

DR. WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

Prof. Uniwersytetu Stefana Batoiego w Wilnie

DWA
KLASYCYZMY
WILEŃSKI
I
WARSZAWSKI

BIBLIOTEKA WYDZIAŁU ZABYTKÓW
TOWARZYSTWA STRAŻY KRESOWEJ

WYDAWANA NAKŁADEM KSIĘGARNI

E. W E N D E i S - K A

T O M I

P 65

Inw. 1626.
viii. 5. 97.

STRENGTHENED
BY THE
ADDITION OF
SILICA

BIBLIOTEKA
WYDZIAŁU ZABYTKÓW
TOWARZYSTWA
STRAŻY KRESOWEJ
W WARSZAWIE

TOM I
Dr. Wł. Tatarkiewicz
DWA KLASYCYZMY
wileński i warszawski

NAKŁADEM
KSIĘGARNI E. WENDE i S-KA

M. Latawiec
1926.

DR. WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

Prof. Uniwersytetu Stefana Batoryego w Wilnie

DWA
KLASYCYZMY
WILEŃSKI
I
WARSZAWSKI

Rzecz

*czytana 12 czerwca 1920
na posiedzeniu
Tow. Przyjaciół Nauk
w Wilnie*

72 (438) <18> ; 72.03 (klasycyzm - ep. starożytność) ;

9 (438) - 0 (Wilno)

E. W E N D E I S - K A

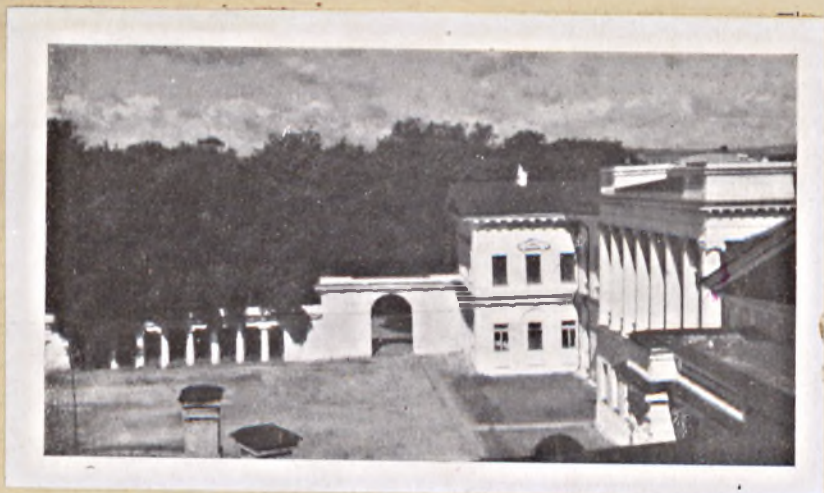
W A R S Z A W A M C M X X I

*W Drukarni
Zakładu Leczniczego-Szkolnego
dla Inwal. Wojsk.
odbito 2010 egzempl.
w tem dziesięć
liczbowanych №№ 1—10
na papierze czerpanym.
Ilustracje według fotografii
JANA BUŁHAKA
odbito wraz z kartami tytułowemi
W TŁOCZNI WŁ. ŁAZARSKIEGO
Klisze z Zakładu
„HELIOS”.*

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

2889

ZAKUPIONE ZE ZBIORÓW
Ś. p. prof. M. LALEWICZA



Dziedziniec Pałacu Biskupiego.

Prace historyków ustaliły najważniejsze fakty, dotyczące dawnej sztuki wileńskiej. Ale historia tej sztuki nie jest napisana i trzeba jeszcze fakty poddać analizie i połączyć je w jedną historyczną całość.

Przy analizie sztuki, powstałej na Litwie, najskuteczniejszą pomocą będzie porównanie jej z sztuką Korony. To są sztuki bliskie, które rozwijały się na ziemiach, tworzących nie tylko państwowo, ale i kulturalnie jedną całość. Tym bardziej rzucać się będą w oczy wszelkie istniejące między nimi różnice i odrębność każdej z nich. Odrębne własności wystąpią najwyraźniej w architekturze; ale odrębności architektury znajdą pewne analogie w zdobnictwie i sprzętarstwie, a potrochu nawet w malarstwie i w rzeźbie, które także rozwijały się w Wilnie, choć skromniej i z mniejszą ciągłością.

Jeśli chodzi o najdawniejszą formację stylową, jaka powstała w Wilnie — o gotyk — to jego odrębności zostały zanalizowane i przeciwstawione koronnym: Marjan Sokołowski dokonał tego w pracy o „Dwóch gotycyzmach: krakowskim i wileńskim“. Podobnie możnaby może znaleźć odrębności wśród nielicznych pamiątek renesansowej sztuki wileńskiej z czasu jej rozkwitu za Zygmunta Augusta. A tymbardziej wśród licznych i wspaniałych pomników wileńskiego baroku.

Tu ma być roważana ostatnia wybitna formacja stylowa wileńskiej sztuki, mianowicie klasycyzm, jaki zapanował pod koniec 18-go wieku. Podczas gdy najtypowsze i najlepsze pomniki gotyku polskiego znajdują się w Krakowie, to także pomniki polskiego klasycyzmu znajdują się w Warszawie. Słusznie jest więc, badając klasycyzm wileński, porównywać go z warszawskim. Oba zaś należy rozpatrywać na szerszym tle europejskiego klasycyzmu.



Widok boczny Katedry.

I.

Wiek 18-ty doprowadził do krańcowości to pojmowanie sztuki, które ponad wszystko inne ceni bogactwo i żywość. Sztuka tego wieku mnoży szczegóły, komplikuje stosunki i proporcje, daje możliwie najwięcej różnorodności i ruchu, i przez to osiąga bogaty i żywy obraz rzeczy, osiąga pełnię i konkretność obrazu. W tym kierunku niepodobna już było pójść dalej, niż poszła sztuka w połowie 18-go wieku, w stylu zwanym „rococo“ lub „styl Ludwika XV“. Niepodobna już było iść dalej, impuls twórczy przestał znajdować ujścia w tym kierunku i musiał szukać dróg innych.

Przez zrozumiałą potrzebę uzupełnienia i odmiany musiała powstać chęć widzenia czegoś, co jest proste, regularne, jasne, w swej budowie przejrzyste, spokojne i mocne. A to

są własności sztuki, którą nazywamy klasyczną. Ona posiada te własności, a nie dba o przeciwne: właśnie o żywość i bogactwo. I oto w chwili 18-go wieku, gdy sztuka odbiegła od form klasycznych możliwie najdalej, zbudziła się nanowo potrzeba tych form.

Sztuka klasyczna nieraz pojawiała się w dziejach sztuki europejskiej, mianowicie zawsze wtedy, gdy pojawiała się potrzeba kształtów prostych, regularnych, spokojnych i mocnych, i ustępowała, gdy znów brała górę potrzeba kształtów bogatych, różnorodnych i żywych. Sztuka klasyczna przyjmowała za każdym powrotem kształty odrębne, odrębne o tyle, o ile na to zasadniczy motyw prostoty, regularności, spokoju i mocy pozwalał. Ale zawsze nawiązywała do najpierwszej formacji sztuki klasycznej, najdoskonalej urzeczywistniającej intencje klasyczne: do klasycznej sztuki starożytnej. Ilekroć sztuka stawiała się klasyczną, tylekroć stawiała sobie za wzór starożytną sztukę grecką lub rzymską. I przyjmowała nietylko zasadniczą w tej sztuce konstrukcję, ale także i jej poszczególne, mniej lub więcej przypadkowe motywy architektoniczne i dekoracyjne, tryglify i metopy, meandry i akanty, formy kolumn, gzymsów i belkowań, szczytów i naszczytników. I widziała w nich istotne cechy i niezbędne warunki klasyczności, aczkolwiek są one tylko jej objawami, bardzo doskonałymi, ale ostatecznie tylko jednymi z możliwych.

