaj go niema i tylko bardzo wysokie sale mogą się nim poszczycić. Ponad gżemsem znajdujemy albo bezpośrednio sufit bez t. z. fasety, albo też, gdy długość i szerokość sali wymagają wydzwignięcia stropu, uskutecznia się to za pomocą sklepienia lustrzanego, odpowiadającego kopule, albo też wprowadza się attykę pomiędzy sklepienie a gżems. Zarówno w jednym jak i w drugim wypadku występuje drugi rząd okien, tylko, że albo przenikają łametami sklepienie (tabl. XXIV, XXV), albo też są rozmieszczone w attyce (tabl. XXVI). Plafon zwieńczający całość bywa albo malarski, albo architektoniczny, wówczas nieuniknione są kasetony, jako motyw niezawodny. Wtedy architekt ogranicza się tylko do rozbicia plafonu na pola, z których jedno będą wypełnione ornamentem, inne zaś malarstwem.



Zasada harmonizowania całości przejawia się w głównej mierze w akcentowaniu punktów osiowych za pomocą umieszczenia w nich dzieł sztuki, przyczem uwzględnia się efekty perspektywiczne amfilady (tabl. VII).

Tak samo cechą odrębną wewnątrz tej epoki stanowi treść anegdotyczna, jaka jest w każdym zamkniętu, a wyodrębniająca je tem samem z zespołu.

I tak w bibliotece zamkowej umieszczono cały szereg płasko-rzeźb, cechujących poszczególne gałęzie wiedzy.

W Sali Rycerskiej uczczono tryumfy oręża i ducha narodu polskiego, dając sześć płócien historycznych Bacciarellego i 12 portretów mężów znakomitych. Owe momenty kulminacyjne dziejów narodu, to wedle Stanisława Augusta:

- 1) Kazimierz Wielki, przyjmujący prośby od chłopów;
- 2) Nadanie przywileju Uniwersytetowi Krakowskiemu przez Władysława Jagiełłę w dniu 20 lipca 1440 r.;
- 3) Hold Pruski, złożony Zugmuntowi I Staremu przez elektora Brandenburskiego, Albrechta Hohenzollerna, na rynku krakowskim w r. 1525;
- 4) Unja Litwy z Polską w r. 1569 na Zjeździe Augusta na sejmie lubelskim;
- 5) Pokój chocimski, zawarty w r. 1621 przez Stanisława Lubomirskiego z Turkami.
- 6) Odsiecz Wiednia, dokonana przez Sobieskiego w r. 1683.

Tutaj, jako w jednym z wcześniejszych salonów, nie znajdujemy jeszcze owej „lamigłóWKi“, która stanie się nieodzowną w Łazienkach, gdzie artyści będą usiłowali zapomocą form plastycznych zobrazować znikomość życia ludzkiego.

Do teje grupy zaliczyć wypada gabinet konferencyjny pojęty oschle, z tą oziębłością tak znamioną dla dyplomacji. Koloryt: złoto i purpura. Na każdej ze ścian portrety współcześnie panujących monarchów w otoku emblematów państwowych i obfitości lauru. Tło ściany wypełnia polichromja groteskowa na złotem tle. Dołem małowidła rodzajowe „en grissaille“ z lekką, niedrażniącą aluzją... (tabl. V). Na posadzce głowa meduzy... (?)

Jak już wspomniałem, artystom zdobiącym Łazienki pozostawiono o wiele większą swobodę działania, posunięto się więc znacznie dalej. Pałacyk miał charakter prywatny, a prócz tego był przeznaczony dla gromadzenia dzieł sztuki. Traktowano go, jak coś w rodzaju „Muzeum dobrego smaku“. Musiał w swych murach pomieścić pokoje o różnych przeznaczeniach, raczej ideowych, niż życiowych. Jest więc *Łazienka*, w której nikt się nie kąpał, ale w której umieszczono dzieła sztuki o treści „kąpielowej“. Będzie i tradycyjna jadalnia, w której zawieszono zgodnie ze zwyczajem — portrety rodzinne. Musiała być i kaplica jako odpowiednie tło dla dzieł sztuki kościelnej, ale charakter świątyni, świątyni sztuki, ma cały pałacyk. Świątynią malarstwa jest sala Salomona; rzeźby — sala balowa; jest tutaj azylum pięknych pań, jest i rotunda królów. Każdy z salonów ma więc swoje własne oblicze, i wedle niego jest ukształtowany od ścian począwszy, na najdrobniejszym szczególnie zdobniczym ukończywszy. Więc w sali *Kompanji* albo Salomona otrzymał pierwszeństwo dyrektor sztuk Bacciarelli. Jego plafon będzie punktem wyjścia całej kompozycji; motywy ram okalających obrazy użyte będą w projekcie kanap, foteli; podobnie konsole, świeczniki, drzwi i kominki, wszystko to zharmonizowano, używając pokrewnych motywów z myślą, by stanowiły jednolitą ramę — tło dla mało widel przepojonych gorącym kolorytem wschodu, tak ponętym tematem dla palety Bacciarellego (tabl. XIV, XV, XXIV, XXV, XXX, XXXI).

Sala balowa — pochwała rzeźby. Dominuje zatem biel marmurów. Malarstwo ograniczono do roli tła narracyjnego, by pod postacią figur groteskowych opowiadało bajeczki o czasie, przestrzeni, przyrównując życie ludzkie do bańki mydlanej, a pokazując figlarnie klepsydrę, przypominało, że, wszystko mija (tabl. XVI).

Jest nakoniec rotunda, mauzoleum świetności królewskiej. Malarz i rzeźbiarz są tutaj już tylko portrecistami i to dosyć słabymi. Na plan pierwszy w tej mrocznej, górą zaledwie oświetlonej, sali wysuwa się majestat królewski i napis na fryzie: „*Utile mundi editi in exemplum*“. I znowu słupy milowe kultury i wielkości narodu polskiego, jak na zamku w sali Rycerskiej, tylko zamiast czynów kró-

lewskich, postacie bohaterów: Kazimierz Wielki, Zygmunt Stary, Stefan Batory i Jan Sobieski, nad nimi cnoty, przyświecające ich czynom: łaskawość, sprawiedliwość, mądrość i męstwo.

Każde, jak z tego widać, wewnątrz Stanisławowskie otrzymało właściwy mu pierwiastek narracyjny w mniejszym albo większym stopniu. Każde pomyślane jest szeroko i ten rozmach kompozycyjny przebija zarówno w całości jak i w szczegółach.

Ówczesna sztuka dekoracyjna zachodu kładła nacisk przede wszystkim na drobiazgowość wykończenia; najlepsze porównanie dać może nowa sala audjencyjna, projektowana przez arch. Louis w smaku francuskim. Artyści warszawscy dążyli do osiągnięcia pewnych dosadnych proporcji, przyczem z wielkiem zamiłowaniem korzystano z figur geometrycznych, a więc kół, kwadratów, rombów i prostokątów. Motywy te, najbardziej ulubione, najczęściej też występują na meblach, czy też posadzkach, uwydatniane przez różnobarwne gatunki drzewa. (tabl. XLIII, XLIV, XLV, L, LI, LII, LIII, LV, LVII, LVIII, LXV, LXVI).

Poza tem w meblarstwie samem ścierają się wpływy angielskie z kontynentalnemi, stwarzając w wyniku tego skrzyżowania pewną swoistą rubaszność (tabl. XLIX, LXIV, LX, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII).

W zasadzie nie istnieje żadna reguła, któraby ułatwiła odróżnianie mebli Stanisławowskich od innych. Najlepiej uwidocznią te rzeczy ryciny, przedstawiające najbardziej typowe okazy.

## U W A G I.

Gdy w zaraniu kształtowania się wnętrza mieszkalnego lub publicznego jako dzieła sztuki, zakres twórczości artystycznej ogranicza się do potrzeb kościelnych, pałacowych lub municypalnych, to w swym dziejowym rozwoju po przez stulecia szesnaste i siedmnaste zdobnictwo wnętrz mieszkalnych wybija się na plan pierwszy, stając się celem głównym, do którego nagnie się i malarstwo i rzeźba. W tych też czasach sztuka przeżywać będzie ostry kryzys. Architektura wnętrza, oddana na usługi możnych tego świata, współdziałając z ceremonjałem i etykietą, stworzy formę życia zewnętrznego tak ściśle zespoloną z ideą monarchizmu ówczesnego, że jeśli Ludwik XIV zawołał z emfazą *L'état c'est moi!* To pióra strusie, złocenia, peruki i koronki mogły echem powtórzyć — Król — to my. Gdy w naszej obecności padną słowa Ludwik czternasty, piętnasty lub szesnasty — to nie wytworzą w umysłach pojęć rozkwitu, załamania lub upadku władzy królewskiej we Francji, lecz nasuną nam obraz foteli złoconych o kształtach majestatycznych, wdzięcznych lub oschłych.

Przewaga formy nad treścią.

Pragnienie piękna i tworzenie sztuki to jedna sprawa. Zdobnictwo to rzecz inna. Zagadnienia te są tylko pozornie zbieżne. W rzeczywistości łączenie ich prowadzi na manowce. Bo zważmy: Troglodyci usiłowali zdobić narzędzia walki i sprzęty użytku codziennego. Tem samem kładli podwalinę pod twórczość artystyczną następnych pokoleń. Stwierdzili, że umysł najpierwotniejszego nawet człowieka odczuwa potrzebę *zagadnień oderwanych* od konieczności życiowych.



Ale nie potrafi zmienić faktu, że strzała pokryta ornamentem nie tra- 61  
fiała bynajmniej lepiej ściganej zwierzyny aniżeli gładka.

Matematyka zrodziła się w mózgach mędrców jako przedmiot filozofji i całkiem inne umysły zrobiły z niej narzędzie buchalterji.

**P**ytanie: Czy Benvenuto Cellini przysłużył się sztuce bardziej, wykuszając solniczkę wiedeńską, czy odlewając Perseusza? Rzemiosło, wprowadzone przez niego na manowce, odegrało rolę skorupki orzecha pod ząbkami wiewiórki — zużywając energję artystów i rzemieślników i pozbawiając ich sił dla dokonania dzieł prawdziwej sztuki. Zważmy, że cała nieomal szkoła florencka wyszła z pracowni złotniczej. Najznakomitsi jej artyści rozpoczynali karierę od oprawiania klejnotów a Ghirlandaio zawdzięcza swój przydomek zreczności, z jaką wykonywał ozdoby na głowę. Lecz wszyscy oni rozumieili, że artyzm otwiera szersze horyzonty, że solniczka nie ukazuje wrót do wieczności. Benvenuto zawrócił zpowrotem do kramu złotnika.

**W**spomniałem na początku tej pracy, że rychło nastąpi chwila, gdy pogodzimy się z rzeczą tak oczywistą jak to, że krzesło jest do siedzenia lub łóżko do spania. Nie chcę rzucić cienia śmieszności na epoki tak doskonale artystycznie, jak okresy wszystkich „stylów“, zaaklimatyzowanych w podręcznikach sztuki. Chcę tylko wykazać, że przepaść, która oddzieliła nas od ostatniego mohikanina — biedermajeru — nie powstała skutkiem nieudolności artystycznej naszej, lecz jest wynikiem ruchów społecznych, przynoszących nam raczej chlubę.

**C**óż takiego zaszło? Rozumowanie Ludwika XIV — ojca nowoczesnej architektury wnętrza — szło drogą następującą: olśnić! olśnić przepychem, bogactwem, rozrzutnością — roztoczyć blask zmruszający oczy — olśnieni uznają moją potęgę. Śliska droga, na którą wstąpił Monarcha Słońce, smutne wydała owoce — poseł turecki po audjencji u dworu, wyraził się że kobyła padyszacha ma więcej klejnotów na swym czapraku, niż Majestat ze swem otoczeniem razem wzięci. Stokroć bardziej „olśniewającego“ czynu dokazał sultan turecki, by udowodnić goszczącemu u niego malarzowi Belliniemu, że ciało ścież-

62 tego męczennika za mało krwawi na jego obrazie. Kazał wezwać niewolnika i, własnoręcznie wykonawszy egzekucję, najzupełniej przekonał malarza o swej słuszności. Co więcej olśnił go szybkością decyzji, siłą ramienia i bezkarnością istotnej potęgi.

Stanisław August stał na tym poziomie duchowym, że zdawał sobie sprawę, że sztuka nie może służyć ambicjom, choćby najgórnijszym. Wolał oddać ją na usługi filozofji, lecz władając umysłowością swego stulecia, filozofował przy pomocy baniek mydlanych, kółek skrzydlatych i piorunów strzelających bez huku. Słowem układał rebusy, którym my przeznaczamy należne miejsce na okładce miesięczników illustrowanych.

Czasy nasze nie stały się bynajmniej jałowe. Przestały być tylko powierzchniowe. Świat fantazji znikł rzeczywiście z murów naszych gmachów, zegary nie „witają majowej jutrzenki” o każdej godzinie dnia i nocy. Ubieramy się szaro, bezbarwnie, ale myśl nasza uszła po tężny szmat drogi. Niezwykły rozwój literatury zarówno pięknej jak i zawodowej dostarczy mi aż nadto dowodów. Może nie tworzymy dzieł znakomitych — któż jest prorokiem między swemi — *ale oceniamy i znamy* dzieła sztuki minionej, jak nikt z naszych poprzedników.

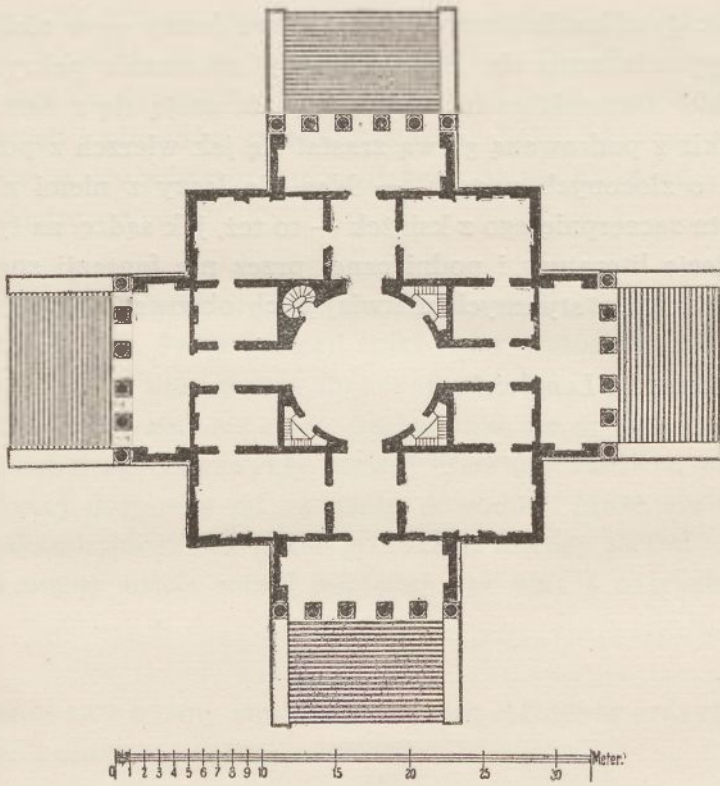
Niema obawy byśmy zmieloną na proch Afrodytą praxytelesowską bielili mury cmentarne.

Lecz wszystko ma swoje miejsce. — Minęły czasy wierszowanych przepisów kucharskich, minęły herby i chęłpienie się czynami swoich przodków. Pokutuje jednak sztuka stosowana, to jest sztuka użytkowywania prawdziwych lub fałszowanych antyków do mniej lub więcej szlachetnych celów. Nie możemy uniknąć śmieszności i niekonsekwencji. Zachwycamy się kryształowym świecznikiem stanisławowskim, lecz mniej się nam podobają świeczniki lojowe — więc zamiast świeczek — żarówki w porcelanowych kołnierzykach — sycą potrzeby naszego snobizmu. Przyjdzie chwila, gdy wyrzucimy ze starego zegara skrzypiącą pozytywkę i zastąpimy ją radjofonem...

63  
Zart na stronę! Chciałem na tym drastycznym nieco przykładzie wykazać, że barwy na obliczu świetnej przeszłości mocno przybladły, a fanatyczni wielbiciele, mimo wszystko, nie są w stanie wyrzec się dobrodziejstw *poziomej, płaskiej* cywilizacji.

Jeśli więc cywilizacja stwarza swoje nowe formy — w nich szukajmy wypowiedzenia się, lecz unikajmy zmuszania pokrytych patyną wieków starszych do udawania — że czują się z nami doskonale. Markiz z pudrowaną głową zrastał się jak wierzch z podszewką z fotelem o złoconych nogach. — Nas nie łączy z nimi nic prócz sentymentu zaczerpniętego z książek — to też, jak sądzę, na tym gruncie w świecie literatury i podniecanej przez nią fantazji znajdziemy aż nadto punktów stycznych ułatwiających obcowanie.

*Adieu Mr. Langlois!*



Rys. 19.

**ROTONDA POD VICENZA**

architekt: Andrea Palladio

rzut przyziemia

1 : 500 wielkości naturalnej



## PRZYPISY.

Układając przypisy do niniejszej pracy, kierowałem się myślą, że chociaż przedsięwzięcie moje nie ma zbyt wysokich aspiracji, jednak sposób użycia zagadnienia może nie jest dość przejrzysty, a niektóre miejsca niezupełnie jasne. Pewne więc myśli znajdują w przypisach rozszerzenie w postaci cytaty z autorów, o którym w tekście właściwym wspominam. W pozostałych wypadkach ograniczam się tylko do podania tytułu dzieła i stronicy, z której zaczerpnałem cytataę wymienioną w tekście.

1) Obiektywizm historyczny jest rzeczą prawie że niemożliwą. Zwrócił na to uwagę Anatol France w jednym z dialogów pomiędzy Sylwestrem Bonnard, członkiem Instytutu Francuskiego, a pewnym młodym studentem. Stary profesor, broniąc dotychczasowych metod naukowych, wywołuje replikę młodego zapaleńca... „cóż to jest historia? Jest to pisane odtworzenie zdarzeń minionych. Ale cóż to jest zdarzenie? Czy to jakikolwiek wypadek? O nie! — odpowie mi pan na to — Jest to wypadek godny uwagi. Otóż jak historyk decyduje, czy jakiś fakt jest godny uwagi, czy też nie? Decyduje samowolnie, według własnego przekonania i gustu, jednym słowem jako artysta; gdyż zdarzenia nie dzielą się same przez się na wypadki historyczne i niehistoryczne... Historia nie jest nauką, jest sztuką i można w niej coś zdziałać tylko przy pomocy wyobraźni“ („Zbrodnia Sylwestra Bonnard“ w przekładzie Tadeusza Świrakowskiego str. 277 i 278). Zresztą sam Sylwester Bonnard nie może opanować pewnej goryczy, gdy rozmyśla nad znikomością pracy uczonych: „...smucila mnie myśl, że uciążliwe i daremne są wysiłki jakie czynimy my, uczeni, ażeby zachować rzeczy martwe. Wszystko, co przestało żyć, jest koniecznym pokarmem dla nowych istnień. Arab, który sobie buduje chatę z marmurów świątyni palmirskiej, jest większym filozofem, niż wszyscy konserwatorowie muzeów Londynu, Paryża i Monachjum“ (str. 96, tamże).

2) Le Corbusier w swojej książce „L'art décoratif d'aujourd'hui“, Paris, Les Editions G. Grès et Cie. poświęca muzeom cały rozdział zatytułowany *Autres icones les musées*, otóż tam na stronie 16 próbuje skrócić obraz muzeum obiektywnego współczesnego:

„Imaginons le vrai musée, celui qui contient tout, qui pourra renseigner sur tout lorsque les siècles auront passé, auront détruit (comme ils savent détruire, si bien si parfaitement, qu'il ne reste à peu près rien, sauf les objets de grande parade, de grande vanité, de grande chatouille, qui échappent toujours aux désastres, témoignants de la survivance indéfectible de la vanité). Pour bien préciser notre idée, constituons donc le musée de ce jour avec les objets de ce jour; énonçons:

Un veston uni, un chapeau melon, une chaussure bien cousue. Une ampoule électrique griffé dans sa douille; un radiateur, une nappe de linge fin et blanc; ainsi que les verres de verre que nous employons tous les jours... ..Ce musée à vrai dire n'existe pas encore. Ce serait là le musée loyal et honnête; il *serait bon*, car il permettrait de choisir, d'approuver ou de nier; il permettrait de saisir le raison des choses et inciterait au perfectionnement.

Les touristes qui vont escalader le Vésuve s'arrêtent parfois aux musée de Pompei et de Naples, mais ils y regardent volontiers les sarcophages, surchargés de sculptures.

Pourtant Pompei, par suite d'un événement miraculeux, constitue *le seul et véritable musée digne de ce nom*. A constater combien il est précieux pour l'éducation des foules, on ne peut que souhaiter vivement de voir se constituer dès maintenant un second musée pompéien de l'époque moderne“.

3) Jak wiadomo w średniowieczu na porządku dziennym było traktowanie pomników starożytnego Rzymu, jako kamieniołomów. Połowę nowożytnego Rzymu wzniesiono z glazów, wybieranych z Coloseum. Postępowano sobie z wielką bezceremonialnością, nie licząc się ani z proporcjami ani ze stylem. Jeśli kolumny były zbyt długie dla zamierzonej budowli, a wysokość pozwalała na przepołowienie, to najspokojniej stawiano obok siebie dwie w ten sposób uzyskane kolumny, nie kłopotując się tem, że jedna jest grubsza od drugiej. Na rozwałiskach starożytnej świetności zawsze można było znaleźć jakies kapitele i bazy. Motywami w ten sposób zdobytymi uzupełniano braki kolumn, nie bacząc na to, że często obok siebie stała strzelista jońska kolumna i perkata koryncka lub rzymska. Całość takiej budowli nabierała niezwykłego czaru i rozmachu, jaki znamionuje dzieła ludzi, przystępujących do pracy z pełnią wiary w słuszność swego przedsięwzięcia. Taki właśnie niepospolity efekt stwarza S-ta Maria in Trastevere, obok wielu innych podobnie zbudowanych kościołów rzymskich lub prowincjonalnych.

4) Za początkowy punkt narodzin „Historji sztuki“ należy uznać pracę Winckelmana, ogłoszoną w związku z odkryciami w Herkulanum i Pompei w r. 1764.

5) Borissavliévitch (Borysawlewicz) w „Les Théories de l'architecture“ (chez Payot a Paris) na stronie 23 przypomina teorię Ruskina wedle przekładu francuskiego Georges Elwad: „...Ruskin divise l'architecture en sept catégories („sept lampes“): sacrifice, vérité, force, beauté, vie; souvenir, et obeissance, qui expriment le caractère moral de l'esthétique de contenu de cet auteur.

Ruskin définit l'architecture, „l'art d'arranger et de décorer les edifices élevés

par l'homme, quelle que soit leur destination, de façon à ce que leur vue contribue à la santé, à la force et au plaisir de l'esprit".

6) Chłędowski w rozdziale zatytułowanym „Kollekcyonerzy” (Rokoko we Włoszech — Warszawa, Gebethner i Wolff) na str. 362 pisze:

„W handlu rzymskim znajdowało się bez liku podrobionych antyków, w której to sztuce artyści ówczesni doszli do mistrzostwa. Co gorsza nie sami tylko handlarze, ale nawet kollekcjonerzy i mecenasi kazali często fałszować rzeźby albo kamee. Kardynał Albani miał na swoich usługach takiego mistrza, który zwłaszcza w restaurowaniu prawdziwych zabytków starożytności stał mu się bardzo pożytecznym. Był nim słynny Bartolomeo Caracessi „celebre restauratore”, który z jednej wykopanej ręki lub nogi jakiegoś starożytnego posągu umiał tak umiejętnie i z takim talentem zrobić całą postać, z takim zrozumieniem ją wyrzeźbić, że najznakomitsi znawcy uważali ją za autentyczną.

Do dziś dnia błakają się po najcenniejszych muzeach Europy marmury, a osobiście rżnięte kamienie i medale, które wyszły z pracowni ówczesnych rzymskich antykwarzy...”

7) Wspominają o tem liczni biografowie Michała Anioła np. Kozicki, — lub S. Reinach: „On connaît l'histoire de la statue de Cupidon qu'il enterra pour le présenter comme une oeuvre romaine et qui fut d'autant plus admirée qu'on la crut vieille de quinze siècles”. „Apollo” (chez Hachette a Paris 1922) str. 200.

8) Le Corbusier w cytowanym już „L'art décoratif d'aujourd'hui” przytacza na stronie 58 i następnej reprodukcję katalogów handlarzy fałszykatów. „Documents authentiques confidentiels relatifs à la fabrication des fausses antiquités dits „pour antiquaires”. Prospekt taki brzmi jak następuje: Spécialité de sièges maquillés anciens. Nos sièges „dits pour antiquaires” s'entendent: Construction à l'ancienne, vieux bols chevilles, Assemblages verticaux, Mortaises trace de clous aux feuillures, Patine ancienne, etc.. La plupart de nos sièges sont copiés d'après des modèles anciens.”

9) L'esprit nouveau Nr. 18 (novembre 1923) w artykule zatytułowanym: „Les pieds dans le plat” wygłasza następujące myśli w formie dialogu pomiędzy entuzjastką antyków a autorem artykułu: „Marie Gaetane conclut, mélancolique... „...moi j'achète des meubles anciens. Je les achète aussi cher qu'il le faut, parce qu'ils ont une âme, parce qu'ils sont des amis. Un vieux foteuil, c'est un coeur fidèle comme un vieux serviteur aux bras serviables, un serviteur qui vous tend les bras, lorsque la lassitude de la vie fébrile de cette époque ratée vous porterait à choir; c'est un coeur droit et loyal, vrai et sans détour, comme le vieil intendant qui veille sur votre rente...” Rozmówca Marie Gaetane wyraża wówczas pewną wątpliwość czy słuszną w takim razie jest rzeczą siadanie na zasłużonego staruszka.

