

portrety i widoki rezydencji. Innym razem omówił się nad wykonaną dwukrotnie przez Polaka i wylitografowaną kompozycją historyczną związaną z domem Casimira „Juski” nie jest przedmiotem zainteresowania najróżnorodniejszych rób malarskich, graficznych i rysunkowych, chociaż Fabre ocenia jego prace bardzo surowo¹⁴.

Częściej niż o artystach, mowa o utylitowanym polskim towarzystwie. Niedłokroczna wieść pada na polskim królewskim bratanku ks. Stanisława Poniatowskiego, frapującego swymi koligacjami, niebawomymi kolejami życia, przecenianymi zbiorami. Sama hr. Albany powieca mu w swych zapiskach interesujące uwagi o najbliższych kontaktach. Wskazuje jest z nim Seroux d'Agincourt, który mu zapisał testament całą swą bibliotekę¹⁵. Dalej spotykamy nazwisko korespondentki p. Albany — ks. Czartoryskiej¹⁶ przezywającej „Rzymiankę” czy Ludwikę Jabłonowską, ambasadorka austriackiego w Neapolu, szokującego swym zachowaniem miejscową społeczność. Pada nazwisko Mozyszkich, wielokrotnie spotykamy się z Potockimi, czy Ogłinkami. Lucchesini, były poseł pruski w Warszawie, nie raz informował o swym majątku w Międzyrzeczu w Pomorskiem¹⁷. O Polsce i jej politycznym położeniu mówi się często (np. w związku z Kongresem Wiedeńskim), na zebraaniach w salonie hr. Albany cytana jest Historia Biora Polski Ferranda II, widać powraca się do tego tematu. Rozmowy tak często dotyczą spraw polskich, że p. Albany czuje się zmuszona objąć specjalną lekturą dzieła mówiące o naszym kraju¹⁸. Jeśli dodać do tego strudę Jana III. Żywe w domu jego pracownika Stanisława, papiery po rodzinie Sobieskich, które przechowywała Luiza — zrozumiałe jest wciąż odwołanie zainteresowania Polaka, żywe kontakty z Polakami, sympatia dla spraw polskich.

Tę atmosferę otoczenia hr. Albany oddychał jej nieodstępny towarzysz François-Xavier Fabre. Cóż więc dziwnego, że jego kontakty z polskimi emigrantami i podróżnikami były liczne i że pozostało po nich interesujące wspomnienie w postaci kilku pięknych i potrzebnych do badań dzieł. Wskazywane zostały na przestrzeni kilkunastu lat przełomu stuleci i wykazują nie tyle może wyraźniejszą ewolucję, ile układają się w dwie grupy, różniące się od siebie. Pierwszą składają dwa obrazy, będące dobrymi przykładami portretów w stylu francuskim. W tej grupie, którą skodyfikował Jacques-Louis David, a którą kontynuował jego uczeń. Sprowadza się ona do surowej kompozycji ludzkiej postaci, wywołanej neutralnym tłem z gładką, błękitną ścianą. Stwierza to kompozycyjne i kompozycyjne skupienia nad wyglądem, wyrazem, psychiką modela, odsuwając wszelkie efekty — każde szczególnie uważnie przemysłone strony kolorystyczną i fakturę dzieła.

W nieco liczeźniejszej grupie drugiej artysta wprowadził bogate to pejzażowe, dodał liczne rekwizyty, postaciom, które w ten sposób poręczy żyć w naturalnym środowisku, dał ruch i zajęcie. Przesunął to punkt ciężkości z wewnętrznej napięcia i nieefektowności, ale głębokiej harmonii formalnej — na zarzadzanie rodzajowe, element anegdoty, budowanie plastycznym obrazu całym symfoniami kolorystycznymi. Poza tymi grupami znalazł się jeden wstrząsający alegoryczny, o programie narzuconym malarzowi.

Ta przemiana ma datę wyraźną: dokonuje się na przełomie 1806 i 1807 r. O ile pierwsza z tych grup miała zupełnie czytelną genezę i źródła, a była nią XVIII-wieczna rewolucyjna koncepcja Davida, o tyle druga zespół ma charakter bardziej XIX-wieczny, a mianowicie francuski. Jest to kosmopolityczna konwencja portretowa, która wywodzi się naprawdę ze zbanalizowanego przykładu angielskiego, ale która rozlała się szeroką falą po Europie. Jest charakterystyczne że porzucenie francuskich wzorów Davida zbliżyło się u Fabre'a z datą wezwienia Toskanii do imperium francuskiego, co wzbudziło w naszym artyście-emigrancie szczególnie silną nienawiść do Napoleona i rewolucji.

Polonica Fabre'a nie przyczyniła się do rozkwitu nazwiska artysty; więcej nawet: zapomniano o ich autorze. Tylko jeden z jego polskich portretów, chronologicznie najpóźniejszy, a należący do najwielkich: Stanisława Malachowskiego, znalazł trwałe miejsce w literaturze. Pozostałe publikujemy tu po raz pierwszy. Zresztą i nad tym pięknym płótnem, choć podpisanym (jak niemal wszystkie) pełnym imieniem autora, zawisła fałsz niepamięci. Najpóźniej przypisanie je komuś innemu, później — gdy się ujawniła sygnatura autora — podano w wątpliwą samodzielność kompozycji, wreszcie sam obraz na długi okres zniknął z pola widzenia.