Tak się rzecz miała i wtedy, gdy koło połowy 18-go wieku wzmogła się potrzeba klasyczności. Przypomniano wzory starożytne i zapragnięto tworzyć tak, jak starożytni. Zderzyły się dwie krańcowo odmienne sztuki: 18-o wieczne rococo i klasyczny antyk. Wynikiem tego zderzenia był nowy klasycyzm 18-go wieku.

W pierwszych latach po wzmożeniu się potrzeby klasyczności istniały dwie sztuki jedna obok drugiej: budowano dalej i zdobiono w stylu Ludwika XV, a jednocześnie wytwarzano dzieła, które chciały być odtworzeniem sztuki starożytnej. Co prawda, chciały tylko nim być, ale nie były

Wykonawcy ich wyrosli i żyli w atmosferze 18-go wieku i z tej atmosfery wyrwać się nie mogli, patrzyli na dane wzory przez oczy swego wieku: pod ich ołówkiem czy rylcem linje klasyczne, które naśladowali, nabierały — bez ich woli, a nawet bez świadomości — rokokowych kształtów i proporcji.

Jednakże dwie tak odmienne formacje artystyczne, jak sztuka Ludwika XV i odzywający antyk, nie mogły długo istnieć obok siebie. Musiała się wytworzyć jakaś formacja nowa. Wytworzyła się ona w ten sposób, że sztuka Ludwika XV wchłonęła — tyle, ile było można wobec niesłychanej odrębności obu — pierwiastki sztuki klasycznej. Nowy styl uformował się na terenie sztuki 18-go wieku, był jej dalszym ciągiem, nie zaś reakcją przeciw niej. Stało się to przedewszystkiem w głównym ośrodku sztuki ówczesnej — we Francji. Nowa formacja — uklasyczniony Ludwik XV — znana jest dobrze pod nazwą „stylu Ludwika XVI“.

Wpatrywanie się we wzory starożytne dało wyniki. Nowy styl nie tylko wprowadził pewne motywy i desenie właściwe starożytności, ale i zmienił rzeczy bardziej zasadnicze: uprościł i uspokoił formy, odrzucił mnogość i różnorodność szczegółów, odrzucił niesymetryczne kształty, wyprostował kręte linje, wprowadził w linje ład i przejrzystość. Ale w żadnym z tych względów nie doszedł do tej miary, której wymagałby czysty klasycyzm. A jednej rzeczy zupełnie nie osiągnął, która cechuje klasycyzm: to moc, monumentalność dzieła. Przeciwnie, styl Ludwika XVI zachował w pełni zasadnicze ośmnastowieczne poczucie delikatnego i miękkiego kształtu. Co więcej: odzierając styl poprzedni z mnogości, różnorodności i żywości składników, a nie wzmacniając składników, wytworzył sztukę, która musiała jeszcze więcej, niż poprzednia i chyba więcej, niż jakakolwiek sztuka, dawać wrażenie delikatne i wątłe. Póki linje występowały bogatymi splotami, póki przeciwstawiały się sobie i kłębiły, póty nie było widoczne, jak dalece były to linje wątłe.

Zresztą delikatność i słabość stylu Ludwika XVI, a także to jego szczególne stanowisko między rokokową a antyczną sztuką jest źródłem jego swoistego uroku. Losem szczęśliwym jego było, że znalazł odrazu wybitnych mistrzów francuskich. W uroczej formie, jaką mu dali, nie mógł nie rozejść się po całym świecie kulturalnym.

Rozszedł się i zapanował na czas jakiś. Jednakże nie on był kresem zmagania się tych dwóch tendencji artystycznych. Przeciwnie, był tylko początkiem tego zmagania, którego dalsze losy zajmują cały koniec 18 wieku i początek 19. Klasycyzm odpowiadał nowym silnym potrzebom artystycznym. Częściowo przyjęcie jego form w stylu Ludwika XVI nie mogło zaspokoić tych potrzeb. Wątpliwym mogło już być tylko, czy rozwój sztuki pójdzie dalej trybem ciągłym, czy też sposobem reakcji, t. j. czy będzie się rozgrywał dalej na terenie sztuki rokokowej pod wzmagającym się, ale wciąż jednak ubocznym wpływem klasycyzmu, — czy też przerzuci się na własny teren klasycyzmu. W Anglii, a także we Francji, za czasów Rewolucji pojawiła się sztuka, która chciała być czysto klasyczną, zupełnie wierną wzorom starożytnym, robiła nowy początek, odrzucała wszystko, co było z ducha ośmnastowiecznego.

Na ziemiach polskich istniały, i to mniej więcej jednocześnie, obie odmiany klasycyzmu. Właśnie na tym tle może być wyjaśniona różnica między warszawskim a wileńskim klasycyzmem.



Fragment z domu Żuka.

II.

W Polsce zapanowanie klasycyzmu związane jest z epoką, a nawet z osobą króla Stanisława Augusta. Przed nim panował w Warszawie i tam wszędzie w kraju, dokąd dochodziły nowości artystyczne, styl rokoko w saskiej odmianie. Sam król nie był reformatorem, ale był przyjacielem reform, w sztuce tak samo, jak i w innych dziedzinach życia. Chętnie sprzyjał nowym prądom artystycznym, zwłaszcza gdy to były prądy, które wychodziły z oświeconych kół Francji. Zresztą, gdy prawie od chwili wstąpienia na tron nadał klasyczne

piętno sztuce swego dworu, to nie można tego uważać nawet za reformę czy za wybór pomiędzy różnymi możliwymi stylami, lecz za naturalne pójście za tym, co ówczas stawało się żywe i twórcze.

Ale był ten klasycyzm pierwszych lat Stanisława Augusta klasycyzmem bardzo jeszcze umiarkowanym: to był styl Ludwika XVI, ani nowy, ani lokalnie odrębny, lecz taki, jaki się naówczas rozszedł z Paryża po Europie.

Louis, architekt paryski, który w pierwszych latach panowania króla przyjeżdżał do Warszawy, by robić plany przebudowy Zamku, był typowym artystą z epoki Ludwika XVI. Nie wykonał jednak w Warszawie nic z tego, co projektował. Ci, co faktycznie przebudowali i ozdobili Zamek i Łazienki, nie byli już tak typowi. I nie byli to już Francuzi, lecz Włosi (Fontana, Merlini), Niemcy (Kamsetzer), Polacy (Pfersch). Jednakże to wszystko, co powstało w początku panowania — np. część pokojów Zamku i Łazienek — to czysty, najzupełniej międzynarodowy (na francuskim podłożu) styl Ludwika XVI.

Ale już następna serja prac, wykonanych przez króla, w tych samych nawet gmachach — w Zamku i Łazienkach, — lecz w latach późniejszych, posiada charakter odmienny. Są one także wypadkową dawniejszej sztuki 18 w. i czystego klasycyzmu. Ale w nich proporcja obu składników jest inna. Jest to już dalszy etap w braniu przewagi przez klasycyzm.