10) „...Pomału wojny Cesarstwa i zarażliwość przykładu przeniosły ten rząd poza granice Francji, i można dziś twierdzić że, pomimo różnice miejscowego charakteru i opóźnienia czasowe, cała Europa usiłuje go naśladować. To nowe urządzenie społeczeństwa, łącznie z wynalazkiem maszyn przemysłowych i ze złagodzeniem.

obyczajów, zmieniło warunki bytu i, w następstwie — charakter ludzi. Są oni teraz wyzwoleni z pod samowoli a pod opieką dobrej policji. Chociażby byli najniżej urodzeni, wszystkie zawody stoją przed nimi otworem; z powodu olbrzymiego wzrostu wszelkich rzeczy użytecznych, liczne przyjemności i wygody, jakich bogaci nie znali przed dwoma wiekami, są dostępne dla najbiedniejszych. Z drugiej strony — surowość władzy zmniejszyła się w społeczeństwie i w rodzinie; ojciec stał się towarzyszem swoich dzieci, równocześnie zaś mieszczanin stał się równy szlachcicowi; krótko mówiąc: na wszystkich częściach widocznych życia ludzkiego brzemień nieszczęścia i ucisku zaczęło mniej ciążyć. Hipolit Taine „Filozofja Sztuki“ w przekładzie Antoniego Sygietyńskiego. Lwów — B. Polonicki 1911 — tom pierwszy, str. 80 — 81.

11) Le Corbusier „L'art décoratif d'aujourd'hui“ str. 20.

12) St. Wasylewski „Na dworze króla Stasia“ Wydawnictwo Polskie, Lwów-Kraków 1919 str. 152.

13. „...Oto srebrne, dziesiątkami tysięcy liwów zapłacone cacko. Czego tu nicma? Jest i Neptun z widelcem i urocza Najada naprzeciwno, o kształtach, przypominających Djane z Poitiers. Oboje strasznie cierpią wskutek arcy niewygodnej pozycji i braku punktu oparcia dla pleców... Są koniki po szyję jakby zanurzone w morzu... Ze zdumieniem widzimy rzymski luk tryumfalny, śmiesznie mały wobec skali tamtych figur. Po chwili spostrzegamy, że luk ten służy za leżak dla innej damy w stylu M. Anioła, a która wygląda jak lalka siedzącej Najady. I jeszcze na tem nie koniec. Na narożnikach luku umieszczone są mniejsze figurki, a na podstawie — szereg innych, jeszcze dwóch różnych wielkości. Dalej posunąć lekceważenia skali figur w kompozycji niepodobna? — Jest to rekord absurdu. A wreszcie cały ten bigos, — bezsensowne i przypadkowe nagromadzenie ludzi, zwierząt, lalek, architektury, atrybutów — z wielką maestrią traktowanych, służy do czego? Gdzie jest sól, niczka i sól?... Oczywiście jest gdzieś tam po drugiej stronie, ale jest jako skromny dodatek do tych wspaniałości, jako zło nieuniknione i wstydliwie ukrywane pod bogatym płaszczem niedorzecznych i niepotrzebnych ozdób.“ Eligjusz Niewiadomski „Widza o sztuce na tle jej dziejów“ — Trzaska, Evert i Michalski — Warszawa 1923, strona 328.

14) Le Corbusier „L'art décoratif d'aujourd'hui“ rozdział: Iconologie, Iconolatres, Iconoclastes, str. 3 i następne.

15) Stanisław Wasylewski. „Na dworze króla Stasia“. Wydawnictwo Polskie. Lwów i Kraków 1919, strona 248.

16) Władysław Tatarkiewicz „Rządy artystyczne Stanisława Augusta“. Warszawa 1919, str. 11 — 12.

17) ditto str. 32.

18) ditto str. 39 — 40.

19) Pamiątki Starej Warszawy zebrane na wystawie urządzonej staraniem T. O. N. Z. P. w maju i czerwcu 1911 r. — str. 52, poz. 225.



20) „...Mądrym zwyczajem staropolskim przestrzegano aby dwór był budowany „na jedenastą godzinę” to jest, aby jego czoło, czyli fasada frontowa miała pełne słońce o tej porze dnia, kiedy ono nie dobiega jeszcze południa. Tym sposobem wszystkie strony miały słońce o pewnej porze dnia, podczas gdy dwory z czołem na pełne południe, nie mogły go mieć w tylnych, ku czystej północy zwróconych pokojach”. Władysław Łoziński. „Życie polskie w dawnych wiekach” wydanie czwarte. Altenberg Lwów 1921 strona 75.

21) „Zadanie więc w roku 1788 było takie: w tym duchu, w jakim wykonana została poprzednio fasada południowa, wznieść pozostałe trzy fasady. Ale z tem zadaniem połączono drugie: powiększyć pałac, widocznie zbyt ciasny dla króla. Zadania te były zarówno ciekawe jak trudne: całe mnóstwo różnorodnych rozwiązań pozostało w rękach królewskich (ryc. 25 — 30)... (str. 29).

„Z wszystkich projektów wybrany został najprostszy. Prawdopodobnie odpowiadał najlepiej budzącemu się naówczas zmysłowi prostoty i monumentalności. (str. 30). Władysław Tatarkiewicz „Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta” Nauka i Sztuka tom XV Książnica—Atlas Lwów—Warszawa 1925.

22) Zygmunt Batowski „Norblin” Nauka i Sztuka tom XIII Lwów—Warszawa str. 92.

23) „...budynki i pawilony rozmaitego pokroju z kraglaków budowane i słoną kryte, a wewnątrz dla kontrastu bajecznie ze smakiem i wygodą urządzone”.... „Największą wszakże uwagę ściągała chatka, stojąca po środku całej osady i parku, budynek największy ze wszystkich, zbudowany na pagórku i niemierniej zdumiewający tą stosowaną wszędzie „niewinną zdradą”. O jego wewnętrznym zbytku, tajonym pod pokryciem strzechy, może dać wyobrażenie sala łaźnienna, umieszczona w dolnej kondygnacji, w ziemi, wyłożona tafelkami porcelany saskiej kosztem kilku tysięcy dukatów. Zygmunt Batowski „Norblin” str. 66.

24) W arystokratycznych sferach angielskich do najwyższego szyku należy wnoszenie drewnianych rozydencyj krytych słomą, robienie podłóg w hallu z nieobrobionych fliz kamiennych. Wystarczy przejrzeć którykolwiek z roczników „The studio” np. z r. 1925 str. 19, 55 i t. d.

25) Stanisław Łoza. „Słownik Architektów i Budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących” Warszawa — E. Wende, 1917, strona 4.

26) Stanisław Łoza. Suplement do Słownika Architektów Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących. Warszawa 1918, str. 43.

27) Zygmunt Batowski „Norblin” str. 83 oraz Stanisław Łoza. „Słownik Architektów” str. 85.

28) „Myśl Niepodległa” rok 1924, str. 682.

29) Stanisław Łoza. „Słownik Architektów” str. 227.

30) Alfred Lauterbach. „Styl Stanisława Augusta” — Warszawa Hoesick, 1918 str. 49.

31) „Porównanie obu pałaców musi wypaść na korzyść Łazienek. Królikarnia nie jest ani tak przemyślana, ani tak wytworna i wesoła. Suchy i prawie zdawkowy klasycyzm pałacu Thomatisa nie mógł przypaść do smaku królowi, który tyle zabiegów i umiłowania w dzieło swe włożył. Określenie Zuga, iż Królikarnia nie odznacza się smakiem wytwornym, należy rozumieć w stosunku do Łazienek, gdyż w tym wypadku tylko porównanie dać nam może miarę. Ponieważ oba budynki projektował ten sam architekt, wykwint i stylowa odrębność Łazienek w znacznej mierze przypisaną być musi osobistym wpływom Stanisława Augusta”. Alfred Lauterbach. „Styl Stanisława Augusta” str. 35 — 36.

32) Władysław Tatarkiewicz. „Budowa Pałacu w Łazienkach” — Rzecz odczytana na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, dnia 19 maja 1916 r. Warszawa „Piękno” 1916 — Wiz. 11. Niewykonany projekt przebudowy z r. 1788 (rzut poziomy parteru) str. 19.

33) Alfred Lauterbach. „Styl Stanisława Augusta” str. 50.

34) Alfred Lauterbach. „Warszawa” Biblioteka Polska Warszawa 1925 str. 174 i 176.

35) „en camaïeu grisâtre” Mieczysław Treter. Zbiory Państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie. (Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze) odbitka z „Tygodnika Ilustrowanego” Nr. 49 Rok 1923—Gebethner i Wolff—Warszawa 1924 str. 19-ta.

36) Dokładny opis malowideł sali rycerskiej zamieszcza Aleksander Król na stronie 31 swojej książki p. t. „Zamek królewski w Warszawie” — wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki wydanej w r. 1926 nakładem Drukarni Narodowej jako tom IV cyklu „Muzea Polskie” pod redakcją Feliksa Kopery.

37) Inwentarz Łazienkowski z roku 1795, sporządzony w języku niemieckim podaje następujący opis kaplicy:

„...diese ist gänzlich marmorisiert, in *zusammengesetzte* Ordnung der 2 Säulen u. 6 Filastern wie *rother* Porphir mit *weissen* Postumentern u. Kapitälern; die seiten Wände *gelb* mit *weissen* Füllunugn das übrige mit gemischten Farben, u. unten rund herum ein *grauer* Rand.....” (Archiwum Zbiorów Państwowych).



## OBJASNIENIA RYSUNKÓW W TEKŚCIE:

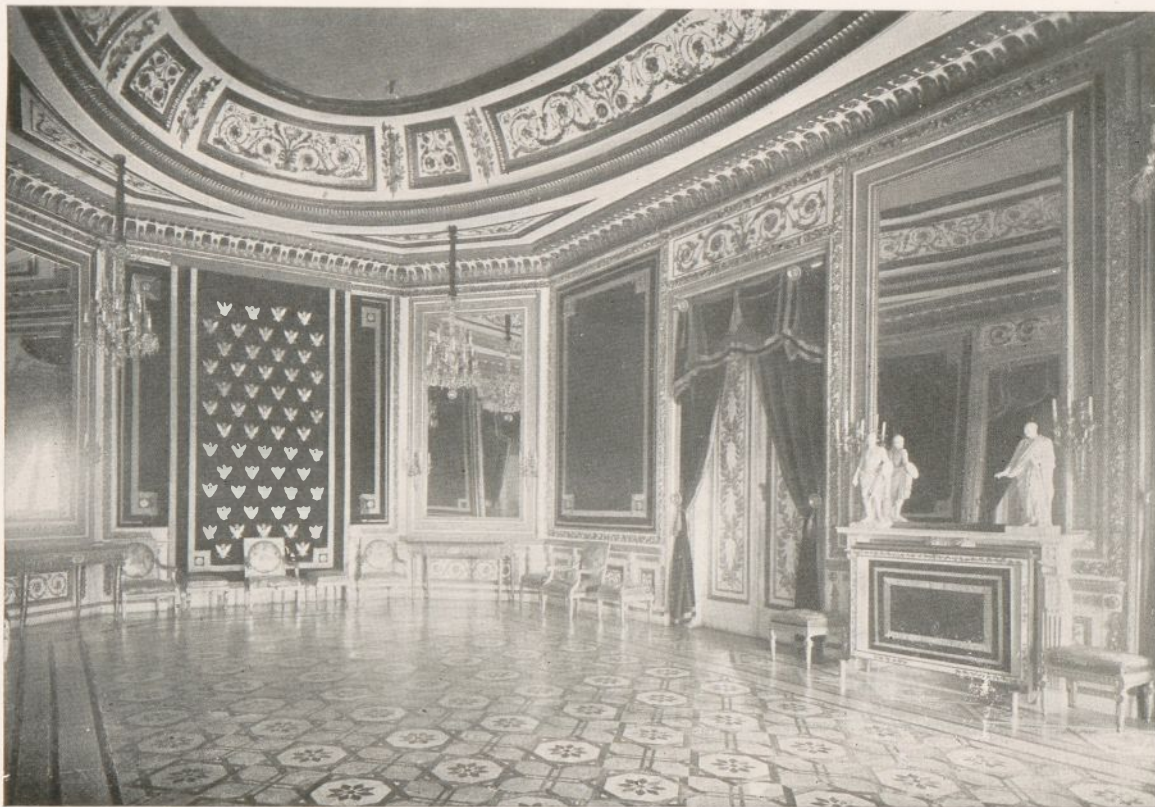
- Rys. 1. Według Tadousza Szydłowskiego. „Dwór w Rogowic — zabytek budownictwa drewnianego XVII wieku“.
- Rys. 2. Według Augusta von Essenweina „Die romanische und die gotische Baukunst“.
- Rys. 3 i 4. Według zdjęcia inwentaryzacyjnego arch. Adama Paprockiego.
- Rys. 5. Według zdjęcia inwentaryzacyjnego arch. Maksymiljana Goldberga.
- Rys. 6. Według zdjęcia inwentaryzacyjnego Marjana Bystydzieńskiego.
- Rys. 7. Według A. Lauterbacha „Styl Stanisława Augusta“. Doprowadzone do podziałki metrycznej przez pracownię Zakładu Architektury Polskiej Pol. Warsz.
- Rys. 9 i 10. Zdjęcie inwentaryzacyjne studentów wydziału architektury Pol. Warsz. dla Zakładu Architektury Polskiej.
- Rys. 11 i 12. Według Lecha Niemojewskiego „Łazienki Królewskie“.
- Rys. 13. Według A. Lauterbacha „Styl Stanisława Augusta“. Doprowadzone do podziałki metrycznej przez pracownię Zakładu Architektury Polskiej.
- Rys. 14, 15 i 16. Według zdjęcia inwentaryzacyjnego pracowni Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.
- Rys. 17. Grafika i pomiar autora.
- Rys. 18. Według zdjęcia inwentaryzacyjnego pracowni Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.
- Rys. 19. Według „Bibliothek Alter Meister der Baukunst“ Herausgegeben von Cornelius Gurlitt. Tom I „Andrea Palladio“.





T A B L I C E





Tabl. I.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE  
Nowa Sala Audjencyjna  
Architekt: Louis



Tabl. II.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE  
Nowa Sala Audjencyjna  
Trójnóg





Tabl. III.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE  
Nowa Sala Audjencyjna  
Architekt: Louis  
Szczegół boazerji



Tabl. IV.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE  
Nowa Sala Audjencyjna  
Zwornik kominka

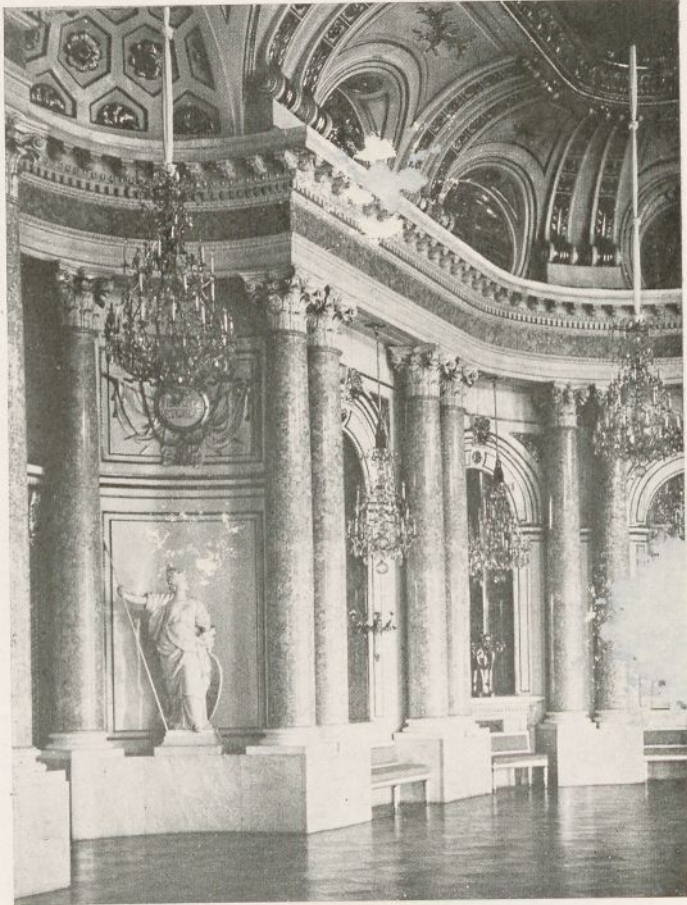


Tabl. V.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
w Warszawie

Gabinet Konferencyjny r. 1784

Malarz: J. B. Piersch



Tabl. VI.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

Sala Assablowa

Architekt: Dominik Merlini

r. 1781





Tabl. VII.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE  
Portal Sali Assamblowej  
Architekt: Dominik Merlini

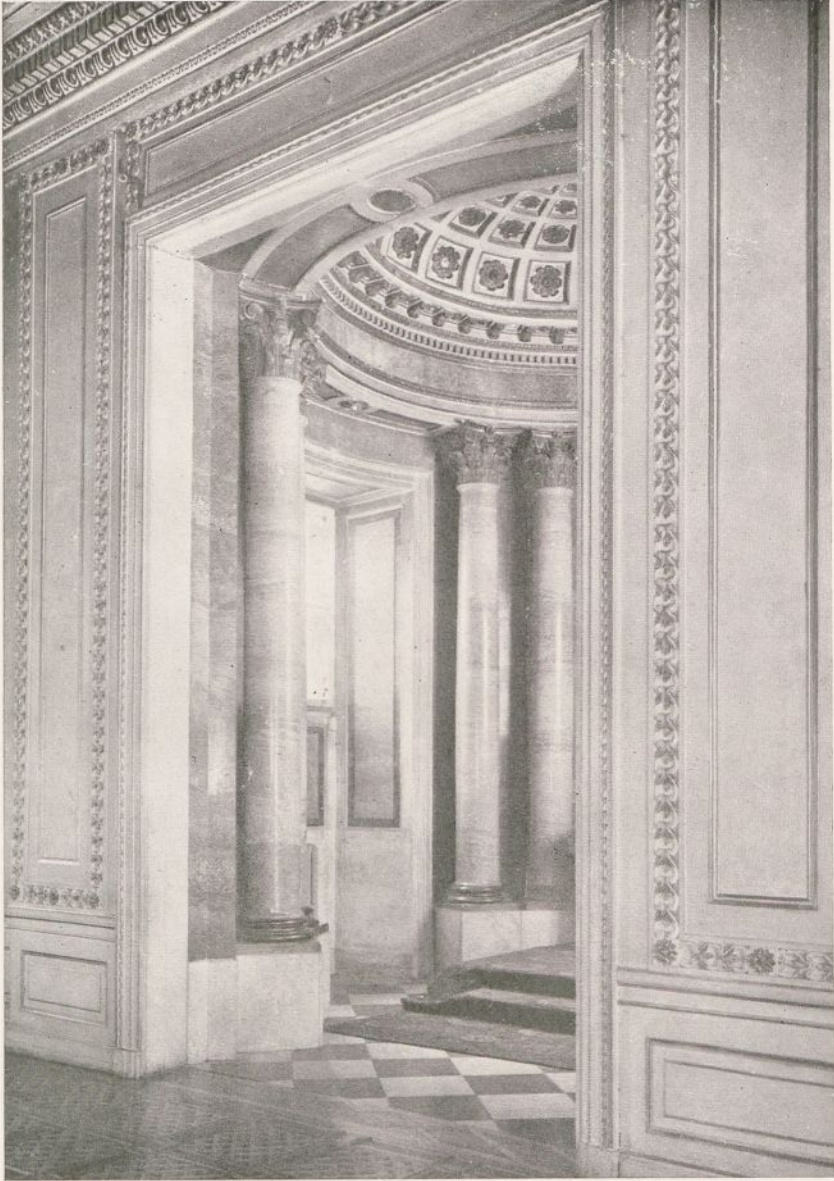


Tabl. VIII.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Sala Jadalna

r. 1784



Tabl. IX.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

Kaplica Królewska

Architekci: Kamsetzer i Merlini





Tabl. X.  
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE  
Sala Rycerska  
Zegar r. 1786  
Rzeźbiarz: *Jakób Monaldi*





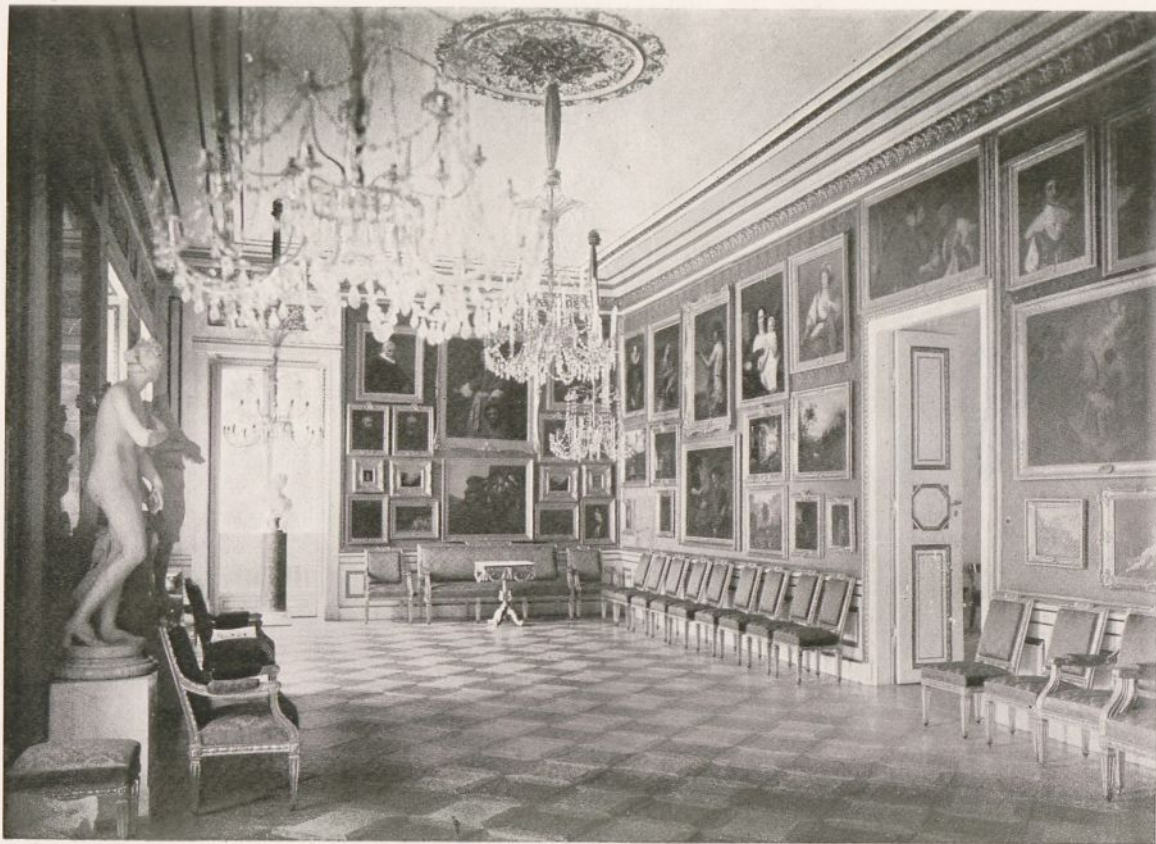
Tabl. XI.

ZAMEK KROLEWSKI W WARSZAWIE  
Sala Rycerska  
Świecznik



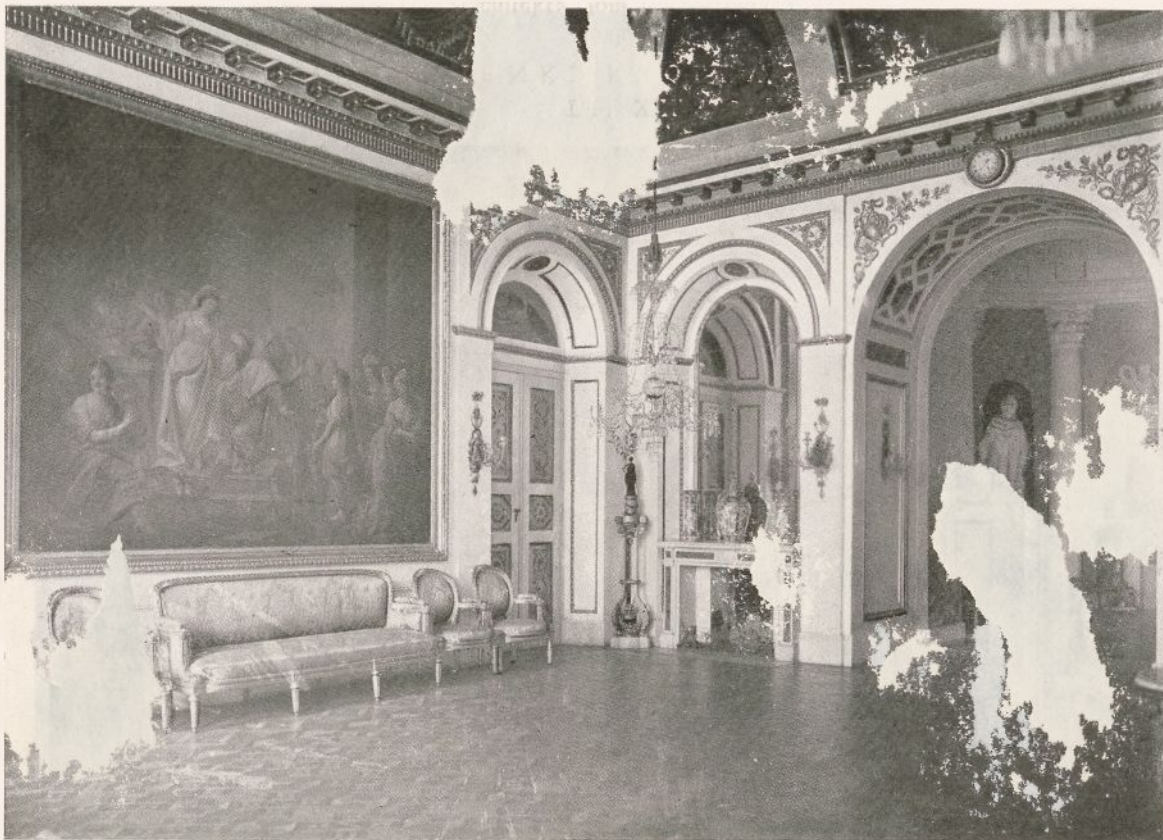
Tabl. XII.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
Gabinet Chiński



Tabl. XIII.  
ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
Galerja  
Architekt: Dominik Merlini (?)





