

Batowski Z. Owi djuwz w Szkole
Rycerskiej

23.738

OWIDJUSZ W „SZKOLE RYCERSKIEJ“

W jednym z najwcześniejszych życiorysów ks. Adama Czartoryskiego, generała ziem Podolskich, wyszczególniono wśród jego zasług na rzecz Szkoły Rycerskiej (Korpusu Kadetów) Stanisława Augusta pozostawienie w niej po sobie cennej artystycznej pamiątki: „Kazał on biegłemu malarzowi główniejsze sceny z przemian Owidiusza olejno wykonać i niemi sale korpusu ozdobić“.¹ Nie będzie nikogo dziwił ten pomysł ks. Czartoryskiego, gdy się zwróci uwagę, że szkoła, powierzona jego pieczy, objawszy programem także tak zwane podówczas nauki wyzwolone, dawała uczniom ogólne wykształcenie w zakresie kultury klasycznej i że do jednego z jej działów, mianowicie do mitologii, miała młodzież podręcznik jezuita Pomeya, dziełko z ilustracjami, p. t. *Pantheum mithicum albo baieczna bogów historya... z Łacińskiego na Polski język przez x. Piusa Woynę Soc. Jesu na rozkaz Xćia Jmci Adama Czartoryskiego dla Korpusu Kadetów J. K. Mci przełożona, ... w Warszawie 1768.*

Na podstawie przytoczonych powyżej słów możnaby sądzić, że obrazy z *Przemian* należały do zbioru pomocy naukowych szkoły, podobnie jak biblioteka, zbiór mineralogiczny i przyrządy do nauki matematyki i fizyki, również pochodzące z daru księcia-komendanta. W istocie nie były te obrazy pozbawione charakteru środka pogładowego dla młodzieży, ale, jak się dowiadujemy ze wspomnień wychowanka zakładu,² właściwe ich przeznaczenie było nieco inne, przynajmniej za czasów jego bytności w korpusie, od r. 1783. Spotykało się je w pokoiku bilardowym. „Zwierzchność albowiem uznała tę zabawę być przywoitą dla doroślejszych młodzieńców i pożyteczną, pod względem wprawiania oka. W tym pokoju także było kilka portretów sławnych Polaków jako: Koniecpolskiego, Chodkiewicza i in-

¹ Fryd. hr. Skarbek: *Rys zasług naukowych ś. p. Xięcia Adama Czartoryskiego* (*Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego przyjaciół nauk*, t. XVIII, Warszawa, 1825, str. 294).

² *Pamiętniki Seweryna Bukara z rękopismu po raz pierwszy ogłoszone. (Biblioteka pamiętników i podróży, wyd. przez J. I. Kraszewskiego, t. V. Drezno 1871, str. 30).*





PRZEMIANA PIERYD W SROKI

I. Akwaforta w dziele *Metamorphoses d'Ovide*. II, Obraz olejny w Muzeum Narodowym m. Warszawy.

<http://rcin.org.pl>

nych, których nie pomnę. Poniżej tych w formacie także arkuszowym obrazy wystawiające znakomitsze fakta z mytologii, na jednej połowie arkusza, a na drugiej, stosownie do obrazu, przytoczone wiersze łacińskie z przemian Owidjusza. Oprócz tego — dodaje pamiętnikarz — w bibliotece widzieć można było całą mytologję w medaljonach owalnych wielkości rubla, delikatnie i dokładnie z gipsu wylanych w szufladach, które mieściły się i wsuwały w szafki maleńkie, na ten koniec sporządzone.“

Z obydwóch powyższych wzmianek dowiadujemy się ciekawych szczegółów o urządzeniu zakładu, a dane te winny nas bodaj tem bardziej jeszcze zainteresować, że część obrazów, dekorujących wnętrze w ówczesnym gmachu kadeckim — dawniejszym pałacu Kazimirowskim, a obecnie budynku głównym Uniwersytetu Warszawskiego — zachowała się wedle mego przekonania do dziś dnia, próbka zaś, pozwalającą nabrać wyobrażenia o całości, jest obrazek nabyty przed rokiem do Muzeum Narodowego m. Warszawy, przedstawiający przemianę Pieryd w sroki.