Na wzmaganie się klasycyzmu oddziaływał ogólny duch czasu. Współdziałał mu też charakter głównych artystów nadwornych. Merlini, główny architekt, był z Włoch, a tam wciąż żywa była tradycja sztuki starożytnej i poczucie monumentalności, świadomie zatraconej w pozostałej Europie 18 wieku. Bacciarelli, główny malarz, dekorator i kierownik naczelny prac królewskich, też nie zatracił nigdy włoskiego „wielkiego stylu“ i nie poddał swej sztuki pod miarę stylu Ludwików. Kamsetzer znów z polecenia króla długo zwiedzał i studjował klasyczne kraje klasycznej sztuki: Grecję i Włochy. Ale może więcej od innych na dalszy rozwój stylu w kierunku klasy-

cyzmu wpłynął sam król. Francuskim nowościom artystycznym nie byłby się zapewne poddał tak łatwo, gdyby nie to, że odpowiadały naturalnym jego zamiłowaniom.

Stykając się już tylko pośrednio w latach swego panowania ze sztuką ówczesnej Europy, kierował się coraz mniej jej wzorami, a coraz więcej osobistemi zamiłowaniami. Sztuka na dworze Stanisława Augusta, która rozpoczęła się od ogólnoeuropejskiego stylu Ludwika XVI, z biegiem lat jęła się odeń odchyłać. Odchyłała się przez szczególnie mocne i szybkie wzmaganie się w niej żywiołów klasycznych. Dla tego, który, choć wyrósł w 18 wieku, ale wielbił tradycję wieku poprzedniego, nieznośnym musiało być zubożenie i wątość, jakie cechowało pierwsze akceptacje klasycyzmu. Chciałby utrzymać to, co w nim było prostego w sylwetach, przejrzystego w budowie, ale zarazem dać więcej mocy jego prostym kształtom, i zapełnić przejrzystą budowę możliwie bogatą i żywą treścią, aby nie wydały się puste, jednostajne i nudne. Więc pozostają wszędzie proste i regularne linje, ale mnożą się i rozrastają kolumny, potężniają łuki, uplastyczniają się gzymsy. A zaś ściany przejrzyste rozgraniczone temi kolumnami, łukami i gzymsami, ściany, które styl poprzedni zostawiał płaskimi, jednostajnymi i jednobarwnymi, lub zgoła bezbarwnymi, pokrywają się obecnie ornamentacją, rzeźbą, malowidłami i złoceniem. Moc kształtów można było czerpać z wzorów klasycznych, ale bogatą i żywą ich ozdobę trzeba było brać skądinąd. Nie z świeżej sztuki Ludwika XVI, bo niesymetryczne, wątłe, żywe a niespokojne ozdoby rokokowe nie mogły harmonijnie być włączone w pola ograniczone klasycznymi kształtami; ale mogły się na nich znaleźć dekoracje z Renesansu i Baroku. Bynajmniej jednak nie wszystkie motywy miały być i były zapożyczone z dawniejszej sztuki. Cała pomysłowość i oryginalność artystów Stanisława Augusta odbiła się w dekoracyjnej treści ścian. Choć sztuka Stanisława Augusta powstała ze zmagania się dwóch prądów artystycznych, które oba już były dawniej, choć nawiązała bezpośrednio do ogólnoeuropej-



Dom Brzostowski.

skiego stylu Ludwika XVI, a modyfikowała go w duchu wzorów starożytnych i reminiscencji renesansowo-barokowych, to jednak z tych obcych i starych składników powstała całość nowa i swoista.

Ta całość istniała tylko w Polsce, na dworze Stanisława Augusta. Tworzy odrębną całość stylową, mającą prawo do odrębnej nazwy w dziejach kształtów artystycznych. Nazywamy ją od pewnego czasu stylem Stanisławowskim. Jest to przede wszystkim styl architektury, zwłaszcza wewnętrznej, ale także sprzętarstwo, ceramika i tkaniny artystyczne, a nawet malarstwo i rzeźba, jakie na dworze króla powstały, dają się łatwo do tej jedności stylowej włączyć. Główne dzieła tego stylu mamy z lat osiemdziesiątych.

W Europie naówczas trwała jeszcze równowaga między tradycją wieku a nowym wzorem klasycznym. Dopiero później — ale nie mniej, niż ćwierć wieku później — Francję, a po niej i całą Europę objął styl, podobny w swych motywach do stylu Stanisława Augusta. Styl ten, na podstawowych motywach klasycyzmu oparty, a bogato wypełniający klasyczne ramy, intensywnie barwny i plastyczny, zwany jest stylem Cesarstwa. Jednak, choć w rezultacie daje podobne wyniki do stylu Stanisława Augusta, genezę ma zgoła odmienną. Poprzedziła go fala czystego klasycyzmu, zrywającego ze sztuką swego wieku i chcącego zaczynać od nowa. To styl, który zaczynał się i wyrastał na gruncie klasycyzmu, uzupełniając go jedynie innymi motywami. Styl Stanisława Augusta, przeciwnie, rozwijał się na gruncie sztuki minionego wieku, uzupełniając ją formami klasycznymi. Różna geneza nie mogła się nie objawić, i bliższa analiza wykazuje w podobnych motywach tych dwu stylów głębokie różnice.

Jest własnością stylu Stanisława Augusta, że wyszedł z jednego ośrodka i z niego rozpromieniował dokoła. Styl poprzedni — Ludwika XVI — zaszczerpił się w Polsce w wielu miejscach naraz, niekoniecznie przez pośrednictwo królew-

skiego dworu. Ten i ów z magnatów polskich przywiózł go wprost z Paryża do swej rezydencji. W stylu Stanisławowskim musiało być inaczej.

Pierwotnym, najautentyczniejszym objawem stylu są warszawskie budowle królewskie: Zamek i Łazienki. Stąd styl rozchodzi się po Warszawie przez dość nieliczne budynki państwowe (prochownia, koszary) i przez pałace i domy dworzan i bogaczy, którzy wzór brali z króla. W okolicach Warszawy Natolin lub Królikarnia są odbiciem Łazienek. Ale styl promieniował i dalej, poszczególne gmachy tego stylu znajdują się i daleko poza Warszawą. Gdy Lublin stawia gmach Magistratu, daje mu nowy styl królewski, gdy Poznań przerabia wieżę na Ratuszu, czyni to samo. Gdy król buduje sobie mieszkanie w Grodnie, stosuje także swoje wybrane formy. I prywatni ludzie w prowincjonalnych miastach i wiejskich dworach trzymają się ich, zwłaszcza, gdy chcą wznosić gmachy monumentalne i reprezentacyjne; bo dla intymnych budowli styl ten, który powstał w rezydencjach królewskich, nie dawał wzorów.

Sięgając dalekich kresów Rzeczypospolitej, styl królewski dostawał się w odmienne warunki i przez to ulegał modyfikacjom. Tak stało się i w Wilnie. Do Wilna nie sięgała własna działalność budowlana króla. Ale tu działali ludzie, którzy w tym, co budowali, nie chcieli zostać w tyle za królem: przedewszystkiem kanclerz Chreptowicz i biskup Massalski. I oni chcieli nowej klasycznej sztuki. Ale w budowlach, wzniesionych przez nich, a zwłaszcza przez Massalskiego i jego architekta, pragnienie klasycyzmu wzięło inny obrót i dało inne owoce, niż w budowlach króla w Warszawie.