Tabl. XIV.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Sala Salomona

Architekt: Dominik Merlini

Malarz: *Marcello Bacciarelli*

rok 1791.





Tabl. XV.

PAŁACE KROLEWSKIE

Sala Salomona

Architekt: Dominik Merlini  
rok 1791.



Tabl. XVI.  
ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
Sala Balowa  
rok 1793.  
Architekt: Dominik Merlini



Tabl. XVII.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Pokój Bachusa

Plafon: „Sine Cerere et Baccho friget Venus”

r. 1778

Malarz: *J. B. Piersch*





Tabl. XVIII-a.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
w Warszawie

Sala dawna audjencyjna  
Supraporta „Sila“ (107×151 cm.)

*Malarz: Marcello Bacciarelli.*



Tabl. XVIII-b.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
Gabinet Chiński

supraporta zaginiona  
portret p. Gutakowskiej (?).

*Malarz: Marcello Bacciarelli*





Tabl. XIX-a.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
w Warszawie

Sala dawnna audjencyjna  
Supraporta: „Religja“

*Malarz: Marcello Bacciarelli.*



Tabl. XIX-b.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Gabinet Chiński

supraporta zaginiona  
portret gen. Grabowskiej?

*Malarz: Marcello Bacciarelli*

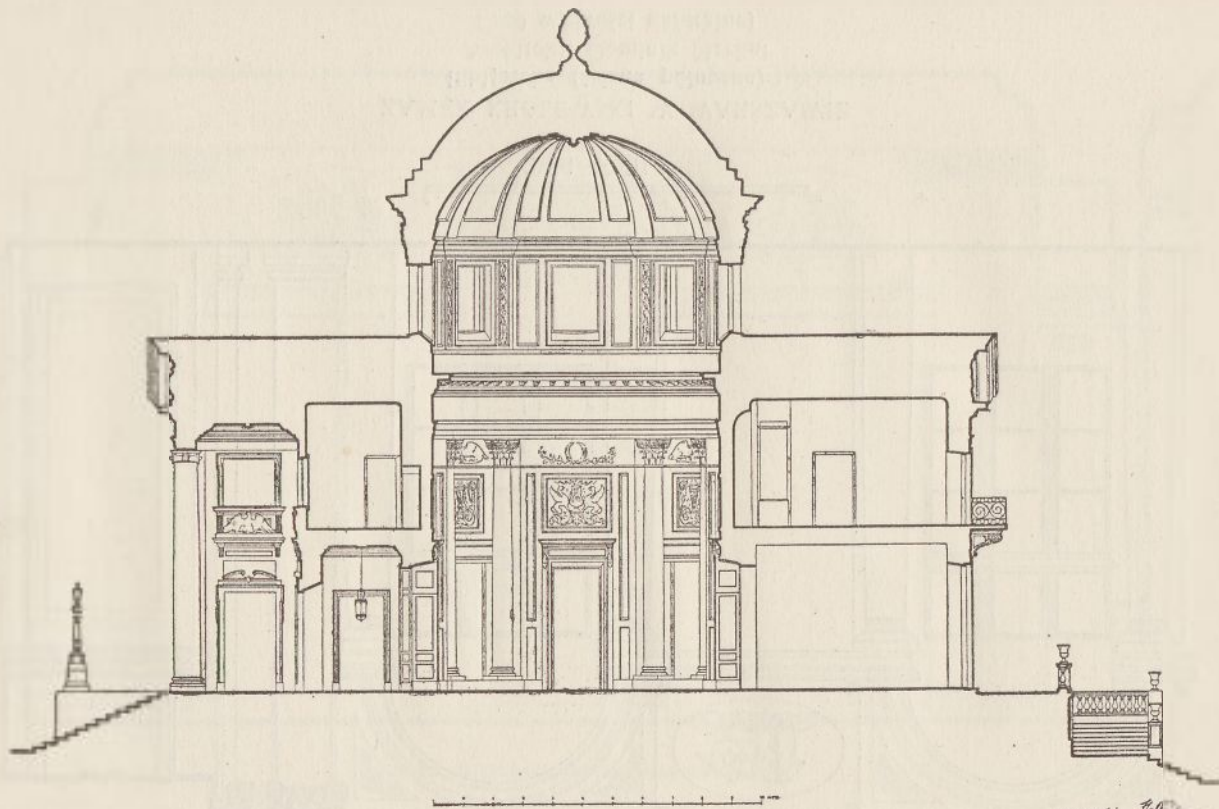


Tabl. XX.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
w Warszawie

Sala dawna audjencyjna  
wycinek plafonu „Apotheoza Sztuki”

Malarz: *Marcello Bacciarelli.*



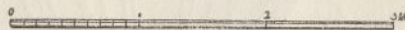
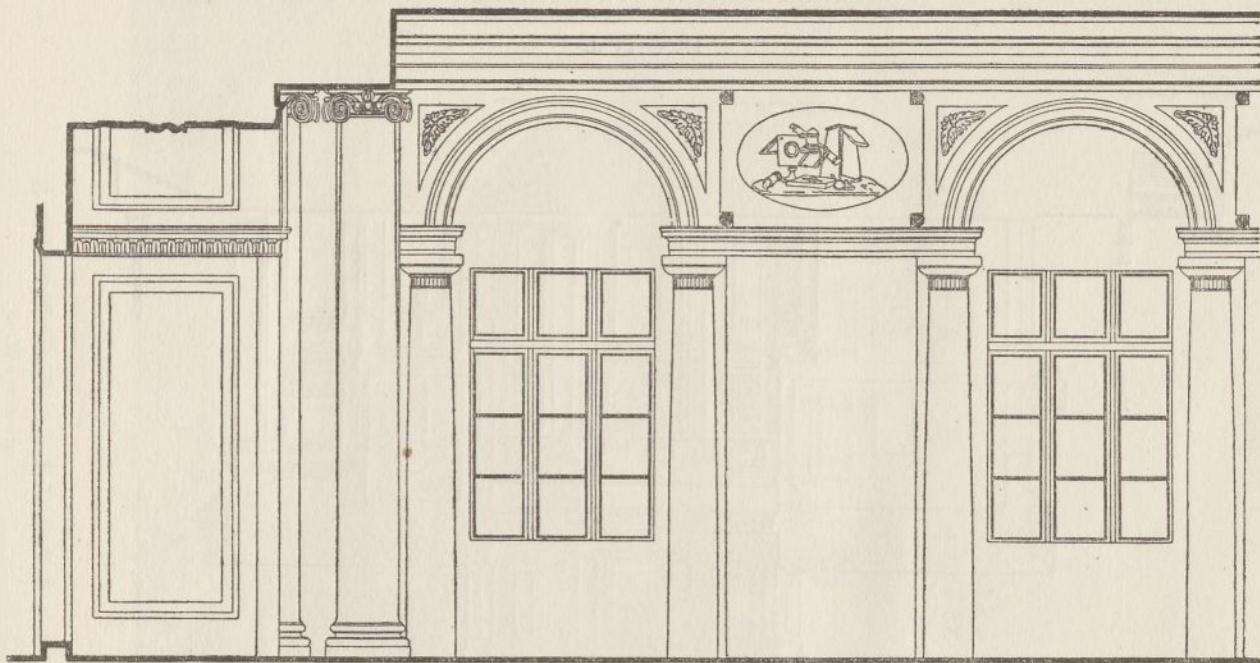
*Merlini*  
*Architekt*

Tabl. XXI.

„KRÓLIKARNIA” W MOKOTOWIE

Architekt: Dominik Merlini

przekrój podłużny



Tabl. XXII.

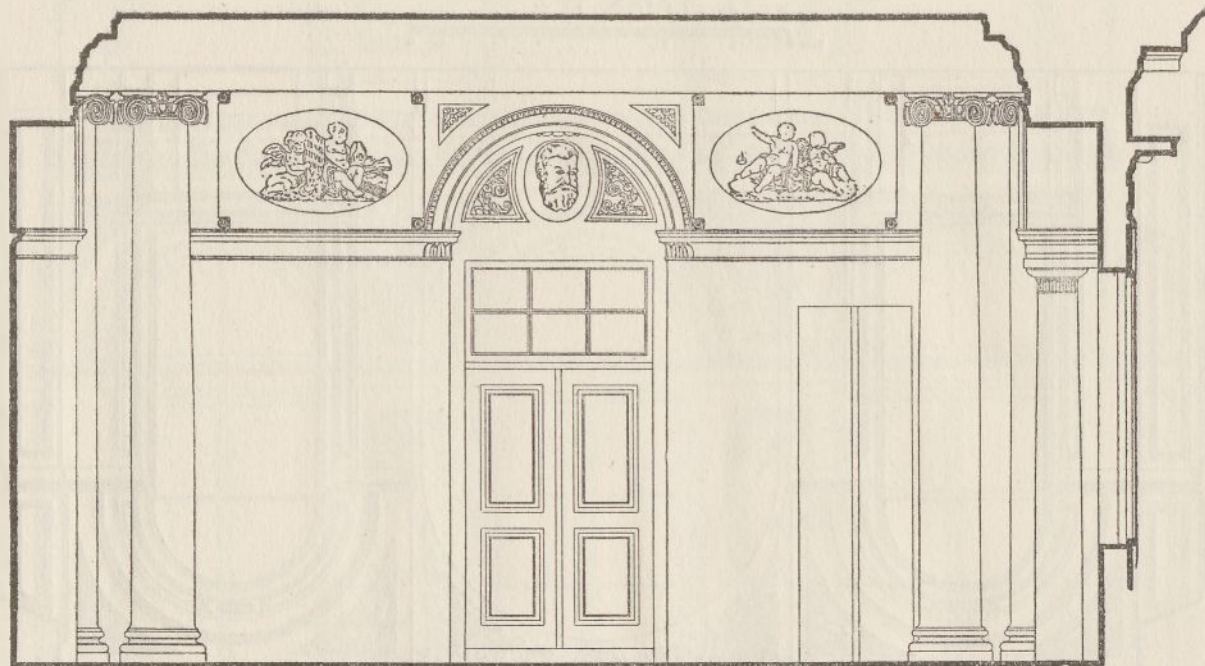
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

Biblioteka (ściana północna).

Architekt: Dominik Merlini

1 : 60 wielkości naturalnej





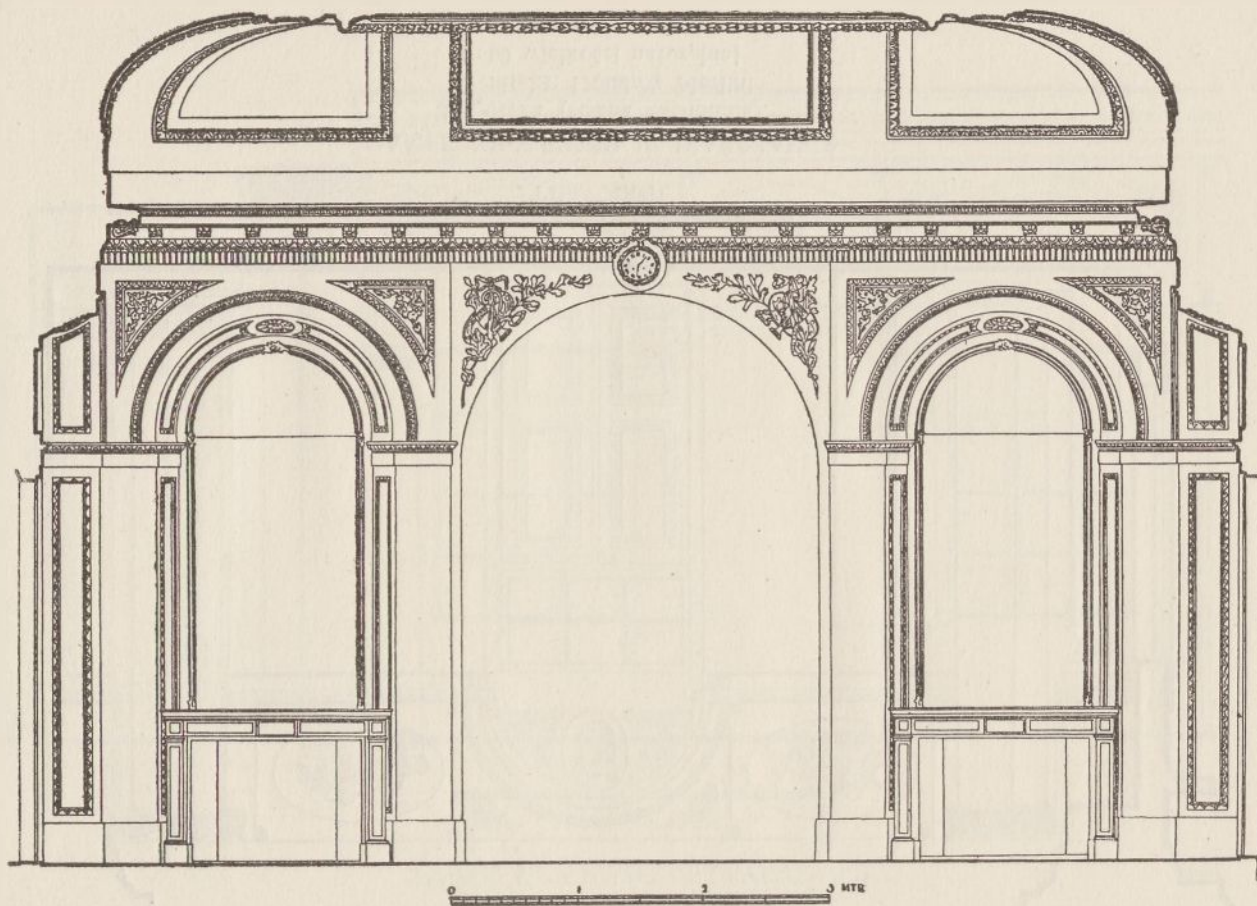
Tabl. XXIII.

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

Biblioteka (ściana zachodnia).

Architekt: Dominik Merlini

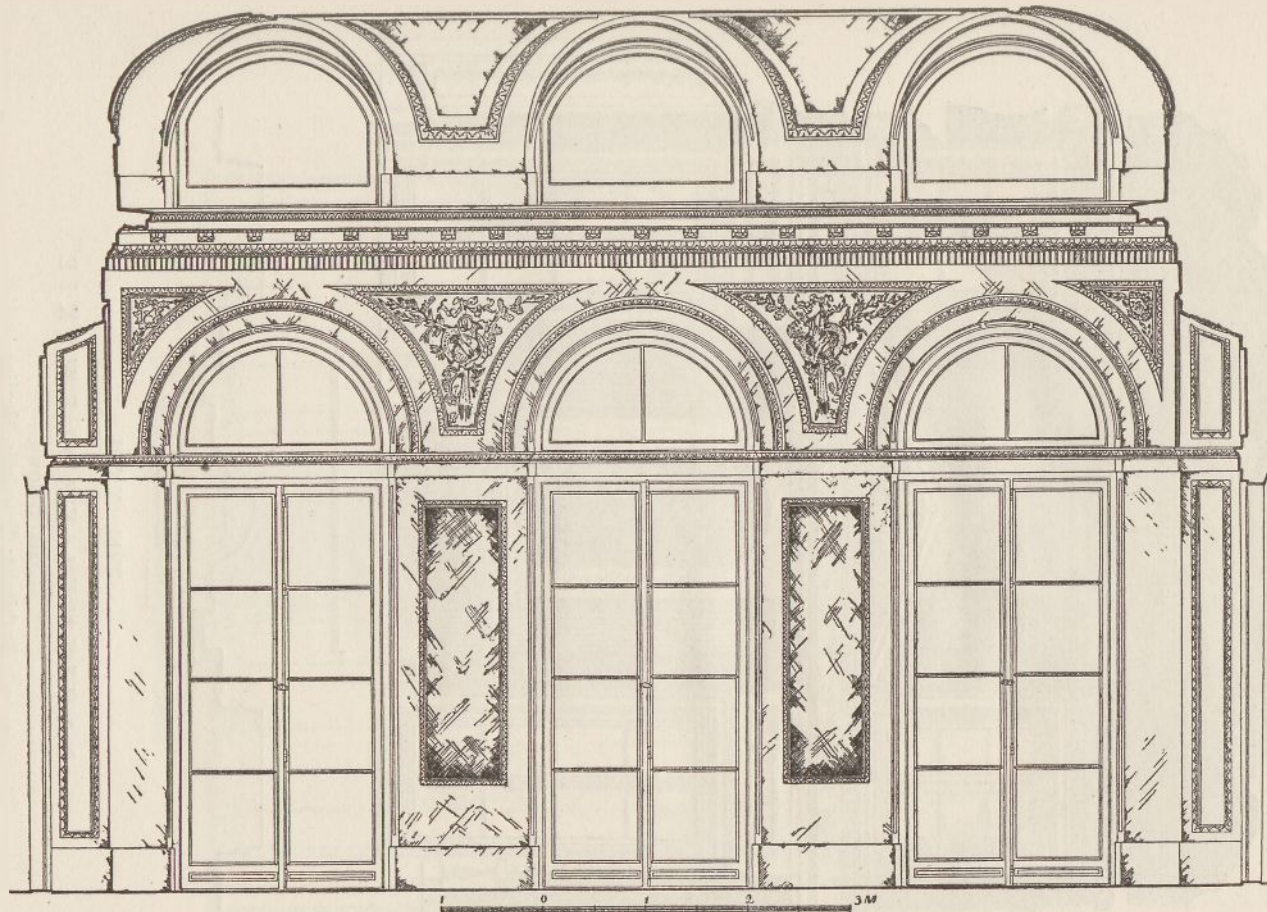
1 : 60 wielkości naturalnej



Tabl. XXIV.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

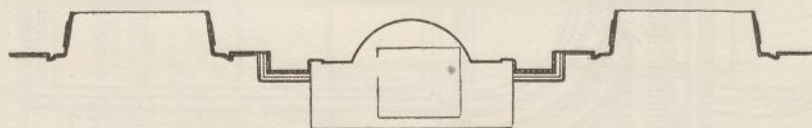
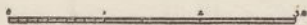
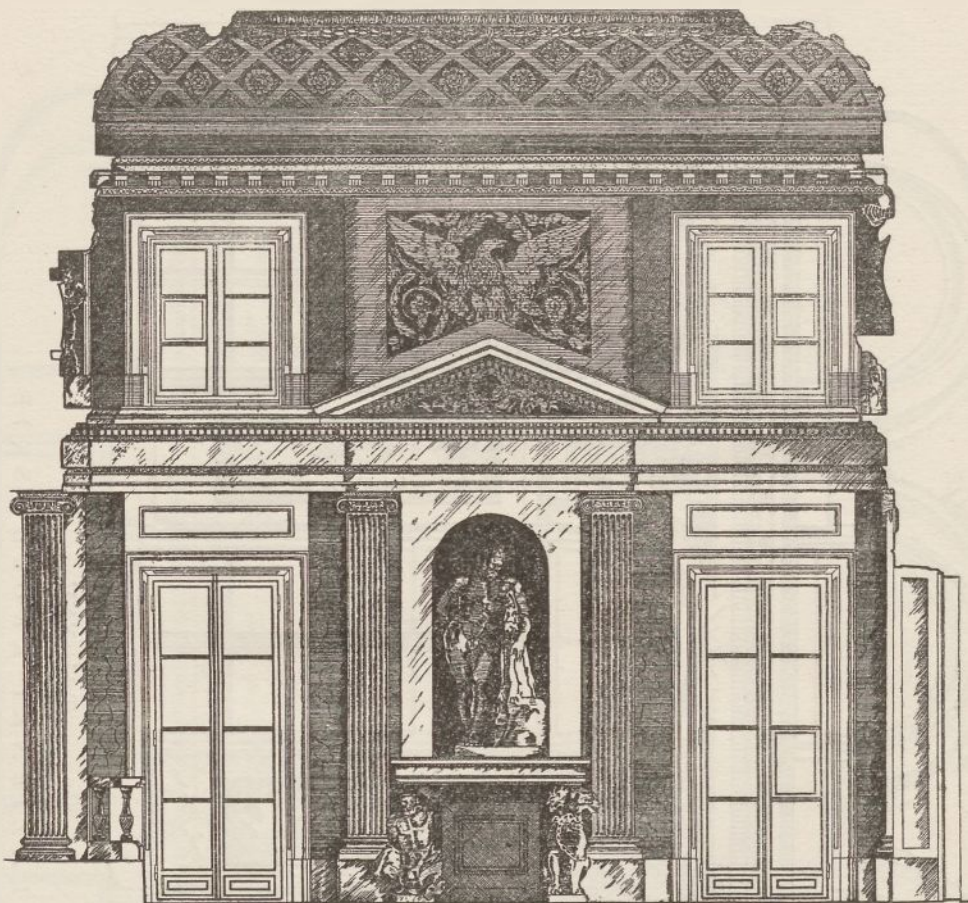
Sala Salomona



Tabl. XXV.

LAZIENKI KRÓLEWSKIE  
Sala Salomona





Tabl. XXVI.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

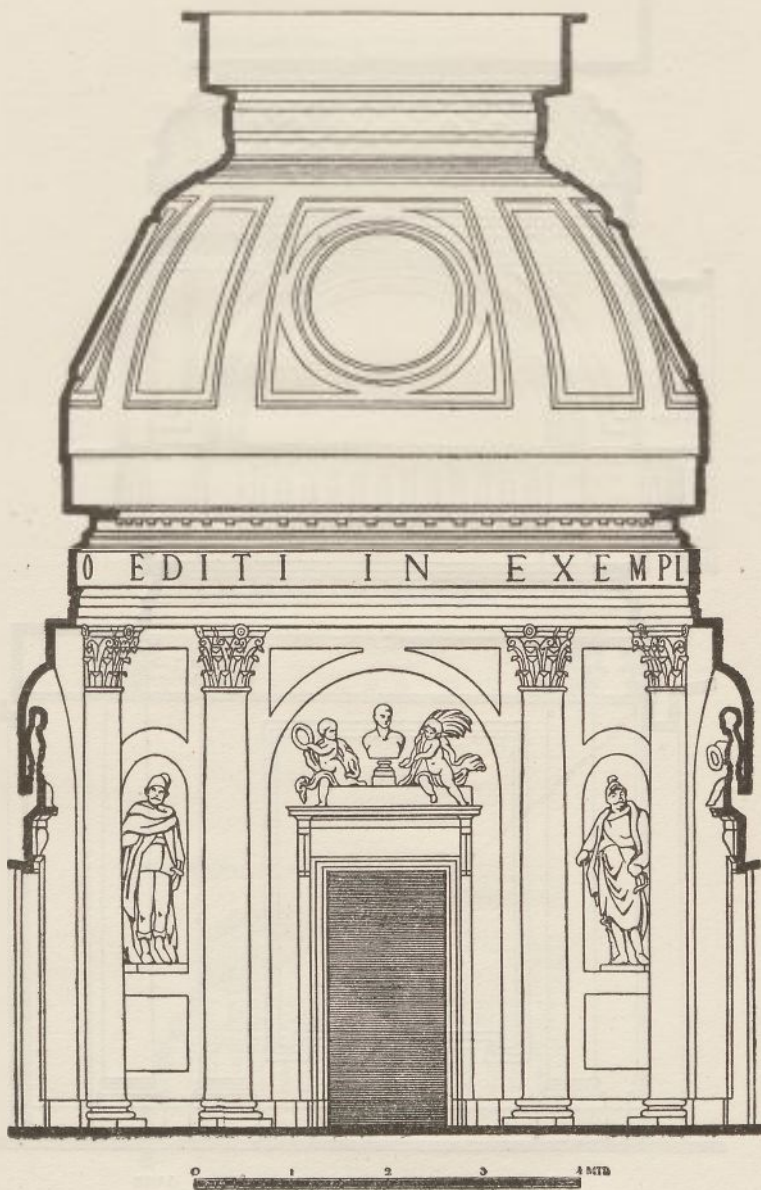
Sala Balowa

Architekt: Dominik Merlini

rok 1793

przekrój poprzeczny





Tabl. XXVII.