Nie bez pewnej słuszności obrazek ten, poczytywany za utwór Norblina, miał to autorstwo przypisane już u ostatniej właścicielki oraz przedostatniego właściciela, Wojciecha Kolasińskiego. Istotnie, mamy przed sobą norblinowskie pociągnięcie pendzla i jego koloryt, a poszczególne formy mają jego piętno, ale nie jest to przecież oryginalny Norblin — oryginalny w pełnem tego słowa znaczeniu. Malarz ten tym razem zapożyczył kompozycji od innego artysty. Okazuje się oto, że ten zamasztysty szkic, tak ładzący właściwościami indywidualnego pendzla jest parafrazą rycinki, która się mieści w łacińskofrancuskim, czterotomowem, wytwornem wydaniu *Metamorfoz* Owidjusza (Paryż 1767—1771), firmowanem przez rytowników Le Mire’a i Basana, a rozpowszechnionem przez kilka, zmiennie na tytule wymienianych księgarń.¹ Jako rysownik obchodzącej nas ryciny podpisany jest C. Monnet, jako rytownik P. P. Choffard. (Obacz tablicę)²

Rycina jest winjetą do V-ej księgi, zawierającej m. in. fabułę naszej kompozycji. Dziewięć utalentowanych cór króla macedońskiego Pierusa wyzwalało zuchwale dziewięć muz w zawody poetyckośpiewacze, oddając się pod wyrok nimf, a gdy ten wypadł na niekorzyść królowien i skończył się obrazą nimf ze strony zwyciężonych

¹ *Les Métamorphoses d’Ovide en latin et en françois de la traduction de M. l’abbé Banier. T. II Paris Chez...* [tu różne nazwiska] 1768, str. 95.

² Obydwie reprodukcje odpowiadają oryginałom jedynie co do ogólnej treści i o tyle tylko mogą służyć jako materiał dowodowy. Nie udało się bowiem przezwyciężyć wszystkich trudności technicznych przy wykonywaniu klisz fotograficznej, aby uzyskać większą wyrazistość, zwłaszcza drugiej podobizny.

dziewic, te ostatnie za karę zostały przemienione przez Apollina w skrzeczące sroki.

Ze swobodą wytrawnego kompozytora przeniósł malarz na płótno treść książkowej ryciny. Scenkę leżącą przekształcił na stojącą (wys. 35,1 cm, szer. 21,5 cm). Licencja artystyczna dała mu oderwać się od ilustratorskiej wierności ryciny i okroić opowiadanie poety. Nie dziewięć muz wywołanych jest na scenę w obrazie, lecz pięć; ilość srok zmniejszył Norblin do siedmiu; zupełnie zmieniona wyszła muza z lutnią: jest w innej pozie, odwrócona, zbliżona do towarzyszek, poto, aby kompozycyjnie zamknąć grupę. Inkarnując smukłe postacie bogiń na lekko różowy ton, pozostawił koszulkom białe barwy z przeznaczeniem żywszych akcentów na inną część powiewnego stroju, zabarwił draperję u jednej granatowo, u drugiej żółto. Większej sroce z kobiecą głową wypadła suknia czarna, druga z kobiecą głową, mniejsza, otrzymała suknię żółtawą, obie — skrzydła czarne.

Transpozycja formatu poprzecznego na podłużny, uproszczenie elementów składowych i ścieśnienie grupy, oraz narzut barw, każą malarza (Norblina) traktować nie jak pospolitego kopistę, obrazek zaś uważać poniekąd za fantazję na cudzy temat.

Gdyby tylko tyle było do stwierdzenia, mogłoby to znaczyć, że Norblina czemś specjalnem zajął Monnet lub też mit o Pierydach. Bo czemużby ta jedna, pomniejsza rycina miała dostąpić wyróżnienia, skoro dzieło zawiera ich więcej, ba jeszcze misterniejszych i okazałszych, całostronicowych? Toż z tłumaczem, l'abbé Banierem, sprzął wydawca ilustratorów takich, jak Boucher, Eisen, Gravelot, Moreau, rytowników, jak Basan, de Launay, de Longueil, Saint-Aubin i i., nieomal wszystko, co najwdzięczniejszego posiadał Paryż w zakresie mitologicznego malarstwa i książkowej grafiki. Nie dziw przeto, że dzieło osiągnęło europejską popularność i dziś jest oskomą bibliofilów jako wykwit smaku edytorskiego XVIII-go wieku.¹

Otóż rzecz ma się tak, że nasz malarz sięgnął do tomu łacińsko-francuskiego Owidjusza z r. 1768 nie tylko gwoli przerobienia na obraz jednej winjety. W ostatnich dwóch dziesięcioleciach przewinęło się przez warszawskie okolicznościowe wystawy i rynek antykwarski parę olejnych bezimiennych obrazków mitologicznej treści, odpowiadających rycinom paryskiego wydania *Przemian*, a wymiarami „Pierydom“. Taki obrazek posiadał razem z „Pierydami“ w r. 1913 zbieracz W. Kolański w Warszawie, dziś nieżyjący, nabywszy je obydwą od ramiarza Druhlińskiego przed trzydziestu kilku laty z górą. Obecnie