Dom De Reusów.

III.

Wśród budowli wileńskich, pochodzących z 18 wieku, jest niewielka grupa domów typowo 18-wiecznych, ale zdradzających pewne klasyczne tendencje. Należą do niej tylko mniej lub więcej proste prywatne kamieniczki. Najwięcej ich na głównej arterji miasta (ul. Wielkiej), a najefektowniejszym ich okazem jest dom (na Dominikańskiej 17), w którym niegdyś mieszkał hetman Kossakowski, zdobny medaljonami i festonami. Nic, zresztą, w tych kamieniczkach szczególnie artystycznego, ani odrębnego. Podobne kamieniczki, tylko liczniejsze i lepiej zrobione, stoją na starszych ulicach Warszawy, na Krakowskim Przedmieściu, Pivnej lub Mostowej.

Dom Kossakowskiego przypomina ujęciem niedawno zburzony warszawski pałac Karasia, choć ani proporcjami całości, ani szlachetnością szczegółów mu nie dorównywa.

Wątle linje tych domów są typowe dla stylu Ludwika XVI-go. Są dowodem, że styl ten, który objął Europę, panował i w Wilnie. Ale dla Wilna nie są charakterystyczne. Są wyraźnie okazami przejściowymi do tworzącego się stylu.

Obok tej niewielkiej grupy są w Wilnie liczne, wielkie i ważne gmachy klasyczne, nadające charakter miastu. Te gmachy noszą już wybitne piętno klasycyzmu. Wśród nich są główne gmachy miasta: pierwszy kościół miasta — Katedra, pierwszy gmach miejski — Ratusz, pierwsza rezydencja — pałac niegdyś Biskupa, obecnie Naczelnika Państwa. Pozatym należą do tego samego szeregu niektóre sale Uniwersytetu i część Obserwatorium. Prawie cały plac Napoleona zabudowany jest w tym stylu; po kilka wybitnie klasycznych domów znajduje się przy ulicy Wielkiej, Trockiej i Niemieckiej.

O wszystkich prawie tych budowlach wiadomo, kto je stawiał. Związane są one z nazwiskami dwóch wileńskich architektów, obu wybitnych a zarazem jedyńskich, którzy w owym okresie wznosili gmachy, majace aspiracje artystyczne. Ci architekci to Knakfus i Gucewicz.

Knakfus działał wcześniej, niż Gucewicz. Był podobno nauczycielem Gucewicza, rozpoczął niektóre budowle, które Gucewicz kończył. Reprezentują dwie generacje, a zarazem dwa odcienie stylu klasycznego, wcześniejszy i późniejszy. I szereg klasycznych budowli wileńskich, związanych z ich nazwiskami, daje się łatwo podzielić na dwie grupy: wcześniejszą Knakfusa i późniejszą Gucewicza.

Obaj artyści byli w stosunkach z ówczesnym ośrodkiem artystycznym Polski: z dworem królewskim w Warszawie. Ze stosunków króla z Knakfusem pozostała tradycja, że Knakfus był „architektem J. K. Mości“ i pozostał ślad w postaci projektu posągu Stanisława Augusta w otoczeniu sławnych polaków, wykonanego przez Knakfusa; projekt ten, który zresztą pozostał projektem, został wciągnięty przez króla do



Dom Lopacińskich.

jego zbiorów graficznych i tam się przechował. Ze stosunków króla z Gucewiczem pozostała aprobata królewska na projekcie, wedle którego wzniesiony został Ratusz wileński; pozostał też „abrys“ kościoła katedralnego, jaki Gucewicz dla króla wykonał, i pozostała tradycja, że król, w uznaniu dla Katedry wileńskiej, dał Gucewiczowi order „Merentibus“. Niema zresztą w tych stosunkach króla z obu architektami nic niespodziewanego; wszak król chciał znać i dla swych prac pozyskać każdego wybitniejszego artystę, jaki żył na ziemiach polskich.

O ile żywot i dzieła Gucewicza dość dokładnie są znane, a imię jego — dzięki monumentalnym budowlom, jakie wznosił — jest rozgłośne, o tyle wiadomości o Knakfusi są nadzwyczaj skąpe, i znane tylko szczupłemu kołu miłośników wileńskich zabytków. Niepodobna, na zasadzie literatury przedmiotu, podać na pewno dat jego życia, ani biegu studjów, ani pochodzenia. Co więcej, nazwisko jego nie jest ustalone, waha się między Knakfusem, Knaufussem i Knaffusem. A nawet te szczupłe wiadomości jakie posiadamy są tak sprzeczne, iż pozwoliłyby mniemać, że dotyczą nie jednej, lecz dwóch osobistości: o podobnych nazwiskach architekta i kapitana artylerji litewskiej, który projekty urządzeń technicznych dostarczał.

Jednak wiadome są rzeczy najważniejsze, dotyczące Knakfusa: wiadomy jest okres jego działalności, odpowiadający mniej więcej okresowi panowania Stanisława Augusta, i znana jest pewna ilość jego dzieł.

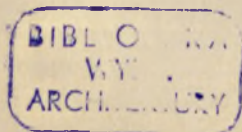
Przedewszystkiem, o Obserwatorium Wileńskim wiadomo jest dokumentalnie, że dobudowa, jaka za Poczobuta w latach 1782/6 miała miejsce i objęła część fasady od strony podwórca i wielką Salę Białą, jest dziełem Knakfusa. Fasada Knakfusa odcina się ostro od fasady, pozostawionej w dawniejszej formie: w zestawieniu z jej rokokowemi ozdobami biją w oczy właściwości nowego klasycyzmu. Ta nowa klasyczna część fasady, ten występ o mocnych, grubych konturach, z głęboko modelowanemi płaskorzeźbami niema nic współ-

nego z pierwszą formacją klasyczną, ze stylem Ludwika XVI. Ale nie jest to także czysty antyczny klasycyzm. To typowy styl Stanisława Augusta, znaczny tą żywą i plastyczną treścią, jaką wypełnia klasycznie wykrojone ściany.

Dom Vitinghoffa na rogu Trockiej i Niemieckiej jest drugim notorycznym dziełem Knakfusa. To ten sam styl, co Obserwatorium. Prosta zupełnie kamienica zwraca uwagę swą masywnością i dobrymi proporcjami; zdobna tylko szeregiem różnorodnych, dobrze rzeźbionych metop pod gzymsem, wieńczącym gmach. Na parterze pięknie wypisana data 1790. To prawdopodobnie jedna z ostatnich prac Knakfusa.

Za pracę Knakfusa należy uważać także kilka ozdobnych sal w gmachu uniwersyteckim, pochodzących z końca 18 wieku, przedewszystkiem piękne sale, obecnie zajęte przez Dykanaan Sztuk Pięknych. Pódobnie, jak i w tamtych pracach Knakfusa, sama strona architektoniczna, ukształtowanie przestrzeni, ustosunkowanie płaszczyzn jest w najwyższym stopniu proste, a motywem dekoracyjnym jest tylko rzeźba bardzo mocna i plastyczna, czerpiąca swe motywy z porządków greckich i z ornamentów renesansu.

