

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIV:2022, nr 3
ISSN 0006-3967
e-ISSN 2719-4612

ZBIGNIEW MICHALCZYK
Warszawa, Instytut Sztuki PAN
<https://orcid.org/0000-0002-4820-4745>

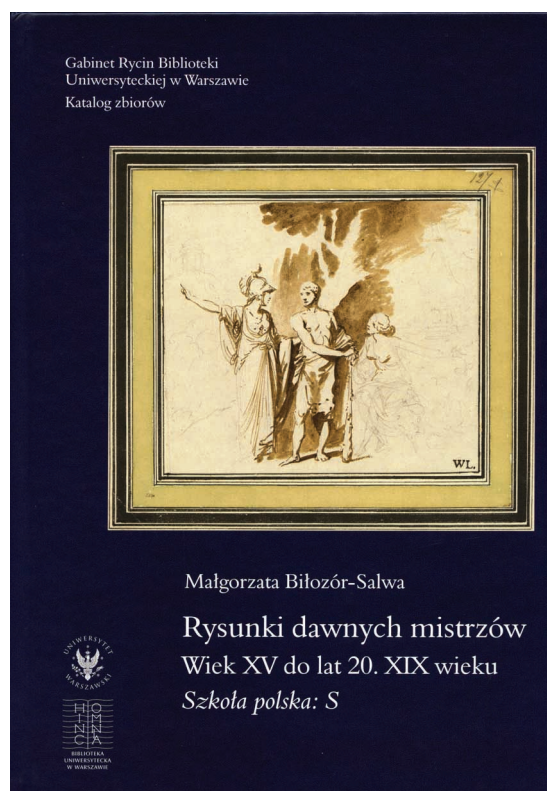
*Smuglewiczowie, Józef Sierakowski i inni.
Refleksje po lekturze katalogu rysunków szkoły polskiej (autorzy
na literę S) w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej
w Warszawie, w opracowaniu Małgorzaty Biłozór-Salwy*

W 2019 r. w wyniku realizacji kierowanego przez dr hab. Jolantę Talbierską grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki ukazało się pięć tomów *Katalogu zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie* (każdy równolegle również w wersji angielskojęzycznej)¹, czyli – jak należy mieć nadzieję – załączek nowej serii krytycznych opracowań jednej z najważniejszych w kraju kolekcji rysunku i grafiki. Poszczególne tomy o charakterze prac autorskich wyszły spod pióra badaczy zatrudnionych w Gabinetcie i zaangażowanych w pracę nad tym projektem: Jolanty Talbierskiej², Przemysława Wątroby³,

¹ Projekt *Katalogi zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie* (11 H 13 0045 82), kierownik: dr hab. Jolanta Talbierska, wykonawcy: dr Małgorzata Biłozór-Salwa, Małgorzata Łazicka, dr Przemysław Wątroba.

² Jolanta TALBIERSKA, *Rysunki dawnych mistrzów. Wiek XV do lat 20. XIX wieku. Szkoła niderlandzka, flamandzka i holenderska* (Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2019) (Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog zbiorów); EAD., *Old master drawings. From 15th century to the 1820s. Netherlandish, Flemish and Dutch Schools*, tłum. Michał Szczurowski (Warsaw: University of Warsaw Library, 2019) (The Print Room of the University of Warsaw. Catalogue of the Collection).

³ Przemysław WĄTROBA, *Rysunki architektoniczne i dekoracyjne. Tylman van Gameren* (Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2019), t. 1–2 (Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog zbiorów); Id., *Architectural and decorative drawings. Tylman van Gameren*, tłum. Michał Szczurowski (Warsaw:



University of Warsaw Library, 2019), t. 1–2 (The Print Room of the University of Warsaw. Catalogue of the Collection); zob. Stanisław MOSSAKOWSKI, [recenzja] „Przemysław Wątroba, *Rysunki architektoniczne i dekoracyjne. Tylman van Gameren*, t. 1–2, Warszawa 2019 (Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Katalog zbiorów)”, *Biuletyn Historii Sztuki* 83, nr 2 (2021), s. 427–430.



1. Franciszek Smuglewicz, Akt męski, 1763, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 10100. Fot. BUW

Małgorzaty Łazickiej⁴ i Małgorzaty Biłozór-Salwy⁵. To ważny krok w kierunku opracowania zasobu Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Do tej pory mieliśmy do dyspozycji wydane w latach 1967–1972 trzy tomy katalogu obejmującego jedynie rysunki architektoniczne i dekoracyjno-ornamentalne należące do omawianej kolekcji⁶. Dzieło, które otrzymujemy obecnie, powstało zgodnie z nowymi założeniami przewidującymi rozległe kwerendy źródłowe i porównania obiektów z Gabinetu Rycin z zabytkami przechowywanymi w innych placówkach. Wszystkie noty katalogowe opatrzone są barwnymi reprodukcjami doskonałej jakości, w opisach – oprócz podstawowych danych na temat techniki i wymiarów – uwzględniono informacje o żeberkowaniu papieru i filigranach, których zdjęcia zamieszczono na końcu każdego z tomów. Komentarze zawierają wyczerpujące omówienie kwestii historycznych, artystycznych, atrybucyjnych.

W opracowanym przez Biłozór-Salwę katalogu rysunków artystów polskich o nazwiskach na literę „S” zaprezentowano prace sześciu autorów: Józefa Sierakowskiego (1766–1831), Wincentego Smokowskiego (1797–1876), Antoniego Smuglewicza (1743–1810), jego brata Franciszka (1745–1807) i ich ojca, Łukasza (1709–1780) oraz Jana Szymeclera (ok. 1763–1794). Choć w *Katalogu* połączył ich jedynie alfabet, w istocie otrzymaliśmy tom stosunkowo spójny treściowo, ponieważ pięciu spośród wymienionych artystów działało w 2. połowie XVIII lub na przełomie XVIII i XIX w., a szósty – Smokowski – reprezentuje wprawdzie pokolenie, które w życie zawodowe wkroczyło w latach 20. XIX stulecia, jednakże jako wychowanek Uniwersytetu Wileńskiego był w pewnym sensie (raczej w wymiarze

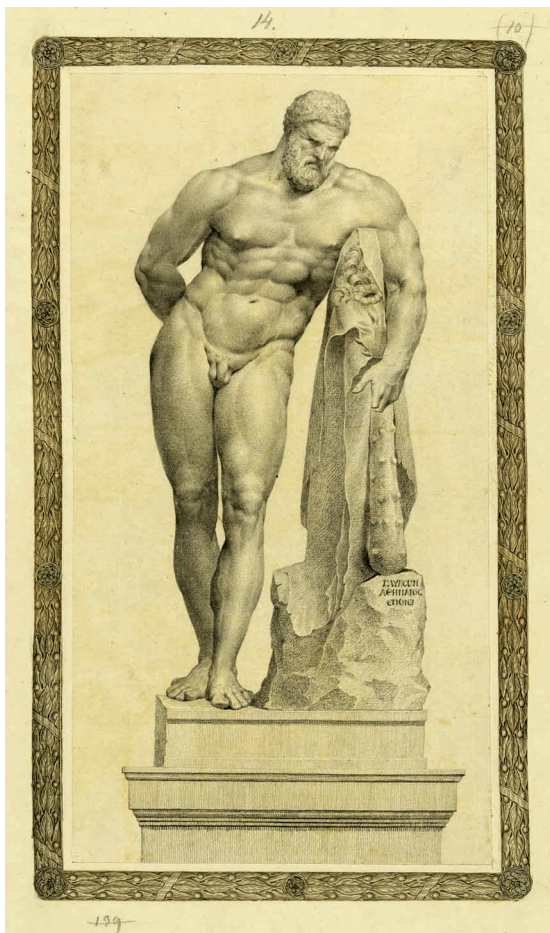


2. Franciszek Smuglewicz,
Młodzieniec uciekający przed pożarem
wg fresku Rafaela Pożar Borgo
w Stanza dell'incendio w Watykanie, ok. 1765,
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet
Rycin, inw. zb. d. 10102. Fot. BUW

⁴ Małgorzata ŁAZICKA, *Grafika dawna. Wiek XV do lat 20. XIX wieku. Szkoła niemiecka: Barthel Beham i Sebald Beham* (Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2019) (Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog zbiorów); EAD., *Old master prints. From the 15th century to the 1820s. German school*, tłum. Anna Szoc (Warsaw: University of Warsaw Library, 2019) (The Print Room of the University of Warsaw. Catalogue of the Collection).

⁵ Małgorzata BIŁOZÓR-SALWA, *Rysunki dawnych mistrzów. Wiek XV do lat 20. XIX wieku. Szkoła polska: S* (Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2019) (Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog zbiorów); EAD., *Old master drawings. From the 15th century to the 1820s. Polish school: S*, tłum. Maciej Piątek (Warsaw: University of Warsaw Library, 2019) (The Print Room of the University of Warsaw. Catalogue of the Collection).

⁶ *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. Teresa SULERZYSKA, Stanisława SAWICKA, udział Jadwiga TRENKLERÓWNA (Warszawa: PWN, 1967), cz. 2: *Miejscowości różne. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. Teresa SULERZYSKA (Warszawa: PWN, 1969), cz. 3: *Varia. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne i varia z XVIII i XIX wieku. Miejscowości nieokreślone, uzupełnienia do części 1-2*, oprac. Teresa SULERZYSKA (Warszawa: PWN, 1972).



3. Franciszek Smuglewicz, Herkules Farnese, ok. 1766, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 7959. Fot. BUW

symbolicznym niż artystycznym) spadkobiercą Franciszka Smuglewicza, pierwszego profesora malarstwa na tamtejszym uniwersytecie.

O pierwszym znaczeniu omawianego tomu dla polskiej historii sztuki decyduje przede wszystkim prezentacja rysunków Franciszka Smuglewicza, z którego ręką wiąże się 167 prac przechowywanych w Gabinetie Rycin BUW. Większość z nich pochodzi z kolekcji Stanisława Augusta (część również z dawnych zbiorów Uniwersytetu Warszawskiego i Towarzystwa Przyjaciół Nauk). Jak podkreślono we *Wprowadzeniu*, m.in. ze względu na potrzebę krytycznego opracowania zachowanej w Gabinetie rysunkowej spuścizny tego malarza, podjęto decyzję, by jako pierwszy z tomów poświęconych rysunkowi polskiemu przygotować ten, w którym znajdzie się twórczość Smuglewicza. Jednym z problemów towarzyszących zwykle auto-

rom katalogującym obfity materiał, jest wybór schematu jego pogrupowania. W omawianej publikacji zdecydowano się na klucz tematyczno-typologiczny, przy czym kolejność poszczególnych działów w dużej mierze odpowiada akademickiej hierarchii tematów obowiązującej w epoce nowożytnej (także w czasach Smuglewicza) i stawiającej na szczycie malarstwo historyczne. Prezentację rozpoczęto zatem od przeglądu dzieł ukazujących wydarzenia z dziejów antycznych, po nich następuje mitologia, w dalszej kolejności sceny biblijne (głównie starotestamentowe) i inne o treściach religijnych (np. szkice obrazów ołtarzowych). Tę sekwencję zamyka dział poświęcony historii Polski. W kolejnych podrozdziałach skatalogowano prace o tematach stojących niżej w hierarchii: sceny rodzajowe, portrety, projekty architektoniczne, studia akademickie. Przegląd zamykają dzieła o niepewnym autorstwie i opisane najsłynniejszemu przedstawicielowi artystycznego rodu Smuglewiczów. Wobec faktu, że większość obiektów datować można najwyżej w przybliżeniu (np. na podstawie analizy papieru), co wyklucza konsekwentne i precyzyjne zastosowanie kolejności chronologicznej, przyjęty układ zdaje się najlepszym z możliwych. Zachowany w Gabinetie Rycin BUW zespół prac tego artysty jest na tyle obszerny, a zarazem różnorodny pod względem tematycznym, że ich omówienie stanowi istotny wkład w badania nad jego dorobkiem. Z tego też względu katalog prac malarza poprzedzono rozdziałem *Rysunki z Gabinetu Rycin BUW jako przyczynek do studiów nad twórczością Franciszka Smuglewicza*.