¹ Pięknie zachowany egzemplarz tego dzieła (z odmiana „*Ches Barrois*“) ma w swym księgozbiornie p. Władysław Kościelski w Warszawie.

w antykwariacie G. Bisiera można spotkać trzeci olejny obrazek tej serii, przedstawiający „Wjazd Bachusa“, a będący przeróbką z Eisena „*Bachus arrive en triomphe dans la Grèce et les champs retentissent du bruit de ses Fêtes*“ (plansza w I-szym tomie Owidjusza, str. 229), oraz czwarty: „Jazon usypia smoka, strzegącego złote runo“ — rzecz, sposobem malowania bardziej jeszcze norblinowska, niż „Bachus“, lecz nie znajdująca odpowiednika wśród rycin *Metamorfoz* omawianego wydania. Na drzewie po lewej wisi biały baranek przez pól przewiązany, z prawej nadbiega rycerz z tarczą, Jazon, i na wyciągnięty miecz leje z dzbanka płyn, który ścieka na głowę smoka, zajmującego pierwszy plan sceny. Bisier miał w r. 1887 jeszcze jeden obrazek: „Diana i Akteon“ czy też „Wenus i Adonis“ (piąty z rzędu), który stanowił z poprzednim parę i pochodził ze wspólnego źródła (od malarza Ignacego Wróblewskiego), — lecz go się wkrótce pozbył.

To wszystko nasuwa przypuszczenie, zmieniające się we mnie pod wpływem wywiadów w kołach zbieraczy i antykwarzy warszawskich niemal w pewność, że powyższych kilka obrazków jeszcze nie wyczerpuje całej ilości barwnych przeróbek z jednobarwnych ilustracji owego paryskiego wydania *Metamorfoz*. W ślad za tem dochodzi się do wniosku, że książkę tę poprostu podsunęto Norblinowi jako wzór do zamówionego szeregu obrazów. Dla kogo zaś one miały być robione i w jakim celu, — tego powtarzać bodaj już nie trzeba po cytacie, umieszczonym na wstępie artykułu. Lubował się widocznie w tych rycinach książę jenerał, tak, jak lubowano się nimi i na dworze króla Stanisława Augusta, skoro same plansze dzieła, oprawione w ramki, zawisły na ścianach górnych gabinetów w Łazienkowskim Białym Domku.

Ale, co ciekawsze, u samego ks. Czartoryskiego, w jego pałacu w Sieniawie, przechował się do czasów wojny zbiór stu kilku olejnych scen mitologicznych z *Metamorfoz* Owidjusza, malowanych na podstawie owych francuskich rycin, na tęcz prawie modłę, co monnetowsko-norblinowski obrazek Muzeum Warszawskiego, i w tych mniej więcej rozmiarach. Wedle tradycji, przechowanej na miejscu, wykonywano je kiedyś pod okiem Norblina. Były lepsze i gorsze; po prawej stronie scenki, na drugiej połowie płótna widniało, tak jak na obrazach w Korpusie Kadetów, odpowiednie objaśnienie cytatami z łacińskiego tekstu owidjuszowskiego, przełożonego też na język francuski i polski, lub też wolno pozostawiona przestrzeń oczekiwała wypełnienia słowami. Zestawione ściśle jedno przy drugich w pewnego rodzaju wielkie, całościennne *panneau* dawały obraz pracowitości dyletanckiej pewnych osób, którym Norblin w domu Czartoryskich

mistrzował jako ich malarz nadworny. Sprawiały wrażenie, że są ćwiczeniami malarskimi, poprawianymi przez niego — czemś w rodzaju gorszych, wybrakowanych duplikatów z cyklu w Korpusie Kadetów.

Ale w dalszych domysłach należy już się nam zatrzymać, bo nie można ani obrazka Muzeum z nimi porównać, ani sprawdzić tych skąpych o nich wspomnień, pochodzących z przed lat dziesięciu. Pałac sieniawski został w październiku r. 1914 ogołocony przez wojska rosyjskie z całego dobytku artystycznego, a co do rzeczonoego cyklu obrazów informacje właścicieli podają, że wywieziono go wraz z innymi obrazami do Muzeum Historycznego w Moskwie; może więc nie padł ofiarą zniszczenia na miejscu, lecz jest bodaj tylko do czasu niedostępny.