Portret marszałka Malachowskiego wpłynął w 1894 r. na wielkiej retrospektywie polskiego malarstwa w Łowosiu. Określony jako oryginalny Marcello Bacciarego, pod tym nazwiskiem opisany został i zreprodukowany przez Antoniewicza¹⁹ w katalogu wystawy. Skonfrontowany z niewątpliwymi dziełami nadzornego malarza Stanisława Augusta przeokonał jednak o swego odępowanej odmienności. Antoniewicza zdaje jednak pozostawił twórcy wśród malarzy pracujących w Połecie, niefortunnie podsuwając nazwiska Grassego lub Pieracha. Z kolei Mycielski chciał w obrazie widzieć rękę Antona Graffa²⁰. Spory te rozstrzygnąć odsyłał do obrazu, którego dało wynik zaskakujący: wydobytó wówczas sygnaturę artysty całkiem zapomnianego, którego nikt się domyślać nie mógł — F. X. Fabre pisał: *Florentine 1794*. Od-tąd obraz stał się słynny. Jego posiadacze parokrotnie



Il. 2. Franciszek Smuglewicz, Zatwierdzenie ustawy włożonem w Panowie, 1795. Muz. Narodowe w Warszawie. (Fot. B. Seredyńska)

wypożyczali go na wystawy, do Łwowa, Florencji, Krakowa i Paryża²¹. Omawiano go w literaturze, re-produkowano.

Najwięcej uwagi poświęcił dziełu Mycielski, wprowadzając go do monumentalnych *Portretów polskich*²². Za tym źródłem powtórzmy szczegóły opisu: obraz malowany jest olejno na płótnie 62,5 X 72,5 cm. Marszałek przedstawiony jest w półpostaci, siedzący na sofie, na oparciu którego odrzucił płaszcz — o charakterystycznym czerwieni, zupełnie jak na portretach Davida²³. Odniały jest w ciemno granatowy surdut; zabit i mankiety z białej koronki. „Cale pierś zakrywają białe i czerwone wstęgi z orderami Orła Białego i św. Stanisława”. Lewa ręka trzyma rulo papieru, odwrócony, by okazać widzowi napis: *Constitutio Die Tertio Maij 1791*, na palcu prawej, „przeplatując modelowanie”, dłoń widnieją otrzyma-ny od rodaków pierścien z napisem *Pidis mambus*. To jasne, szare, „Technika ślimaka, siła, swięty

zwłaszcza rysunek i linia [...] subtelność modelunku twarzy i ręk jest nadzwyczajna”.

Historia obrazu jest znana: ze schody marszałka otrzymał go ukochany bratank Jan Nepomucen Malachowski, starosta epokowy. Portret zdobił pałac w Nowym Miście nad Pilką. Po Janie odziedziczył go syn jego Władysław, a następnie siostry Władysława — Cecylia i Helena. Ta ostatnia przekazała go krewniakowi (synowi Gabrieli z Malachowskich) Stanisławowi Tarnowskiemu, głośnemu historykowi literatury. W jego domu „na Szalaku” w Krakowie prze-trwał u spadkobierców aż do czasów ostatniej wojny. Obecnie przechowywa go Muzeum Narodowe w Krakowie jako depozyt rodziny Tarnowskich. Stan zachowania portretu jest zły.

Obraz, najpiękniejszy ze manych portretów wielkiego patrioty, cieszył się zasłużoną popularnością już od czasów swego powstania. Choć bowiem sam oryginalny przez całe sto lat ukrywał się w prowincjonalnej rezydencji rodzinnej — jego chwałę głosiła,

¹⁴ *Źródło*. Catalogue, [Paris], Petit Palais 1908, s. 225-226, nr 322.

¹⁵ *Portrety polskie* od XVII-XIX wstę. przez M. z Brz-nickich Rodziniówną pod red. J. Mycielskiego, t. I, s. 4, Łwów [1912], niepaginowana, nr 6. Nota Fyzyczna Malachowskiego, nr 6. Dembiński, o obrazie Fabre'a pisał J. Mycielski.

¹⁴ L.-G. Pélissier, *Lettres et écrits divers de la comtesse d'Alban*, Paris 1901, s. 61 (XVII-1823), 63, 64 (XVIII-1826); por. też Wiernego, s. 52.

¹⁵ Pélissier, *Lettres et écrits divers*, s. 4, s. 25-26.

¹⁶ List Seroux d'Agincourt z XIV.1803 (L. G. Pélissier, *Le portefeuille de la comtesse d'Alban*, 1826-1828, Paris 1902, s. 150), list Aberkanda z XVI.1813 (tamże, s. 132), list J. V. Millingena z 13.X.1816 (tamże, s. 216-217).

¹⁷ Pélissier, *Le portefeuille*, s. 4, o Czartoryskiej — s. 119, 163, 168, 182 (wskazyto listy J. V. Millingena z 1813 r.) o Jabłonowskim — s. 407, 423, 479 (listy Brunetti) i Lucchesiniego z lat 1818-30; o Mozyszkim — s. 468 (1828 r.).

¹⁸ Potockich — s. 391, 393, 396 (Lucchesini, 1813 r.), A. V. Reumont, *Jw.*, t. II, s. 213 (Mme de Staël, 1805).

¹⁹ Pélissier, *Le portefeuille*, s. 4, s. 324, 327, 363, 383 (władomowski, list 1817-33).

²⁰ Tamże, s. 396.

²¹ *Lettres inédites*, *Jw.*, IIIe série: *Lettres à Alessandro Cerritos* (1807-1820), *Jw.* V-L. Bourrilly, Toulouse 1913, s. 69 (1807 r.).

²² J. Mycielski, *Portrety*, Katalog wystawy sztuk pięknych od roku 1764-1886, Łwów 1894, s. 25-26, nr 133 i koregenda s. 262.

²³ J. Mycielski, *Sto lat dziełom materstwa w Polsce 1790-1900*, wyd. 3, Kraków 1902, s. 21-23.