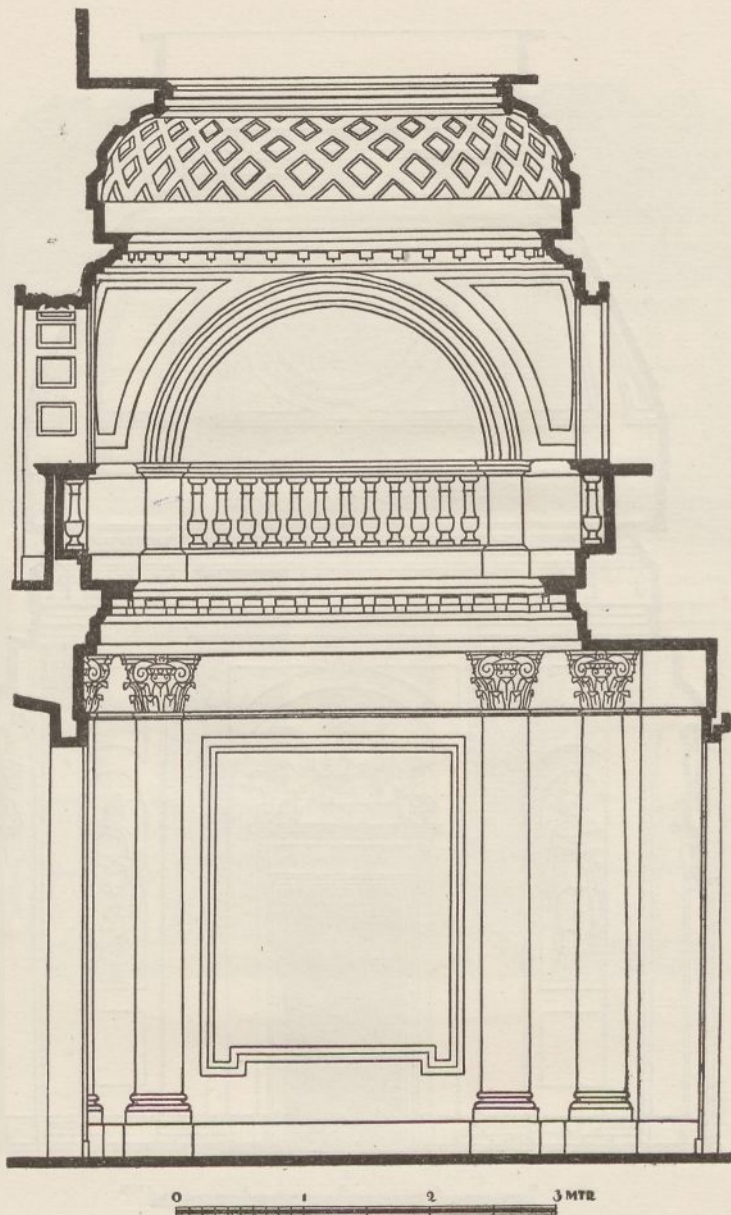
ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Rotunda

Architekt: Dominik Merlini

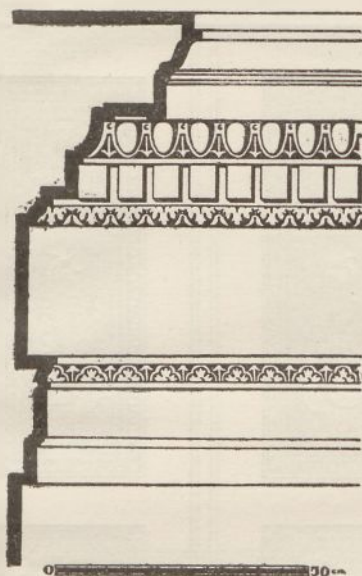
przekrój poprzeczny

1 : 80 wielkości naturalnej



Tabl. XXVIII.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
Kaplica  
Architekt: Dominik Merlini



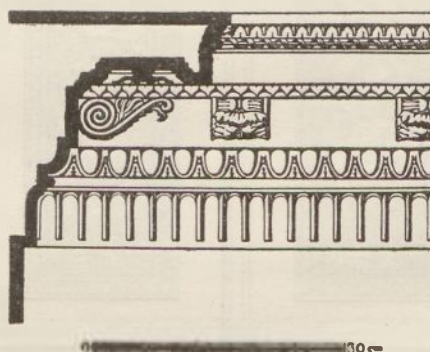
Tabl. XXIX-a.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Sala Balowa

Architekt: Dominik Merlini

szczegół gżemu



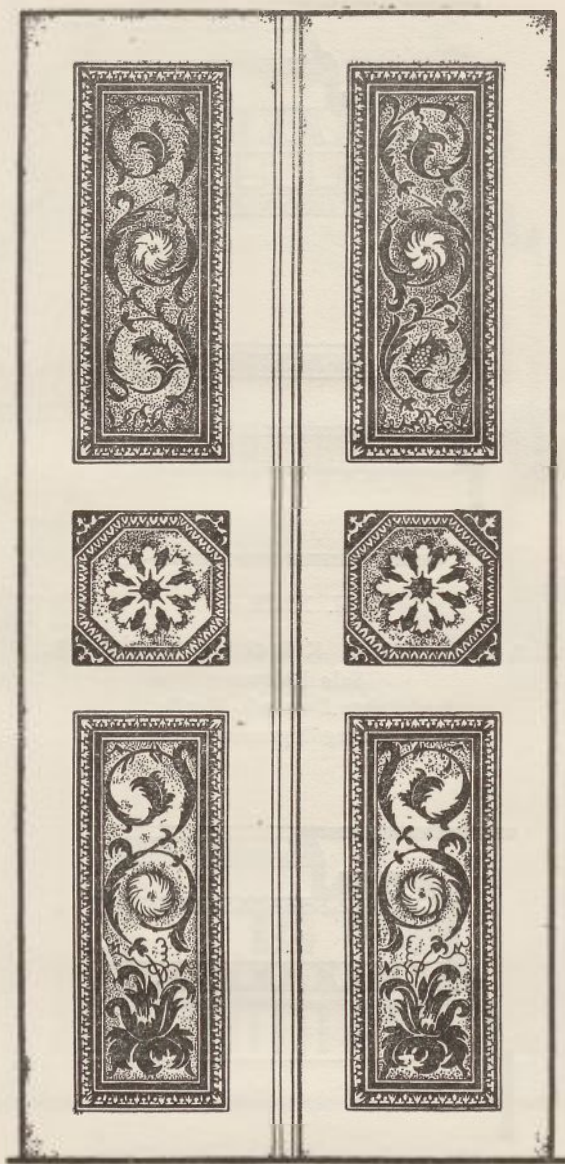
Tabl. XXIX-b.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Sala Salomona

Architekt: Dominik Merlini

Szczegół gżemu



Tabl. XXX.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

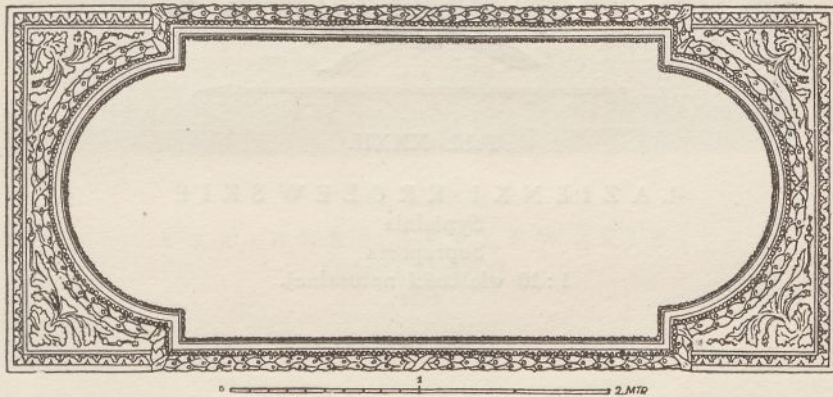
Sala Salomona

1,20 wielkości naturalnej

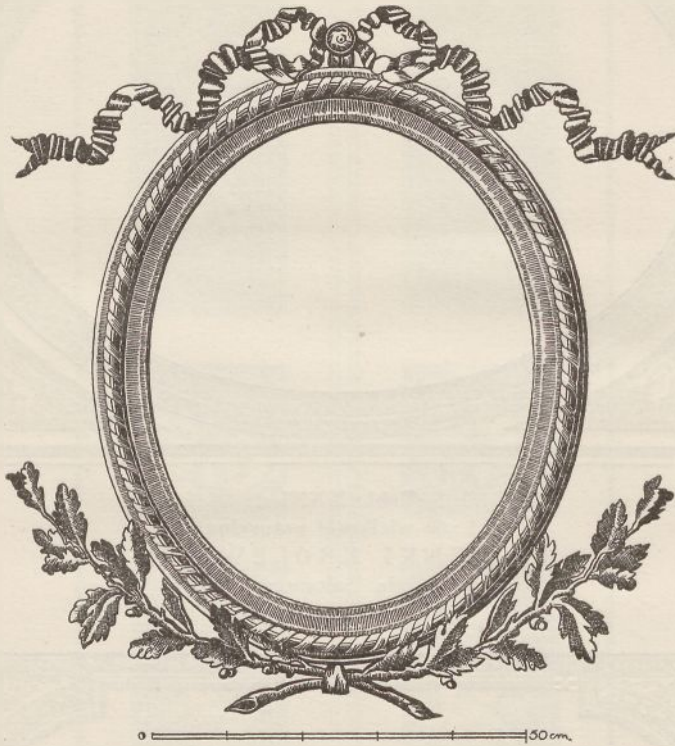




Tabl. XXXI-a.  
 1:60 wielkości naturalnej  
 ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
 Sala Salomona  
 Obramienie plafonowe



Tabl. XXXI-b.  
 ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
 Sala Salomona  
 Obramienie plafonowe  
 1:40 wielkości naturalnej



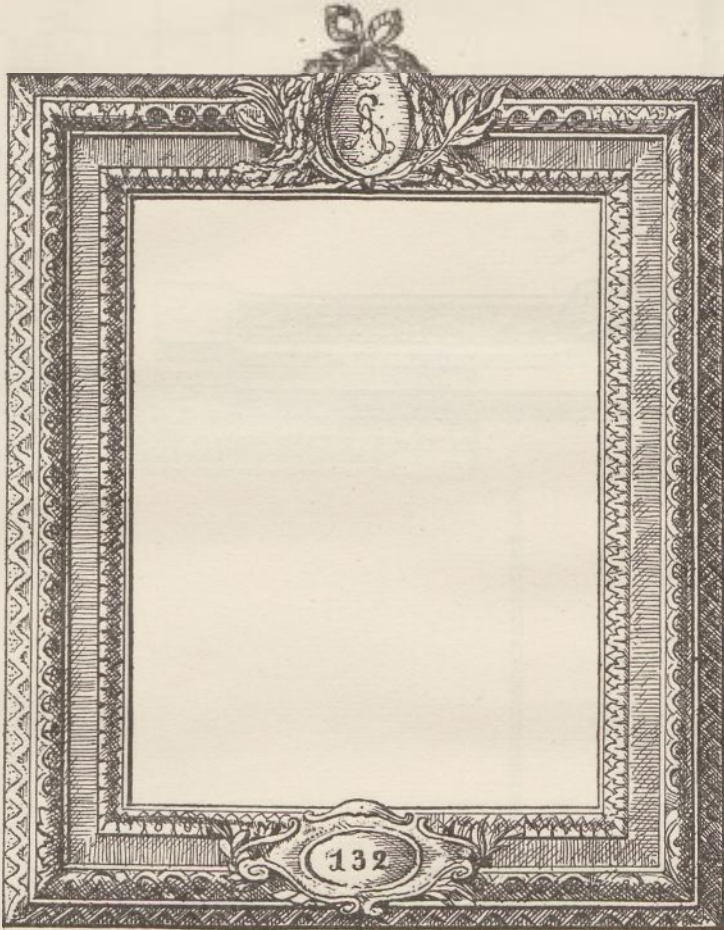
Tabl. XXXII.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Sypialnia

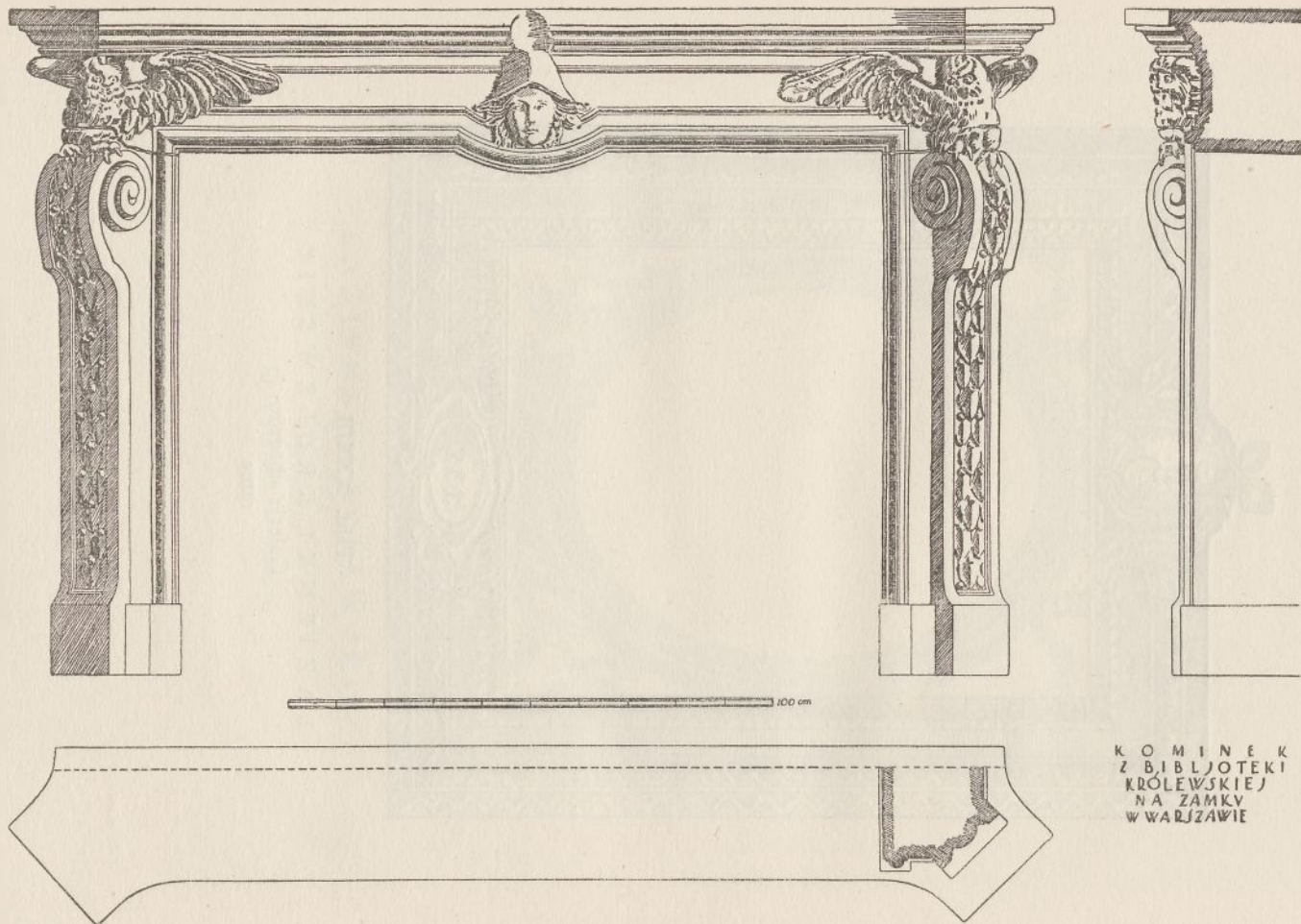
Supraporta

1 : 10 wielkości naturalnej.



Tabl. XXXIII.  
ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE  
Galerja obrazów  
rama

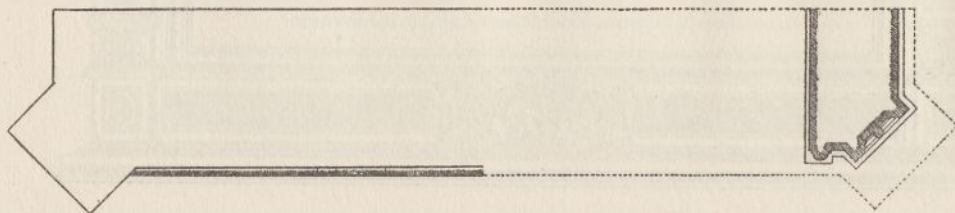
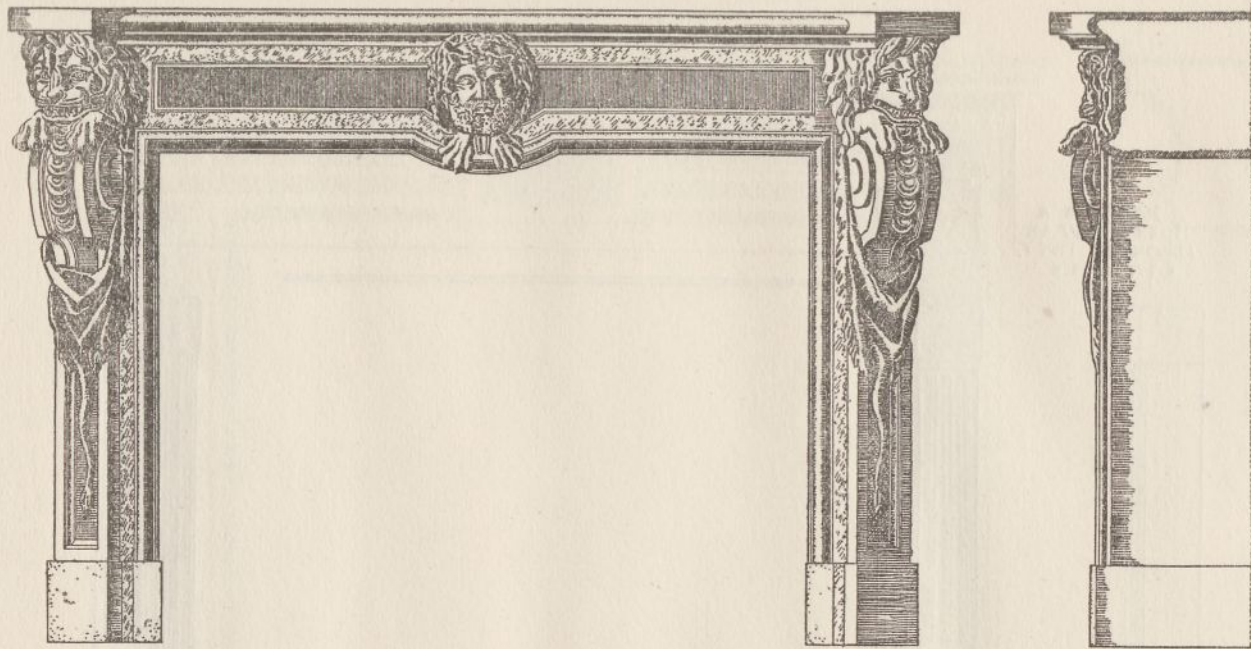




K O M I N E K  
 Z B I B L J O T E K I  
 K R O L E W S K I E J  
 N A Z A M K U  
 W W A R S Z A W I E

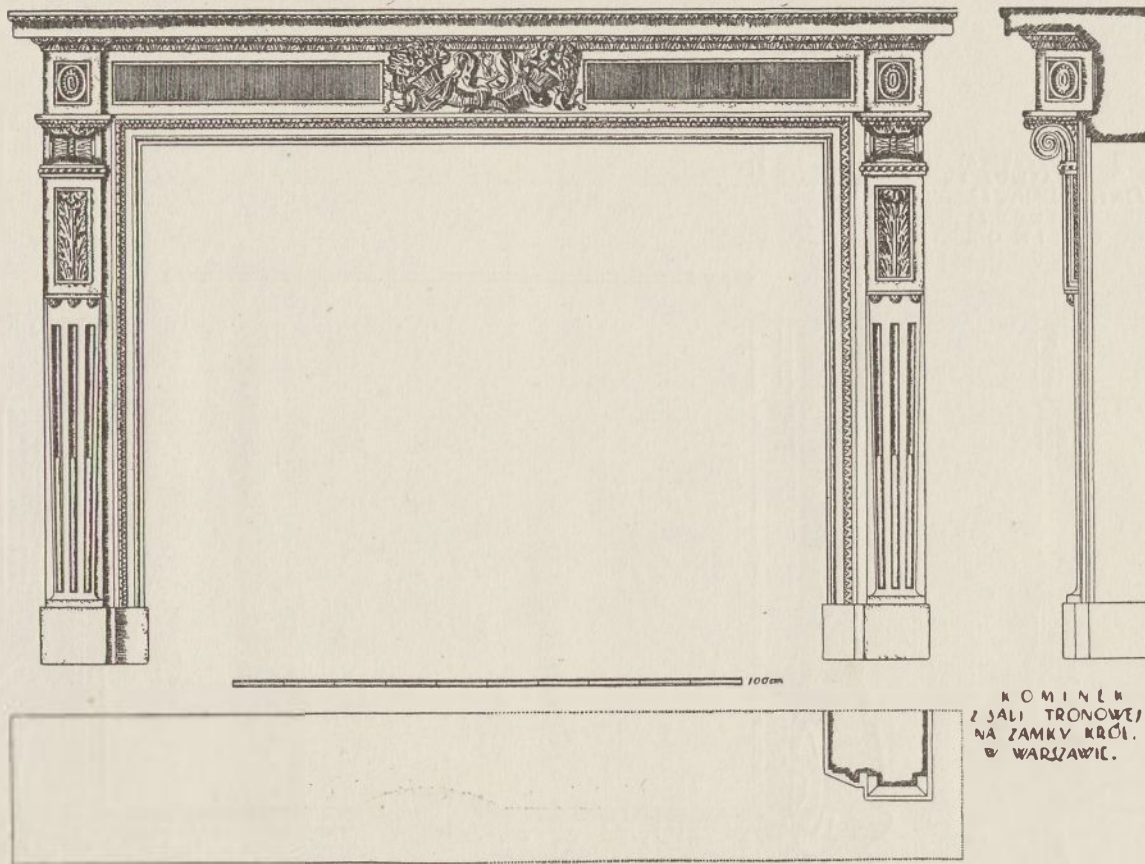
Tabl. XXXV.  
 1:15 wielkości naturalnej





KO MINER  
Z SALI  
NOWEJ AUDJENCYJNEJ  
NA ZAMKU KRÓL.  
W WARSZAWIE

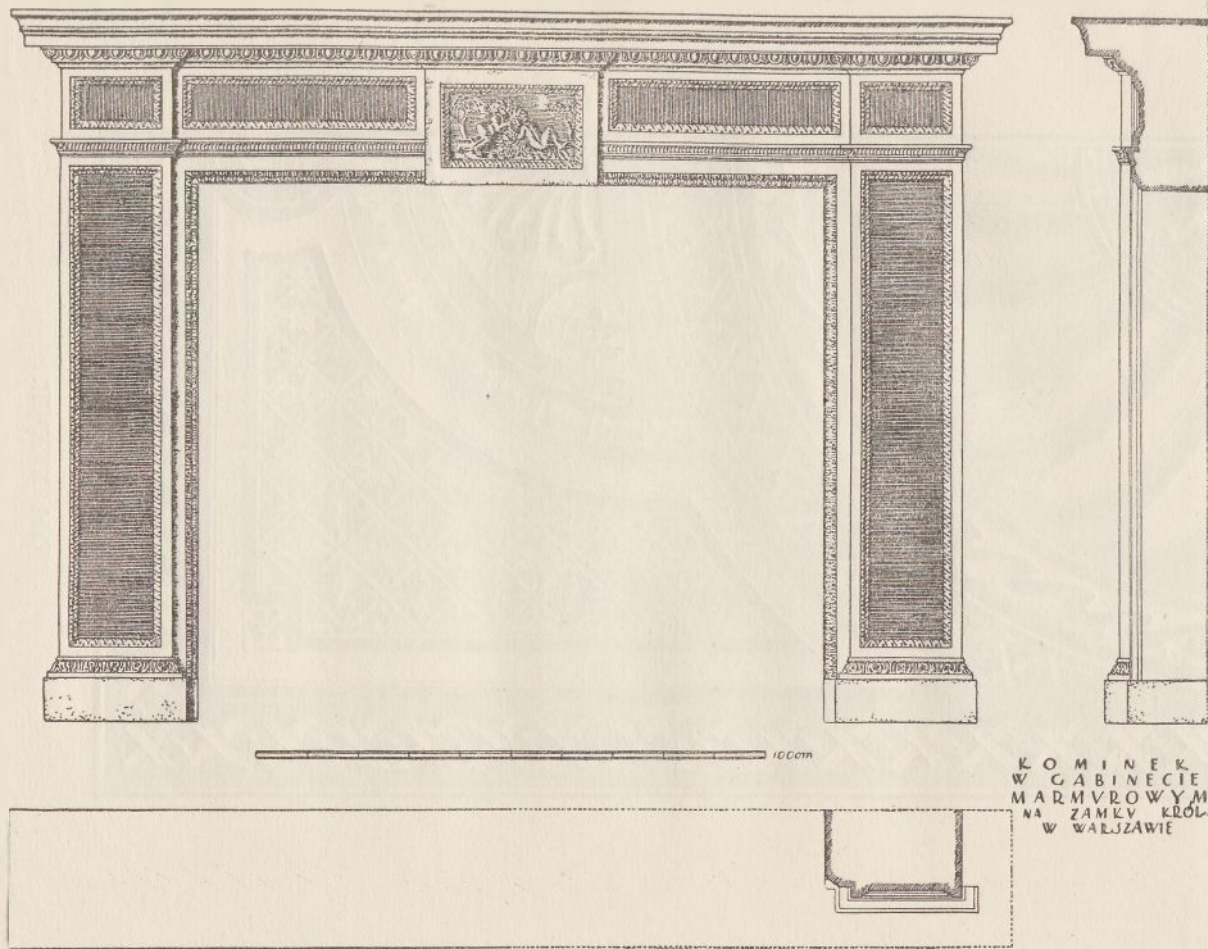
Tabl. XXXIV.  
1 : 15 wielkości naturalnej



KOMIN Z  
JALI TRONOWEJ  
NA ZAMKU KRÓLI.  
W WARSZAWIE.

Tabl. XXXVI.

