

sandomierskiego, w 1639 podkanclerzego koronnego i w 1643 kanclerza wielkiego koronnego. Poselstwo wysłane 15 września z Krakowa przez Wiedeń, Treviso, Padwę i Bolonię dotarło do Rzymu 20 października 1633 roku. Liczyło ono 300 osób w strojach polskich, perskich i tureckich, w tym jeźdźców na koniach ozdobionych drogocennymi uprzężami i złotymi podkowami, 20 powozów, 10 wielbłądów, wiele mułów, koni i wozów. Właściwa prezentacja orszaku odbyła się 27 listopada i została powtórzona w nieco zmienionym kostiumie z okazji papieskiej audiencji 6 grudnia. Miała świadczyć o zamożności Rzeczypospolitej i jej oddaniu sprawom wiary katolickiej. Niezwykle bogate i widowiskowe wydarzenie zostało rozrysowane, opisane włoskim komentarzem, a potem powielone w grafice przez świadka wjazdu Ossolińskiego do Rzymu – włoskiego rysownika Stefano della Bellę (1610-1664). Właśnie jego cykl sześciu akwafort z roku 1633 posłużył nieznanemu artyście jako wzór do dość wiernie namalowanej trzyczęściowej kompozycji. Rozciągnięta kawalkada jeźdźców w orientalnych strojach polskich i arabskich (z wielbłądami, wozami) i asystującymi im wysłannikami papieża zmierza wśród łagodnych pagórków w stronę widocznego w oddali Wiecznego Miasta. Oryginalnemu poselstwu przyglądają się stojący obok jeźdźcy w strojach włoskich. Długi opis orszaku w języku polskim, umieszczony u dołu płócien, dodatkowo objaśnia barokową kompozycję. Jaskrawe barwy strojów postaci są dopełnieniem linii dominujących na tym dość „graficznym” obrazie. Cykl trzech obrazów zapewne pełnił funkcję fryzu dekoracyjnego sali w jednej z rezydencji Ossolińskich. Jego temat kilkakrotnie podejmowany w sztuce polskiej (m.in. w dziele Bellotta z 1779) był przedstawiony w formie fryzu w bliżej nieznanym dziele w jednej z dwóch wielkich sal pałacu Ossolińskich w Ossolinie.

Sala II

W sali tej zgromadzono niewielką, lecz niezwykle ważną dla zilustrowania rozwoju sztuki polskiej, kolekcję dzieł z ostatniej ćwierci XVIII i początku XIX wieku. Epoka, w której powstały – oświecenie, była czasem wielkiego ruchu intelektualnego, wyrażającego się w sztukach plastycznych uwielbieniem i naśladowaniem sztuki starożytnej Grecji okresu klasycznego. W Polsce oświecenie zaznaczyło się głównie działalnością reformatorską w dziedzinie życia politycznego (reformy ustrojowe związane z Konstytucją 3 Maja), ekonomicznego i społecznego. Jej celem było ratowanie chylącego się ku upadkowi państwa. Dokonano wówczas modernizacji szkolnictwa (powstała Komisja Edukacji Narodowej), rozwijała się nauka, literatura i teatr, powstała prasa. W dziedzinie sztuki oświecenie w Polsce nie miało jednolitego oblicza stylowego. Sztuka klasycyzmu pojawia się u nas późno i zaznacza głównie w architekturze i rzeźbie. W malarstwie, rysunku i grafice dominuje styl późnego baroku, odpowiadający gustom sarmackim. Klasycyzm w sztukach plastycznych jest wyraźniej widoczny dopiero w pierwszym trzydziestolecu XIX w., w tym samym czasie istnieje również nurt sentymentalny i romantyczny. Obecne w galerii wrocławskiego muzeum prace obcych artystów, sprowadzonych przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz polską magnaterię (Czartoryskich), wniosły na tejsze ziemie ożywczy powiew sztuki europejskiej schyłku baroku oraz klasycyzmu. Malarze ci byli związani z ambitnymi planami króla stworzenia Akademii Sztuk Pięknych oraz bogatej kolekcji sztuki europejskiej. Miała to być podstawa umożliwiająca później kształcenie rodzimych artystów. Niedobór funduszy królewskich oraz upadek Polski połączony z abdykacją Jej monarchy stały się powodem tylko