Na temat różnych aspektów działalności Franciszka Smuglewicza pisano wiele, również w ostatnich latach, lecz jedyna, jak dotąd, książkowa monografia artysty napisana została w języku litewskim i liczy już niemal pół wieku⁷. Co więcej, poza stosunkowo obszerną prezentacją jego rysunków na wystawie *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* i w towarzyszącym jej katalogu⁸, nie mieliśmy okazji, w tak dużym zakresie, zapoznać się z dziełami artysty należącymi do tego obszaru twórczości. Lektura recenzowanego tomu skłania ku tezie, że to właśnie analiza własnoręcznych prac Smuglewicza na papierze stanowi jeden z kluczy do zrozumienia przemian jego stylu i właściwej oceny owej twórczości. Widać to tym wyraźniej, jeśli wyobrazimy sobie przegląd skatalogowanych obiektów w układzie chronologicznym – oczywiście w miarę możliwości i w pewnym przybliżeniu.

Najwcześniejsze utwory Smuglewicza w zbiorze Gabinetu Rycin BUW to wykonane w Rzymie studia

⁷ Vladas DRĖMA, *Pranciškus Smuglevičius* (Vilnius: Vaga, 1973).

⁸ *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*. Muzeum Narodowe

w Warszawie. *Katalog wystawy*, red. Elżbieta CHARAZIŃSKA, Ryszard BOBROW (Warszawa: MNW, 2000).



4. Franciszek Smuglewicz (?),
 Porwanie Sabineek,
 wg Pietra Berettiniego
 da Cortona,
 Biblioteka Uniwersytecka
 w Warszawie, Gabinet Rycin,
 lata 60. XVIII w.(?),
 inw. zb. d. 7930. Fot. BUW



5. Pietro Aquila, Porwanie Sabineek, wg Pietra Berettiniego da Cortona,
 2. poł. XVII w., British Museum. Fot. British Museum



6. Szymon Czechowicz, Rzeź niewiniątek, wg Guida Reniego, Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. 134/I. Fot. MUJ



7. Giovanni Battista Bolognini, Rzeź niewiątek, wg Guida Reniego, ok. 1640–1670, British Museum. Fot. British Museum

akademickie z nagiego modelu (poz. 280–282). Fakt, że na jednym z nich (poz. 281; il. 1), dotąd niepublikowanym, zapisany jest rok 1763, skłania Autorkę do hipotetycznego datowania wszystkich trzech prac na ten sam czas, natomiast około 1765 r. miałyby powstać wielkoformatowe rysunki wg fresków Rafaela w Salach watykańskich (poz. 286–290; il. 2). Wspomniana data znajduje się na wyobrażeniu jeźdźca na wspiętym koniu ze sceny spotkania papieża Leona Wielkiego z Attylą (poz. 288). Do tej samej grupy dzieł z czasów nauki należy zaliczyć trzy datowane na ok. 1766, perfekcyjnie wykonane studia według rzeźb antycznych – Satyra grającego na flecie z Muzeów Kapitołińskich, Apollina Belwederskiego i Herkulesa Farnese (poz. 283–285; il. 3). Z procesem edukacji prawdopodobnie związany jest też nieukończony i niedatowany rysunek *Porwanie Sabineek* wg Pietra Berrettiniego da Cortona (il. 4), który zarówno Mikołaj Baliszewski, jak i Biłozór-Salwa słusznie uznają za pracę sporządzoną wg ryciny Pietra Aquili (il. 5) powielającej kompozycję owego malowidła z Pinakoteki Kapitołińskiej. Autorzy ci podają szeroki zakres hipotetycznego datowania na cały okres pobytu Polaka w Wiecznym Mieście⁹.

Warto zastanowić się, czy ostatnie z wymienionych dzieł Smuglewicza nie jest aby najwcześniejszym spośród jego rysunków powstałych w okresie nauki (na jej wstępnym etapie polegającym na kopiowaniu cudzych kompozycji według sztychów) i zestawić tę pracę z rysunkiem Szymona Czechowicza *Rzeź niewiątek* wg Guida Reniego, przechowywanym w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, dokąd trafił w 1906 r. z kolekcji Aleksandra Jelskiego wraz z innymi obiektami ze spuścizny Antoniego Smuglewicza (il. 6)¹⁰. Również ten rysunek – opatrzony sygnaturą (?) „S: Czech. del.” – niewątpliwie powstał wg ryciny (najprawdopodobniej Giovanniego Battisty Bologninię; il. 7)¹¹, a co więcej, wykonany został w tej samej technice sanguiny i odznacza się zbliżonymi wymiarami (41,1×28,1 cm; *Porwanie Sabineek* ma wymiary 41,4×31,8 cm). Niestety obie prace są zdublowane, co utrudnia analizę papieru – mocno zniszczonego,

miejscami podartego, w obu przypadkach ze śladami zgięcia poniżej połowy wysokości. Badaniom poddawano wprawdzie skład chemiczny użytej przez Czechowicza kredki¹², lecz ustalenia tego rodzaju nie prowadzą zazwyczaj do wiążących wniosków w kwestii autorstwa. Na odwrocie *Rzezi niewiątek* znajduje się napis, przypuszczalnie kreślony ręką Antoniego Smuglewicza: „Szkie S: Czechowicza z teki Fr: Smuglewicza”, co oznacza, że obiekt ten stanowił własność bohatera niniejszych rozważań. Analiza tych prac prowadzi do dwóch refleksji. Jeśli niesygnowany rysunek *Porwanie Sabineek* istotnie wyszedł spod ręki Franciszka Smuglewicza, wiadać, jak podobne były początki edukacji warszawianina w latach 60. XVIII w. i jego wuja kilka dekad wcześniej. Równocześnie jednak trudno oprzeć się pytaniu, czy obu tych prac nie wykonał Czechowicz. Nawiasem mówiąc, sięgnięcie po rycinę Aquili z 2. połowy XVII w. zdaje się bardziej naturalne w przypadku starszego spośród warszawskich malarzy, przebywającego w Rzymie w 2. i 3. dekadzie XVIII stulecia, niż w wypadku Smuglewicza. Poddając natomiast ocenie sprawność techniczną w odwzorowaniu dwuwymiarowej kompozycji, pierwszeństwo należy przyznać rysunkowej kopii wg Cortony w Gabinetcie Rycin BUW.

Może zaskakiwać, iż chronologia powstawania pozostałych przywołanych tu prac niezupełnie odpowiada kolejności zadań, którym musiał sprostać student malarstwa w ówczesnym systemie akademickim, przewidującym drogę od kopiowania kompozycji dwuwymiarowych (początkowo z rycin), poprzez rysowanie rzeźb antycznych (lub ich odlewów) po studium żywego modelu. Rzymska Akademia Świętego Łukasza była jednak placówką o luźnej organizacji, w której regularnego kursu o jednolitym programie w zasadzie nie realizowano, a najważniejszym jego elementem były konkursy. Najstarszy obiekt opatrzony datą wykonany został już w roku 1763, czyli wkrótce po przybyciu Smuglewicza do Rzymu. Na innym (poz. 282) – bez daty – Autorka rozpoznała modela, który pozował w Accademia di San Luca (zachowana jest grupa ukazujących go rysunków powstałych w konkursie klementyńskim

⁹ Por. Mikołaj BALISZEWSKI, „Polski artysta w «tempio del vero gusto». Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza”, *Biuletyn Historii Sztuki* 79, nr 4 (2017), s. 712.

¹⁰ Rysunek wielokrotnie publikowany, ostatnio (z wykazem wcześniejszej literatury) w: *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz (1689–1775) / Genius of the Baroque. Szymon Czechowicz (1689–1775)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Andrzej BETLEJ, Tomasz ZAUCHA, eseje Zbigniew MICHALCZYK, Francesco PETRUCCI (Kraków: MNK, 2020), s. 386–387, poz. 75 (Tomasz ZAUCHA).

¹¹ Zbigniew MICHALCZYK, „Uwagi na temat pierwowzorów dzieł Szymona Czechowicza i malarzy jego kręgu”, *Biuletyn Historii Sztuki* 75, nr 4 (2013), s. 700–701, il. 2–2a; Id., *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 225–226, il. 332a–b.

¹² Ewa DOLEŻYŃSKA-SEWERNIAK, Anna KLISIŃSKA-KOPACZ, „Nieinwazyjne badania szkieł Szymona Czechowicza (1689–1775) ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego”, *Opuscula Musealia*, nr 25 (2018), s. 180–182.



8. Franciszek Smuglewicz, Brutus sądzący swoich synów, 1771, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inv. zb. d. 10130. Fot. BUW

w 1766 r.), zatem można założyć, że przywołaną pracę polski artysta wykonał w ramach nauki w akademii. W przypadku dwóch pozostałych aktów (poz. 280–281), w których trudno nie dostrzec drobnych błędów w ukazaniu postaci (zwłaszcza w tym opatrzonym datą 1763, poz. 281), Biłozór-Salwa nie wyklucza, że mogły powstać w funkcjonującej od 1754 r. na Kapitolu Scuola del Nudo (s. 414). Być może warto pójść tym tropem, bowiem dostęp do ulokowanej na Kapitolu szkoły był wolny i bezpłatny, a opisy ćwiczeń odbywających się w przepelnionej sali utrwalają obraz placówki dalekiej od akademickiego rygoru¹³. Wydaje się zatem wielce prawdopodobne, że owe najwcześniejsze studia z żywego modelu Smuglewicz sporządził właśnie na Kapitolu i należały one do jego pierwszych prób owego gatunku.

Omawiając starannie wykonane ok. 1765 r. rysunki wg kompozycji Rafaela, Autorka słusznie

zwraca uwagę nie tylko na edukacyjny aspekt kopiowania, lecz także dostrzega szerszy kontekst tego rodzaju działalności, polegającej na dostarczaniu patronom, klientom i zleceniodawcom możliwie wiernych naśladownictw wybitnych dzieł malarstwa. Należy mieć nadzieję, że zasygnalizowanie w *Katalogu* tego ważkiego zagadnienia znajdzie kontynuację w polskiej historii sztuki, dla której kopia rzadko zasługuje na uwagę, nastęrcząc kłopotów metodologicznych i budząc niechęć jako byt z natury rzeczy wtórny, a tym samym niepełnowartościowy. A przecież problem sporządzania kopii w XVIII i XIX w., a także ich znaczenia zarówno dla ówczesnego systemu szkolnictwa artystycznego, jak i kolekcjonerstwa i muzealnictwa w zagranicznej literaturze bywa obiektem fascynujących analiz¹⁴. Kopiowanie służyło nabywaniu sprawności przez kopiującego, natomiast wykonane dzieło

¹³ Steffi ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs. 1728–1779*, t. 1: *Das malerische und zeichnerische Werk* (München: Hirmer Verlag, 1999), s. 304.

¹⁴ Zob. np. część esejów w zbiorze *Die Kunst der Gemäldekopie. Beiträge der Tagung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden „Kunsttechnologie –*

Gemäldekopie – Reproduktion” vom 29.11. bis 01.12.2001 zu Ehren von Friedrich Decker, aus Anlass seines achtzigsten Geburtstages, red. Ivo MOHRMANN (Stuttgart: Theiss, 2006); zob. też: Ilka VOERMANN, *Die Kopie als Element fürstlicher Gemälde-sammlungen des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Lukas Verlag, 2012).