Niema dokumentalnego świadectwa, że te prace są wykonane według projektu Knakfusa, ale wszystko przemawia za tym. Więc najpierw, pokrewieństwo stylowe z gmachami, które on wykonał. Następnie, wiadomość, że Knakfus w okresie przed Gucewiczem był jedynym architektem w Wilnie, a jest zupełnie nieprawdopodobne, aby Uniwersytet powierzał zdobienie wnętrza architektom innym, niż miejscowym; sprowadzać specjalnie budowniczego z Korony lub z zagranicy mógł raczej który z magnatów litewskich, budując swój pałac, ale nie Uniwersytet. Zwłaszcza, że miał swojego stałego architekta. A tym architektem był właśnie Knakfus. W „Ekspensach“ na Akademię z lat 70 tych (1774—1775) jest wymieniana pensja „J. P. Knakfusa architekta“. W 80-tych latach był jeszcze zapewne na stanowisku w Uniwersytecie; wiadomo, że gdy w 1783 Uniwersytet obchodził stoletnią rocznicę zwycięstwa pod Wiedniem, to on projektował całą dekorację obchodu,





Obserwatorjum.



Biała Sala w Obserwatorjum.

żałobną piramidę i tryumfalne kolumny. To stanowisko Knakfusa w Uniwersytecie jest najmocniejszym argumentem, że jest autorem wnętrz uniwersyteckich.

Ale jeszcze i parę innych budowli wileńskich wydaje mi się możliwem zaliczyć do prac Knakfusa. Są to niektóre prywatne domy wileńskie. Tradycja nie łączy ich z nazwiskiem Knakfusa, za jego autorstwem nie przemawiają dokumenty, ani nawet te względy, które przemawiały w wypadku wnętrz uniwersyteckich. Przemawiają za nim same tylko właściwości stylu. Te domy są w ogólnym ujęciu i w motywach podobne do tych, wymienionych powyżej, o których pozytywnie wiadomo, że powstały na zasadzie projektu Knakfusa.

Przedewszystkiem, dom 2-piętrowy przy kościele św. Kazimierza, niegdyś marszałka Brzostowskiego (Wielka 94), o kolumnach i pilastrach jońskiego porządku, z ciężko zwisającymi festonami. Przypominają one dość wybitnie środkową część warszawskiego pałacu Prymasów, jak go przerobił Schröger za panowania Stanisława Augusta.

Dalej, — jeśli można wznosić o autorze na zasadzie drobnych fragmentów, jakie zostały nietknięte po przebudowach i przeróbkach — niewielki, prosty dom na Wielkiej 59 (plac Ratuszowy) z pilastrami doryckimi, i dom Łęskich przy ul. Ostrobramskiej 6, w którym z dawnego wyglądu pozostał tylko górny gżems z szeregiem metop bogato rzeźbionych wojennymi insygniami. Te pyszne metopy przypominają metopy z domu Vitinghoffa i pokryte rzeźbą pola Obserwatorjum. To było widocznie zamiłowanie Knakfusa: w domu o możliwie prostej konstrukcji i surowej sylwecie dać jako jedyną ozdobę rzeźby, nie porozrzucane swobodnie po ścianach gmachu, lecz rozmieszczone w odosobnionych polach, specjalnie na rzeźbę przeznaczonych. System metop najlepiej odpowiadał tej potrzebie. I raz jeszcze ten motyw metop rzeźbionych, stanowiących jedyną ozdobę domu, utrzymanego zresztą w najsurowszych kształtach, powtarza się w wileńskiej architekturze: w domu Żuka przy ul. Niemieckiej Nr. 13. I tu należy przypuszczać, że autorem jest Knakfus. Dom posiada mo-

tywy, znane z innych budowli Knakfusa, wyróżnia się tylko skalą i wytworniejszymi, bardziej wyniosłymi proporcjami.

Wreszcie o dwóch domach wiadomo dokumentalnie, że wznosił je Knakfus. Są to dwa domy stojące obok siebie na placu Napoleona, oddzielone tylko uliczką Biskupią. To dwa domy, zwane domami Żagiella, jeden dawniej Łopacińskich, drugi dawniej De Reusów. Te dwa domy artystycznie dość nieudolne, które dużo chcą, a mało potrafią, należą wyraźnie do prób i eksperymentów Knakfusa. W domu De Reusów Knakfus wprowadził kształty klasyczne w sposób gwałtowny, nie próbując ich nawet godzić i łączyć z kształtami dawniejszymi: do rokokowego pałacyku o mansardowym dachu dobudował antyczną jońską kolumnadę. Dom Łopacińskich ma pod ciężkim frontonem mocne półkolumny, jakie przed zapanowaniem klasycyzmu nie były w 18 wieku do pomyslenia, jakie nawet w pierwszej fazie klasycyzmu, w stylu Ludwika XVI-go, nie mogłyby znaleźć miejsca. Ale są to formy jeszcze nie przetrawione, jeszcze nie złączone organicznie z resztą motywów; włączone zostały do gmachu, którego cała kompozycja, cała proporcja, niska i rozciągnięta, jest jeszcze całkowicie 18-wieczna, i w którym cała strona dekoracyjna, zwłaszcza cienkie, drobne szlaki dookoła okien od ulicy Biskupiej, są jeszcze zupełnie w stylu Ludwika XVI.

Gmach ten jest ciekawy nie artystycznie, lecz historycznie, właśnie przez swój mieszany charakter. Widać tu postępowe napływanie nowych motywów, eksperymentowanie z nimi, widać własne, nie zaczerpnięte z zewnątrz próby łączenia ich z motywami dawnymi. Widać, jak na gruncie wileńskim odbywało się wtargnięcie klasycyzmu, jak po próbach stylu Ludwika XVI-go chciano czas jakiś łączyć ten styl z wzorami starożytnymi, aby wreszcie dojść do bardziej posuniętego klasycyzmu w duchu Stanisławowskim*).

*) Obserwacja domu Łopacińskich, widok tego, jak Knakfus stopniowo formował swój styl, naprowadza na myśl, że jeszcze wcześniejsze domy wileńskie, jeszcze bardziej od późniejszych prac jego odbiegające, mogą też

Domy Łopacińskich i De Reusów są wczesnymi próbnymi, a tamte prace Knakfusa dojrzałym wynikiem jego wysiłków. Ten dojrzały wynik nie jest różny w stylu od architektury, jaka powstała na dworze Stanisława Augusta w Warszawie. Tym bardziej to ciekawe, że Knakfus nie brał ślepo wzorów z Warszawy, lecz co najwyżej motywy, i sam je przetwarzał, — a doszedł do stylu Stanisława Augusta. Jest on expozyturą tego stylu na Wilno.

Inna jest rola Gucewicza.

Działalność Gucewicza przypada na okres nieco późniejszy, niż Knakfusa. I styl jego jest późniejszym etapem przebijania się klasycyzmu. Gdy wznosił w r. 1783 Ratusz, najwcześniejszą z monumentalnych swych budowli wileńskich, Knakfus był już bliski kresu swej działalności.

Ten Ratusz Gucewicza poszedł dalej, niż wszystko, co dał Knakfus. Zawiera już nie ramy klasyczne, a w nich mniej lub więcej obce klasycyzmowi motywy, jak to się działo w stylu Stanisławowskim, lecz od początku do końca składa się z samych tylko klasycznych motywów, zaczerpniętych z starożytnych wzorów. Cała fasada to tylko dorycka kolumnada, przykryta ciężkim trójkątnym frontonem. A i w bocznych ścianach nie zabłąkał się ani jeden motyw 18-wieczny.