częściowej realizacji królewskich zamierzeń. Poniatowski sprowadził do stolicy północnowłoskich artystów – Marcelego Bacciarellego, Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem, oraz Jana Chrzciciela Lampiego. Ich zadaniem miała być klasycystyczna przebudowa Zamku Królewskiego oraz Łazienek w Warszawie, doradztwo w sprawach zakupu dzieł sztuki do kolekcji króla, malowanie obrazów na potrzeby dworu oraz prowadzenie na zamku namiastki akademii, tzw. „malarni”. Malarze włoscy oraz przybyli wcześniej z Francji Jan Piotr Norblin de la Gourdain, a także reprezentowany we wrocławskiej kolekcji trzema obrazami Józef Franciszek Pitschmann stworzyli wiele świetnych portretów, widoków miejskich, scen rodzajowych oraz obrazów historycznych. Oni też, dzięki wykształceniu uczniów, przyczynili się do powstania ośrodków sztuki w Warszawie i Wilnie.

Bernardo Bellotto, zwany Canaletto

(ur. 1721 w Wenecji, zm. 1780 w Warszawie)

Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w roku 1633, 1779

Olej, płótno; 169 × 271,5

Dawniej w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie

Nr inw. VIII-6

Dużych rozmiarów dzieło słynnego weneckiego malarza widoków miejskich (veduta) wyraźnie dominuje w sali II. Obraz namalowany w roku 1779 na zamówienie Józefa Ossolińskiego pozostawał do 1795 jako depozyt w galerii Stanisława Augusta Poniatowskiego, skąd przeszedł wraz ze zbiorami Ossolińskich do Muzeum im. Lubomirskich. Malowidło jest kolejną, autorską wizją historycznego wjazdu poselstwa Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w 1633 na dwór papieża Urbana VIII. Okoliczności wydarzenia przedstawiono przy opisie anonimowego fryzu o tej samej tematyce wiszącego w sali I. W typowy dla siebie panoramiczny sposób Canaletto ukazują rzymski plac – Piazza

del Popolo – wypełniony 27 listopada 1633 tłumem rzymian oraz barwnym pochodem orszaku polskiego posła. Na pierwszym planie widzimy Jerzego Ossolińskiego – w reprezentacyjnym polskim stroju – na białym koniu przybranym drogocenną orientalną uprzężą. Kawalkada jeźdźców i pieszych orszaku Ossolińskiego wije się długim ciągiem w poprzek placu, kierując się w stronę Via del Corso. Polskiemu arystokracie asystują ukazani za nim kardynałowie oraz rzymscy i polscy dostojnicy. Zgodnie z relacjami historycznymi w przedstawianym orszaku są arcybiskup Faustopoli i kardynał Cajetani, patriarcha aleksandryjski, w otoczeniu oddziału polskiej piechoty. Namalowano również pieszy oddział barwnie ubranych Szwajcarów gwardii papieskiej oraz zamykającą pochód wielką, złocistą karetę. Wśród długiego korowodu jeźdźców poprzedzających ambasadora ukazano magnatów polskich z sekretarzem królewskim Cieklińskim na białym koniu oraz arystokratów cudzoziemskich. Na czele pochodu przedstawiono kilku trębaczy i gwardzystów Ossolińskiego z łukami i kołczanami, a także grupę wielbłądów. Interesującym pomysłem było ukazanie po obu stronach kompozycji dekoracyjnych tablic z francuskimi napisami objaśniającymi wydarzenie oraz podającymi wzory plastyczne wykorzystane przez malarza. W zwieńczeniu tablic możemy rozpoznać płaskorzeźbione na owalnych tarczach popiersia zestawione parami, po lewej królów Władysława IV i Stanisława