9. Domenico Cunego wg Gavina Hamiltona, Śmierć Lukrecji, 1768. British Museum.
Fot. British Museum

bywało wykorzystywane jako wzór dla kolejnych studentów¹⁵. Nie wiadomo, czy przesłane przez Smuglewicza do Warszawy rysunki wg Rafaela miały jedynie stanowić świadectwo czynionych postępów, czy też przewidziano dla nich inne funkcje – wzorów dla przyszłych studentów akademii (niepełnione marzenie Stanisława Augusta) lub obiektów mających zdobić królewską kolekcję¹⁶. Trudno także powiedzieć, kiedy poszczególne prace zostały

wysłane, choć wydaje się, że czynny na dworze Stanisławowski Łukasz Smuglewicz – ojciec polskiego studenta w Wiecznym Mieście – dbał o dostarczanie królowi dowodów talentu i pracowitości syna, a zarazem przyczynił się do uzyskania przez Franciszka monarszego stypendium jeszcze zanim z końcem 1766 r. dobiegła do Warszawy wiadomość o otrzymaniu przez Polaka nagrody akademickiej za rysunek *Ofiara Melchizedeka* (s. 173)¹⁷. Notabene,

¹⁵ VOERMANN, *Die Kopie als Element fürstlicher Gemälde-sammlungen des 19. Jahrhunderts*, s. 49–52.

¹⁶ Repetycje dzieł Rafaela nabrały wyjątkowego znaczenia w wieku XIX, kiedy w niektórych kolekcjach przeznaczano dla nich specjalne pomieszczenia; zob. Bénédicte SAVOY, „Tempel des Ernstes und des fake. Der Raffael-Saal in der Orangerie zu Potsdam, ein Kopienmuseum im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit”, w: *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, red. Gilbert Heß, Elena AGAZZI, Elisabeth

DÉCULTOT (Berlin: de Gruyter, 2012), s. 201–236.

¹⁷ W tej kwestii Autorka prychylnie odnosi się do wysuniętej przeze mnie hipotezy o roli Łukasza Smuglewicza w otrzymaniu przez Franciszka królewskiego wsparcia na trwające już studia w Rzymie; por. Zbigniew MICHALCZYK, „Warszawski malarz Łukasz Smuglewicz. Nowe ustalenia i hipotezy”, w: *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI wieku*, red. Zbigniew MICHALCZYK, Andrzej PIENKOS, Michał WARDZYŃSKI (Warszawa: Neriton, 2010), s. 190–191.



10. Franciszek Smuglewicz, Śmierć Lukrecji, 1788, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4281 MNW. Fot. MNW

mało prawdopodobne zdaje się, by jednym z utworów nadesłanych w tych okolicznościach królowi mógł być omówiony powyżej niedokończony rysunek *Porwanie Sabinek* wg Cortony.

Jak widać, w czasie nauki Smuglewicz osiągnął sprawność techniczną dostrzegalną przede wszystkim w perfekcyjnych przedstawieniach wspomnianych rzeźb antycznych. Umiejętności te były nieodzowne w jego samodzielnej pracy w Rzymie, w której dużą rolę od lat 70. XVIII w. odegrały kontakty z przebywającymi nad Tybrem angielskimi i szkockimi *dilettanti*. W tym kontekście Biłozór-Salwa wymienia działalność polskiego artysty jako autora malarskich kopii – arcydzieł mistrzów włoskich (*Śmierci Dydony* Guercina i *Porwania Heleny* Guida Reniego) dla Johna Goodricke'a¹⁸, ale również *Telemacha oplakującego Ulissesa* Angeliki Kauffmann z 1773 r. (s. 176–177)¹⁹. Biegłość ręki była warunkiem zatrudnienia Smuglewicza do wykonania rysunków przygotowawczych do rycin w dziełach takich, jak *Il Museo Pio Clementino*.

Rola Smuglewicza w dziejach sztuki polskiej oczywiście nie sprowadza się do działalności odtwórczej, a jego sprawność techniczna stanowiła jedynie środek w tworzeniu prac własnej inwencji, o której bogactwie będzie mowa poniżej. W pierwszej kolejności należy jednak zwrócić uwagę na kwestię przemian jego stylu. Powszechna jest opinia o spadku poziomu artystycznego dzieł malarza po powrocie do kraju w 1783 r. Jako przyczyny wskazuje się nadmiar zleceń, które wykonywał, odcięcie od rzymskiego środowiska, brak konkurencji, pogłębiające się problemy ze wzrokiem²⁰. Wydaje się, że analiza przechowywanej w Gabinetie Rycin BUW znacznej liczby rysunków Smuglewicza pochodzących z kolekcji Stanisława Augusta, a zarazem z najważniejszych okresów działalności artystycznej warszawianina, czyli z lat rzymskich i z pierwszej dekady po powrocie do kraju, pozwala rzucić na te

kwestie nieco nowego światła. Zbiór ten jest zatem znacznie ciekawszy niż niemały zespół prac artysty w przywołanym wyżej Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie – jeśli nie liczyć malowanego akwarelą wzornika rzymskich marmurów o 23 kartach – przechowywanych jest blisko siedemdziesiąt rysunków Smuglewicza (przeważnie dwustronnych). Są to jednak w większości niewielkie szkice detali, draperii, całych postaci lub ich fragmentów, pochodzące najczęściej z późniejszego okresu wileńskiego²¹.

Dążenie do wypracowania indywidualnego stylu widać w pracach Smuglewicza już od lat 60. XVIII w. i początku następnego dziesięciolecia, czego znakomitymi przykładami są starannie wykonane rysunki *Matka Dariusza przed Aleksandrem* i *Esterą przed Ahaswerem* (oba z 1767 r., poz. 145–146) oraz *Brutus sądzący swoich synów* (1771, poz. 140; il. 8) – dzieło szczególnej wartości artystycznej. Jako jedno ze źródeł inspiracji dla pierwszego z obiektów Biłozór-Salwa słusznie wskazuje kompozycję Charles'a Le Bruna ze słynnego cyklu historii Aleksandra Wielkiego. Do pewnego stopnia to samo powiedzieć można o fragmentach przedstawienia sądu Brutusa. Równocześnie jednak w obserwowanym we wszystkich tych rysunkach sposobie upozowania postaci, ich wydłużonych proporcjach, a także w teatralizacji gestu, rysunkowej manierze i dbałości o mające oddawać realia epoki detale należy widzieć echo fascynacji rzymskimi dziełami Gavina Hamiltona z tego okresu. Jego styl silnie oddziaływał na polskiego artystę, o czym pisał Baliszewski, podkreślając, że kwestia ta zasługuje na rozwinięcie w dalszych badaniach²². Jak trafne to spostrzeżenie, dowodzi też analiza dzieł olejnych – z uwzględnieniem nie tylko kompozycji, lecz także kolorystyki. Zestawmy choćby słynną *Śmierć Lukrecji* Hamiltona (ok. 1765–1767, kompozycja znana też jako *Przysięga Brutusa*, w 1768 r. powielona w wersji graficznej przez Domenica Cunega; il. 9)²³ z pracami Smuglewicza

¹⁸ Por. BALISZEWSKI, „Polski artysta w «tempio del vero gusto»”, s. 740–741.

¹⁹ Kopia Smuglewicza w Lietuvos Dailės Muziejus. Identyfikację wzoru Autorka przedstawiła 10 X 2018 r. w referacie *F. Smuglewicz's Roman inspirations as evidenced by the „Catalogue of Polish Drawings from the Print Room of the Warsaw University Library”* wygłoszonym w Warszawie podczas konferencji *Roma e Varsavia. Tradizione classica e educazione artistica nell'età dei Lumi e oltre* (Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego).

²⁰ Zob. m.in. BALISZEWSKI, „Polski artysta w «tempio del vero gusto»”, s. 774–775.

²¹ Rysunki te pochodzą ze zbioru Antoniego Smuglewicza, skąd trafiły do kolekcji Aleksandra Jelskiego (zob. też przyp. 10). Niektóre z tych prac bywały omawiane w literaturze. Jako zespół niewielką część z nich zapre-

zentowano na wystawie w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie w 1972 r., lecz towarzyszący jej katalog miał charakter niewielkiej broszury, w której poszczególne obiekty zaprezentowano w sposób sumaryczny i jedynie pięć z nich zostało zreprodukowanych; zob. *Wystawa rysunków Szymona Czechowicza, Franciszka Smuglewicza i Dominika Estreichera. Ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, oprac. Irena GRADZIŃSKA (Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 1972), s. 12–14, poz. 24–56.

²² BALISZEWSKI, „Polski artysta w «tempio del vero gusto»”, s. 724.

²³ Jedno z najsłynniejszych dzieł malarstwa swoich czasów, które inspirowało zarówno Johanna Heinricha Füsslego, jak i Jacques'a-Louisa Davida; zob. m.in. Robert ROSENBLUM, „Gavin Hamilton's «Brutus» and Its Aftermath”, *The Burlington Magazine* 103, nr 694 (1961), s. 8–16.



11. Franciszek Smuglewicz, Przybycie Kleopatry do Antiochii, ok. 1772, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 7974. Fot. BUW

tej samej treści: obrazem olejnym z 1788 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie; il. 10), rysunkiem temperą na papierze (tamże) i rysunkiem tuszem (Lietuvos Dailės Muziejus w Wilnie)²⁴. Smuglewicz obracał się w tym samym kręgu miłośników antyku i antykwariuszy, realizując zlecenia Jamesa Byresa i Thomasa Jenkinsa, którzy współpracowali z Hamiltonem m.in. przy wykopaliskach w Willi Hadriana. Jeden z wykonanych przez Polaka portretów Byresa z rodziną przypisywany był zresztą początkowo Hamiltonowi²⁵. Był on jedną z najważniejszych postaci rzymskiego środowiska artystycznego i antykwarycznego omawianej epoki, jego dzieła podziwiano, poddawano dyskusjom, a do popularności części niektórych historycznych kompozycji czynnego w Rzymie Szkota przyczyniało się również ich powielanie w 2. połowie lat 60. XVIII w. w grafice przez wspomnianego Cunega. Wobec

uwag o prestiżu Hamiltona, cenne jest przywołanie przez Biłozór-Salwę źródła świadczącego o bezpośrednich kontaktach Smuglewicza i szkockiego malarza – jego listu z 1781 r. do Charlesa Townleya, w którym Polak polecony został jako potencjalny autor rysunków przygotowawczych do dzieła *Il Museo Pio Clementino* (s. 176, 178).

Hamilton należał do tych, którzy jako pierwsi inspirowali się dojrzałym renesansem i manieryzmem, a zarazem w sferze tematyki zwracali się ku dziełom Homera i dziejom republikańskiego Rzymu, co oczywiście stanowiło ważne punkty odniesienia również dla Smuglewicza. Dalsze przemiany stylu tego ostatniego – ewolucję, której przebieg trudniej odczytać w twórczości olejnej – dostrzec można w części spośród prac tuszem z okresu od lat 70. XVIII w. W tym samym czasie, kiedy tworzył dzieła charakteryzujące się rysunkową dyscypliną

²⁴ Wszystkie trzy dzieła Smuglewicza zestawia katalog *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, s. 106–107, poz. 8 (Witold DOBROWOLSKI, Krzysztof ZAŁĘSKI), s. 109, poz. 11 (Ibid.), s. 139, poz. 47 (Ibid.).