1 : 15 wielkości naturalnej



K O M I N E K  
 W G A B I N E C I E  
 M A R M U R O W Y M  
 N A Z A M K U K R O L  
 W W A R S Z A W I E

Tabl. XXXVII.  
 1 : 15 wielkości naturalnej

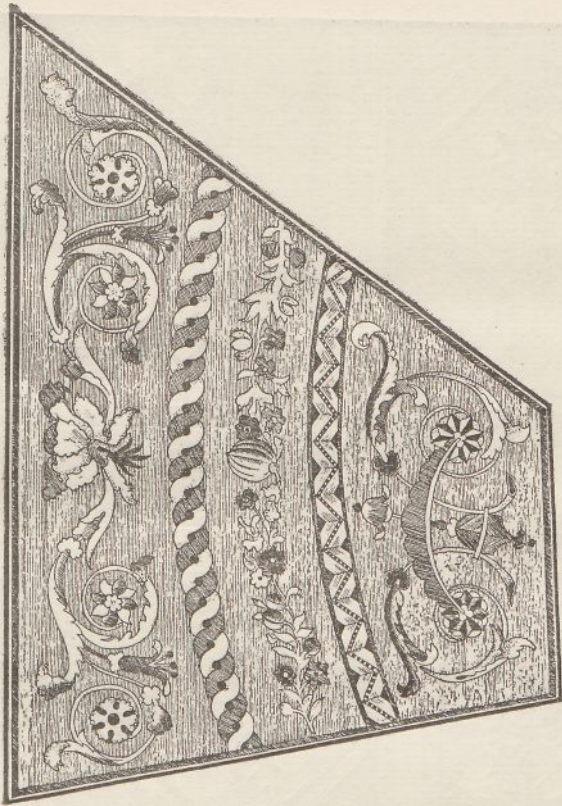




Tabl. XXXVIII.

ZAMEK KROLEWSKI W WARSZAWIE  
Sala dawna audjencyjna  
wycinek posadzki  
1 : 100 wielkości naturalnej





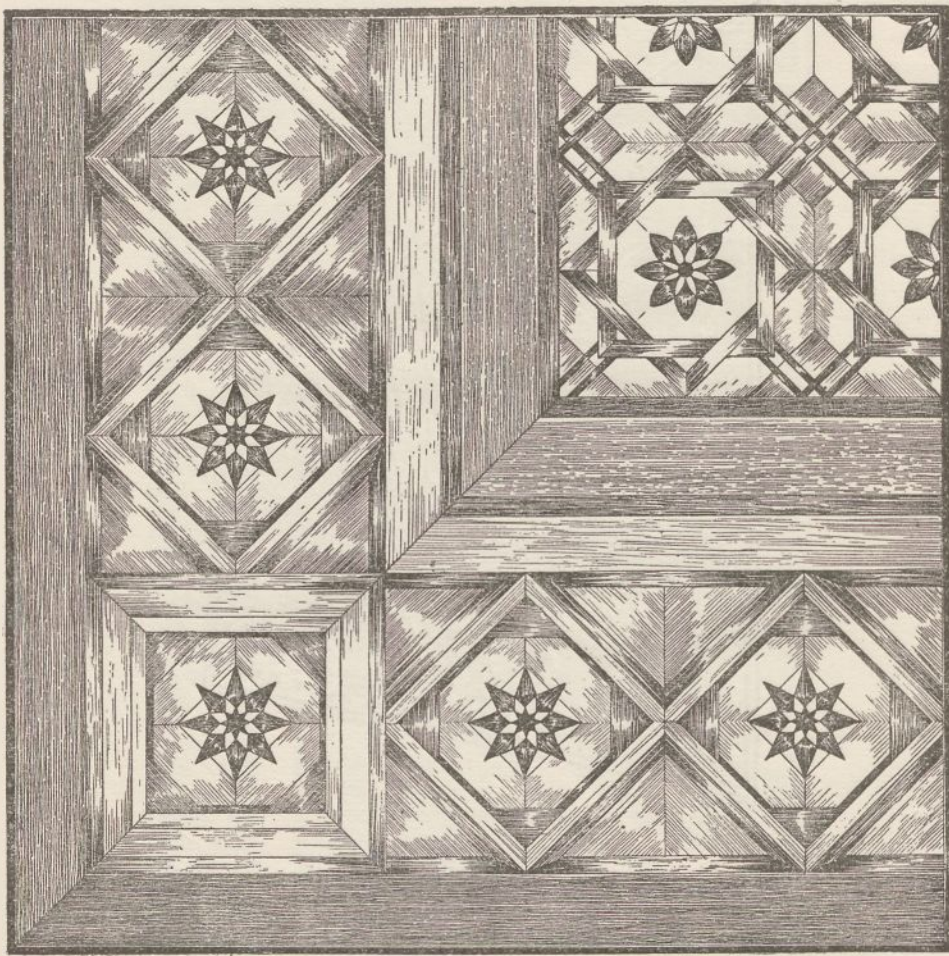
50cm.

Tabl. XXXIX.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
w Warszawie

Gabinet Konferencyjny  
tafla posadzki

1 : 10 wielkości naturalnej



Tabl. XL.

BIAŁY DOMEK  
w Łazienkach  
wycinek posadzki  
1:20 wielkości naturalnej





0 ————— 50cm.

Tabl. XLI.

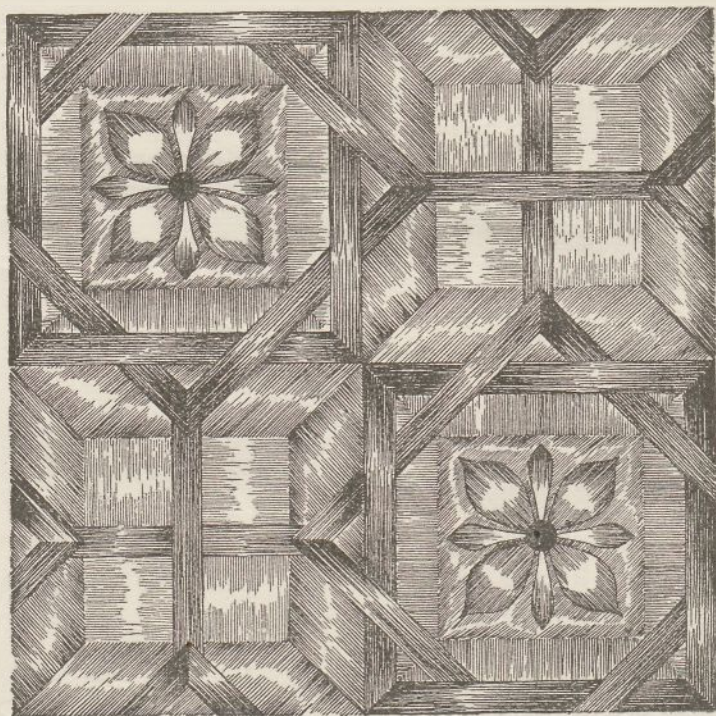
ŁAZIENKI KROLEWSKIE

Sala Salomona

Rok 1791

wycinek posadzki

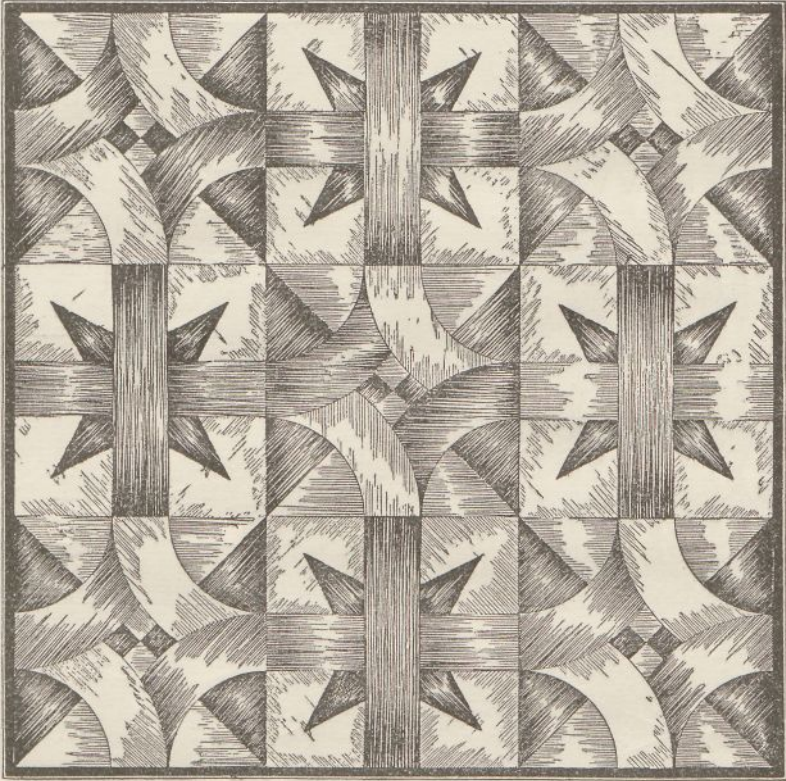
1 : 10 wielkości naturalnej



Tabl. XLII.

BIAŁY DOMEK  
wycinek posadzki  
1 : 20 wielkości naturalnej



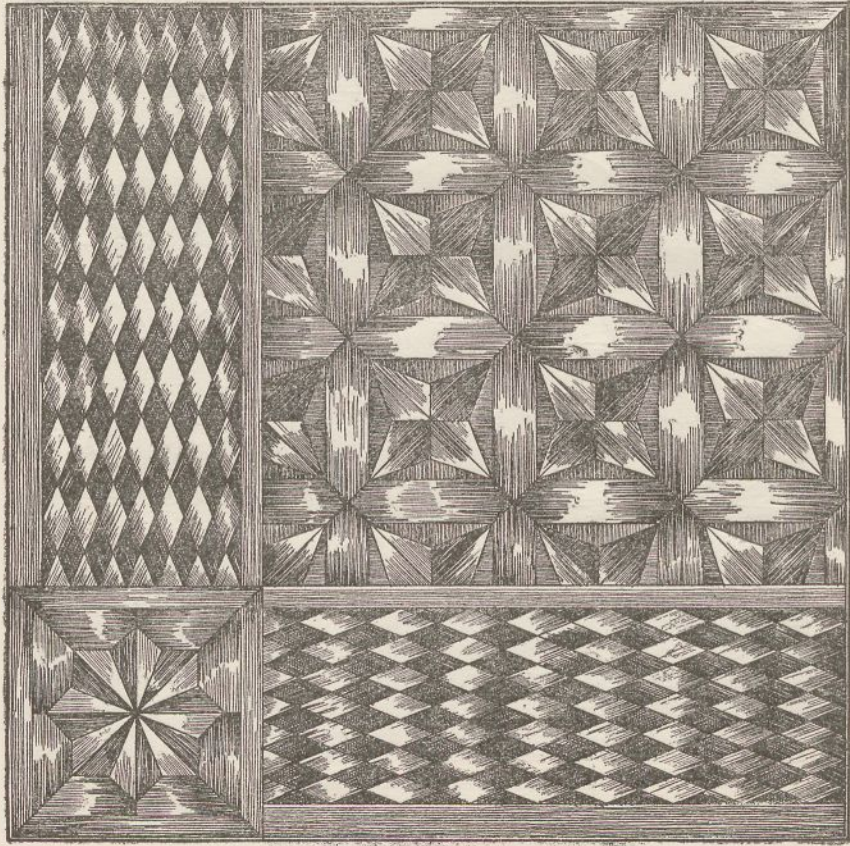


Tabl. XLIII.

BIAŁY DOMEK  
wycinek posadzki

1 : 20 wielkości naturalnej

rys. Witold Czeczott



0 ————— 100

Tabl. XLIV.

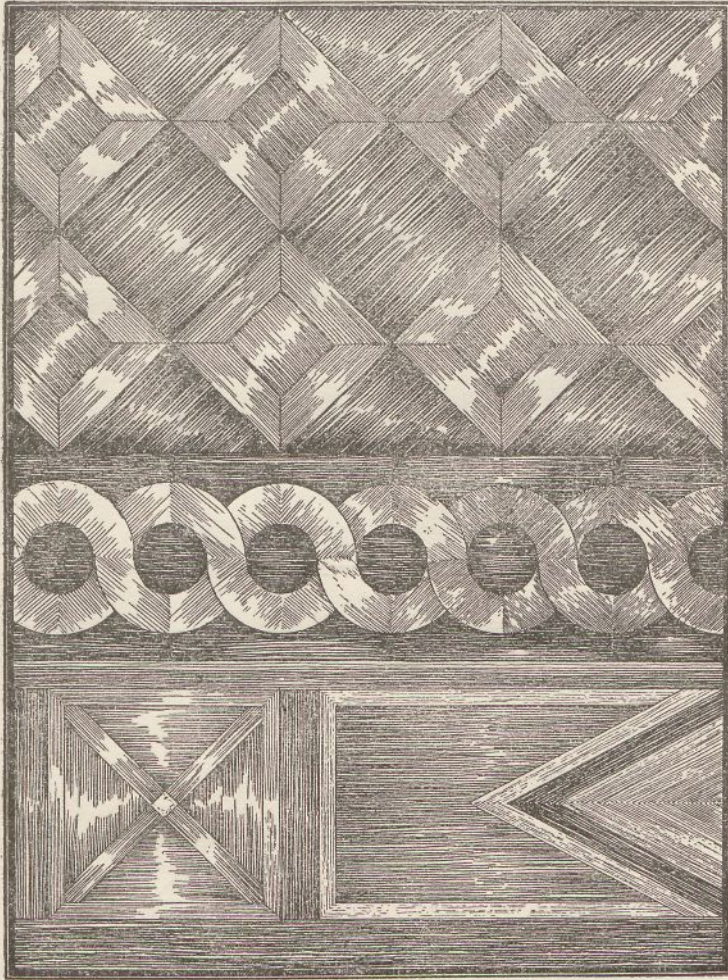
LAZIENKI KROLEWSKIE W WARSZAWIE

Sala Rycerska

wycinek posadzki

1 : 20 wielkości naturalnej

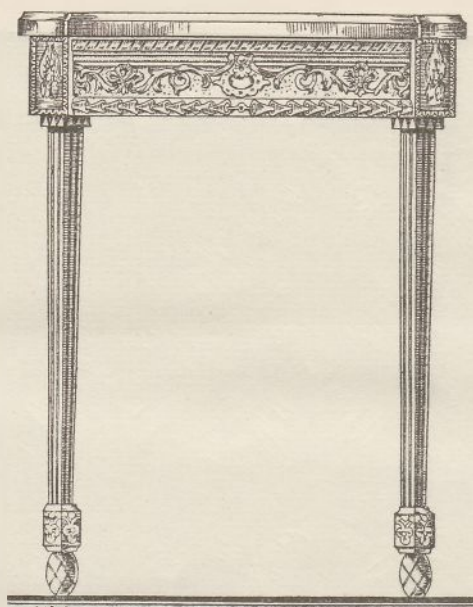




0 ————— 100.

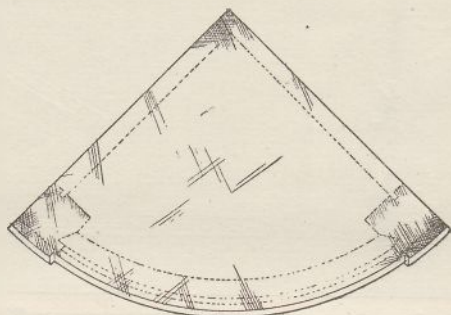
Tabl. XLV.

ŁAZIENKI KROLEWSKIE W WARSZAWIE  
Sala Assambłowa  
wycinek posadzki  
1 : 20 wielkości naturalnej



0177

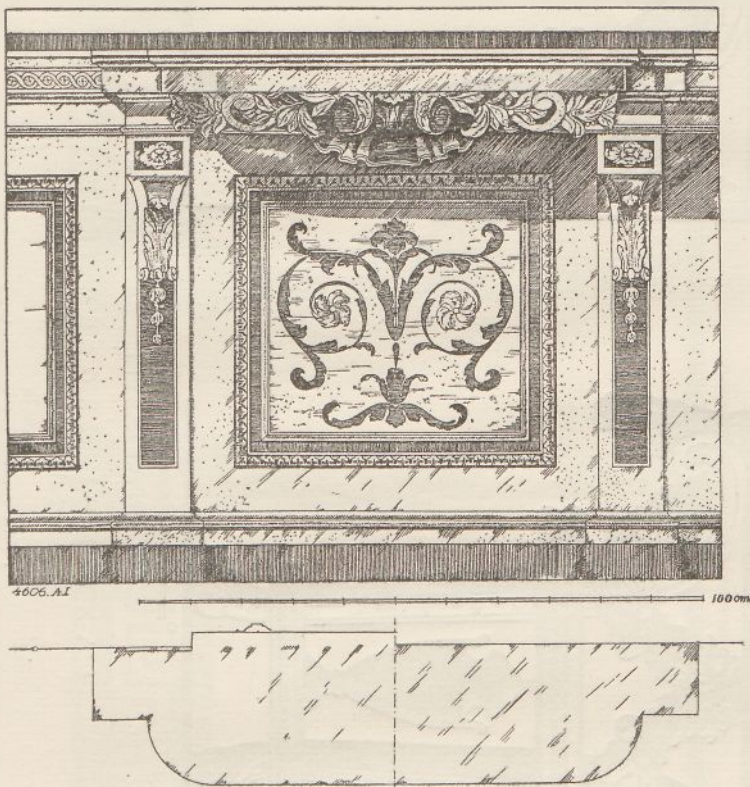
0 ————— 50cm.



Tabl. XLVI.

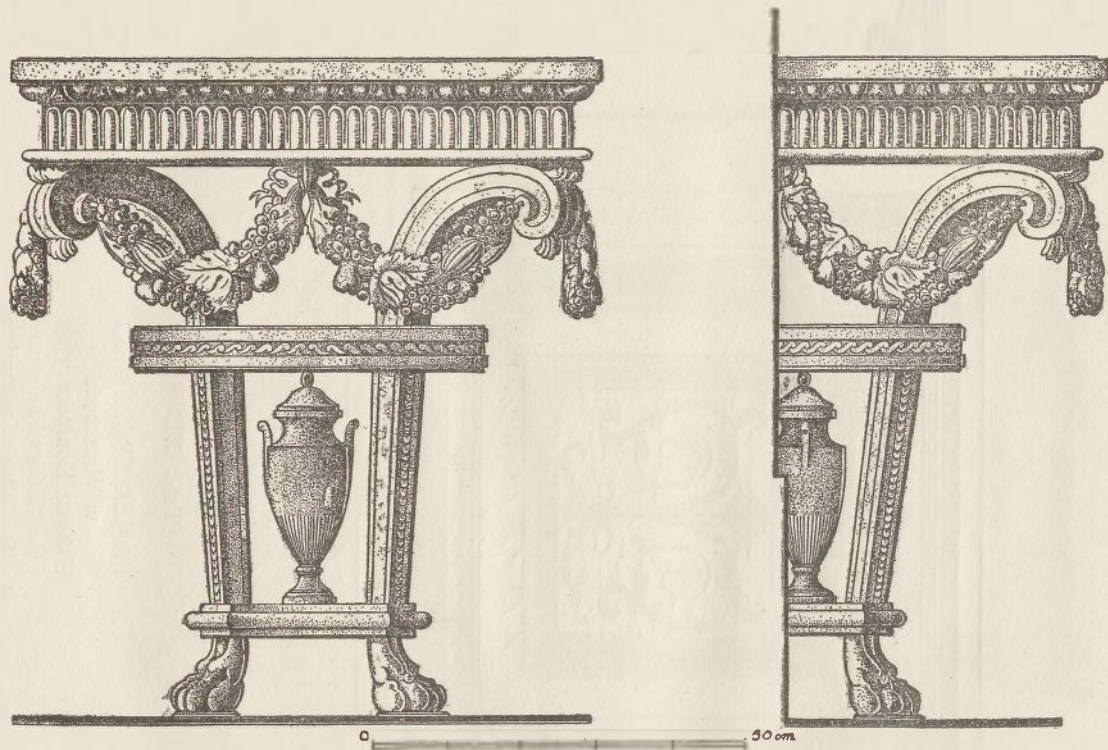
**BIAŁY DOMEK**  
Gabinet przy Sali Jadalnej  
konsola narożna złożona  
1:10 wielkości naturalnej





Tabl. XLVII.

ZAMEK KROLEWSKI  
 w Warszawie  
 Gabinet Konferencyjny  
 konsola  
 1 : 15 wielkości naturalnej.



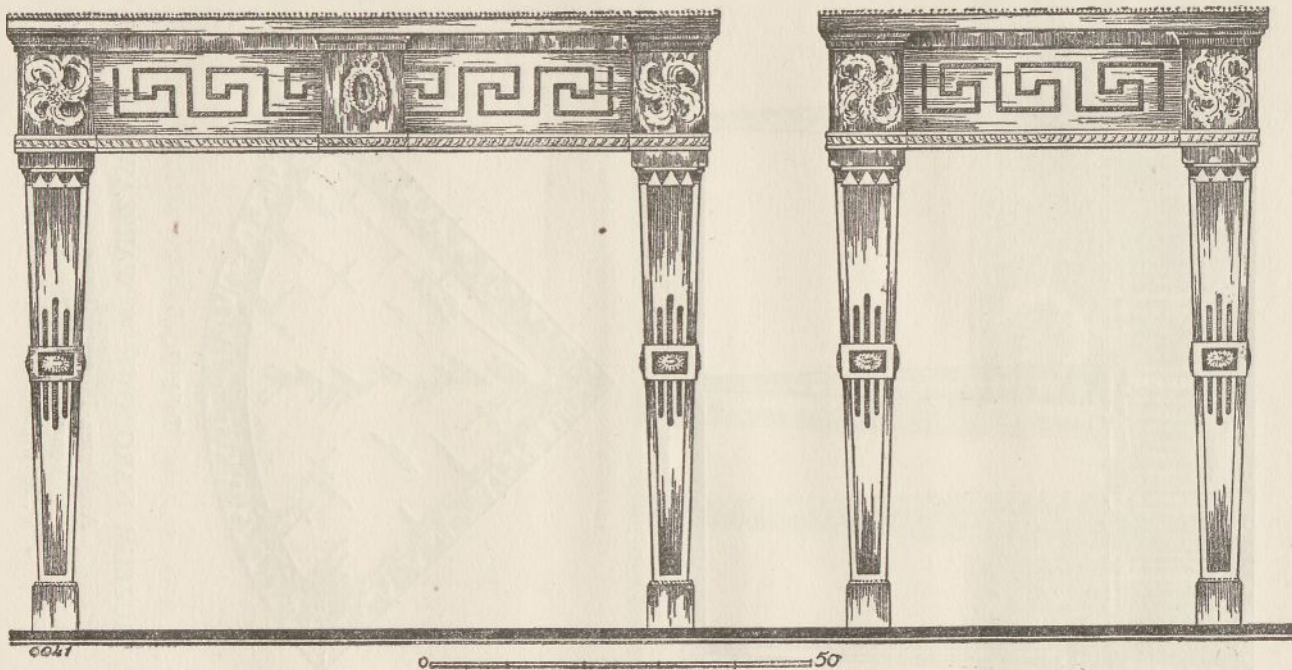
Tabl. XLVIII.

ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

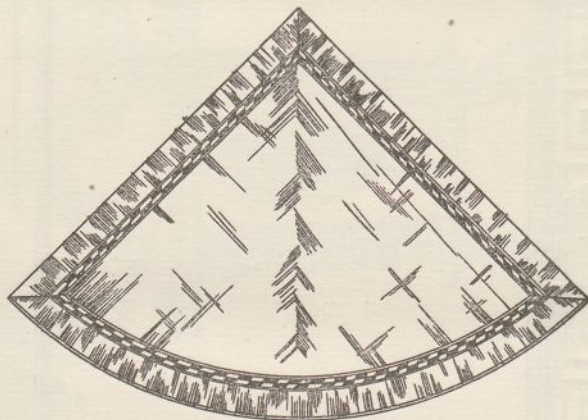
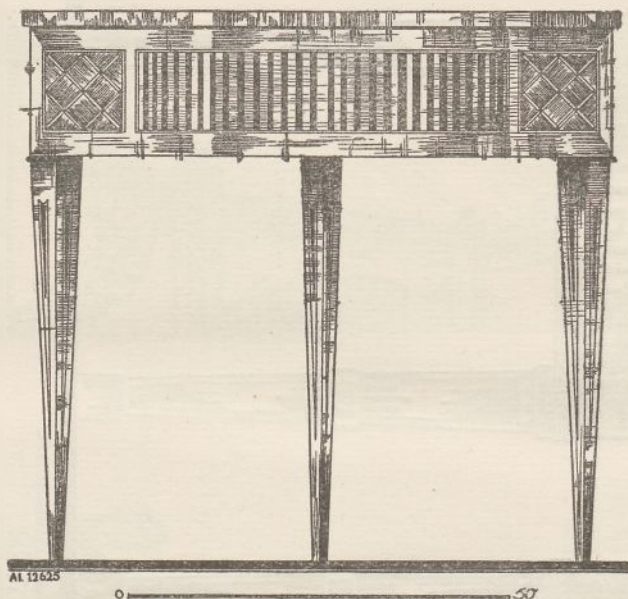
Sala Salomona

konsola

1 : 20 wielkości naturalnej



Tabl. XLIX.  
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE  
Gabinet Marmurowy  
konsola  
1 : 10 wielkości naturalnej



Tabl. L.