BERNARDO BELLOTTO, ZWANY CANALETTO, *Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w roku 1633, 1779*

198

Augusta, po prawej zleceniodawcy dzieła – hr. Józefa Ossolińskiego i autora obrazu – Bellotta. Ostatnie popiersie namalował Bacciarelli, na co wskazuje umieszczona poniżej sygnatura. Całość kompozycji imponuje iluzjonizmem i dokładnością pejzażu rozległego placu rzymskiego, ukazanego z wysokiego poziomu bramy Porta del Popolo. Liczne postacie, tworzące scenę historyczną, zostały potraktowane ze zróżnicowaną dokładnością, a pierwszoplanowe z godnym podziwu pietyzmem. Mimo to grupa figuralna, jak w wielu wedytach Canaletta, jest zaledwie rozbudowanym uzupełnieniem dla górującej, monumentalnej architektury placu. Malując ją, artysta posłużył się ryciną Piranesiego z 1750 r. z cyklu „Vedute di Rome”, czego konsekwencją było wyeksponowanie nieistniejących w 1633 r. świątyń Santa Maria di Monte Santo i Santa Maria dei Miracoli z początku XVIII wieku. Barwny orszak Ossolińskiego oraz tłumy rzymskich świadków wjazdu tworzą efektowną, rozbudowaną scenę historyczną. (Wiele widoków miejskich Bellotta ma taki właśnie charakter.). Barwy, użyte w stosunkowo wąskiej gamie dominujących jasnych odcieni brązów i szarości, nie rozpraszają widza. Widowiskowość wydarzenia podkreślają wyraźnie zaznaczone kontrasty światłocieniowe. Należy przypuszczać, że przy malowaniu obrazu Canaletto posłużył się nie tylko wymienionymi w napisach sztynchami Stefano della Belli i graficznym portretem Jerzego Ossolińskiego autorstwa Pietra Testy, lecz także nieznanymi bliżej włoskimi kompozycjami przedstawiającymi słynne wydarzenie. Malarstwo historyczne zdobywające popularność w Polsce w 2. poł. XVIII w. było w twórczości Bellotta rzadkim zjawiskiem. Artysta – urodzony w Wenecji w 1721 siostrzeniec i uczeń świetnego malarza wedyt Antonia Canale’a – malował głównie widoki miast i rezydencji książęcych na dworach w Turynie, Wiedniu i Dreźnie. W tym ostatnim mieście przy-

jął w 1747 posadę nadwornego malarza Augusta III Sasa. Do Polski Canaletto przyjechał w 1766, a w dwa lata później stał się nadwornym malarzem króla Stanisława Augusta. Zasadniczym dziełem stworzonym w Polsce był cykl niezwykle malowniczych widoków Warszawy oraz – mniej liczny – widoków Rzymu. Prace te powstały na zlecenie króla. Były przeznaczone do ozdoby Zamku Królewskiego w Warszawie. Malował też widoki wymyślone, tzw. kaprysy architektoniczne, a w czasie pobytu w Polsce malowidła dekoracyjne i historyczne. Camera obscura, którą się posługiwał, pozwalała mu na iluzyjne odtwarzanie widoków oraz precyzyjne ukazywanie scen rodzajowych uzupełniających wedyty.

Marceli Bacciarelli

(ur. 1731 w Rzymie, zm. 1818 w Warszawie)

Portret Izabeli Branickiej, ok. 1757

Olej, płótno; 139,5 × 103,5

Dawniej w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie

Nr inw. VIII-2

Autor portretu – ulubionego i najczęściej realizowanego wówczas gatunku tematycznego – należał do ścisłego grona ludzi z otoczenia Stanisława Augusta Poniatowskiego. Piastował zaszczytne funkcje: kierownika „malarni” królewskiej na Zamku Warszawskim, a od roku 1786 generalnego dyrektora budowy królewskich. Doradzał królowi w sprawach sztuki oraz realizował jego zlecenia malarskie – głównie portrety i obrazy historyczne. Bacciarelli urodzony w Rzymie w 1731 spędził swe długie i pracowite życie głównie na obczyźnie. Stawiał pierwsze artystyczne kroki w rzymskiej pracowni Benefiala, w 1750 jako malarz poświęcił się służbie na dworze Augusta III w Dreźnie, a w latach 1756-1764 – w Warszawie. Po pobycie w Wiedniu (1764-1766), gdzie uwiecznił na portretach członków rodziny cesarskiej, powrócił do Warszawy i spędził tu jako uznany portrecista resztę