²⁵ Witold DOBROWOLSKI, „Smuglewiczowskie portrety ro-

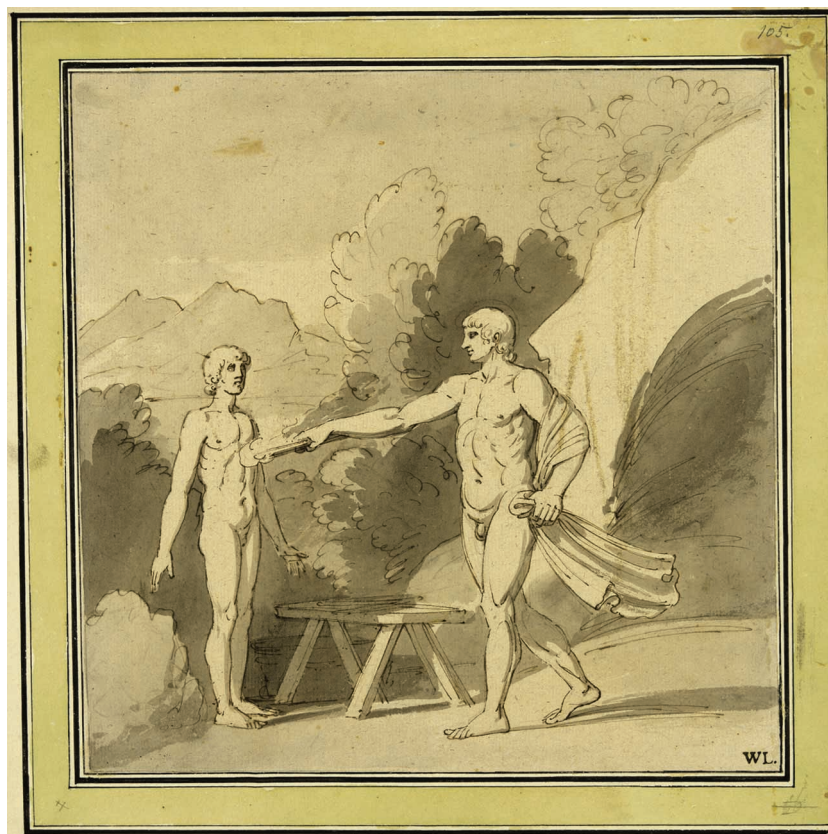
dziny Byresa”, w: *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. Juliusz A. CHROŚCICKI et al. (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001), s. 406.



12. Franciszek Smuglewicz, *Herkules na rozstajnych drogach*, przed 1783, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 10354. Fot. BUW



13. Franciszek Smuglewicz, *Atalanta i Hippomenes*, przed 1780, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 1098. Fot. BUW



14. Franciszek Smuglewicz, Stworzenie człowieka, ok. 1785–1790, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 7926. Fot. BUW



15. Franciszek Smuglewicz, Uczta Likaona, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 7925. Fot. BUW



16. Franciszek Smuglewicz, Stanisław Szczęsny Potocki zapowietrzonym od Wołoszczyzny żywności dostarcza, 1786, Biblioteka Jagiellońska, Gabinet Rycin, nr inw. I.R. 101. Fot. Zbigniew Michalczyk

i starannością – zarówno kopie i utwory o funkcji inwentaryzacyjnej, jak i prace własnej inwencji – do niektórych rysunków, zwłaszcza ujęć szkicowych, roboczych wprowadzał uproszczenia kompozycji i deformacje postaci. Skoro – jak wykazano – osiągnął niemal niezawodną sprawność rysownika, można sądzić, że przełamywanie klasycznego kanonu obrazowania było działaniem świadomym, które nie wynikało z niedostatków w opanowaniu warsztatu. Jako przykłady z okresu rzymskiego – trudne jednak do precyzyjnego datowania – wskazać można dwie wersje *Przybycia Kleopatry do Antiochii* (ok. 1772, poz. 152–153; il. 11), *Smutek Cezara na widok głowy Pompejusza* (przed 1783, poz. 154), a zwłaszcza rysunki *Herkules na rozstajnych drogach* (poz. 182, reprodukowany na okładce tomu; il. 12) czy *Atalanta i Hippomenes* (poz. 183; il. 13). Tę samą formułę stylistyczną dostrzegamy w datowanych orientacyjnie na okres przed rokiem 1785 dwóch ujęciach *Cy-cerona odkrywającego grobowiec Archimedesza* (poz. 150–151), powstałych po 1785 r., już po powrocie do kraju – niezidentyfikowanej scenie z mitologii lub historii starożytnej (poz. 184) i wyobrażeniu *Łodzi Charona* (poz. 185). W dalszej kolejności wymienić można datowany na okres ok. 1785–1790 cykl

przedstawięń mitologicznych: *Stworzenie człowieka* (il. 14), *Prometeusz przykuty do skały*, *Uczta Likiona* (poz. 179–181; il. 15) czy alegorie *Pamięć wdzięczna o otrzymanych dobrodziejstwach* (poz. 257) i *Czas odłaniający prawdę* (poz. 260)²⁶. Oczywiście dzieła reprezentujące tę stylistykę odnajdujemy także w innych zbiorach, czego ciekawym pod względem ikonograficznym przykładem jest rysunek *Stanisław Szczęsny Potocki zapowietrzonym od Wołoszczyzny żywności dostarcza* w Bibliotece Jagiellońskiej (1786; il. 16)²⁷.

Przegląd tych utworów (których funkcja jest zresztą w wielu przypadkach trudna do jednoznacznego określenia) każe postawić pytanie, czy obok antyku, nowożytnej tradycji malarstwa klasycyzującego (od Rafaela poprzez Reniego, Le Bruna, krąg Carla Maratty) oraz współczesnego rzymskiego klasycyzmu Antona Raphaela Mengsa i Antona von Marona, a zwłaszcza przywołanego Hamiltona, Smuglewicz nie korzystał z innych źródeł inspiracji. Szukając kontekstu dla przemian manieri Smuglewicza w latach 70. XVIII w., należy przywołać artystów o pokolenie młodszych niż Hamilton. W tym czasie zmiany charakteru ekspresji obserwować można w pracach czynnych nad Tybrem przybyszów

²⁶ Jeśli istotnie – jak hipotetycznie przyjmuje Biłozór-Salwa, datująca pracę na ok. 1770 – jest to szkic do obrazu, który – jak z kolei twierdził Edward Rastawiecki – malarz przysłał z Rzymu jako pierwsze dzieło olejne, rysunek ten

stanowiłby najwcześniejszy przykład stosowania przez Smuglewicza nowej manieri.

²⁷ Obszerne omówienie treści rysunku zob. *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, s. 361, poz. 5 (Krzysztof ZAŁĘSKI).

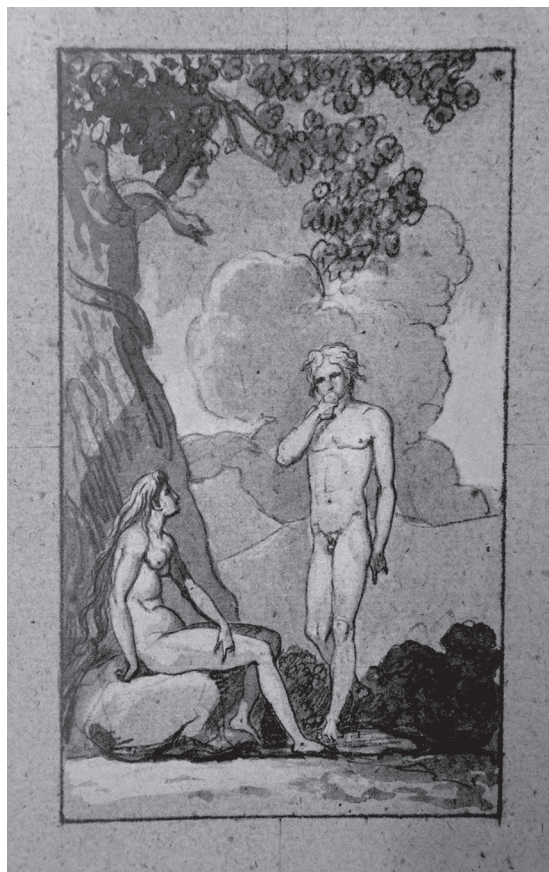


17. Alexander Runciman, Śmierć Oskara, 1772/1773,
Edynburg, National Gallery of Scotland. Fot. National Gallery of Scotland



18. Alexander Runciman, Przybycie Agrypiny do Brundyzjum, 1781,
Edynburg, National Gallery of Scotland. Fot. National Gallery of Scotland

z krajów na północ od Alp – artystów kręgu Johanna Heinricha Füsslego (pobył w Rzymie w latach 1770–1778). W pierwszym rzędzie dokonały się one w jego twórczości rysunkowej, a źródła, z których czerpał, wypracowując nową ekspresyjną formułę łączącą patos z redukcją sztafażu, to zarówno starożytne malarstwo wazowe, jak i freski Michała Anioła²⁸. Wobec prowadzonych tu rozważań, na szczególną uwagę zasługuje kolejny Szkot – przebywający w Rzymie już wcześniej, bo w latach 1767–1771, i należący do tego samego środowiska Alexander Runciman – artysta również zafascynowany sztuką Michelangela, a zarazem wysoko ceniony przez Füsslego. Choć nie tak zdolny, jak ten ostatni, i znacznie mniej od niego znany, dyskusyjne jest, czy przynajmniej początkowo to Runciman nie wywarł większego wpływu na Szwajcara²⁹. Szukając analogii między twórczością rysunkową Runcimana i Smuglewicza, nie próbuję wskazywać jednoznacznych przykładów trudnej wszak do udowodnienia zależności stylu Polaka od manieri stosowanej przez przybysza z Wysp Brytyjskich, tworzącego lawowane rysunki o treściach z mitologii i historii antycznej, na których przestrzeń jest niedookreślona, postaci wydłużone, a gestykulację cechuje patos. Chodzi tu jedynie o zwrócenie uwagi na podążanie warszawianina i artystów kręgu Füsslego podobnymi ścieżkami wiodącymi m.in. do prymatu ekspresji nad wiernością w ukazywaniu anatomii. Jako przykłady owej tendencji wskazać można zresztą prace Runcimana wykonane już po opuszczeniu Rzymu, jak *Śmierć Oskara* (ok. 1772/1773, jeden ze szkiców do niezachowanej dekoracji malarskiej rezydencji w Penicuik; il. 17) czy *Przybycie Agrypiny do Brundyzjum* (ok. 1781; il. 18). Jednym z najwybitniejszych artystów północnoeuropejskich zaprzyjżnionym z Füsslim był wreszcie Nicolai Abraham Abildgaard, przebywający w stolicy papieżstwa w latach 1772–1777. Omawianą grupę ekspresyjnych prac Smuglewicza warto zestawić również z rysunkami tego artysty charakteryzującymi się niejednokrotnie bliskim deformacji wyrazem i sumarycznością. Podobnie jak pozostali przywoływani tu twórcy, nabraną w okresie rzymskim manierę utrzymał też w późniejszych latach (il. 19–20)³⁰. Zestawienie nazwisk Smuglewicza i owych genialnych



19. Nicolai Abraham Abildgaard, Adam i Ewa, projekt ilustracji do *Adama i Ewy Johanna Ewalda*, ok. 1779. Repr. wg B. Skovgaard, N.A. Abildgaard, il. 14

wizjonerów może brzmieć kontrowersyjnie, zwłaszcza że nie są znane źródła poświadczające ich bezpośrednie kontakty. Z drugiej jednak strony należy pamiętać, iż działali w Rzymie w tym samym czasie, zaliczali się do kręgu przybyszów zza Alp, a co więcej byli niemal rówieśnikami Polaka – Füssli urodził się w roku 1741, Abildgaard w 1743, niewiele starszy był Runciman (ur. 1736). A może w owych analogiach pomiędzy sztuką Smuglewicza i wymienionych artystów należy widzieć jedynie działanie ducha czasu i miejsca – wyrażające się w podobnej dla wielu próbie reinterpretacji antyku, zaintereso-

²⁸ Zob. m.in. Marcel FISCHER, *Das Römische Skizzenbuch von Johann Heinrich Füssli. 1741–1825* (Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, 1942) (Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft), zwł. s. 43–46; Bernhard von WALDKIRCH, „Fuseli’s Early Drawings: Transformations in Expression”, w: *Fuseli. The Wild Swiss*, red. Franziska LENTZSCH (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2005), zwł. s. 62–79.

