

jak umiała, powtórzenia. Najpierw więc, dość słaba współczesna kopia olejna, identycznych rozmiarów, eksponowana obchodem w Łodzi, jako rzekomo „replika Bacciarellego z portretu Malachowskiego, który należał do Tarnowskiego”²¹. Nie jest to dzieło Bacciarellego, a Kopia, której autora szukać niebyle warto. Poza nią mamy i reprodukcję graficzną, wykonaną w 1828 r. wykonaną według rysunku Marii Hermann, dalej fragmentaryczną litografię, powtarzającą w owalu popiersie marszałka. Ten ostatni przekaz nosi podpis: *Z oryginala robionego przez p. Fabre wst. Florencji w 1794 roku* i do kameralisty. Wreszcie schematyczny międzioryt Antoniego Oleśczyńskiego z 1827 r. z określeniem autora: Bacciarello.

Na te wcale liczne ikonografie Malachowskiego dzieło Fabre'a i jego autorstwa nie miałyby, ale nie wymowa. Te dzieła jeszcze z przynajmniej dwoma portretami, powstałymi niemal równocześnie i opartymi o wspólny program, niewątpliwie ustalony przez samego marszałka. Żeby sens obrazu zrozumieć, trzeba przypomnieć okoliczności, jakie towarzyszyły powstaniu tych dzieł²².

Jeden z najwielkich umysłów doby Oświecenia, człowiek o bezgranicznym oddaniu ojczyźnie oraz idei wolności i sprawiedliwości społecznej, „niezakłanego charakteru i obywatelskiej cnoty”, Stanisław Malachowski znalazł przed wszystkim jako marszałek Sejmu Czteroletniego i współtwórca Konstytucji 3 Maja. On, który chciał „jednym ogniwem spoić wszystkich ziem tej miszancej” — gotów był dać ochrony Konstytucji i przeciwstawienia się Targowicy złożyć cały swój majątek. Walczył wszystkim dostępnymi środkami o uchronienie dzieła swego życia przed katastrofą, szczególnie tragiczną w tych przełomowych chwilach, bo chciał pogodzić swą wiarę w siłą słuszną sprawę z nieugiętą lojalnością wobec króla. Totem przystąpienie Stanisława Augusta do Konfederacji zrzucono w nim wszystkie ideały, którym poświęcił się bez reszty. Nie mogąc w tych warunkach obrać odpowiedzialności z to, co się w kraju działo — postanowili Polskę opuścić, by „nie był o tego posądzony, że ma jakiś wpływ do upadku ojczyzny” (list do bratanka z 7.VIII.1793). Zilkwidował wszystkie swoje dobra, w tym majątek, a resztę złożył w ręce synowca Jana Nepomucyna i do warszawskich ksiąg ziemianiskich wpisał (25.VII.1792) oświadczenie, które było jednym krzykiem protestu i bólu. Napisał: „Wobec moich wspaniałych i szlachetnych, przeciwny wyraźny łot Rapslitie i calemu Narodowi szkodliwy i! Narodzie! to mi już nie zostaje, tylko ja i wierność da ciebie! Te ci poświęca, gdyż już wszystkie inne sposoby z rąk moich wydarte zostały”.

Wtedy też, zdruzgotany starzec (mimo swych 56 lat), w sierpniu 1792 r. opuścił Polskę. Zatrzymać się jeszcze w Wiedniu, ale po krótkim pobycie był już w Wenecji. Pozostał w kontakcie z Kollatajem i ligancym Potockim, ale od polityki kategorycznie się odłączył. „Jedzie teraz w dalsze Włochy”, coraz bardziej przygnębiony wiadomościami. „W Weronie

(11.1793) dochodzi go wieść o ścięciu Ludwika XVI, co wybrała w nim nieprzypatnie niechęć do wszelkich rewolucyjnych prób odzyskania niepodległości. Jak i do zwłazdów z Francją, Zabiegaj Kościuszka uważa za chybione; w Rzymie stwierdza objętość dla Polski, co gruntuje w nim pesymizm także i w stosunku do zbliżających się negocjacji dyplomatycznych. Osada zrezygnowany we Florencji, gdzie niepodzielenie zjeżdża Kościuszko (X.1793). Uważając, że ten „działa z patriotyzmu, ale nie z polityki” — odwraca się od przygotowań insurekcyjnych. Zrezygnuje niegdyż już dla siebie w życiu nie oczekuje. „Ja tu podobno wo Włochach mam jakąś kość, nie chcę ruiny kraju, szambienia narodu i nieczciwości dożierać w kraju własnym” — pisze. Uważa, że dokonał już wszystkiego, co był w stanie dla Polski zrobić i chce już tylko pozostać po sobie by być człowiekiem nowym, wówczas jeszcze bez znaczenia. Chociaż podlega powołaniu do armii, nie chce być bliżej Polski i przenosi się do Wiednia (notowany tu 3.IX.1794), ale do żadnej akcji włączyć się już nie zamierza.