MARCELI BACCIARELLI, *Portret Izabeli Branickiej*, ok. 1757

swego życia. Początkowo związany z mecenatem królewskim, po rozbiorach Polski kontynuował swą karierę. Był członkiem Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i dziekanem honorowym Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Wykształcił wielu polskich malarzy. Tworzył też obrazy mitologiczne, biblijne i alegoryczne, które należały do wystroju rezydencji królewskich.

Najwcześniejszym w kolekcji wrocławskiej obrazem Bacciarellego jest portret kasztelanowej krakowskiej Izabeli Branickiej (1730-1808). Portretowana była czwartym dzieckiem Stanisława Poniatowskiego herbu Ciołek – wojewody mazowieckiego i Konstancji z Czartoryskich – kasztelanek wileńskiej. Miała 18 lat, kiedy wydano ją za mąż za pięćdziesięcioletniego Jana Klemensa Branickiego – wojewodę krakowskiego, od 1752 hetmana wielkiego koronnego. Kulturalna, „mądra i wymowna pani” wychowana m.in. w Gdańsku i Warszawie, rezydując w Białymstoku i Warszawie, starała się łagodzić konflikty między mężem a bratem – królem Stanisławem Augustem. Po śmierci męża w roku 1771 wzięła potajemny ślub z Andrzejem Mokronowskim – wojewodą mazowieckim. Należała odąd do najściślejszego grona przyjaciół i doradców króla polskiego. Owdowiawszy po raz drugi w 1784, zbliżyła się jeszcze bardziej do brata – monarchy, dzieląc z nim wszystkie dramatyczne wydarzenia związane z kryzysem i upadkiem Rzeczypospolitej. Towarzyszyła królowi w ostatniej podróży do Grodna.

Starsza siostra króla Stanisława Augusta została ukazana jako młoda, rokokowa dama w porannej, biało-zielonej sukni, z malowniczym bukietem przy lewym ramieniu. Kokieteryjnie przewiązana na szyi zielona wstążka oraz siwo pudrowana peruka na głowie uzupełniają modną kreację kobiety. Izabela swobodnie siedzi oparta o stół, na którym leży otwarta księga z graficzną podobizną jej ojca

– Stanisława. Za plecami damy rozpostiera się ogród z antykizującym portykiem i rzeźbą sfinksa. Portret utrzymany w wąskiej gamie kolorów, z dominującymi – bielą, zielenią i szarością, nie jest pozbawiony elementów wzniosłej, oświeceniowej symboliki. Tę ostatnią tworzą: wizerunek ojca portretowanej, świadczący o czci wobec przodków, oraz antykizująca dekoracja ogrodu podkreślająca starożytność rodu.

Portret Stanisława Lubomirskiego, 1762

Olej, płótno; 66 × 54; sygnatura: *Bacciarelli pinxit 1762*

Dawniej w zbiorach Gołuchowskich we Lwowie

Nr inw. VIII-7

Stanisław Lubomirski (ok. 1720-1783) herbu Szreniawa był młodszym synem Józefa – wojewody czernihowskiego i Teresy – córki marszałka wielkiego koronnego Józefa Mniszcha. Jego rodzeństwem byli Antoni i Anna – późniejsza żona Wacława Rzewuskiego. Protegowany rodziny Czartoryskich ożenił się w 1753 z Izabelą Czartoryską. Lubomirski, jako działacz stronnictwa Czartoryskich w województwie sandomierskim, wielokrotnie