²⁹ Keith ANDREWS, „Scottish artists in the Roman circle of Winckelmann and Fuseli”, w: *Sind Briten hier? Rela-*

tions between British and continental art, 1680–1880 (München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1981), s. 90–92.

³⁰ Dorobek Abildgaard jako rysownika prezentuje Bente SKOVGAARD, *N.A. Abildgaard. Tegninger. With an Introduction in English* (København: Statens Museum for Kunst, 1978). Rysunki z okresu rzymskiego: s. 111–112, poz. 1–3, s. 113–114, poz. 9–10.



20. Nicolai Abraham Abildgaard, Wenus (Piątek), z cyklu personifikacji dni tygodnia, lata 90. XVIII w. Repr. wg B. Skovgaard, N.A. Abildgaard, il. 68

waniu obszarami sztuki starożytnej, którym wcześniej w niewielkim stopniu poświęcano uwagę (Füssli odrysowywał sceny figuralne z antycznych waz, Smuglewicz już w połowie lat 60. XVIII w. inwentaryzował malowidła etruskie na zlecenie Jamesa Byresa; poz. 174–176), wreszcie wspólnej dla Füsslego, Runcimana, Abildgaarda fascynacji późnym renesansem i manieryzmem wraz z ekspresją Michała Anioła (il. 20).

Niezależnie od wyrażonych wyżej uwag o warunkowaniach spadku poziomu dzieł po powrocie artysty do kraju, należy pamiętać, że niektóre elementy jego indywidualnego stylu (obecne również w obrazach ołtarzowych) wyrosły z różnorodnych inspiracji sztuką Rzymu 2. połowy XVIII w., a wśród najważniejszych impulsów wskazałbym twórczość Hamiltona. Jeśli nawet w poszukiwaniach nowej ekspresji nie czerpał bezpośrednio z doświadczeń artystów kręgu Füsslego, wydaje się, że w pewnej mierze szedł tą samą ścieżką. Owe konteksty i droga od akademickich ćwiczeń do artystycznej samodzielności stają się widoczne i zrozumiałe dzięki analizie

rysunków. Prezentacja tak dużej ich liczby pozwala też zwrócić uwagę na kolejny aspekt owej twórczości, czyli bogactwo inwencji. Dzięki kształceniu w Accademia di San Luca, którego zwieńczeniem było samodzielne wypracowywanie kompozycji, Polak stał się prawdziwym malarzem akademickim, tworzącym własne ujęcia scen historycznych. Aby zrozumieć wagę tej oceny, należy spojrzeć na twórczość Smuglewicza w szerszym kontekście sztuki polskiej XVIII i pocz. XIX w. Większość obrazów historycznych, czyli *de facto* religijnych, powstających na ziemiach polskich w czasach nowożytnych, tworzono z wykorzystaniem gotowych kompozycji zaczerpniętych z wzorów graficznych. Praktyka ta nie była obca Łukaszowi Smuglewiczowi, ojcu królewskiego stypendysty, a nawet Szymonowi Czechowiczowi, wykształconemu przecież w Rzymie wujowi malarza³¹. Kilkadziesiąt lat później, w czasach Królestwa Polskiego, kiedy na Uniwersytecie Warszawskim organizowano pierwsze wystawy artystyczne (ich najważniejszym zadaniem była prezentacja prac studentów Wydziału Sztuk Pięknych),

³¹ Zob. MICHALCZYK, „Uwagi na temat pierwowzorów dzieł Szymona Czechowicza”, s. 697–773; Id., *W lustrzanym*

odbiciu, s. 224–245.



21. Franciszek Smuglewicz, Bolesław Chrobry ustanawia dwunastu kasztelanów, ok. 1788–1790, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 10126. Fot. BUW

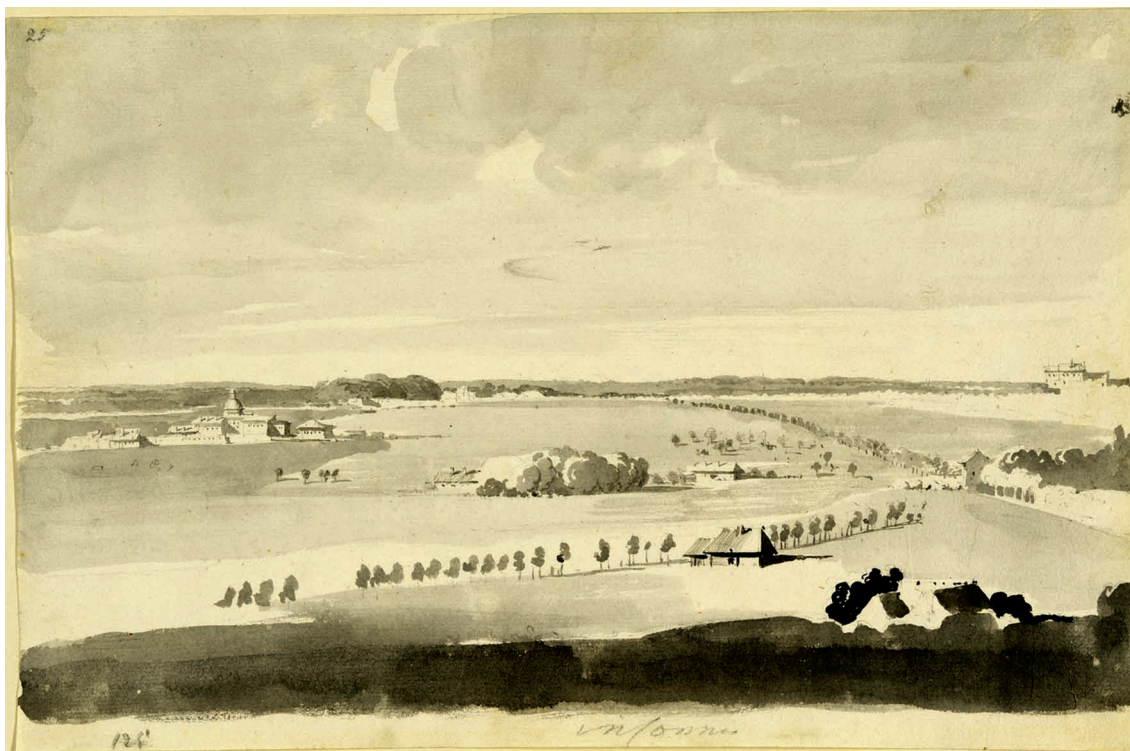
samodzielne kompozycje należące do gatunku malarstwa historycznego stanowiły wielką rzadkość³². Smuglewicz pozostawił natomiast niemałą liczbę własnych interpretacji wielkich tematów z historii starożytnej i narodowej, Biblii, mitologii, literatury antycznej. W ślady Hamiltona szedł nie tylko ukazując sceny z *Iliady* i z dziejów republikańskiego Rzymu, ale być może również jako twórca przedstawień z historii rodzimej. Warto jednak dodać, że opracowując serię rysunków przygotowawczych do zamierzonego, choć w niewielkim zakresie zrealizowanego cyklu *Obrazy historii Polskiej w stu rycinach* (ok. 1785–1790, poz. 233–238; il. 21), jako twórca ikonografii narodowej działał na znacznie szerszą skalę. Mówiąc o otwartości Smuglewicza na nową tematykę rodzimą w latach 80. XVIII w., trzeba wreszcie pamiętać, że dekadę wcześniej był on w Rzymie świadkiem odkrycia przez wspomnianych

artystów (takich jak Runciman i Füssli) tematów z *Pieśni Osjana*, czyli z rzekomej mitologii szkockiej. Większość przedstawionych w *Katalogu* scen starotestamentowych (ok. 1785–1790, poz. 186–214, rysunki przygotowawcze do zamierzonej, lecz niewydanej serii ilustracji do *Księgi Rodzaju*) to dzieła dotąd niepublikowane.

Wśród rysunków Smuglewicza w zbiorze *Gabinetu Rycin BUW* znajdują się również dzieła reprezentujące inną tematykę. Na uwagę zasługują znane w literaturze sceny rodzajowe. Autorka podkreśla klasę artystyczną i wycucie artysty w przedstawieniach zagadkowego obrzędu „koszerowania” i „odmrażania” Żydówki zanurzanej w przerębli (1787, poz. 242–245). Słuszne zdaje się dostrzeżenie oświeceniowego rysu w zainteresowaniu zwyczajami Żydów, podobnie, jak w ukazaniu chłopów przy pracy (widok z Jabłonny, po 1784, poz. 274). Po-

³² Nazwiska uczestników wystaw, tematy dzieł i ogólny charakter prezentacji odbywających się co dwa lata od 1819 r. znamy z ogłaszanych drukiem katalogów i z publi-

kowanych w prasie recenzji. Materiały te zebrał Stefan KOZAKIEWICZ, *Warszawskie Wystawy Sztuk Pięknych w latach 1819–1845* (Wrocław: Ossolineum, 1952).



22. Franciszek Smuglewicz, Widok ze Skarpy Warszawskiej w kierunku Czerniakowa i Służewa (?), po 1784, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 7965. Fot. BUW

równanie prac tego gatunku – zarówno tych przechowywanych w Gabinetcie Rycin BUW, jak i w innych zbiorach, znanych z wcześniejszych publikacji – tym bardziej dowodzi przyjęcia przez malarza w twórczości historycznej (w nowożytnym rozumieniu tego słowa) określonej, opisanej wyżej konwencji. Prace o treściach rodzajowych są bardziej swobodne, nie brakuje im wdzięku i zdradzają autora o silnym zmyśle obserwacji.

Smuglewicz był również dobrym pejzażystą. Analizując jego utwory tego gatunku z czasu pobytu w Rzymie, Biłozór-Salwa podkreśla stosowanie przez artystę nietypowych, „nieoczywistych” ujęć, czego najlepszym *exemplum* jest nieukończony widok na Palatyn i Forum Romanum (przed 1783, poz. 265). Wśród prac wykonanych po powrocie do kraju jako przykład wskazać można widok Łazienek od strony wzgórza belwederskiego (ok. 1784, poz. 267). Trafne jest spostrzeżenie Badaczki, że dwa nierozpoznane pejzaże równinne powstały już w Polsce, a nie we Włoszech (oba po 1784, poz. 276–277; il. 22). Nie pozostawia w tej kwestii wątpliwości charakter zabudowy wiejskiej z chatami o wysokich spadzistych dachach. Na pierwszym z rysunków (poz. 276), ukazującym rozległe łąki,

majacząca w oddali wioskę, skromny dwór i most na rzeczce, trudno odnaleźć budowle o formach pozwalających zidentyfikować widok. Charakter drugiego krajobrazu jest podobny, choć w tym przypadku dostrzegamy dwie charakterystyczne bryły architektoniczne: po lewej stronie kadru górującą nad zwartą grupą budynków świątynię zwieńczoną kopułą – niewątpliwie zespół klasztorny – a przy prawej krawędzi kompozycji widoczny na horyzoncie kościół o smukłej sylwetce. Pierwszy z obiektów sakralnych to być może kościół i klasztor bernardynów na Czerniakowie, druga budowla to gotycki kościół św. Katarzyny na Służewie, a w pasie zieleni zamykającym horyzont można rozpoznawać drzewa nad Wisłą. Przy takich założeniach – wyrażonych tu z dużą ostrożnością – należy przypuszczać, że widok został „zdjęty” ze skarpy warszawskiej w okolicach Królikarni³³. Starsza ikonografia tych okolic jest bardzo uboga, lecz wypada przyjąć, że jeśli w końcu XVIII w. widz spoglądał ze wspomnianego miejsca w kierunku Wisły, Czerniakowa i Służewa (obszary wiejskie z łąkami i polami uprawnymi dopiero w 2. połowie wieku XX zajęte przez osiedla mieszkaniowe), bryłę kopułowej świątyni bernardynów prawdopodobnie częściowo zasłaniały zabudowania po zachodniej stronie placu

³³ Za inspirującą rozmowę na temat omawianego widoku dziękuję Kolegom z pracowni Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk –

dr. Marcinowi Zglińskiemu, a zwłaszcza Janowi Nowickiemu, który przekonał mnie do identyfikacji jednej ze świątyni jako kościoła św. Katarzyny na Służewie.

przed świątynią (klasztor wznosi się za prezbiterium, w pd.-wsch. części założenia). Być może to przynajmniej częściowo te same budynki, które dostrzegamy na późniejszym – wykonanym w roku 1818 – widoku kościoła w Czerniakowie ręki Aleksandra Majerskiego³⁴.