Pałac Biskupi, który powstał o 9 lat później, ale jeszcze za życia Knakfusa, też tylko klasyczne motywy zawiera: gmach to o prostej sylwecie, zdobny tylko kolumnadami różnych porządków. Całość ciężka i mocna, ani jednej wątlej czy niepewnej linii. Cała uroda gmachu leży tylko w przeciwstawieniu wielkich mas i w plastyce bliższych i dalszych planów fasady, płaszczyzn jaśniejszych i ciemniejszych, przysłoniętych kolumnadami. Można przypuszczać, że nawet drobne ornamenty w formie wieńców na fasadzie od strony dziedzińca

być jego dziełem. Chodzi tu o wymienione powyżej domy, mające mniej czysty styl Ludwika XVI-go, jak np. dom Kossakowskiego, dom na Wielkiej 10. Może od nich Knakfus zaczynał swą pono długotrwałą architektoniczną działalność?

nie są pomysłu Gucewicza, lecz pochodzą z przeróbki, jakie dokonał Bazyli Stasow, robiąc z pałacu Biskupiego pałac Cesarski: te rzeczy musi ustalić monograficzne opracowanie pałacu.

I Katedra zawiera te same klasyczne motywy. Tym bardziej jest to uderzające, iż Gucewicz nie wznosił jej na nowo, lecz przebudował z barokowej, a przedtem jeszcze gotyckiej świątyni. Doprowadzenie jej do czystych form klasycznych musiało trudności nastroczać niemałe, i przekonanie o wyższości motywów klasycznych musiało być niezwykle silne w architekcie, jeśli się zdecydował główną świątynię miasta tak bardzo przeinaczyć w stosunku do tego, na co patrzyły wieki. Trzeba było znacznego wysiłku, by zrównać linje dawnego kościoła, zasłonić wszystkie ostrołuki, wszystkie nieregularności i przybudówki, doprowadzić plan do prostokąta i wszystkie ściany do prostokątów, by zrobić z gotyckiej katedry—grecką świątynię. Wypadło dla zakrycia kaplic nadzwyczaj rozszerzyć fasadę, a że wzory starożytne nie pozwalały wprowadzać poziomych rozczłonkowań ściany, powstała całość, której zewnętrznemu wyglądowi wyjątkowo brak skali. Klasyczne formy panują wyłącznie nie tylko na zewnątrz, ale i we wnętrzu katedry. Poza kasetonami sufitu i laurowemi festonami, niema w tym wnętrzu żadnych dekoracji. Wielki ołtarz jest jak portyk doryckiej świątyni.

Katedra ma wiele braków. Nie ma skali. Rzeźby Righi'ego na szczycie fasady psują klasyczną harmonję całości. Nietrwały tynk razi w gmachu, którego monumentalność wymaga kamienia. Zato Zakrystja katedralna jest najdoskonalszym klasycznym wnętrzem Wileńskim. Jest to okrągła sala, przykryta sklepieniem, podtrzymywanym ośmiu kolumnami, stojącemi po dwie pod ścianą w czterech przeciwległych punktach. Dekoracji niema, bo nie o dekoracje chodzi, lecz o jedną, wielką rzecz: o ukształtowanie przestrzeni.

Pomijam drobniejsze prace Gucewicza. Ale jedną budowlę chcę dodać do tradycyjnej listy jego prac. Jedno jeszcze znane wileńskie wnętrze uważam za dzieło Gucewicza: aulę ko-



Ratusz.



Wnętrze Katedry.

lumnową Uniwersytetu. Przemawiają za tym te same względy, które każą przypuszczać, że wnętrze Dziekanatu Sztuk Pięknych jest dziełem Knakfusa: charakter ogólny stylu, podobieństwo poszczególnych motywów, i to, że Gucewicz należał, jako jedyny w owym czasie profesor architektury, do Uniwersytetu; wskutek tego jemu, a nie komu innemu mogło być powierzone zaprojektowanie nowej ważnej sali Uniwersytetu. Tu Gucewicz był mniej skrepowany i mógł przeto dać rzecz bardziej harmonijną, niż w Katedrze.

Dość porównać to wnętrze choćby z Białą Salą Obserwatorium wileńskiego, by spostrzedz kierunek, w jakim od Knakfusa poszedł rozwój sztuki w Wilnie. Wszystko, co wypełniało ramy klasyczne, nawet gdy z niemi było w zgodzie i nawet gdy się pośrednio z klasycznej sztuki wywodziło, zostało usunięte. Zostały same tylko ramy. Sztuka klasyczna stała na przeciwnym krańcu sztuki 18-wiecznej, do której nawiązała w swoim czasie. Antyczny ideał, który początkowo wobec 18-wiecznej rzeczywistości był tylko ideałem, stał się teraz rzeczywistością. Antyczne motywy klasyczne, które się łączyły i zmagaly z motywami 18-wiecznymi, wypchnęły te motywy zupełnie i zostały same.

Pierwszy etap klasycyzmu — Ludwik XVI — miał spokój i prostotę, a rezygnował z mocy. Drugi etap — styl Stanisława Augusta — miał moc, a rezygnował z spokoju i prostoty, zachował raczej 18-wieczną żywość i bogactwo motywów. Ostatni etap, jaki reprezentuje Gucewicz, ma i moc, i spokój, i prostotę. Ten ostatni etap zerwał więc z tradycją swego wieku: konkretne formy, w jakich ujmował moc, spokój i prostotę, zaczerpnięte były z starożytności. Działanie sztuki 18-wiecznej ustało, nastąpił nowy początek. Działo się jak z szablą, której zamieniono naprzód klingę, a potem rękojeść, i w nowej szabli nie pozostało nic ze starej.

Budowie Gucewicza są odrębnością wileńskiego klasycyzmu, podczas gdy budowle Knakfusa są tylko wileńskim odpowiednikiem warszawskiego. W Warszawie zdawano sobie spr-

wę z odrębności Gucewicza i ceniono ją. Nie była to zresztą odrębność kształtów. Takiej odrębności Gucewicz nie chciał. Wierzył w jedyne piękno, które już było urzeczywistniane niegdyś; od tego piękna chciałby się w swych dziełach jak najmniej odróżniać. Odrębnością było tylko to, że takie pojmowanie sztuki było żywe i że takie budowle powstawały w Wilnie. W Warszawie i gdzieindziej w Polsce takich budowli naówczas nie było. Król, choć cenił sztukę Gucewicza, dla siebie budował inaczej. Wielbił sztukę Greków i Rzymian, ale uważał ją raczej za coś historycznego, co należy w muzeach zbierać, ale co do żywej sztuki nie należy. Dla starożytności założył muzeum, ale mieszkanie swoje projektował sobie inaczej. Styl ściśle klasyczny uważał za odpowiedni tylko dla budowli sakralnych, wymagających szczególnie surowych kształtów, spokoju, prostoty i monumentalności. Projekty mauzoleów i kościołów, jakie w jego tekach pozostały, noszą wybitnie klasyczny charakter. I nie przy innej pracy, lecz przy projektowaniu kościoła, uciekał się do pomocy Gucewicza. Ale złożyło się tak, że większych świątyń nie budował.