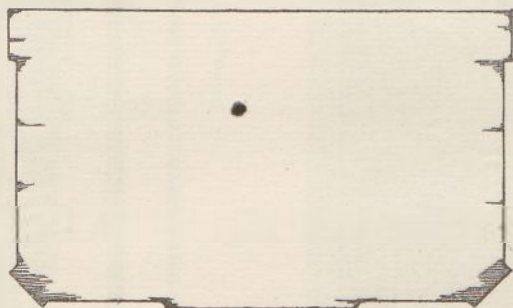
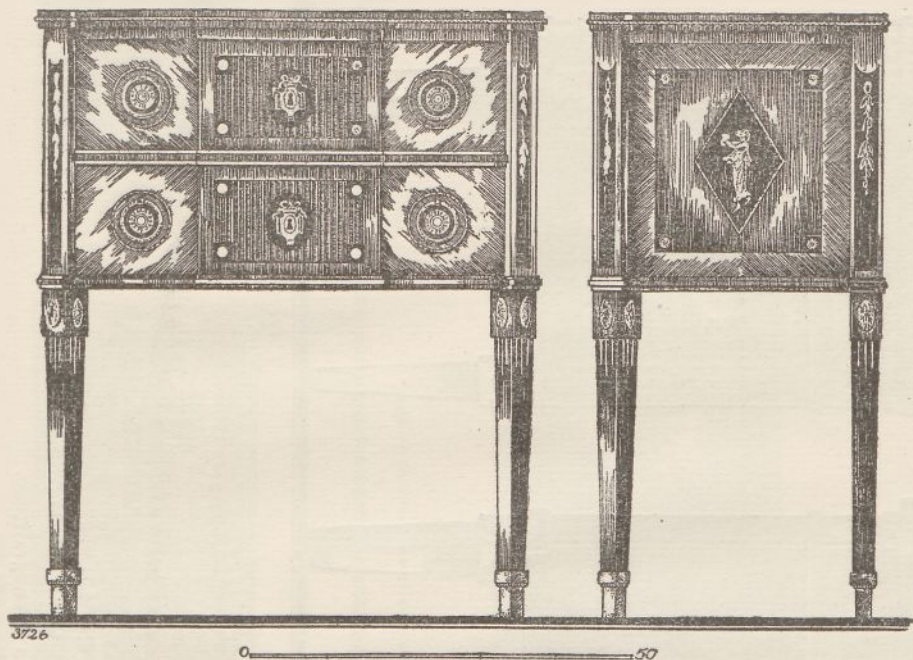
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Archiwum Ikonograficzne.

konsola „Kącik“

1 : 10 wielkości naturalnej





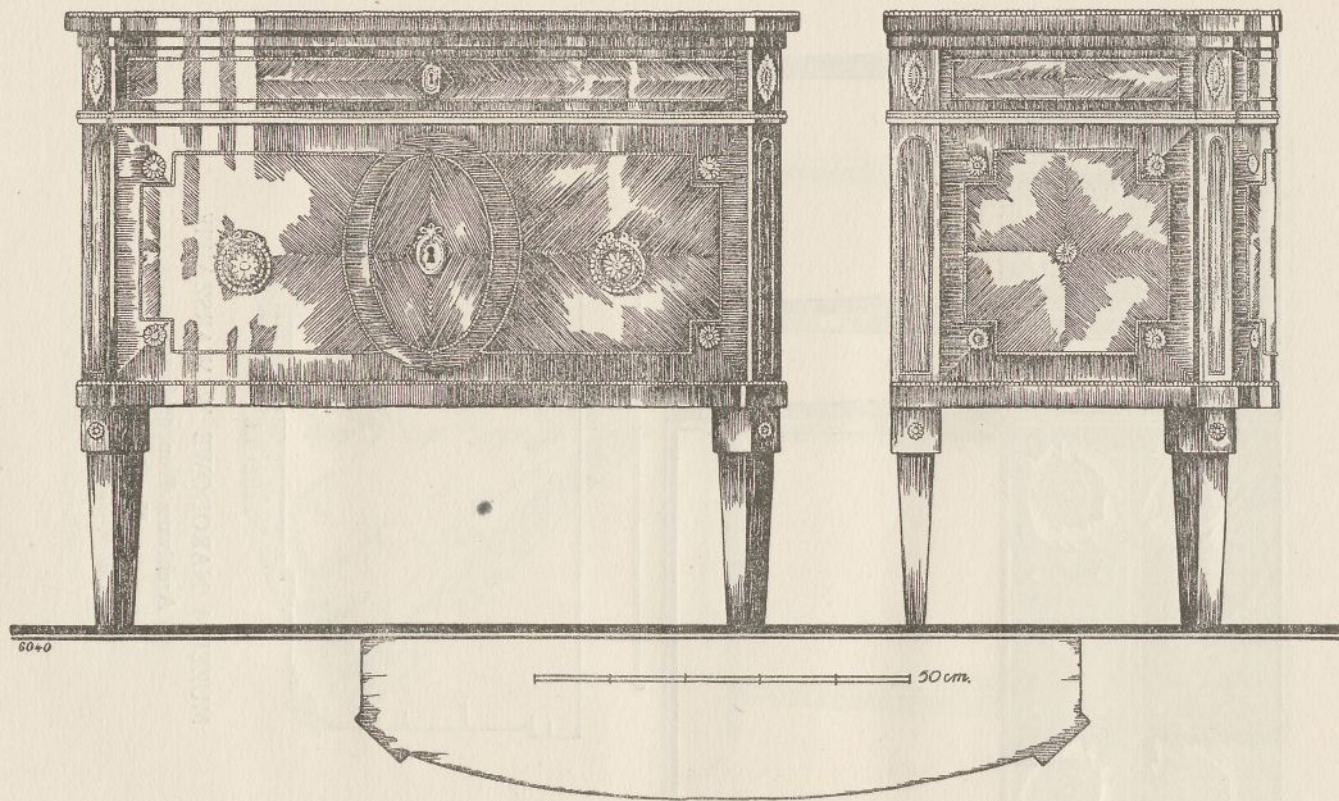
Tabl. LI.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

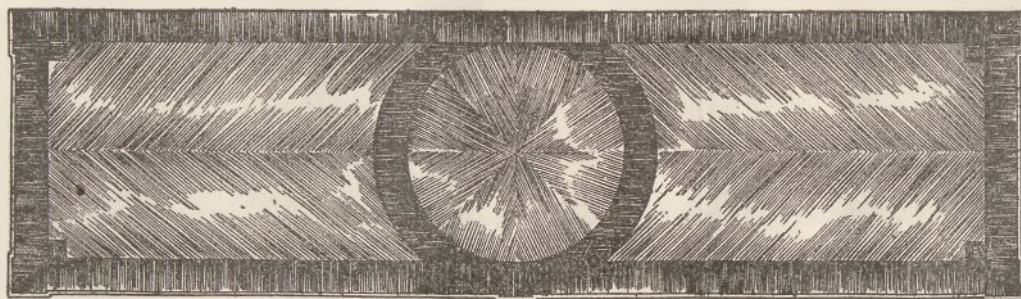
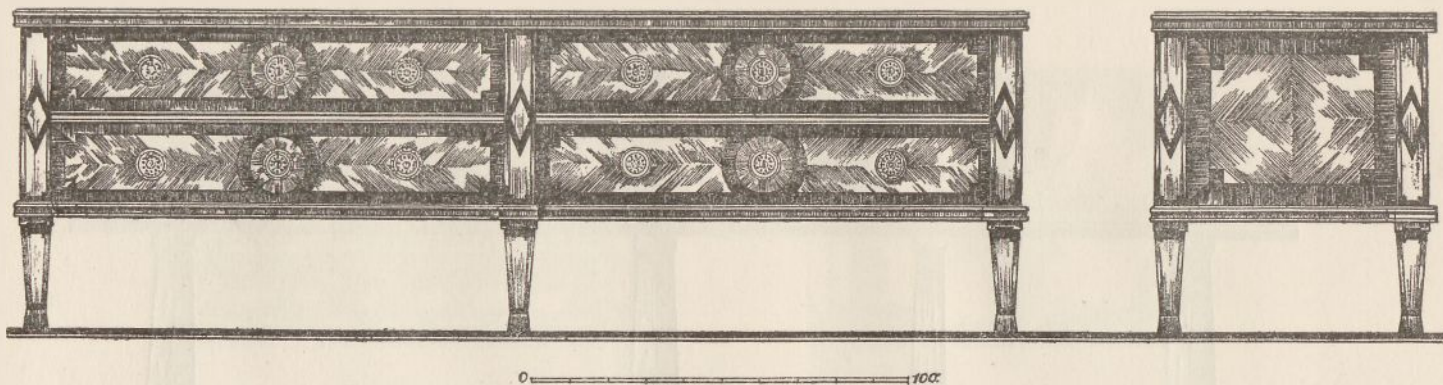
Archiwum Ikonograficzne.

Komódka

1 : 10 wielkości naturalnej



Tabl. LII.  
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne.  
Komoda  
1 : 10 wielkości naturalnej.



Tabl. LIII.

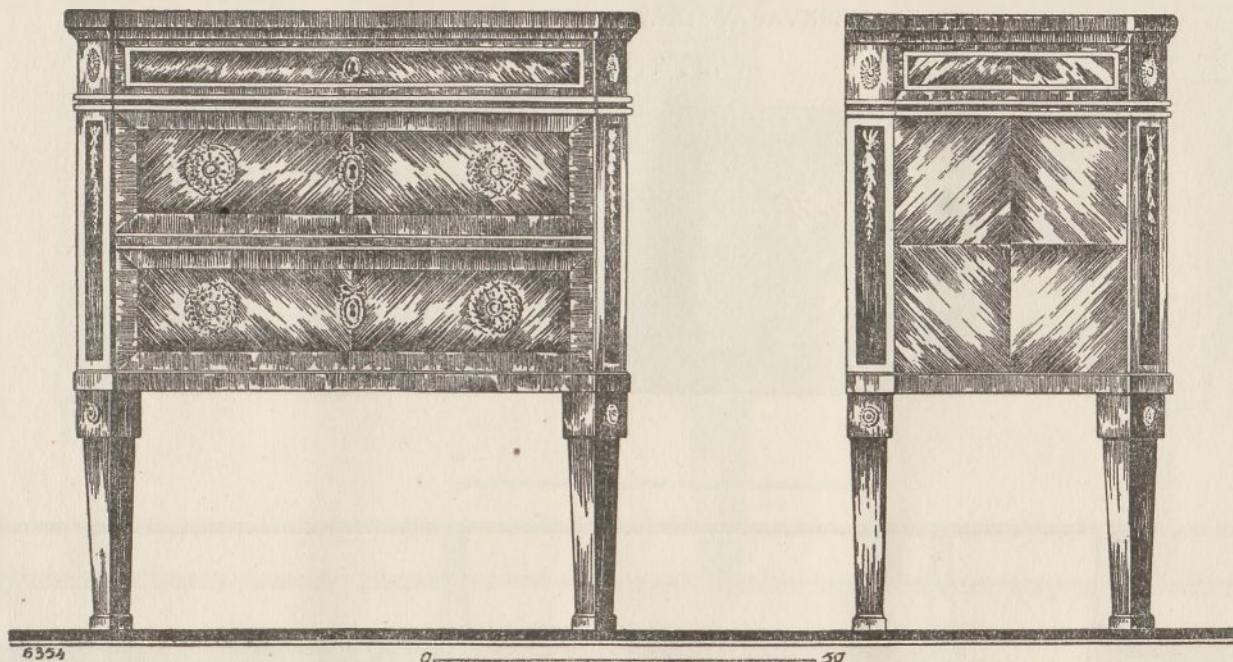
ŁAZIENKI KROLEWSKIE W WARSZAWIE

Gabinet Chiński

Komoda

1 : 20 wielkości naturalnej

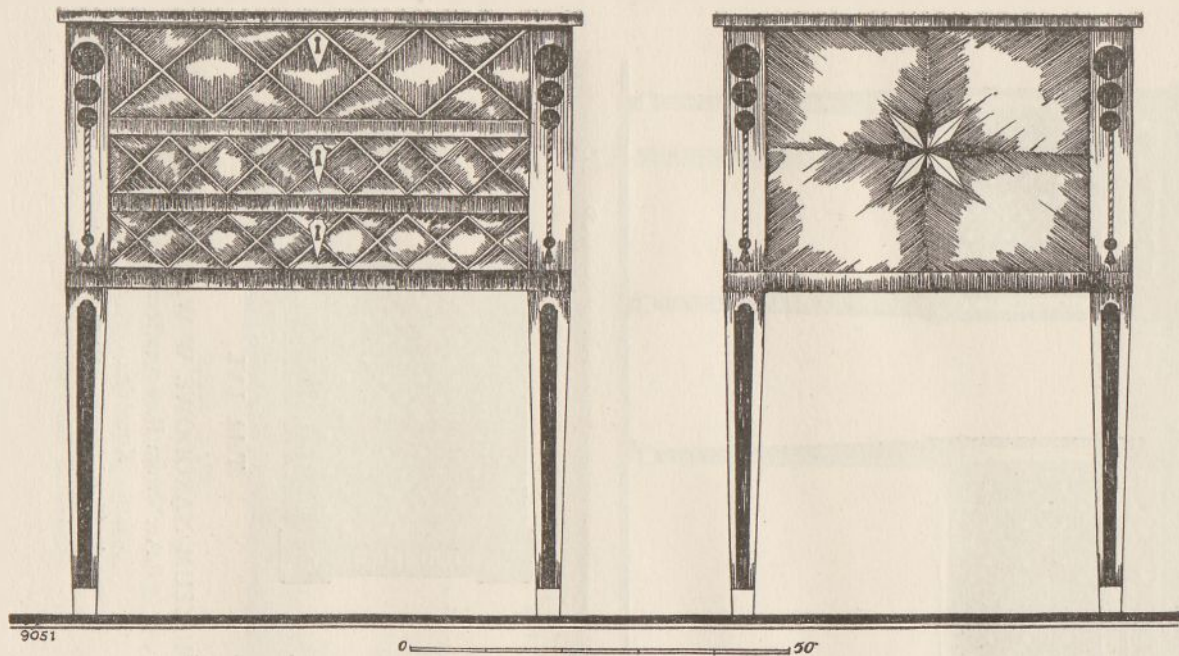




Tabl. LIV.

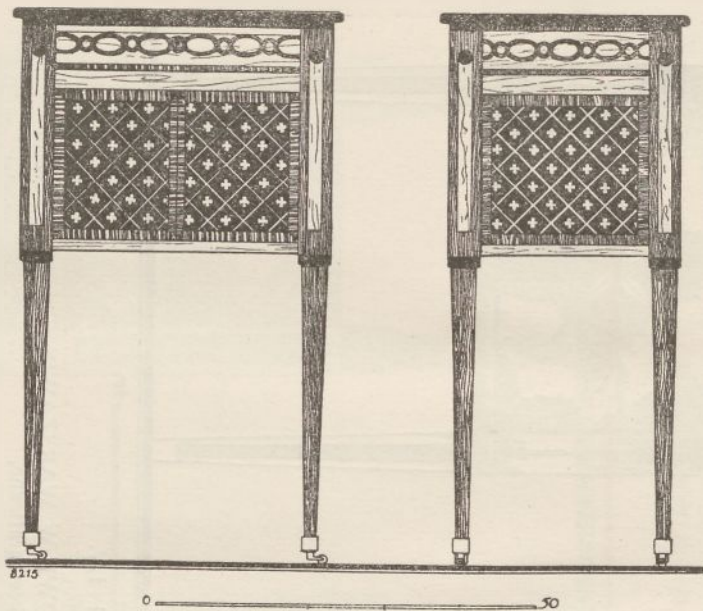
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne  
Komódka  
1 : 10 wielkości naturalnej





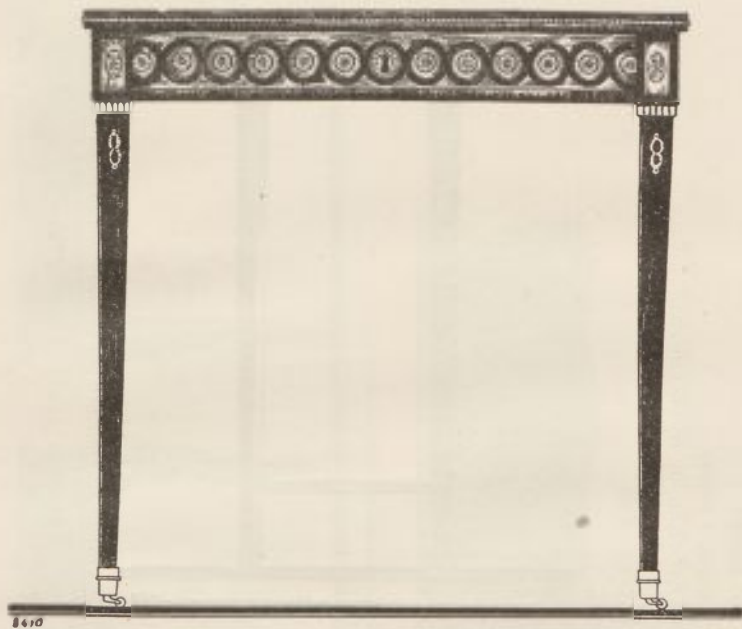
Tabl. LV.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne.  
Komódka  
1 : 10 wielkości naturalnej



Tabl. LVI.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne.  
Komódka  
1 : 10 wielkości naturalnej



8410



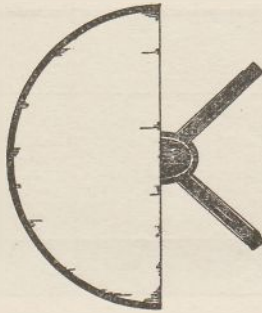
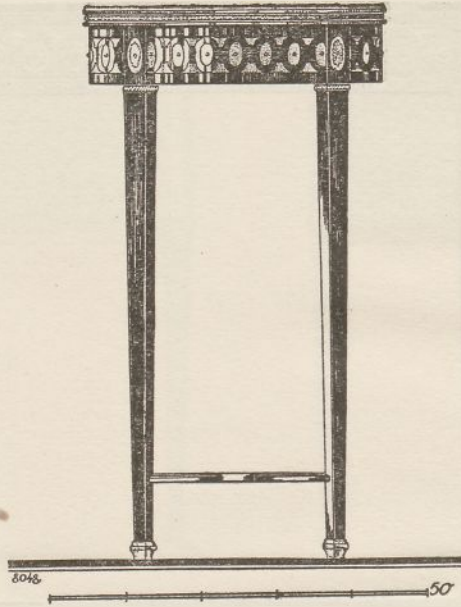
Tabl. LVII.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Archiwum Ikonograficzne.

Stolik

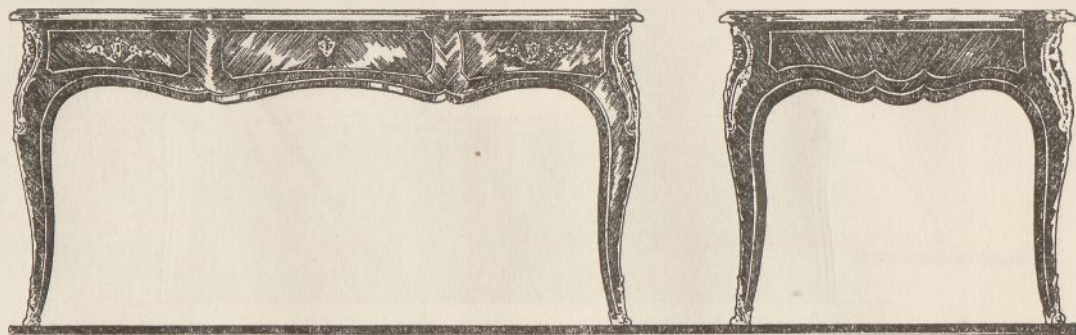
1 : 10 wielkości naturalnej



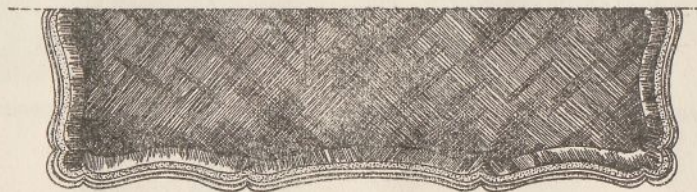
Tabl. LVIII.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne.  
Stoliczek  
1 : 10 wielkości naturalnej





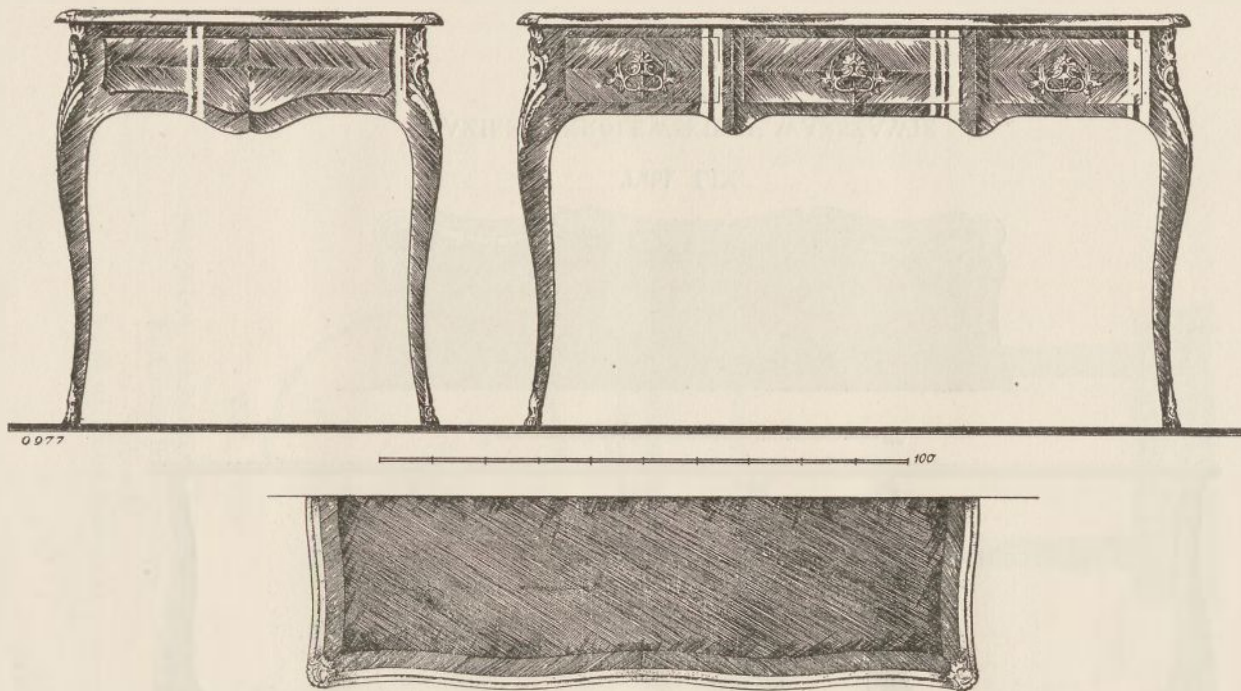
0 ————— 100



Tabl. LIX.

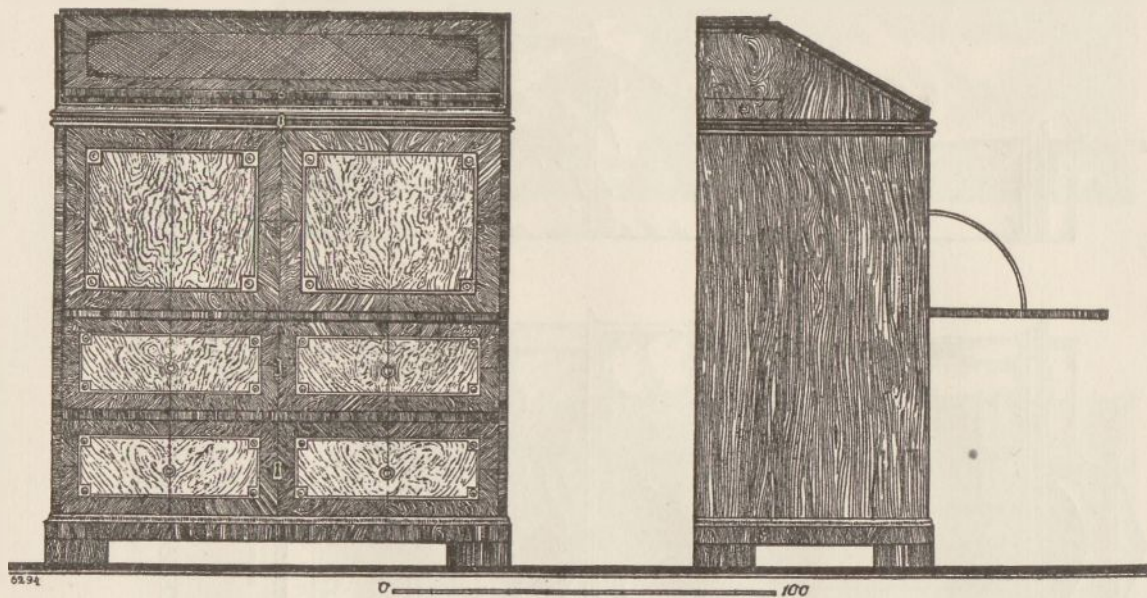
ŁAZIENKI KROLEWSKIE W WARSZAWIE  
Gabinet Chiński

Biurko  
1 : 20 wielkości naturalnej



Tabl. LX.