MARCELI BACCIARELLI, *Portret Stanisława Lubomirskiego*, 1762

posłował na sejmy. Szczególnie aktywny na posiedzeniach sejmu w latach 1761 i 1762; reprezentując swoje stronnictwo, ostro występował przeciw dworowi królewskiemu Augusta III. Mimo to monarcha nadał mu w 1757 r. Order Orła Białego. Był również konserwatywnym przeciwnikiem obozu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Doczekał się urzędów strażnika wielkiego koronnego (1752), starosty wiślickiego (1765), marszałka wielkiego koronnego (1766). W roku 1778 był członkiem Rady Nieustającej i współwłaścicielem Wilanowa. Jako członek loży „Trzech Braci” należał do grona pierwszych polskich wolnomularzy. Na portrecie Bacciarellego widzimy popiersie Lubomirskiego w ujęciu $\frac{3}{4}$. Młody mężczyzna śmiało spoglądający przed siebie, ubrany jest z cudzoziemska w orderowy, czerwony frak francuski ze złotymi szamerunkami wzdłuż połów, z białym, koronkowym żabotem pod szyją i błękitną wstęgą orderową na piersi. Głowę portretowanego ozdobi krótka, siwa peruka z harcapem (warkoczem) związanym długą, czarną wstążką. Obraz należy do typu portretów kameralnych, dokładniej charakteryzujących osobowość energicznego polityka. Artysta posłużył się późnobarokowym repertuarem środków formalnych, wśród których dominuje ciepła plama czerwieni. Akcenty bieli, czerni i złocistości oraz miękki modelunek tworzą efektowną kompozycję.

Portret Michała Poniatowskiego, 1784-1786

Olej, płótno; 66 × 54,3

Dawniej w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie

Nr inw. VIII-5

Oblicze biskupa zostało uwiecznione na kilkunastu portretach autorstwa różnych malarzy. Na wrocławskim obrazie Bacciarelli ukazał go w popiersiu, siedzącego na fotelu, ubranego w czarną sutannę, z krzyżem i gwiazdą Orderu Orła Białego na piersi (nadanego w 1764 r.). Przedstawiona twarz wyłaniająca się z półmroku, mocno



MARCELI BACCIARELLI, *Portret Michała Poniatowskiego*, 1784-1786

rozjaśniona światłem z góry, to oblicze człowieka jeszcze młodego, o łagodnym spojrzeniu, w siwej peruce, z czerwoną piuską na głowie. Michał Poniatowski herbu Ciołek – młodszy brat króla Stanisława Augusta, a syn Stanisława, wojewody mazowieckiego, kasztelana krakowskiego i Konstancji z Czartoryskich, pełnił obowiązki sekretarza wielkiego koronnego (1768), od 1773 biskupa płockiego, a od 1784 prymasa Polski. W latach 1776-1778 był członkiem prodworskiej Rady Nieustającej. Zapisał się w pamięci potomnych jako bliski współpracownik ostatniego króla Rzeczypospolitej, m.in. sekretarz rady gabinetowej monarchy. Był fundatorem rezydencji w Jabłonnie.

Jan Piotr Norblin de la Gourdain

(ur. 1745 w Misy-Faut-Yonne, zm. 1830 w Paryżu)

Żyd studiujący, 1781-1784

Olej, płótno; 56 × 48,5

Przekazany w 1948 r. z Ministerstwa Kultury i Sztuki, zakupiony w 1947 przez Centralną Komisję Zakupów

Nr inw. VIII-398

Nieukończony obraz utrzymany jest w prawie monochromatycznych, szaro-



JAN PIOTR NORBLIN DE LA GOURDAINE, *Żyd studiujący*, 1781-1784

ugrowych barwach. Przedstawia pochylonego nad rozwiniętym zwojem księgi Żyda w czarnej sukmanie i futrzanej czapie – w szkicowo zaznaczonym, mrocznym wnętrzu synagogi. Intymny, egzotyczny nastrój sceny, podkreślony malowniczymi rekwizytami – długim obrusem, wysokim, siedmioramiennym świecznikiem i stosem ksiąg liturgicznych – przypomina klimatem dzieła słynnego mistrza holenderskiego Rembrandta van Rijna. Sztuka genialnego Holendra inspirowała Norblina, jest to widoczne szczególnie w licznych rysunkach i grafikach Francuza. Obraz należy do wczesnych dzieł z serii prac rodzajowych, przedstawiających epizody z życia różnych grup społeczeństwa polskiego w XVIII wieku.