W tej atmosferze powstały trzy malowane portrety (czwarty, biust w białym marmurze, wyrzeźbił mu w 1794 w Rzymie słony kłasyk John Deare): dwa w 1794 r. we Florencji, jeden w Wiedniu w roku następnym. Te pierwsze były dziełem francuskich uczniów Davida — Fabre'a i Antoine'a Grosa, wiedzący zeznali ze stajnią Granasiego (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, ze zbiorów Sapieżyńskich w Krasiczynie). Wszystkie trzy mają analogiczny wygląd: w fotelu siedzi dostojny, niezłomy starzec, prezentując swe wielkopomne dzieło — małąw konstytucyjną. Taki swój wizerunek chciał przekazać potomności; uchroniony najwyższymi odznaczeniami państwowymi, wyróżniony przez wiernych zwolników zaszczepnym pierścieniem, bawoła akta, który miał ożywić uchronić przed rozkładem. Ponieważ równocześnie Polska w grzy się waliła, nie mogąc temu się przeciwstawić, wybrał dobrobną baniacę. Mówił o tym miejsca powstania obrazów. Zachował swe ideały, dotrwał w wierność, zawsze dumny i władający oświecenia pora z dawien dawna to symbolizował, który swe czynne życie kończył wraz ze swym krajem — dnia 3 maja 1791 roku.

Taki był program i taka treść tych obrazów, oczywiście zgodnie z wolą marszałka, której podporządkował się trzej wilecy malarze.

Podstawę spośród tych analogicznych wizerunków zachowane są tylko dwa, spopularyzowany zaś tylko obraz Fabre'a, a dzieło najgłośniejsze z portretów Malachowskiego — Antoine'a Grosa — nie było znalezione, mimo że temat stosunku wzajemnego tych kompozycji był w tym czasie przedmiotem dyskusji. O kompozycji portretu Malachowskiego różni Grosz ma na boku J. B. Delestra, który posiadał olejny szkic tego wizerunku²³. Ten opis wydał się „niemal w każdym punkcie” pokrywać z obrazem Fabre'a, który wysunięto przypuszczenie, że ten ostatni skopiował dzieło słynniejszego kolegi²⁴. Takie postawienie sprawy jest jednak dla Fabre'a krzywdzące: w chwili gdy portretował Malachowskiego był artystą głośniejszym,

²¹ B. R. Zrębowski, *Malachowski polskie w galerii Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa 1937, s. 32*. Obraz miary 83 X 72 cm; nr inw. S54.

²² Ten fragment zjeżdżony opierał przede wszystkim na: K. Machalski, *Stanisław Malachowski marszałek Sejmu Czteroletniego, Poznań 1926*. Przy s. 40 — repr. obrazu (11.1793) dochodzi go wieść o ścięciu Ludwika XVI, co wybrała w nim nieprzypatnie niechęć do wszelkich rewolucyjnych prób odzyskania niepodległości. Jak i do zwłazdów z Francją, Zabiegaj Kościuszka uważa za chybione; w Rzymie stwierdza objętość dla Polski, co gruntuje w nim pesymizm także i w stosunku do zbliżających się negocjacji dyplomatycznych. Osada zrezygnowany we Florencji, gdzie niepodzielenie zjeżdża Kościuszko (X.1793). Uważając, że ten „działa z patriotyzmu, ale nie z polityki” — odwraca się od przygotowań insurekcyjnych. Zrezygnuje niegdyż już dla siebie w życiu nie oczekuje. „Ja tu podobno wo Włochach mam jakąś kość, nie chcę ruiny kraju, szambienia narodu i nieczciwości dożierać w kraju własnym” — pisze. Uważa, że dokonał już wszystkiego, co był w stanie dla Polski zrobić i chce już tylko pozostać po sobie by być człowiekiem nowym, wówczas jeszcze bez znaczenia. Chociaż podlega powołaniu do armii, nie chce być bliżej Polski i przenosi się do Wiednia (notowany tu 3.IX.1794), ale do żadnej akcji włączyć się już nie zamierza.