Są zresztą budowle w czysto klasycznym stylu, zbudowane przez króla. W parku Łazienek jest studnia, skopjowana z grobowca Cecylji Metelli: ale jest to tylko parkowa egzotyka, pojmowana mniej więcej tak, jak sala turecka lub most chiński, które znajdowały się opodal w parku. Takiego typu budowle, wiernie naśladowujące starożytne wzory klasyczne, powstały w Polsce naówczas nietylko u króla w Łazienkach: świątynie Sybilli lub świątynie Diany były w Puławach u Czartoryskich, w Arkadji u Radziwiłłów i w niejednej innej wielkopańskiej rezydencji, Ale wszędzie były to egzotyczne pawilony parkowe, przeznaczone co najwyżej na przechowanie pamiątek, ale nie na mieszkanie dla ludzi. Mieszkalnych gmachów w surowym klasycznym stylu nie było naówczas w Rzeczypospolitej poza Wilnem. Ściślej należy rzec: nie było poza budowlami Gucewicza, bo działalność jego, choć koncentrowała się w Wilnie i jego okolicach, ale sięgała

i dalszych powiatów litewskich. Czysty klasycyzm był w Polsce w tym okresie sztuki ciąglą możliwością, ale urzeczywistniony został tylko na ziemiach litewskich.

Tu, na kresach państwa, na gruncie, mającym dawną wprawdzie, ale niezbyt ciąglą tradycję pracy architektonicznej, mógł się przyjąć łatwiej i czyściej. Podobnie, jak przyjął się w Rosji. Ale w Rosji stało się to później. Gucewicz nie mógł ze Wschodu brać natchnień do swych prac. Raczej już z Zachodu. Do Paryża i do Rzymu jeździł na studia, wysłany przez Massalskiego. W Rzymie napatrzył się na wzory wiecznego klasycznego piękna, i tam może nauczył się dla nich uwielbienia. Ale współczesnych tam nie widział, którzy by wiernie wedle nich budowali. Uczył się wprost od starożytnych i od ich dawnych najwierniejszych uczniów, jak Palladio. A wróciwszy do Wilna, gdzie nic starożytnego, prawie nic klasycznego nie było, jął budować klasycznie, jak starożytni.

Potem przyszedł czas, gdy czysty klasycyzm rozwinął się i gdzieindziej, a zwłaszcza w samej Warszawie, ale było to o szereg lat później. Było to już nie za czasów Stanisława Augusta i nie w 18-tym stuleciu. Przeszła od czasów Stanisława Augusta i Gucewicza Rewolucja Francuska z jej rzymskimi hasłami i pozą wewnętrzną i zewnętrzną na starożytność, przyszło Cesarstwo. I z wojskami Napoleona przyszła do Polski nowa fala klasycyzmu i przyniosła nowe wzory. Po kilkonastoletniej przerwie, po latach zastoju w sztuce, Warszawa, powrócona do stanowiska stolicy, zaczęła się zabudowywać na nowo. Gmachy, które budowano naówczas, i sprzęty jakimi te gmachy zdobiono, były „empiryczne”. To znaczy, że należały do jednej jeszcze odmiany klasycyzmu, czystszej, niż to, co dotąd widziała Warszawa, ale mniej czystej, niż wileński styl Gucewicza. Ten warszawski styl Cesarstwa rozkwitł zresztą, gdy już Cesarstwa nie było, w latach 1815 — 1825. Do stylu Stanisława Augusta mógł jednak jeszcze nawiązać doskonale. Oprócz nowej po-



Pałac Biskupi

tęgi, Corazzi'ego, wystąpił wtedy na widownię Aigner, który jeszcze za Stanisława Augusta budować zaczął, i Kubicki, najlepszy z architektów, wychowanych w szkole Stanisława Augusta na Zamku. Powstał wtedy Teatr Wielki, Bank Państwa, Komisja skarbową, Mennica, fasada pałacu Mostowskich, Belweder, Obserwatorium. Te klasyczne gmachy zdobili rzeźbiarze - klasycy, polscy uczniowie Thorwaldsena, i malarze - klasycy, polscy uczniowie Davida. To jest klasycyzm warszawski.

W Wilnie naówczas budowano największą poezję. Ale na budowanie gmachów nie było wtedy warunków. Zbudowano tylko późno, już prawie jako anachronizm, bo w latach 1830/5, kościół Ewangelicko-Reformowany, w klasycznych formach utrzymany. Pozatym późnego empirowego klasycyzmu Wilno nie miało.



Plafon w Sali Uniwersytetu.

PRZYPISY.

Do str. 7 i nast. STYL STANISŁAWA AUGUSTA.

O nim obszerniej w książce *W. Tatarkiewicza* „Rządy artystyczne Stanisława Augusta“, Warszawa, 1919.

Do str. 14 i nast. KNAKFUS.

Pierwszym, który zainteresował się Knakfusem i zebrane o nim wiadomości ogłosił drukiem, był *Narbut* („Pomniejsze pisma historyczne“, I, 1853). Wiadomości *Narbuta* są głównym źródłem, dotyczącym *dat życia narodowości i prac Knakfusa*; późniejsi pisarze, pisząc o nim, powtarzali te wiadomości. Wiadomości, zbierane w pół wieku przeszło po śmierci Knakfusa, prawdopodobnie z ustnej tradycji, nie są ani obfite, ani pewne. *Narbut* pisze co następuje (I. c., str. 113): „Był on architektem w Wilnie osiadłym, o ile się wywiedzieć udało. Niemiec rodem, czynnie się zajmował posługą publiczną: podług jego rysunku stanęło astronomiczne obserwatorium, szczególnie wystawa z napisem „*Spernitur hic humilis telus. Sic itur ad astra*“, Do rzędu innych znaczniejszych budowli podług jego także planów dokonanych, liczą pałace: Łopacińskich przy Skopówce, Dereusów przy placu dworcowym i narożny przy Niemieckiej i Trockiej ulicach, należący przedtem do generałowej *Fitynghoff*. Umarł ten artysta w Wilnie około 1490 (I zam. 1790) w podżyłym wieku“. — Co do daty śmierci, to pewnym jest, że nie nastąpiła wcześniej, niż w wymienionym przez *Narbuta* roku 1790, gdyż datę tę nosi wzniesiony przezeń dom *Vitinghoffa*. Nastąpiła nawet napewno później: *Mościcki* (Generał *Jasiński*, str. 158) podaje na zasadzie „*Gazety Narodowej Wileńskiej*“ z 1794 r., że Knakfus, architekt i kapitan artylerji, złożył Rządowi powstańczemu w Wilnie w 1794 r. model młyna obrotowego.

Co do *pisowni nazwiska*: w rachunkach Akademji Wileńskiej pisane jest ono stale „Knakfus“ (*Bieliński*, „Uniwersytet Wileński“, I, 308 i 312). Natomiast wykonany przez Knakfusa widok dawnej katedry wileńskiej nosił podpis: „*delineavit J. B. Knaufuss*“ (*Zahorski*, „Katedra Wileńska“, str. 11). *Narbut* pisze (I. c.) „Knaffus“, *Zahorski* zaś bądź „Knaufuss“ (I. c.), bądź „Knaufus“ (I. c. str. 47).