Katalog zawiera wreszcie liczne ustalenia szczegółowe, takie jak identyfikacje niepublikowanych dotąd rysunków: *Św. Augustyna* (przed 1791, poz. 229) jako szkicu do obrazu w kościele benedyktynów w Trzemesznie, a *Św. Kajetana błogosławiącego chleb* jako projektu malowidła w świątyni trynitarzy na Antokolu w Wilnie (ok. 1792–1799, poz. 231; il. 23). Prawdopodobnie rozpoznano również treść takich przedstawiń, jak alegorie *Pamięć wdzięczna o otrzymanych dobrodziejstwach* (po 1785, poz. 257) i *Łaska Boga* (ok. 1785, poz. 258, rysunek dotąd niepublikowany i niewiązany z ręką Smuglewicza). Przekonujące zdaje się uznanie szkiców portretu męskiego (poz. 247–250) za rysunki powstałe przy okazji pracy nad wizerunkiem podkomorzego nadwornego koronnego Wincentego Potockiego i datowanie ich na ok. 1792. Niezachowane przedstawienie magnata miałyby stanowić *pendant* do alegorycznego portretu jego żony, Heleny Apolonii z Massalskich (*Ofiara Westalki*, 1792, Muzeum Narodowe w Krakowie). Najważniejsze jednak, że zawarta w *Katalogu* pogłębiona analiza tak dużego zespołu rysunków Smuglewicza pozwala na nowo poddać ocenie jego twórczość i przywrócić należne jej miejsce w dziejach sztuki polskiej, a także otwiera drogę do dalszych interpretacji i hipotez.

Dorobek pozostałych członków rodu Smuglewiczów reprezentowany jest w zbiorach Gabinetu Rycin bez porównania skromniej – w kolekcji znajduje się po jednej pracy Łukasza i Antoniego. Dziełem tego pierwszego jest wielokrotnie publikowany efektowny projekt dekoracji klatki schodowej Zamku Ujazdowskiego (1766, poz. 300). Spod ręki Antoniego Smuglewicza, artysty specjalizującego się zwłaszcza w malarstwie freskowym i scenografiach teatralnych, wyszły natomiast dwa zachowane w Bibliotece Uniwersyteckiej rysunki na dwóch stronach jednej karty (poz. 133). Autorka *Katalogu* skłania się ku hipotezie, że wyobrażenie artykułowanej kolumnami, pięciosiowej, wielkoporządkowej fasady zwieńczonej frontonem to projekt dekoracji okolicznościowej. Na taką interpretację istotnie wskazywać może zastosowanie wielu elementów dekoracyjnych należących do nowożytnego języka propagandy władzy – umieszczenie we frontonie kartusza herbo-

wego podtrzymywanego przez skrzydłatego geniusza i orła, rzeźby (personifikacji i być może wojowników), na osi elewacji panopliów ułożonych na cokole z zamarkowanym podpisem, a powyżej, w górnej kondygnacji, grupy rzeźbiarskiej (zaznaczone schematycznie dwie postaci, z których jedna ukazana jest w pozie triumfalnej, a druga zdaje się oddawać jej hołd). Całości kompozycji dopełniają dwa umieszczone po bokach budowli obeliski – jeden z trzema kartuszami herbowymi, drugi niedokończony i słabo czytelny. Przeznaczenie projektu trudno dziś zidentyfikować, choć budzi skojarzenia z propagandą monarszą lub wodzowsko-wojenną. Szkic na rewersie karty ukazuje w perspektywicznym skrócie wnętrze wielkiej sali na planie koła, którą obiega monumentalna dwurzędowa kolumnada z arkadami (il. 24). Przypuszczam, że w tym przypadku mamy do czynienia raczej z projektem dekoracji teatralnej. Sztuka scenografii owego czasu, w której posługiwano się repertuarem form wykształconym w wieku XVII i wzbogacanym w ciągu XVIII stulecia, w znacznej mierze opierała się na stosowaniu skomplikowanych układów przestrzennych. Lapidarnie powiedzieć można, że barokowa scenografia była siostrą iluzjonistycznego malarstwa ściennego, a rodzice tej pary to rysunek architektoniczny i perspektywa. Granica pomiędzy podręcznikami tej ostatniej a wzornikami dla malarzy i twórców dekoracji teatralnych była płynna. Ukazywane w śmiałych skrótach perspektywicznych złożone kolumnady, widziane często nieco z boku, należały do najczęściej proponowanych rozwiązań. Artykułowane zwielokrotnionymi kolumnami wnętrza centralne lub dziedzińce również mieściły się w tym repertuarze. Formy rozpropagowane w XVIII w. w wielu częściach Europy przede wszystkim przez rodzinę Galli Bibiena i jej najśłynniejszych reprezentantów, jak Giuseppe, Ferdinando czy Carlo, ulegały w drugiej połowie stulecia klasycystycznemu uspokojeniu, choć istota projektów pozostawała niezmienna. Wydaje się, że prezentowany rysunek Antoniego Smuglewicza należy do tego nurtu, a jako analogie dla zastosowanego rozwiązania wskazać można np. projekty Ferdinanda Antonia Gallego Bibieny – widok amfiteatru (il. 25), będący dekoracją do opery *La Talestri, regina delle Amazzoni*, skomponowanej przez Marię Antoninę Wittelsbach, żonę Fryderyka Krystiana Wettyna (premiera w Dreźnie w 1763 r.), czy wyobrażenie wnętrza dziedzińca do niezidentyfikowanego przedstawienia (1772; il. 26)³⁵. Rysunków tych naturalnie nie można traktować

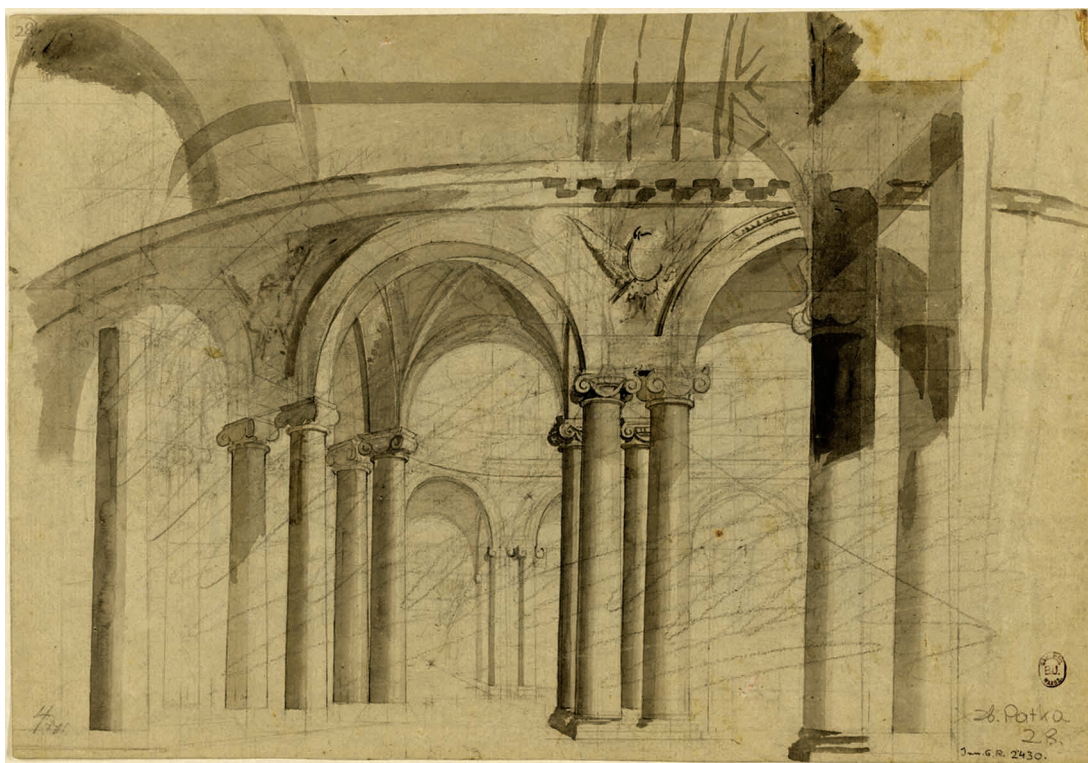
³⁴ Por. Alina SOKOŁOWSKA, Antonina ZALEWSKA, *Warszawa w rysunkach Aleksandra Majerskiego* (Warszawa: Arkady, 1958), s. 41–43, tabl. XXII.

³⁵ Por. *I Bibiena, una famiglia europea*, red. Deanna

LENZI, Jadranka BENTINI, Silvia BATTISTINI, Alessandra CANTELLI (Bologna: Marsilio, 2000), s. 304–305, poz. 73b–c.



23. Franciszek Smuglewicz, Św. Kajetan błogosławiący chleb, 1792–1799, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 10346. Fot. BUW



24. Antoni Smuglewicz, projekt dekoracji teatralnej (?), Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, Inw. G.R. 2430. Fot. BUW

jako wzorów dla utrzymanej we wczesnoklasykcyjnej stylistyce pracy ze zbiorów Gabinetu Rycin, choć wydaje się, że mieści się ona w tej samej konwencji i była szkicem do dzieła o podobnej funkcji.

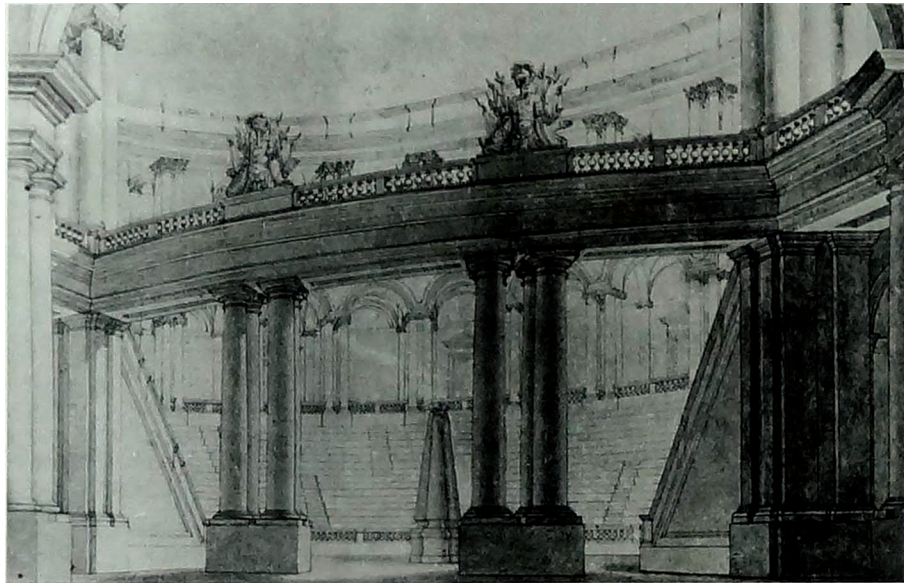
Bez porównania mniej znanym niż Franciszek Smuglewicz, niemal zapomnianym dziś stypendystą Stanisława Augusta, był Jan Szymecler³⁶, który na koszt króla wyjechał do Rzymu w 1784 r. wraz z Jakubem Kubickim. Przeprowadzenie w ramach opracowania *Katalogu* rozległej kwerendy archiwalnej i muzealnej doprowadziło Autorkę do interesujących i bardzo cennych odkryć związanych z tym artystą i jego twórczością. Analiza źródeł rękopiśmiennych oraz zestawienie sygnowanych prac Szymeclera w Muzeum Czartoryskich w Krakowie z dziełami w zbiorach Gabinetu Rycin BUW pozwoliło na wyłączenie z jego *oeuvre* atrybuowanego mu tradycyjnie cyklu piętnastu rysunków związanych z dekoracją Sali Senatu na Zamku Królewskim i przekonujące przypisanie mu serii portretów sławnych Polaków wg kompozycji Louisa de Marteau (poz. 301–306): Stanisława Konarskiego, Sebastiana Lachowskiego, Ignacego Nagurczewskiego, Antoniego Marii Portalupiego, Jacka Śliwickiego

i Karola Wyrwicza (il. 27). Zachowane wizerunki duchownych należały do zespołu około trzydziestu przedstawień znanych osobistości, eksponowanych w salach poprzedzających Gabinet Marmurowy. Zestawienie tych obiektów z podpisanym w grudniu 1779 r. rachunkiem za wykonanie owych prac pozwoliło Biłozór-Salwie na ich dokładne datowanie.