BIAŁY DOMEK  
Gabinet przy Sali Jadalnej.  
Biuurko  
1:15 wielkości naturalnej



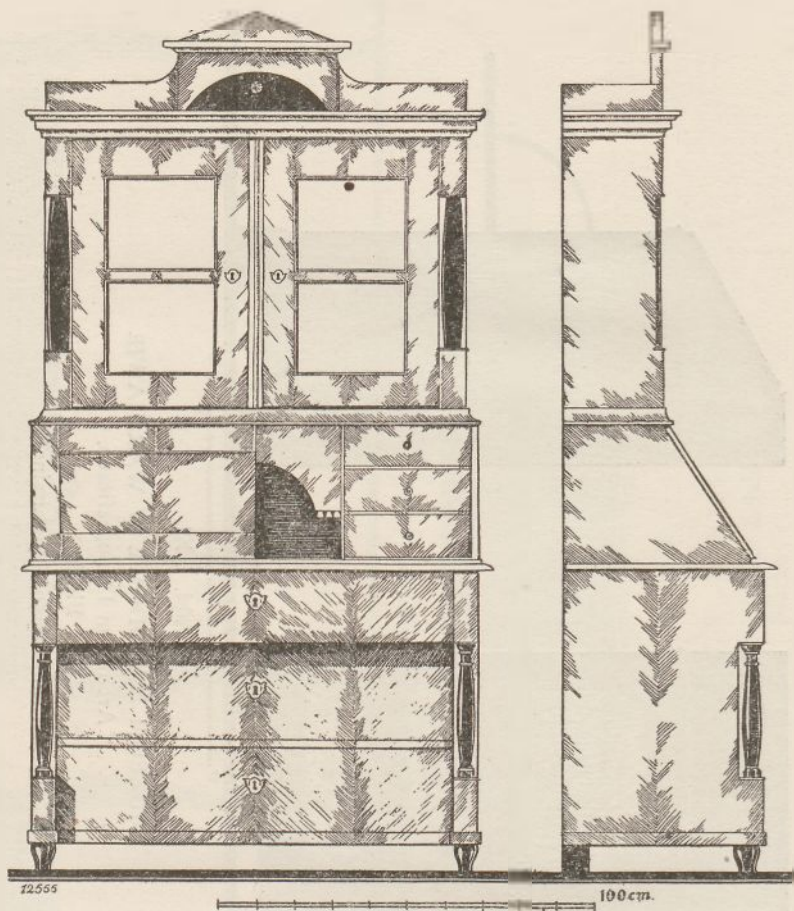
Tabl. LXI.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Archiwum Ikonograficzne.

Bierko

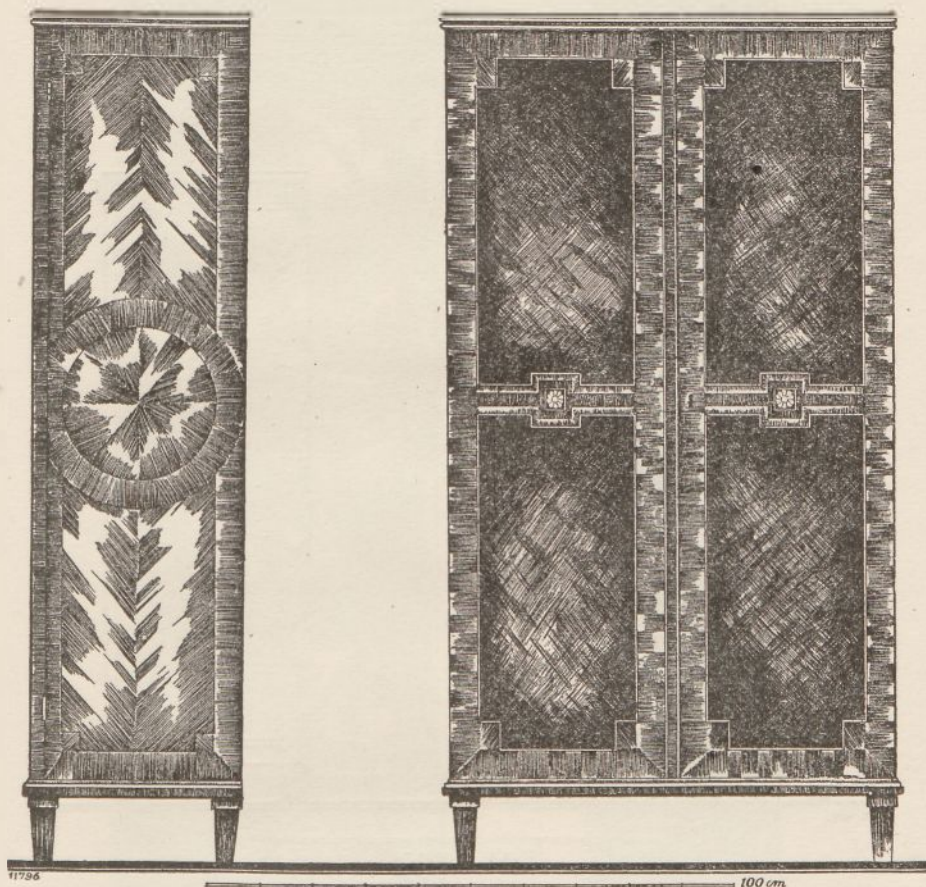
1:20 wielkości naturalnej.



Tabl. LXII.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne  
Bierko  
1 : 20 wielkości naturalnej





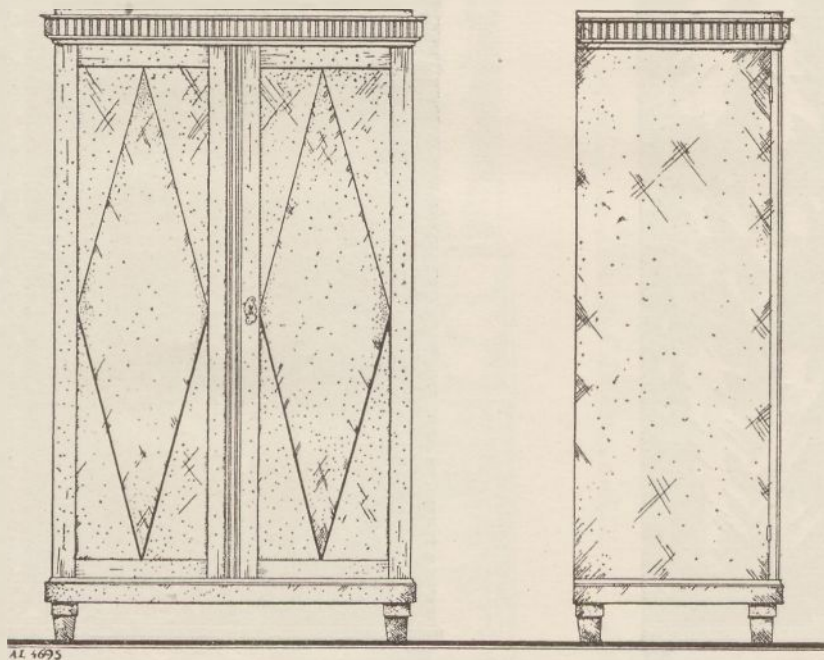
Tabl. LXIII.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Archiwum Ikonograficzne.

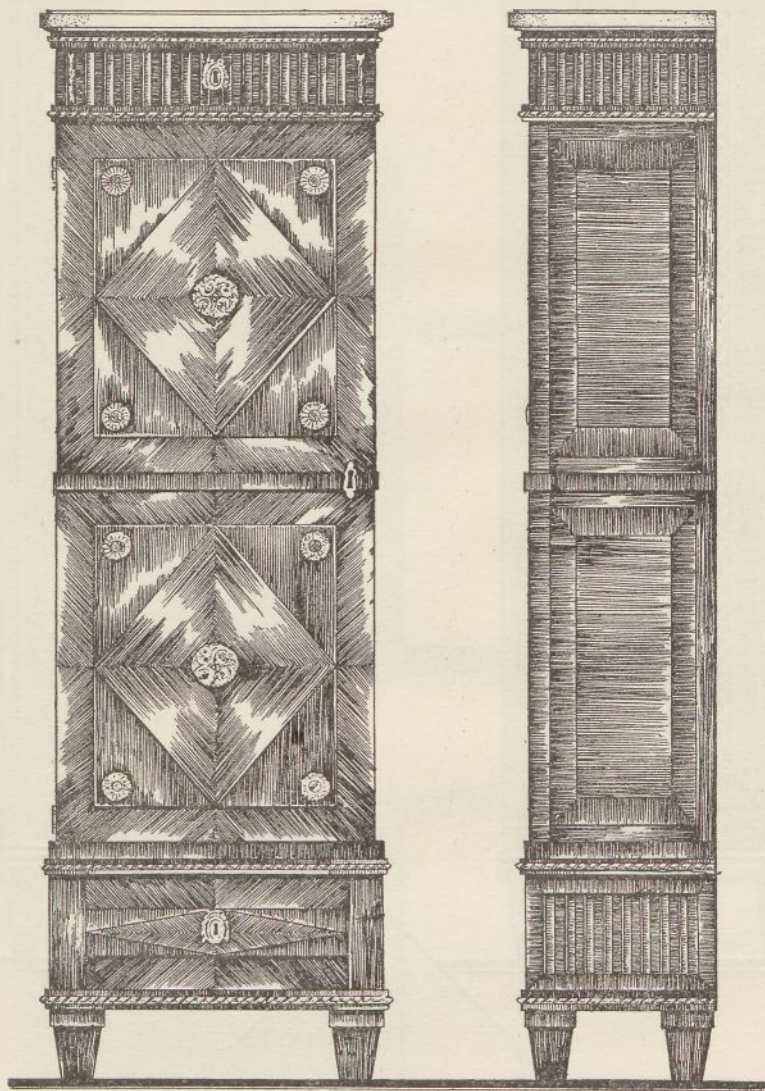
Biblioteka

1 : 15 wielkości naturalnej



Tabl. LXIV.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne.  
Szafka z Białego Domku  
1:20 wielkości naturalnej



Tabl. LXV.

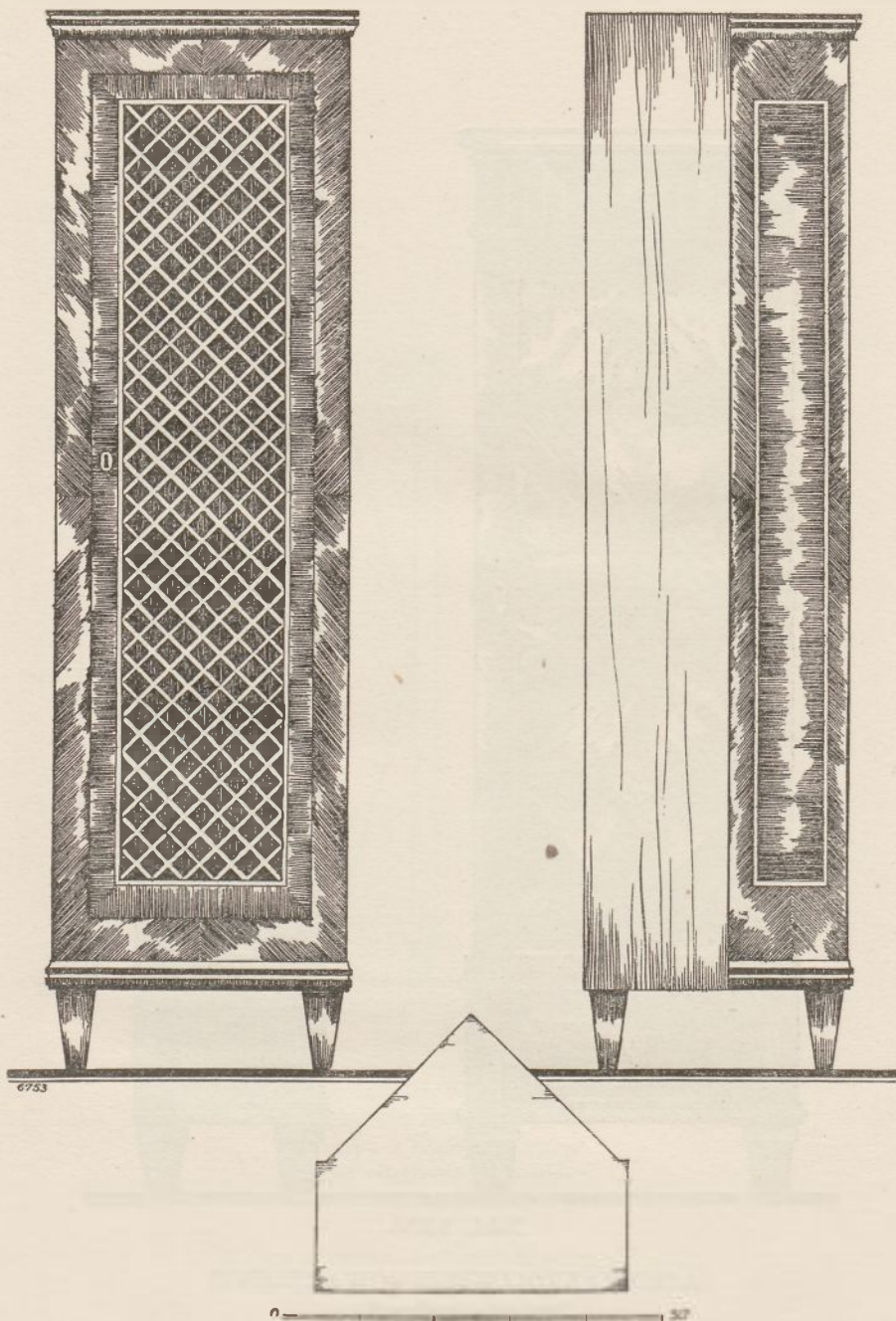
ŁAZIENKI KROLEWSKIE W WARSZAWIE

Sypialnia królewska

Bielizniarka

1 : 10 wielkości naturalnej





Tabl. LXVI.

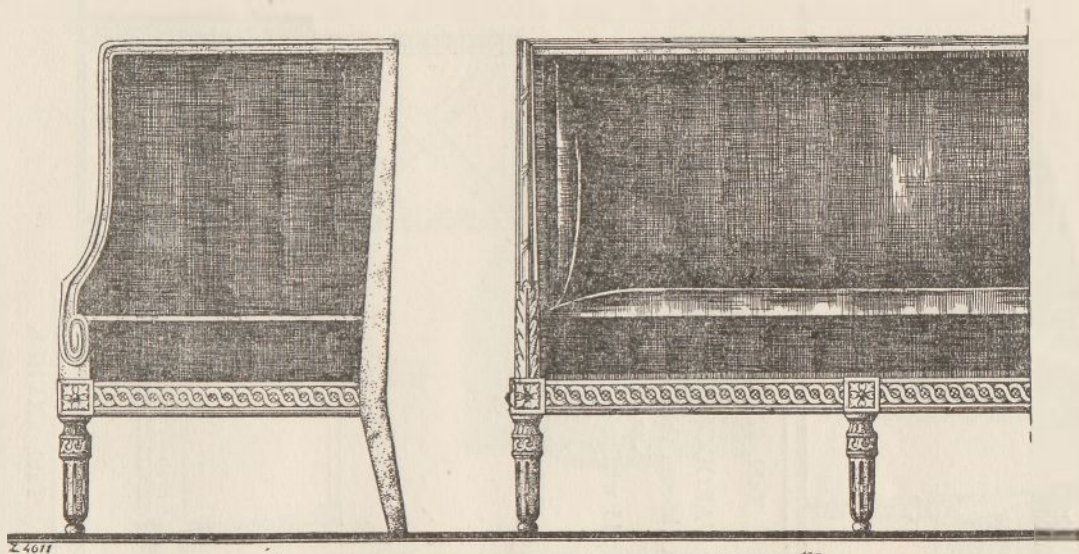
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Archiwum Ikonograficzne.

Szafka narożnikowa.

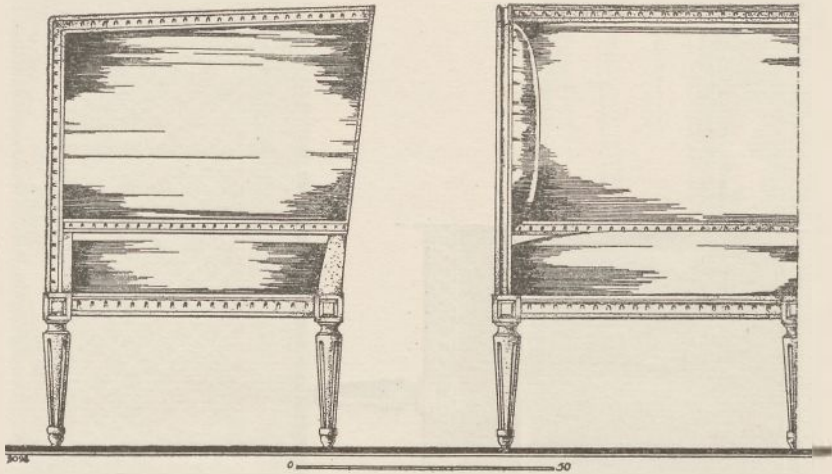
1 : 10 wielkość naturalnej





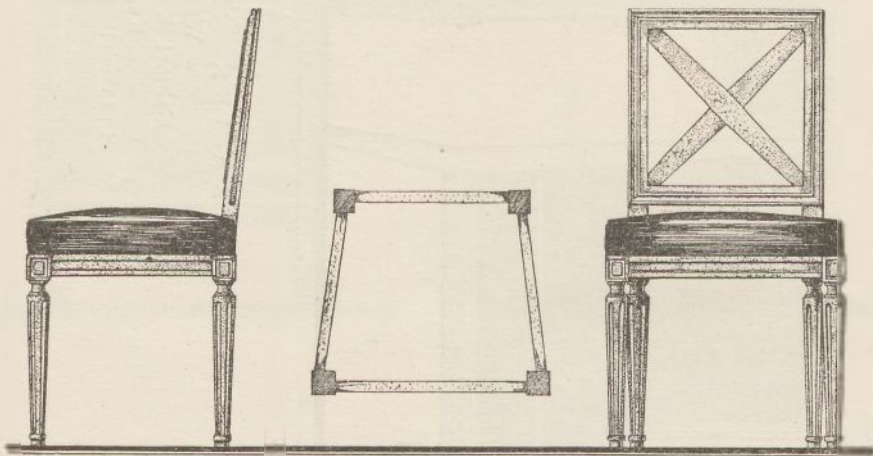
Tabl. LXVII.

ZAMEK KRÓLEWSKI  
w Warszawie.  
Gabinet Konferencyjny.  
Kanapa  
1 : 15 wielkości naturalnej.



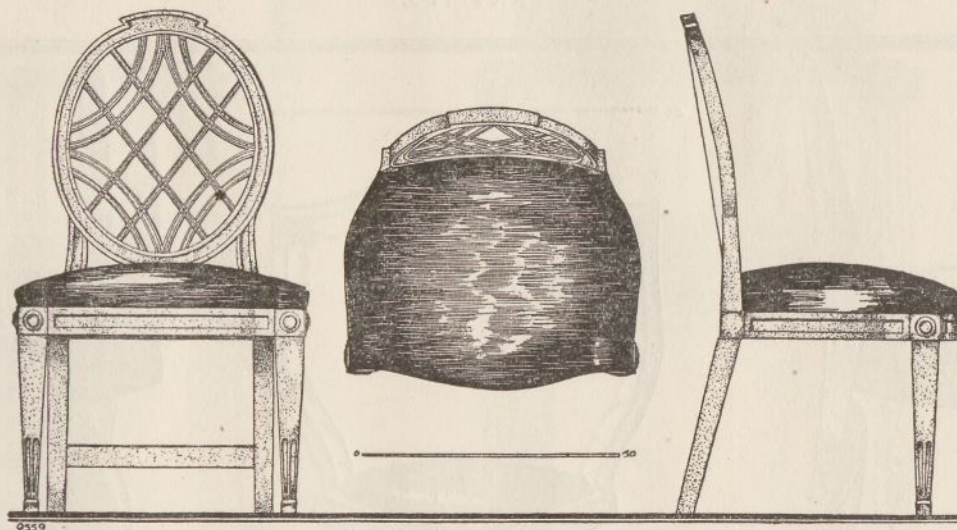
Tabl. LXVIII-a.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
 Archiwum Ikonograficzne.  
 Kanapa  
 1 : 15 wielkości naturalnej



Tabl. LXVIII-b.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
 Archiwum Ikonograficzne.  
 Kzesło  
 1 : 15 wielkości naturalnej



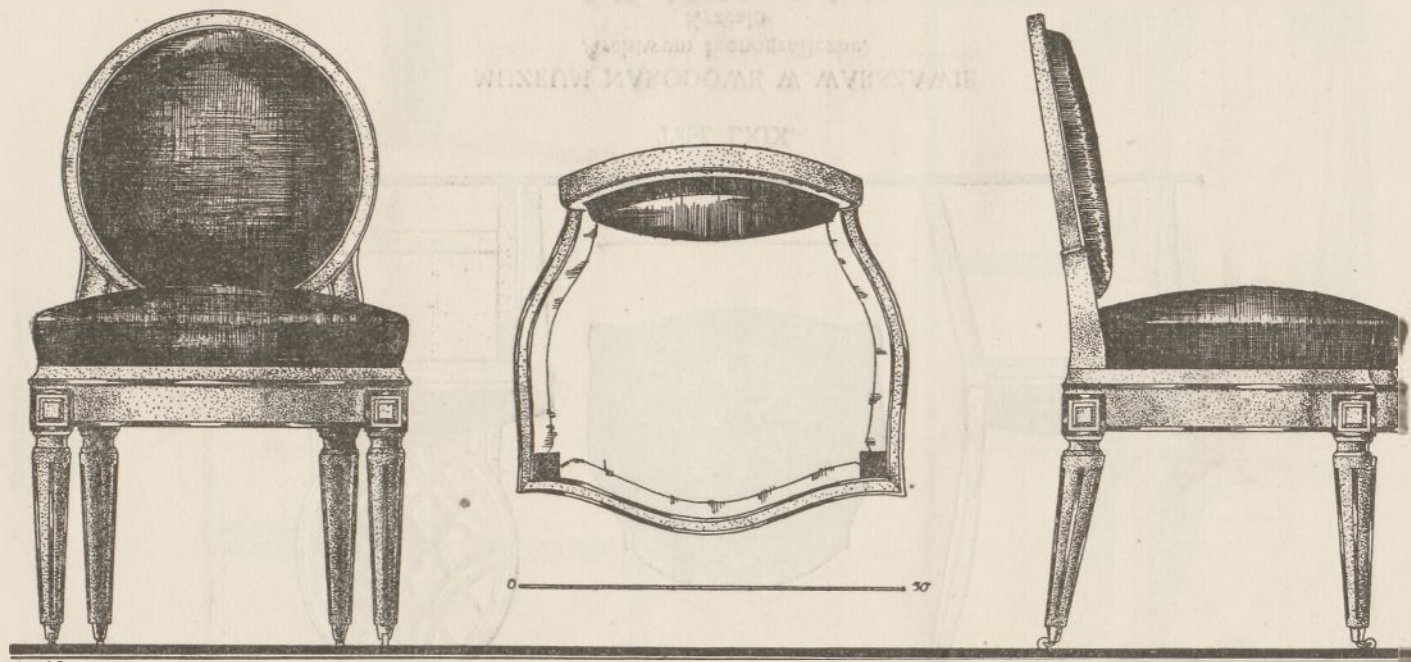
Tabl. LXIX.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Archiwum Ikonograficzne.

Kzesło

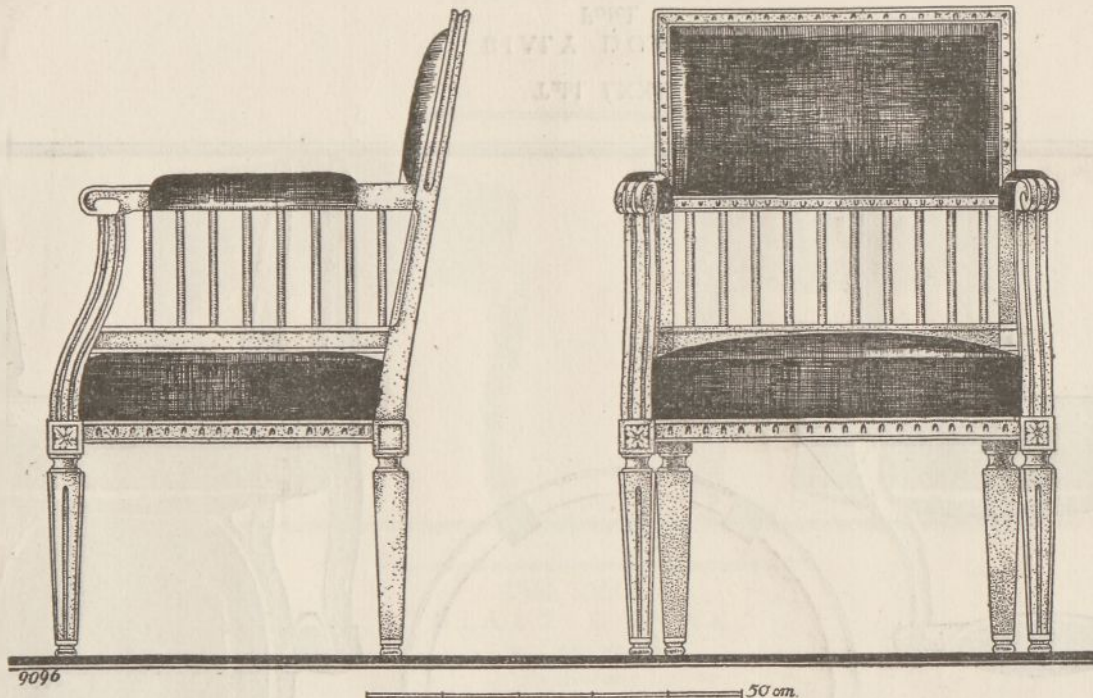
1:15 wielkości naturalnej



Tabl. LXX.