Tak tedy przypuszczenie, że pod określeniem „biegły malarz“ Norblina należy rozumieć (co zgóry można było przyjąć ze względu na stanowisko Norblina na dworze Czartoryskich), potwierdza się szeregiem szczegółów. Przypuszczenie, że omawiany obrazek Muzeum Warszawskiego należał do cyklu „główniejszych scen z *Przemian Owidjusza*“ — godzi się z pojęciem o wyglądzie cyklu. Wyrażenie pamiętnikarza: „format arkuszowy“ obrazków nie powinno podsuwać myśli, że utwory, objęte wzmianką, były rysunkami lub rycinami — ma ono tylko określać ich rozmiary. Że w malowaniu tych scen posilkowano się obcemi kompozycjami, wykazują znowu przykłady, choć nie jest wykluczone, że pomiędzy parafrazami były i zgoła oryginalne wstawki („Jazon usypiający smoka“).

Ale skoro te malowidła tworzyły liczniejszą serję, może być zadane pytanie, czy było ich aż tyle właśnie, ile rycin w książce, — jeżeli zaś było ich mniej, to usprawiedliwioną byłaby ciekawość, które z rycin wybór uwzględnił, a które ominął — czy dlatego, że mniej się podobały wybierającemu, czy też, że uchodziły za mniej stosowne dla rycerskiej szkoły. Bo nawet w wieku uwielbienia Owidjusza i pobłażliwszych poglądów na życie zmysłowe nie zbywało wychowawców z poczuciem, że *Metamorfoz* nie można dawać w ręce młodzieży bez zastrzeżeń, czyli bez cenzury. Dowodzi tego robienie selekcji, istnienie wydań, tak zwanych „ekspurgowanych“. Odpowiednie przykrawania dla szkół poematu, jak np. *Krótkie zebranie Metamorfoz... ku używaniu Młodzi* (Warszawa u Dufoura 1777) wdały się nawet w moralizatorskie oświećlania drażliwszych miejsc.

Jakkolwiek rzecz się miała w naszym przypadku, obrazy z mitologii w Korpusie Kadetów były — jak wskazuje próbka — efektownem ożywieniem ścian, ukazujących widzowi to marsowe oblicza sławnych

przodków (w najbliższym sąsiedztwie), to wizerunki celniejszych uczonych europejskich (w głównej sali). Były pomysłem pedagogicznym śmielszej natury, ale bez odskoku od kultury umysłowej tych czasów. Szkoda zatem, że tylko jeden okaz z tego malowniczego cyklu znalazł się w Muzeum.

Byłoby pożądaną wiadomości, jakie ten obraz przebył losy, wspólnie z resztą, odkąd całość przestała spełniać swą dydaktyczną, dekoracyjną i rekreacyjną rolę w murach dawnego pałacu Kazimirowskiego.

Cytowany nieoceniony Bukar, — autor, bez którego żywego choć składanego po pół wieku świadectwa i plastycznego opisu nikłaby nam w mgłę siedziba Szkoły Rycerskiej, — wspominając, co było wśród zasobów naukowych zakładu, użył w zakończeniu słów żalu: „Wszystko to, niestety, stało się łupem zaborców kraju, wszystko pochłonął przekłety Petersburg...” (str. 31). Może nie dosłownie. Zbiory zakładu utrzymały się częściowo na miejscu, jak księgozbiór, a to dzięki przejściu jego w r. 1804 do Liceum Warszawskiego i dzieleniu jego losów. Inne ruchomości przetrzebiła wcześniej „Aukcja w Pałacu bywszego Korpusu Kadetów“ dnia 4 stycznia 1796.¹ Wystawiono na nią z wybrakowanymi sprzętami zbyteczny „billard“. Przy ogołacaniu przez Rosjan w r. 1832 budynku, w którym podówczas mieściła się Biblioteka Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, już owidjuszowskich obrazów tam nie było. Wcześniej więc, zapewne wnet po zniesieniu Szkoły Rycerskiej w r. 1794, wywędrowały z miejsca przeznaczenia i rozproszyły się.

Ocalony dla szerszego ogółu i warszawskiego środowiska rozbitek — obraz „Przemiana Pieryd w sroki“ — będzie zawsze godny uwagi dla dwóch historycznych względów: jako przyczynek do znajomości tego, co mieścił w sobie kiedyś główny gmach Uniwersytetu Warszawskiego, i do lepszego poznania malarza, który był wykonawcą obrazu.

ZYGMUNT BATOWSKI,



¹ Dodatek ad Nrum 1 *Gazety Warszawskiej* 1796, w „Doniesieniach“.

F

23.738