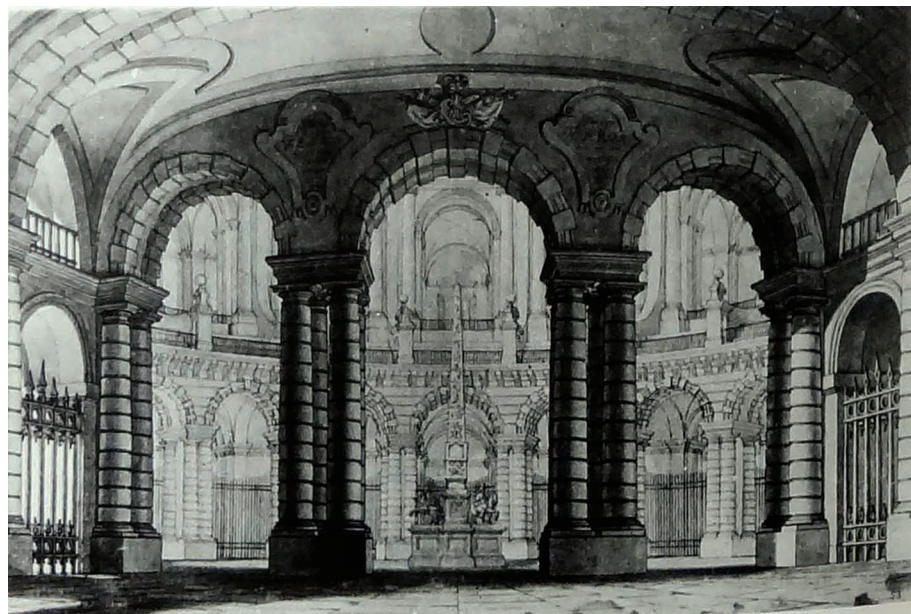
W pewnym sensie na przeciwnym biegunie niż dzieła Smuglewiczów znajdują się dwa rysunki Józefa Sierakowskiego z ok. 1791 r. ukazujące wnętrze kopalni miedzi w Falun w Szwecji (poz. 1–2; il. 28) i należąca do tej samej grupy akwarela przedstawiająca górnika z taczka (poz. 3). Są to dzieła arystokraty, męża stanu, dyplomaty i uczonego, czyli osobistości, która twórczością rysunkową zajmowała się w sposób amatorski. Sierakowski znał tę słynną szwedzką kopalnię z autopsji, bowiem w latach 1789–1792 pełnił funkcję sekretarza poselstwa Rzeczypospolitej w Sztokholmie, a jego kontakty z administracją górnictwa szwedzkiego wiązały się z działaniami Stanisława Augusta na rzecz rozwoju tej gałęzi gospodarki w Polsce. Pomimo owych doświadczeń, tworząc omawiane kompozycje, Sierakowski posiłkował się nieco wcześniejszymi przed-

³⁶ Pisownię nazwiska znaną z sygnatury artysty przyjmuję za Autorką *Katalogu*, która, proponując tę formę, skrupulatnie odnotowuje inne wersje występujące w źró-

dlach: Szejnmetzler, Schenmeczler, Scheinmetzer, Scheinmetz-er, Szejnmetzler, Szejnmetzler, Szejnmetzler.



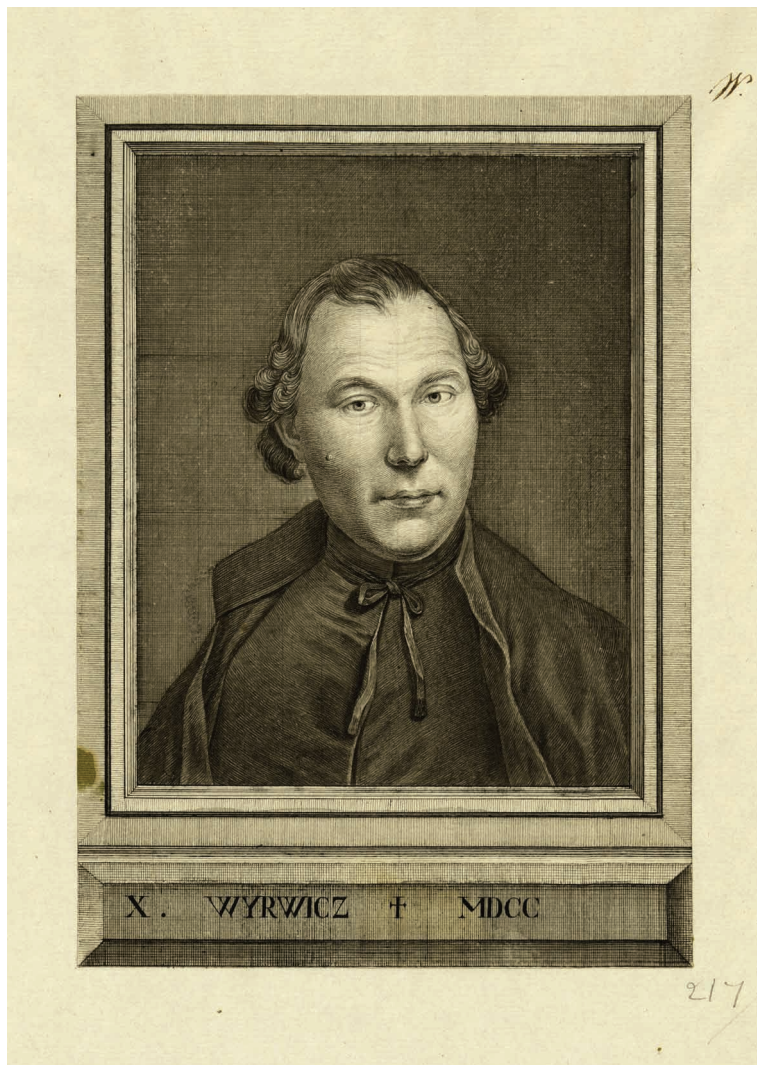
25. *Ferdinando Antonio Galli Bibiena, projekt dekoracji do opery La Talestri, regina delle Amazzoni Marii Antoniny Wittelsbach, ok. 1763.
Repr. wg I Bibiena, s. 304, poz. 73b*



26. *Ferdinando Antonio Galli Bibiena, projekt dekoracji teatralnej, 1772.
Repr. wg I Bibiena, s. 304, poz. 73*

stawieniami kopalni autorstwa szwedzkiego malarza Pehra Hilleströma, który pozostawił kilkadziesiąt ukazujących ją obrazów (w późniejszym okresie część z nich powielono również w grafice). Wskazanie w *Katalogu* owych pierwowzorów, będące istotnym wzbogaceniem wiedzy na temat prac Sie-rakowskiego, pozwala dostrzec w nich nie tylko obiekty o charakterze dokumentacyjnym, lecz także ujrzyć je w szerszym artystycznym i kulturowym

kontekście epoki. Od 2. połowy XVIII w. kopalnie – również ta w Falun – budziły zainteresowanie podróżników (choćby zwiedzającego ją w 1792 r. Jamesa Coxe’a), a ich wnętrza bywały w efektowny sposób ukazywane w malarstwie i grafice. Owa fascynacja, wyrastająca z preromantycznego zachwytu tym, co mieściło się w artystycznej kategorii wzniosłości, z czasem stała się jednym ze składników wrażliwości romantyzmu (np. opowiadanie



27. Jan Szymecler, Portret Karola Wyrwicza, ok. 1779, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 19770. Fot. BUW

Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna *Die Bergwerke von Falun* z 1819 r.)³⁷. W analogiczny sposób postrzegać należy obfitą ikonografię kopalni soli w Wieliczce, której przekrój w imaginacyjny, lecz wyjątkowo efektowny sposób ukazał Johann Esaias Nilson (ok. 1760/61 wg rysunku Christiana Benjamina Müllera z ok. 1752–1758 r.) na karcie tytułowej zbioru planów Żup Krakowskich. W 1. połowie XIX w. widoki przekroju kopalni w Wieliczce zyskały wielką popularność m.in. za sprawą prac Michała Stachowicza³⁸.

³⁷ Cian DUFFY, „Falun Copper Mine [Falu Gruva]”, *European Romanticisms in Association*, <https://www.euro-romanticism.org/falun-copper-mine-falu-gruva/> [dostęp 10 V 2022].

³⁸ Datowanie przekroju kopalni w Wieliczce Nilsona: Zbigniew MICHALCZYK, *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytnictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku* (Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą Polonika, 2020),

Z drugiej jednak strony omawiane dziełko Sierakowskiego stanowią interesujący przykład innego zjawiska, czyli twórczości rysunkowej osobistości, które nie zajmowały się działalnością artystyczną zawodowo. Wszak w omawianej epoce, podobnie zresztą jak w wieku XIX, nauka rysunku należała do ważnych elementów ogólnej edukacji. Sprawność ręki była oczywiście nieodzowna dla wojskowych czy uczonych, ale w procesie kształcenia powszechnie nabierali jej przedstawiciele wyższych sfer³⁹. W realiach Rzeczypospolitej XVIII w. prace „amatorów” z krę-

s. 410–413. O ikonografii kopalni w Wieliczce w XIX w.: Id., „Najpopularniejsze widoki kopalni w Wieliczce. Z badań nad kulturą wizualną XIX w.”, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 60, nr 4 (2012), s. 563–586.