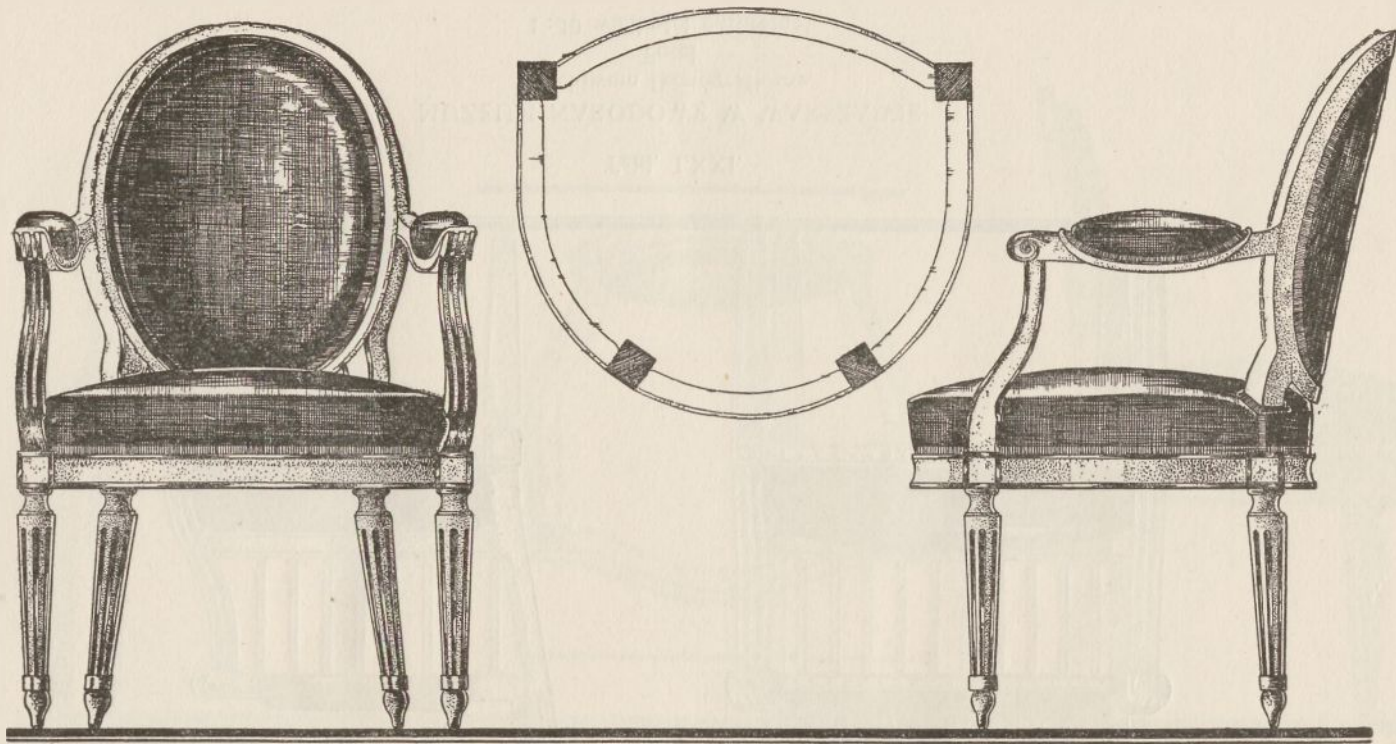
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne.  
Krzeseł  
1 : 10 wielkości naturalnej





Tabl. LXXI.

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE  
Archiwum Ikonograficzne.  
Fotel  
1 : 10 wielkości naturalnej

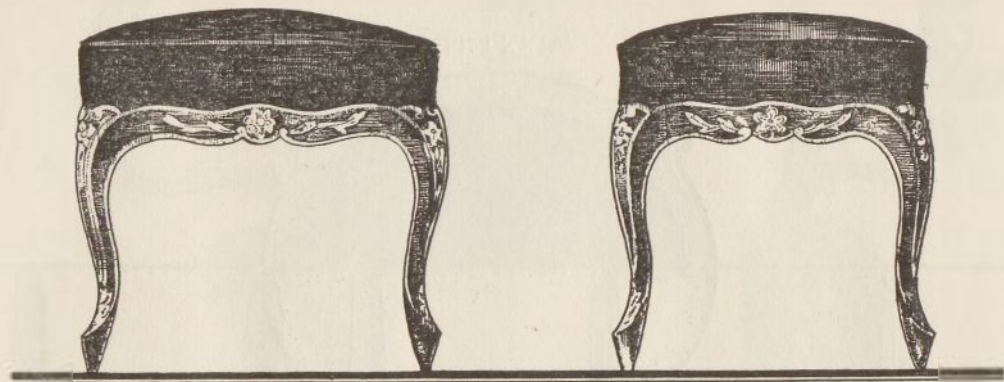


Tabl. LXXII.

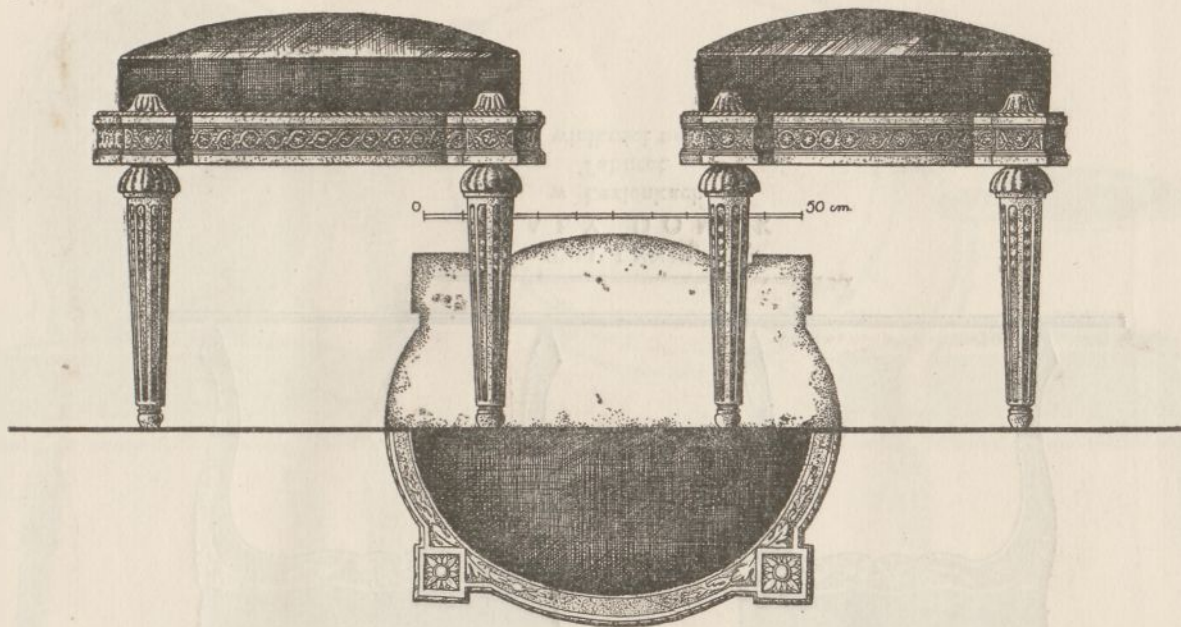
BIAŁY DOMEK.

Fotel.

1 : 10 wielkości naturalnej.



Tabl. LXXIII.  
BIAŁY DOMEK  
w Łazienkach  
Taburet,  
1 : 10 wielkości naturalnej



Tabl. LXXIV.

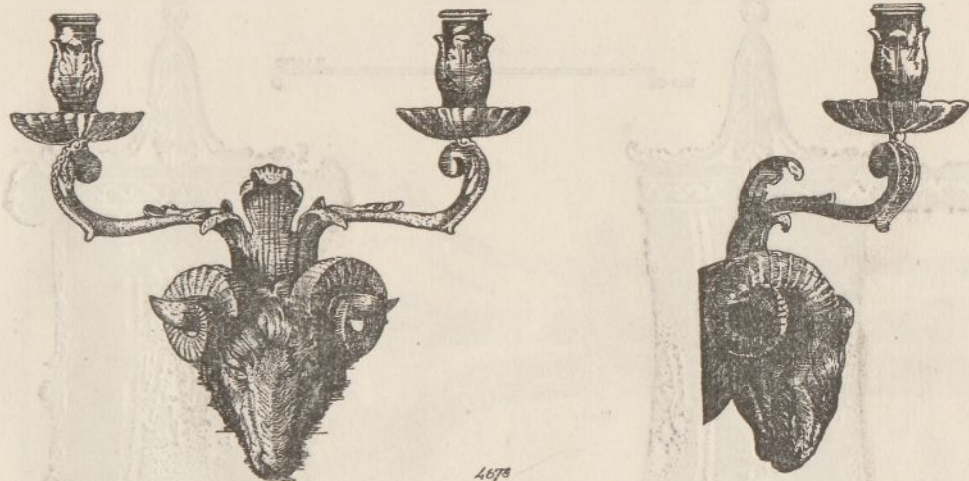
ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Rotunda królewska

Taburet.

1:20 wielkości naturalnej





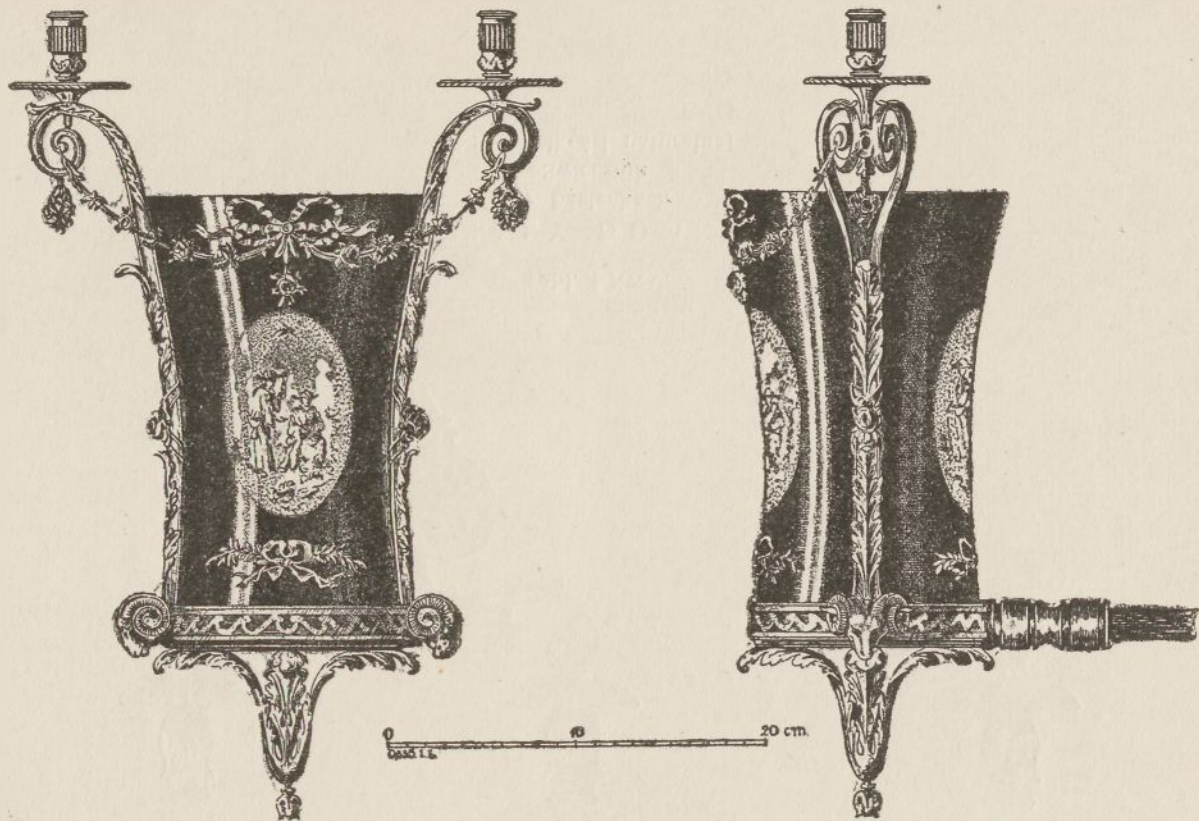
4678

0 ————— 10cm.

Tabl. LXXV.

BIAŁY DOMEK  
w Łazienkach  
Świecznik  
1:4 wielkości naturalnej



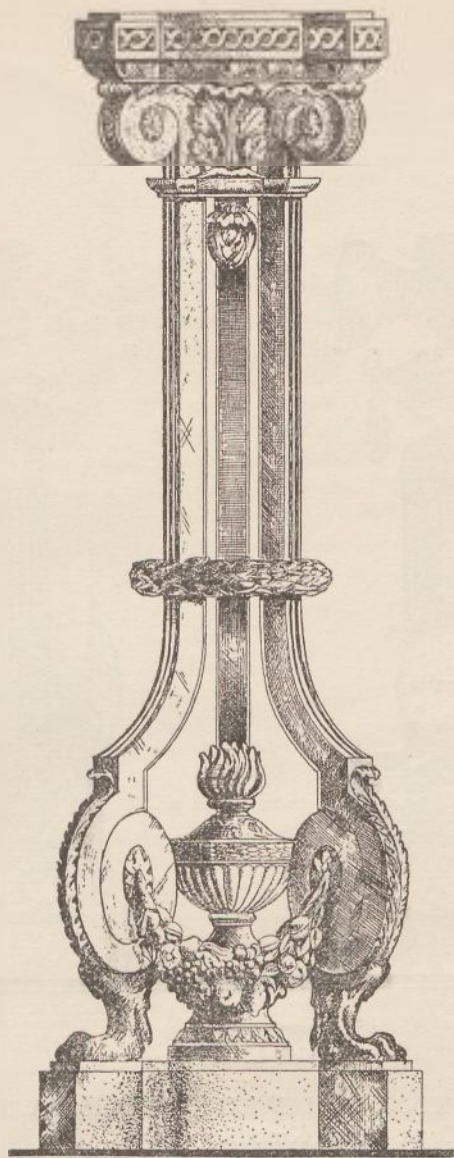


Tabl. LXXVI.

BIAŁY DOMEK.

Gabinet przy Sał Jadalnej.  
Swiecznik.

1 : 4 wielkości naturalnej.



0 ————— 50 cm

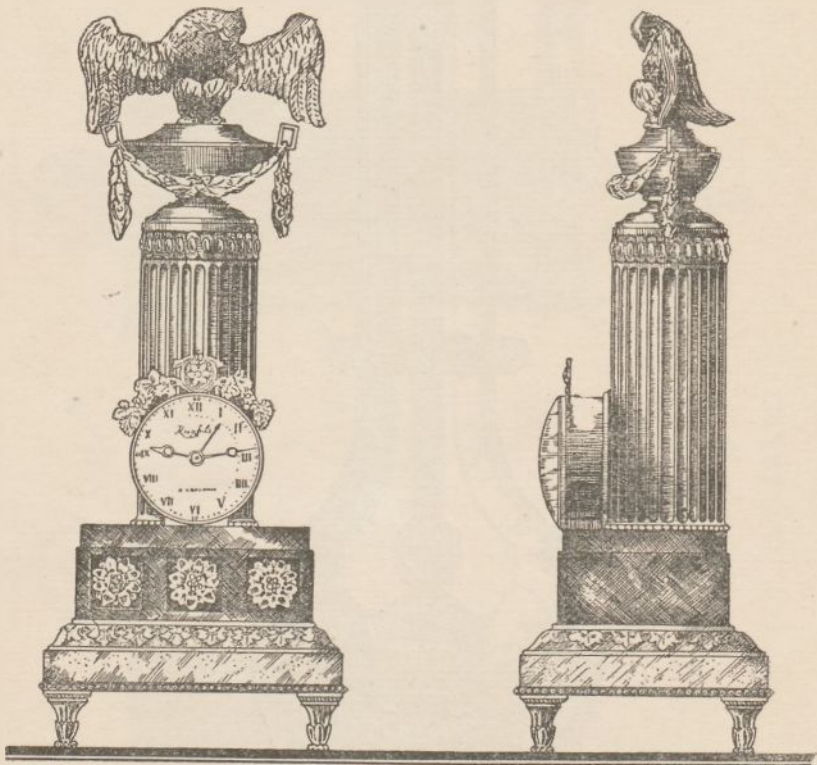
Tabl. LXXVII.

ŁAZIENKI KROLEWSKIE

Sala Salomona

Trójnóg

1 : 10 wielkości naturalnej



0 ————— 10 cm

Tabl. LXXVIII.

ŁAZIENKI KROLEWSKIE W WARSZAWIE  
Zegar firmy Kroszński w Krakowie  
1 : 4 wielkości naturalnej







## OBJAŚNIENIE TABLIC.

- Tabl. I. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. II. Fotografia Józefy Bulhakówny.
- Tabl. III. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. IV. Fotografia Józefy Bulhakówny.
- Tabl. V. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. VI. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. VII. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. VIII. Fotografia prof. Uniw. Stef. Batorego w Wilnie inż. Juljusza Kłosa (z „Łazienek Królewskich”) Lecha Niemojewskiego — Warszawa, 1922.
- Tabl. IX. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. X. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. XI. Fotografia Józefy Bulhakówny.
- Tabl. XII. Fotografia Ajencji „Światowid”.
- Tabl. XIII. Fotografia Ajencji „Światowid”.
- Tabl. XIV. Fotografia Ajencji „Światowid”.
- Tabl. XV. Fotografia Ajencji „Światowid”.
- Tabl. XVI. Fotografia Ajencji „Światowid”.
- Tabl. XVII. Fotografia prof. Uniw. Stefana Batorego w Wilnie inż. Juljusza Kłosa (z „Łazienek Królewskich” Lecha Niemojewskiego).
- Tabl. XVIII-a. Fotografia Józefy Bulhakówny.
- Tabl. XVIII-b. Fotografował w roku 1914 przed ewakuacją zbiorów Łazienkowskich do Rosji Nofok Sowiński (z „Łazienek Królewskich” Lecha Niemojewskiego).
- Tabl. XIX-a. Fotografia Józefy Bulhakówny.
- Tabl. XVIII-b. Fotografował w roku 1914 przed ewakuacją zbiorów Łazienkowskich do Rosji Nofok Sowiński (z „Łazienek Królewskich” Lecha Niemojewskiego).
- Tabl. XX. Fotografia z kolekcji Zbiorów Państwowych w pałacu „Pod Blachą”.
- Tabl. XXI. Zdjęcie inwentaryzacyjne dokonane przez studentów wydziału architektury Politechniki Warszawskiej dla Zakładu Architektury Polskiej.
- Tabl. XXII. Zdjęcie inwentaryzacyjne i opracowanie graficzne Marjusza Maszyńskiego.
- Tabl. XXIII. Zdjęcie inwentaryzacyjne i opracowanie graficzne Marjusza Maszyńskiego.
- Tabl. XXIV. Zdjęcie inwentaryzacyjne i opracowanie graficzne autora.
- Tabl. XXV. Zdjęcie inwentaryzacyjne i opracowanie graficzne autora.
- Tabl. XXVI. Zdjęcie inwentaryzacyjne inż. Adama Paprockiego. Opracowanie graficzne autora.
- Tabl. XXVII. Zdjęcie inwentaryzacyjne ś. p. Kazimierza Małagowskiego. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.
- Tabl. XXVIII. Zdjęcie sprawozdawcze z robót rekonstrukcyjnych przeprowadzonych przez autora w roku 1922. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.
- Tabl. XXIX. a) i b) Zdjęcie inwentaryzacyjne Jerzego Radlicza. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.
- Tabl. XXX. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne Witolda Czczotta.
- Tabl. XXXI a) i b). Zdjęcie inwentaryzacyjne autora.
- Tabl. XXXII. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne autora.

- Tabl. XXXIII. Zdjęcie z natury B. Świecimskiego.  
 Tabl. XXXIV. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne arch. Stanisława Brukalskiego.  
 Tabl. XXXV. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne arch. Stanisława Brukalskiego.  
 Tabl. XXXVI. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne arch. Stanisława Brukalskiego.  
 Tabl. XXXVII. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne arch. Stanisława Brukalskiego.  
 Tabl. XXXVIII. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XXXIX. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XL. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XLI. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XLII. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XLIII. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XLIV. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XLV. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XLVI. Zdjęcie z natury B. Świecimskiego. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. XLVII. Według zdjęcia w archiwum ikonograficznym Muzeum Narodowego.  
 Grafika autora.

- Tabl. XLVIII. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. XLIX. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne Jana Chmielewskiego.  
 Tabl. L. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LI. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LII. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LIII. Zdjęcie z natury Jerzego Radlicza. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LIV. Opracowanie graficzne Jana Chmielewskiego.  
 Tabl. LV. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LVI. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LVII. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LVIII. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LIX. Zdjęcie z natury Jerzego Radlicza. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LX. Zdjęcie z natury Jerzego Radlicza. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. LXI. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXII. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXIII. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXIV. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXV. Zdjęcie z natury Jerzego Radlicza. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXVI. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXVII. Opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. LXVIII a i b. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXIX. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXX. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXXI. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXXII. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXXIII. Zdjęcie z natury Jerzego Radlicza. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXXIV. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne Witolda Czczotta.  
 Tabl. LXXV. Opracowanie graficzne autora.  
 Tabl. LXXVI. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne Tadeusza Filipowicza.  
 Tabl. LXXVII. Zdjęcie z natury i opracowanie graficzne Tadeusza Filipowicza.  
 Tabl. LXXVIII. Zdjęcie z natury Jerzego Radlicza. Opracowanie graficzne autora.

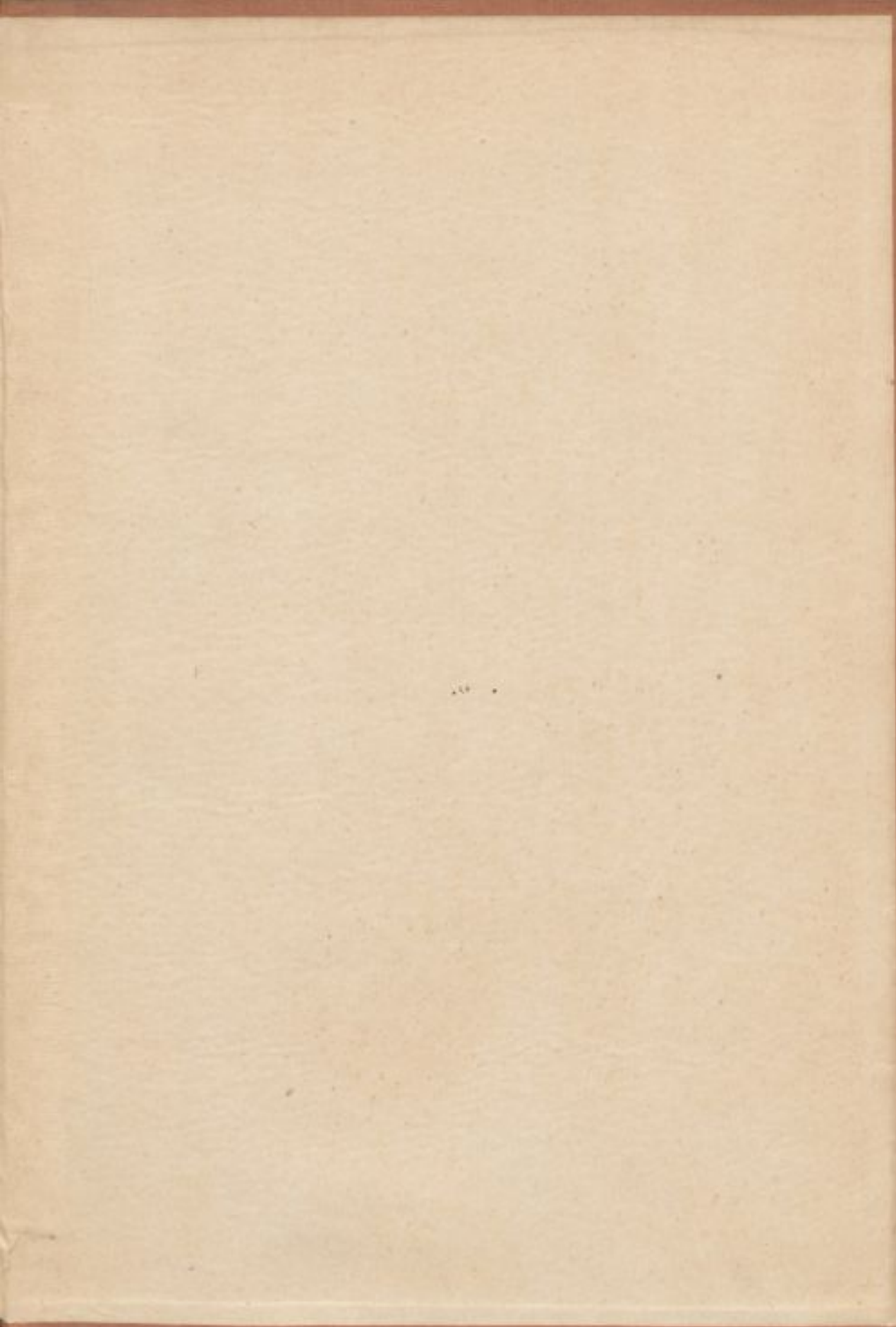
Rysunki, zaczerpnięte z Archiwum Ikonograficznego Muzeum Narodowego w Warszawie, są graficzną traspozycją tablic wykonanych akwarelą wedle pomiarów zdjętych z natury. Wobec tego, że większość przedmiotów, zarejestrowanych w ten sposób w Archiwum Ikonograficznym, stanowi własność prywatną i nieraz zmienia właściciela, uznaliśmy za właściwe podanie wyłącznie źródła archiwalnego.

Numer umieszczony u spodu rysunku łącznie z cyframi: A. I. ułatwi zainteresowanemu odnalezienie w archiwum oryginału barwnego.



POLITECHNIKA WROCŁAWSKA  
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY  
KATEDRA HISTORII  
ARCHITEKTURY POLSKIEJ  
Nr. Zaw. 163.





169 N

69/5