Autor malowidła był przede wszystkim świetnym rysownikiem i grafikiem. Malował też dekoracyjne sceny towarzyskie w duchu rokoka, kompozycje mitologiczne oraz portrety. Studiował w Paryżu u popularnego malarza bitew i polowań – Francesca Casanovy. Następnie w latach 1769-1770 podjął naukę w Akademii Malarstwa i Rzeźby, którą kontynuował w École Royale des Élèves Protégés. Od roku 1772 Norblin był na usługach

Izabeli z Flemingów i Adama Czartoryskich, towarzysząc im podczas podróży do Londynu i Paryża. W 1774 przyjeżdża do Polski, by uwiecznić na rysunkach i akwarelach rezydencje Czartoryskich – Powązki i Puławę. Dekoruje ich wnętrza obrazami – przedstawiającymi spotkania i przyjęcia towarzyskie arystokracji (*fêtes galantes*) – inspirowanymi rokokowymi dziełami Antoine’a Watteau. Pracuje też dla Radziwiłłów, malując obrazy dla Arkadii i Nieborowa oraz prawdopodobnie dla króla Stanisława Augusta. W roku 1790 zamieszkał w Warszawie, gdzie założył pracownię malarską, w której kształcił uczniów (m.in. A. Orłowskiego, J. Rustema) i tworzył na zamówienie. Z jego pracowni wyszły interesujące obrazy i szkice rodzajowe ilustrujące polską rzeczywistość, a inspirowane sztuką mistrzów holenderskich. Na ich podstawie po powrocie do Francji w 1804 artysta wydał popularny album *Les costumes polonais*. Jako świadek uwiecznił na rysunkach ważne wydarzenia historyczne poprzedzające III rozbiór Polski, m.in. uchwalenie Konstytucji 3 Maja i Insurrekcję Kościuszkowską. Po upadku Polski pracował w Puławach, a jako marszand amator kolekcjonował i handlował obrazami i rysunkami holenderskimi. Sprzedał Izabeli Czartoryskiej *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta (obecnie w zbiorach Muzeum Czartoryskich w Krakowie).

Jan Chrzyciel Lampi st.

(ur. 1751 w Romeno, zm. 1830 w Wiedniu)

Portret Stanisława Augusta, ok. 1790

Olej, płótno; 79,2 × 61,5

Dawniej w zbiorach Ordynacji

Przeworskiej, zdeponowany

w 1939 w Muzeum im. Lubomir-

skich we Lwowie

Nr inw. VIII-8

Prezentowany wizerunek króla jest świetnym przykładem modnego pod koniec XVIII w. portretu kameralnego. Poniatow-



JAN CHRZCICIEL LAMPI ST., *Portret Stanisława Augusta*, ok. 1790

ski – przedstawiony w modnym, miodowej barwy fraku z aksamitu, srebrzyście połyskującej kamizelce, z koronkowym żabotem na piersi i białym halsztukiem (chustą) na szyi – skupiony spogląda na widza. Ondulowana, siwa peruczka z harcapem (warkoczem) dopełnia strój monarchy w jego ulubionym francuskim stylu. Krzyż Orderu Św. Stanisława na piersi oraz błękitna wstęga orderowa podkreślają rangę odznaczenia „ku nagrodzie i zachęcie”, ustanowionego przez króla w 1765 roku. Precyzyjny rysunek silnie oświetlonej twarzy i stroju ukazanych na tle zachmurzonego nieba zdradza pędzel starannego, klasycystycznego portrecisty, jakim był Jan Chrzyciel Lampi. Artysta, pochodzący z północnych Włoch, tworzący w Weronie, Trydencie i Salzburgu, związał się ze środowiskiem Akademii Wiedeńskiej. W latach 1788-1791 – zaproszony przez króla Stanisława Augusta – pracował w Polsce, malując przede wszystkim portrety króla i arystokracji, rzadziej sceny religijne i mitologiczne. Po pobycie w Polsce wyruszył do Petersburga (1792-1797), skąd powrócił do Wiednia. Już wcześniej, bo w roku 1785 otrzymał