²³ J. B. Delestra, *Gros et ses ouvrages*, Paris 1845, s. 25.

²⁴ B. Barnaud & Sjöberg, *op. pr.* także J. Bieliński, *Gros, G. Niemcewicz*, „Biał. Hist. Sztuki” XVII, 1948, nr 3, s. 265.



Il. 3. Francis-Xavier Fabre, Panieł Ksawery Drzostowski bolejący nad zglądą Paulowna, 1797/98. Muzeum Narodowe w Warszawie. (Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie)

we Florencji bardzo znanym i cenionym, a młodszy Gros, który tu się właśnie w 1783 r. schronił, stawał dopiero pierwsze kroki, na ziemi włoskiej w ogóle był człowiekiem nowym, wówczas jeszcze bez znaczenia. Rzecz w tym, że sytuacja odwrótaby była do pomysłu. Tym więcej, że i pozycja społeczna obu artystów była bardzo różna, a te różnice w polskim towarzyskim emigracyjnym w ogóle nie zostały zmniejszone. Takie było wprowadzenie, czy Fabre, czy też Gros pierwszy portretował Malachowskiego i nie znamy powodu, dla którego w tak krótkim odstępie czasu powstały dwa analogiczne wizerunki. Jeśli by jednak złożyły, że pierwszy nie przypadł portretowemu do smaku i dlatego zwrócił się do kogóż innego — to chciałoby się widzieć ów zyskwaliflowany wlasnie w dziele Grosa. Mogłoby taką sugestję uzasadnić to, że jego reki portret Malachowskiego w ogóle nie jest znany, że nie posiadamy jego graficznych reprodukcji ani malarskich powtórzeń, że nikogo wiodzie nie zainteresował, skoro brak o nim wzmianki u współczesnych, czy potomnych. Gros wykonał go w szkicu rysunkowym i w studium olejnym, jakby szukał najwłaściwszej formy dla życia zamawiającego. Niezależnie o dzieło skoleczonym nie wiemy nic, poza tym, że miało kosztować 300 franków. Możemy tylko stwierdzić, że szkic odzyskany niedawno w albumie wizerunków Grosa²⁵ nie ma z obrazem Fabre'a wiele

wspólne: analogiczne jest tylko to, że Malachowski przedstawiony jest w pozie siedzącej, z aktem Konstytucji w lewej ręce. Poza tym ustawienie modela, układ rąk (szczególnie prawej), strój i tło — pomijając wszelkie inne szczegóły — są zupełnie inne i w obrazie Grosa mniej korzystne. Gest opuszczonej prawej ręki, ujętej jakby w retorycznym gestie, futurzany płaszcz, wnętrze z podwieszoną kotarą — wszystko to dalekie jest od skrupelnej powagi dzieła Fabre'a.

Pomnimo obu artystów zawzięcia Malachowski przedstawiony jest w pozie siedzącej, z aktem Konstytucji w lewej ręce. Poza tym ustawienie modela, układ rąk (szczególnie prawej), strój i tło — pomijając wszelkie inne szczegóły — są zupełnie inne i w obrazie Grosa mniej korzystne. Gest opuszczonej prawej ręki, ujętej jakby w retorycznym gestie, futurzany płaszcz, wnętrze z podwieszoną kotarą — wszystko to dalekie jest od skrupelnej powagi dzieła Fabre'a.

Pomnimo obu artystów zawzięcia Malachowski przedstawiony jest w pozie siedzącej, z aktem Konstytucji w lewej ręce. Poza tym ustawienie modela, układ rąk (szczególnie prawej), strój i tło — pomijając wszelkie inne szczegóły — są zupełnie inne i w obrazie Grosa mniej korzystne. Gest opuszczonej prawej ręki, ujętej jakby w retorycznym gestie, futurzany płaszcz, wnętrze z podwieszoną kotarą — wszystko to dalekie jest od skrupelnej powagi dzieła Fabre'a.

²⁵ J. Bouchoi-Sapignie, *Deux sibtms de croquis de la Jeunesse de Gros, Archives de l'art français*, nouvelle serie, t. XXII, 1939, s. 297-301 i ryc. 2.

²⁶ J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich, t. 2*, Warszawa 1937, s. 63, 65.