³⁹ Wśród czynników, które przyczyniły się do rozpowszechnienia amatorskiego uprawiania rysunku w Europie po połowie XVIII stulecia wskazuje się m.in. emancypację mieszczaństwa, aspirującego do stylu życia arystokracji, popularność gotowych farb akwarelowych



28. Józef Sierakowski, Widok komory księcia Gustawa w kopalni miedzi w Falun, ok. 1791, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, inw. zb. d. 39. Fot. BUW

gów elit paradoksalnie odznaczały się niejednokrotnie wyższym poziomem niż dzieła skupionych w cechach twórców „profesjonalnych” lub działających poza owym systemem rzemieślników zarabiających swoją pracą na życie. Za przykład mogą służyć choćby prace Stanisława Augusta⁴⁰ czy Tadeusza Koś-

ciuszki, choć ten drugi uczył się rysunku nie tylko w Szkole Rycerskiej w Warszawie, ale również w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu⁴¹. Jakże interesująca mogłaby być publikacja lub wystawa poświęcona wyłącznie rysunkom mężów stanu, uczonych i wojskowych czasów oświecenia.

i innych stosunkowo łatwo dostępnych narzędzi, modę na kulturę angielską. Wolfgang KEMP, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen”. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1979), zwł. s. 81–105 (omówienie narodzin dyletantyzmu na przełomie XVIII i XIX w.). Na temat różnych aspektów i roli amatorskiego rysunku w XVIII i XIX w. (głównie w kręgu kultury anglosaskiej); zob. też: Ann BERMINGHAM, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art* (New Haven: Yale University Press, 2000); w polskiej literaturze Michał MENCFEL, „Artysta-amator albo krótka historia pewnej przyjemności”, w: *Twórczość artystyczna ziemian. Malarstwo. Grafika*, red. Stanisław BOROWIAK, Michał MENCFEL (Dobrzyca: Muzeum Ziemiaństwa w Dobrzycy, 2018), s. 5–16.

⁴⁰ W Bibliotece Czartoryskich przechowywany jest mło-

dzieńczy szkicownik przyszłego króla; zob. *Stanisław August. Ostatni król polski, polityk, mecenas, reformator 1764–1795. Wystawa 26 listopada 2011 – 19 lutego 2012*, red. Angela SOŁTYS (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2011), s. 51–53, poz. 9–11 (Janusz S. NOWAK).

⁴¹ Waldemar OKOŃ, „Artysta – Kościuszko”, w: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów, 27–29 października 1994*, red. Maria POPRZECKA (Warszawa: Arx Regia, 1995), s. 123–139; Paweł IGNACZAK, „Tadeusz Kościuszko rysownik / Tadeusz Kościuszko as an artist”, w: *Tadeusz Kościuszko artysta. W dwusetną rocznicę śmierci bohatera / Tadeusz Kościuszko artist. In the two-hundredth anniversary of hero's death* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2017), s. 11–41, tu również uwagi o roli rysunku w kulturze elit XVIII w. (s. 14–19).



29. Wincenty Smokowski, Jeździec i mężczyźni przy stole,
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin, Inw. G.R.5224. Fot. BUW

Nieco inaczej wygląda wreszcie sprawa prac Wincentego Smokowskiego (1796–1876), wileńskiego malarza, rytownika (związanego również z Warszawą), autora ilustracji i pism teoretycznych, stypendysty w Petersburgu. W odróżnieniu od dzieł pozostałych artystów zaprezentowanych w tomie *Katalogu*, pokaźny zasób jego 128 rysunków w Gabinetcie Rycin BUW nie pochodzi ze zbioru dawnego (poz. 5-132v.). Zakupione zostały dopiero w 1979 r. od prywatnego kolekcjonera Józefa Gajka. W przypadku tych rysunków najważniejsze są dwie kwestie. Po pierwsze ich liczebność, a po drugie, fakt że dopiero teraz zostały one wprowadzone do obiegu naukowego, choć przecież literatura na temat Smokowskiego nie jest uboga⁴². Wydaje się jednak, że przegląd owych prac, wśród których dominują sceny rodzajowe (il. 29) oraz historyczne, a także karykatury i ry-

sunki satyryczne, nie może prowadzić do zasadniczej rewizji oceny twórczości tego sprawnego warsztatowo artysty. Charakter dzieł odpowiada stylistyce innych publikowanych prac Smokowskiego.

Seria katalogów kolekcji Gabinetu Rycin BUW wyznacza nowy standard wydawnictw tego rodzaju – zarówno jeśli chodzi o wnikliwość opracowań, rozległość przeprowadzonych kwerend, jak i poziom edytorski. Ta ogólna ocena całego przedsięwzięcia odnosi się również do omówionego tu tomu. Fakt, że zaprezentowano w nim prace kilku twórców czynnych w 2. połowie XVIII w., sprawia, że *Katalog* jest ważną pozycją w badaniach nad kulturą oświecenia. Najistotniejsza jest tu oczywiście kwestia wyczerpującego omówienia tak znacznej liczby dzieł Franciszka Smuglewicza, jednego z ojców polskiego malarstwa nowoczesnego.

⁴² Zob. zwł. monografia: Vladas DRĖMA, *Vincentas Smakauskas* (Vilnius: Lietuvos Dailės Akademijos Leidykla, 2001).

Bibliografia:

- Andrews, Keith. "Scottish artists in the Roman circle of Winckelmann and Fuseli." W *Sind Briten hier? Relations between British and continental art, 1680–1880*, 83–95. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1981.
- Baliszewski, Mikołaj. "Polski artysta w 'tempio del vero gusto'. Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza." *Biuletyn Historii Sztuki* 79, nr 4 (2017): 705–775.
- Die Kunst der Gemäldekopie. Beiträge der Tagung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden "Kunsttechnologie – Gemäldekopie – Reproduktion" vom 29.11. bis 01.12.2001 zu Ehren von Friedrich Decker, aus Anlass seines achtzigsten Geburtstages*, redakcja Ivo Mohrmann. Stuttgart: Theiss, 2006.
- Dobrowolski, Witold. "Smuglewiczowskie portrety rodziny Byresa." W *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, redakcja Juliusz A. Chrościcki et al., 403–409. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami: 2001.
- Doleżyńska-Sewerniak, Ewa, i Anna Klisińska-Kopacz. "Nieinwazyjne badania szkiców Szymona Czechowicza (1689–1775) ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego." *Opuscula Musealia* 25 (2018): 177–188.
- Drėma, Vladas. *Pranciškus Smuglevičius*. Vilnius: Vaga, 1973.
- Drėma, Vladas. *Vincentas Smakauskas*. Vilnius: Lietuvos Dailes Akademijos Leidykla, 2001.
- Fischer, Marcel. *Das Römische Skizzenbuch von Johann Heinrich Füssli. 1741–1825*. Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, 1942.
- Geniusz baroku. Szymon Czechowicz (1689–1775) / Genius of the Baroque. Szymon Czechowicz (1689–1775)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, redakcja Andrzej Betlej, Tomasz Zaucha, eseje Zbigniew Michalczyk, Francesco Petrucci. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2020.
- I Bibiena, una famiglia europea*, redakcja Deanna Lenzi, Jadranka Bentini, Silvia Battistini, Alessandra Cantelli. Bologna: Marsilio, 2000.
- Ignaczak, Paweł. "Tadeusz Kościuszko rysownik / Tadeusz Kościuszko as an artist." W *Tadeusz Kościuszko artysta. W dwusetną rocznicę śmierci bohatera / Tadeusz Kościuszko artist. In the two-hundredth anniversary of hero's death*, redakcja Adam T. Kukła, 11–41. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2017.
- Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, opracowanie Teresa Sulierzyska, Stanisława Sawicka, Jadwiga Trenklerówna. Warszawa: PWN, 1967.
- Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 2: *Miejscowości różne. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, opracowanie Teresa Sulierzyska. Warszawa: PWN, 1969.
- Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 3: *Varia. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne i varia z XVIII i XIX wieku. Miejscowości nieokreślone, uzupełnienia do części 1–2*, opracowanie Teresa Sulierzyska. Warszawa: PWN, 1972.
- Kemp, Wolfgang. "... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen". *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1979.
- Kozakiewicz, Stefan. *Warszawskie Wystawy Sztuk Pięknych w latach 1819–1845*. Wrocław: Ossolineum, 1952.

Łazicka, Małgorzata. *Grafika dawna. Wiek XV do lat 20. XIX wieku. Szkoła niemiecka: Barthel Beham i Sebald Beham*. Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2019.

Łazicka, Małgorzata. *Old master prints. From the 15th century to the 1820s. German school*. Tłumaczenie Anna Szoc. Warsaw: University of Warsaw Library, 2019.

Mencfel, Michał. "Artysta-amator albo krótka historia pewnej przyjemności." W *Twórczość artystyczna ziemian. Malarstwo. Grafika*, redakcja Stanisław Borowiak, Michał Mencfel, 5–16. Dobrzyca: Muzeum Ziemiaństwa w Dobrzycy, 2018.

Michalczyk, Zbigniew. "Warszawski malarz Łukasz Smuglewicz. Nowe ustalenia i hipotezy." W *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI wieku*, redakcja Zbigniew Michalczyk, Andrzej Pieńkos, Michał Wardzyński, 177–191. Warszawa: Neriton, 2010.

Michalczyk, Zbigniew. "Najpopularniejsze widoki kopalni w Wieliczce. Z badań nad kulturą wizualną XIX w." *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 60, nr 4 (2012): 563–586.

Michalczyk, Zbigniew. "Uwagi na temat pierwowzorów dzieł Szymona Czechowicza i malarzy jego kręgu." *Biuletyn Historii Sztuki* 75, nr 4 (2013): 697–773.

Michalczyk, Zbigniew. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

Michalczyk, Zbigniew. *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*. Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą Polonika, 2020.

Mossakowski, Stanisław. [recenzja] "Przemysław Wątroba, *Rysunki architektoniczne i dekoracyjne. Tylman van Gameren, t. 1–2, Warszawa 2019 (Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Katalog zbiorów)*." *Biuletyn Historii Sztuki* 83, nr 2 (2021): 427–430.

Okoń, Waldemar. "Artysta-Kościuszko." W *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów, 27–29 października 1994*, redakcja Maria Poprzęcka, 123–139. Warszawa: Arx Regia, 1995.

Roettgen, Steffi. *Anton Raphael Mengs. 1728–1779*, t. 1–2. München: Hirmer Verlag, 1999–2001.

Rosenblum, Robert. "Gavin Hamilton's 'Brutus' and Its Aftermath." *The Burlington Magazine* 103, nr 694 (1961): 8–16.

Savoy, Bénédicte. "Tempel des Ernstes und des fake. Der Raffael-Saal in der Orangerie zu Potsdam, ein Kopienmuseum im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit." W *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, redakcja Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Decultot, 201–236. Berlin: de Gruyter, 2012.

Skovgaard, Bente. *N.A. Abildgaard. Tegninger. With an Introduction in English*. København: Statens Museum for Kunst, 1978.

Sokołowska, Alina, i Antonina Zalewska. *Warszawa w rysunkach Aleksandra Majerskiego*. Warszawa: Arkady, 1958.

Stanisław August. Ostatni król polski, polityk, mecenas, reformator 1764–1795. Wystawa 26 listopada 2011 – 19 lutego 2012, redakcja Angela Sołtys. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2011.

Talbierska, Jolanta. *Old master drawings. From 15th century to the 1820s. Netherlandish, Flemish and Dutch Schools*. Tłumaczenie Michał Szczurowski. Warsaw: University of Warsaw Library, 2019.

Talbierska, Jolanta. *Rysunki dawnych mistrzów. Wiek XV do lat 20. XIX wieku. Szkoła niderlandzka, flamandzka i holenderska*. Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2019.

Voermann, Ilka. *Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldeansammlungen des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lukas Verlag, 2012.

W kręgu wileńskiego klasycyzmu. Muzeum Narodowe w Warszawie. Katalog wystawy, redakcja Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000.

von Waldkirch, Bernhard. "Fuseli's Early Drawings: Transformations in Expression." W *Fuseli. The Wild Swiss*, redakcja Franziska Lentzsch, 33–83. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2005.

Wątroba, Przemysław. *Architectural and decorative drawings. Tylman van Gameren*, vol. 1–2. Tłumaczenie Michał Szczurowski. Warsaw: University of Warsaw Library, 2019.

Wątroba, Przemysław. *Rysunki architektoniczne i dekoracyjne. Tylman van Gameren*, vol. 1–2. Warszawa: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2019.

Wystawa rysunków Szymona Czechowicza, Franciszka Smuglewicza i Dominika Estreichera. Ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, opracowanie Irena Gradzińska. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 1972.