tytuł wieczystego członka tamtejszej akademii, a rok później profesurę. Był ojcem i nauczycielem osiadłego w Warszawie Franciszka Ksawerego Lampiego (1782-1852). Wrocławski portret ostatniego króla Polski jest zredukowaną repliką lub kopią powstałą w warsztacie Lampiego seniora. Zaginiony oryginał przedstawiał Poniatowskiego z listem w lewej dłoni. Bohater portretu, urodzony w roku 1732 w Wołczyńce koło Brześcia Litewskiego, zmarł w 1798 w Petersburgu. Był synem Stanisława i Konstancji z Czartoryskich. Kontrowersyjny monarcha, wybrany na króla Polski dzięki poparciu Rosji i Prus, panował w latach 1764-1795. Podejmował działania zmierzające do zreformowania kraju pod względem politycznym i społecznym (m.in. polepszenie sytuacji mieszczan i chłopów). Ich efektem było uchwalenie Konstytucji 3 Maja w 1791 r. czy powołanie Komisji Edukacji Narodowej. Próby prowadzenia polityki niezależnej były jednak krótkotrwałe. Ostatecznie uległ naciskom Rosji i odwołał swoje poparcie dla reform, przystępując do konfederacji targowickiej i akceptując rozbiory kraju. Abdykował w Grodnie i wyjechał w 1797 do Petersburga, gdzie w następ-



JAN CHRZCICIEL LAMPI ST., *Portret Ludwika Kossakowskiej*, 1807

nym roku zmarł. Był wielkim mecenasem i kolekcjonerem sztuki dążącym m.in. do wykształcenia grupy rodzimych artystów dobrej klasy.

Portret Ludwiki

Kossakowskiej, 1807

Olej, płótno; 76 × 64,5; sygnatura:
Chevalier de/ Lampi Fecit/ año 1807
Przekazany w 1951 z Ministerstwa
Kultury i Sztuki
Nr inw. VIII-822

Przykładem przemian w twórczości Lampiego seniora jest oryginalny, romantyczny portret Ludwiki Kossakowskiej. Przedstawia młodą, dwudziestodwuletnią damę, ukazaną w półpostaci, ubraną w białą letnią suknię, owiniętą na modłę antyczną zielonym szalem. Fantazyjnie podkreślone włosy portretowanej są ujęte w złocisty diadem z klejnotem. Dynamiczna poza przytrzymującej szal, spoglądającej z góry kobiety oraz zasnute burzowymi, szarymi chmurami niebo w tle postaci – nadają obrazowi wyraźne cechy romantyczne. Ludwika Kossakowska (1778-1850) była córką Stanisława Szczęsnego Potockiego herbu Pilawa – wojewody ruskiego i marszałka konfederacji targowickiej. Jej matką była Józefina Amalia z Mniszchów. W wieku czternastu lat Ludwika wyszła za mąż za Józefa Kossakowskiego herbu ślepowron – łowczego Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Sala III

W pomieszczeniu tym eksponowane są dzieła artystów polskich działających na przełomie XVIII i XIX wieku. Twórcy ci – wywodzący się z Warszawy, kształceni m.in. w „malarńi” na Zamku Królewskim oraz za granicą – po upadku Polski wyemigrowali lub związali się z prowincjonalnymi uczelniami artystycznymi propagującymi sztukę klasycyzmu. Tylko nieliczni z nich osiągnęli poziom ponadprzeciętny, nieśmiało przełamując dominujące na obszarach dawnej Polski kanony akademickie. Kilka prac w tej sali ukazuje rzadkie dla naszych obszarów tego czasu wpływy wczesnego romantyzmu (*Portret młodzieńca w szlafroku*, przypisywany Rustemowi, *Naczątach* Suchodolskiego, *Portret Mikorskich* J.Ch. Lampiego). Dominujący tu salonowy klimat podkreślają konwencjonalne portrety (*Portret dygnitarza* namalowany przez Topolskiego), biedermeierowskie meble



JAN RUSTEM, *Portret Marii z Zaryckich Dobkovej*, 1811

(sofa, stół i cztery krzesła) z gabinetu Kazimierza Badeniego we Lwowie z ok. 1830 r. oraz brązowe popiersie księcia Adama Czartoryskiego z pocz. XIX wieku, nawiązujące do antycznego, realistycznego portretu rzymskiego.

Jan Rustem

(ur. 1762 w Konstantynopolu,
zm. 1835 w okolicach Wilna)

**Portret Marii z Zaryckich
Dobkovej**, 1811

Olej, płótno; 198,5 × 177

Zakupiony w 1970

Nr inw. VIII-2177

Portrecista, Ormianin z pochodzenia, dzięki mecenasowi Czartoryskim kształcił się u Norblina i Bacciarellego na Zamku Królewskim w Warszawie. Od roku 1798 związany był z Uniwersytetem Wileńskim, gdzie najpierw jako adiunkt Smuglewicza, a od 1811 do 1835 jako profesor uczył malarstwa. W jego twórczości dominują idealizowane portrety z antykizującymi rekwizytami.

Jednym z nich, łączącym sztuczną, teatralną konwencję z wyidealizowanym wizerunkiem postaci, jest portret Marii z Zaryckich Dobkovej. Modelka została na nim przedstawiona jako kłęcząca wśród zieleni parku muza Erato z lirą w ręku i tamburynem u stóp. Obraz zachowuje wszystkie reguły stylu klasycystycznego – linearyzm, uproszczoną paletę barwną, statyczność kompozycji oraz antyczny kostium portretowanej. Mimo braku sygnatury dzieło przypomina stylem pracę artysty z Muzeum Narodowego w Warszawie – portret zbiorowy Marii Mirskiej, Barbary Szumskiej i Adama Mirskiego z ok. 1808 roku.

**Portret mężczyzny
w tyfrykowym szlafroku**, ok. 1830

Olej, płótno; 53 × 44

Przekazany z Muzeum Sztuki

Zachodniej w Kijowie

Nr inw. VIII-297

Młody mężczyzna, ukazany w popiersiu, ubrany w kolorowy szlafrok, rzuca przelot-



JAN RUSTEM, *Portret mężczyzny w tyfrykowym szlafroku*, ok. 1830

ne spojrzenie na widza. Smuga światła wydobrywa z mroku pociągłą twarz skupionego młodzieńca, ufryzowanego z malowniczą nonszalancją. Romantyczny wizerunek robi wrażenie intymnego studium charakteru człowieka wrażliwego. Ustawienie modelu, sposób oświetlenia oraz fryzura przypominają wcześniejszy autoportret Rustema, co przemawia za jego właśnie autorstwem niesygnowanego dzieła.

Aleksander Orłowski

(ur. 1777 w Warszawie, zm. 1832
w Petersburgu)

Kozacy, 1808

Olej, płótno; 83,5 × 69; sygnatura:
18 AO 08

Zakupiony w 1960

Nr inw. VIII-1224

Artysta, urodzony w Warszawie i tam kształcony w latach 1793-1802 przez J.P. Norblina i prawdopodobnie przez Bacciarellego, był miłośnikiem scen baletistycznych i rodzajowych z życia wsi. Uwiecznił je w rysunku, grafice i malarstwie w sposób bezpośredni, czasem wręcz naiwny, wzorując się na „holenderzyjących” pracach Norblina. Ten utalentowany „mały mistrz” polskiego