Świadczenia tego, że Knakfus pracował dla Akademji Wileńskiej i nawet stałą pensję tam pobierał, podaje Bieliński (l. c.). — Pokoje dawnej Akademji, obecnie Uniwersytetu, które prawdopodobnie są dziełem Knakfusa, teraz są zajmowane przez Dziekanat Sztuk Pięknych, dawniej zaś, w końcu XVIII i w początku XIX wieku, były mieszkaniem profesorów. Wiadomo ze starych planów, przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie, że mieszkanie to zajmował prof. Gucewicz, a po jego śmierci — jego następca na katedrze, prof. Dominik Szulc. (Por. W. Tatariewicz *Z dziejów murów Uniwersyteckich*, wydanie wileńskie „Rzeczypospolitej“ z 1 i 2 VII. 1920 r.). Obaj byli profesorami architektury i architektami uniwersyteckimi. Może mieszkanie było związane z posadą i może przed Gucewiczem zajmował je jego poprzednik na posadzie — Knakfus. W takim razie Knakfus byłby zdołał mieszkanie dla samego siebie i to tłumaczyłoby, dlaczego właśnie te pokoje są jedyne w całości gmachów uniwersyteckich dekorowane tak starannie. (Przynajmniej nawiasowo niechaj będzie uwzględniona inna możliwość, dotycząca tych pokoi: Może tym, kto zdołał te pokoje dla siebie, był nie Knakfus, lecz — Gucewicz. Wiadomo napewno, że te pokoje zamieszkiwał. Przeciw jego autorstwu przemawia styl dekoracji, mniej surowy i mniej radykalnie klasycyzny, niż w znanych budowlach Gucewicza. Ale to dałoby się może wytłumaczyć w ten sposób, że, zdołał swoje niewielkie i skromne prywatne mieszkanie, Gucewicz za odpowiednią uważał dekorację mniej surową, niż ta, którą stosował w gmachach publicznych i świątyniach — i przez to zbliżył się w tym swoim utworze do stylu swego poprzednika i nauczyciela, Knakfusa).

Projekt Posągu Stanisława Augusta znajduje się w zbiorze graficznym Stanisława Augusta, obecnie w Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu, teka 186, Nr. 35/36: „*Projet du plan pour la Statue de Stanislas Auguste environnée des Statues des hommes celebres du Pays — par Knakfuss*“.

Do str. 22 i nast. GUCEWICZ.

Ogłoszone drukiem wiadomości, dotyczące życia i prac Gucewicza, są stosunkowo obfite. Otrzymują jednak pożądaną uzupełnienie w dwóch nieopublikowanych dotychczas listach jego do szambelana Krzysztofa Olendzkiego, znajdujących się w zbiorach p. Michała Brensztejna w Wilnie. Listy te określają datę zetknięcia się artysty ze Stanisławem Augustem, stwierdzają zainteresowanie, jakie sztuka jego wzbudzała w Warszawie, wspominają o *djarju-szu Gucewicza*, dotychczas nieznanym, a przedewszystkiem rzucają światło na jego psychikę, na religijne traktowanie pracy i życia. Podaję oba listy w streszczeniu, podkreślając od siebie niektóre wyrazy i zdania.

I. Z listu Gucewicza do Krzysztofa Olendzkiego, pisanego z Warszawy 12. III. 1784.

... *Ja stoję z Xciem Biskupem blisko Thepera bankiera — naprzeciw Kapucynów w domu teraz Ponńskiego a dawniej Kanclerza — Filozofa Tuteyszego poznałem* [,] by-

wam prawie co wieczor u niego, jest on zapewne szkoły tak ja [jak?] y Krolewiecki [,] nic przedemną nie ukrywa...

Krol Imć żąda żebym moje jakie dzieło pokazał, własnie teraz dla niego robię kościół katedralny, mam u niego być w przyszłą niedzielę. Nad moje spodziewanie lepiej mnie tu rozumieją — W Warszawie co robią względem naszego Porządku potym za obaczeniem opowiem, a jeśli umrę Diaryusz moy, który każę przyjacielom WMPanu oddać, opowie on dostatecznie to wszystko co mi zdarzyło się widzieć w życiu...

II. Z listu Gucewicza do Krzysztofa Olendzkiego, pisanego z Warszawy 20. III. 1784.

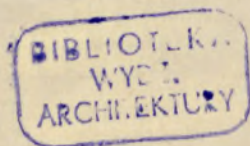
... *Abrysy* kończę przyrzeczone dla krola Imćci [,] tuteysi admirują w nich prostotę, mam chęć pokazać prawdę przed ludzmi, ale nie mam pruritu prozney chwały, która mogłaby własną miłość lechtać, a tego nieprzyjaciela podług praw mądrości trzeba zagrzebywać dla znalezienia mistrza zatraconego. Proszę Boga żebym poznał siebie y tego bez którego ani w naturze nic pożytecznego widzieć nie można ani nawet pomocy Jego otrzymać, dobrześ ty mówił jak prosić nie znając kogo mam prosić, ale Go chcąc poznać dobrześ ostrzegł trzeba pokory.

Dziwna rzecz jest tu Filozof mądry ale także zakryty nikt go prawie niezna za mądrego — ale Bostwo dało mu światło wszystko widzieć — uczęszczam do Domu gdzie on mieszka pocierać progi szukając mądrości izaliż ten który zna serce człowieka niezlituje się nademną.

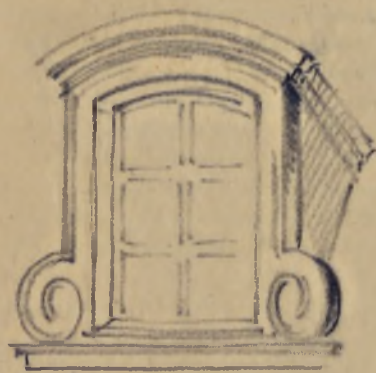
Pracuy bracie, myśl, a stań się użytecznym w komunikowaniu się z Przyjacioły...

Projekt Kościoła wykonany przez Gucewicza dla Stanisława Augusta znajduje się w zbiorze p. Stanisława Patka w Warszawie: zapewne ten sam, o którym pisze w listach do Olendzkiego.

Projekt Ratusza wileńskiego wykonany przez Gucewicza, a zatwierdzony przez Stanisława Augusta, znajduje się w Wileńskim Archiwum Miejskiem. Na pierwszej planszy napis ręką króla: „J'approuve. S. A. R.“ *Skórót programu Wykładów Architektury*, pisany własnoręcznie przez Gucewicza, znajduje się w Muzeum Narodowem w Warszawie jako depozyt T-wa Zachęty Sztuk Pięk. w Warszawie. Gucewicz zapowiada, że będzie m. i. traktował „O proporcji czyli piękności, która wynika ze stosunku jednych części z drugimi tak w Porządkach znajomych jako też i w składzie Budowli całej“. Obszerniejszy program wykładów Gucewicza podał już dawniej *Bieliński* (l. c.).



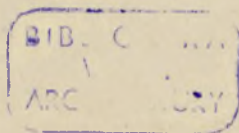
2



28. 1148


SPIS RYCIN.

Dziedziniec Pałacu Biskupiego w Wilnie (arch. Gucewicz)	1
Widok boczny Katedry Wileńskiej (arch. Gucewicz)	3
Fragment z domu Żuka w Wilnie (arch. Knakfus?)	7
Dom marsz. Brzostowskiego w Wilnie (arch. Knakfus?)	10
Dom De Reusów w Wilnie (arch. Knakfus)	13
Dom Łopacińskich w Wilnie (arch. Knakfus) . . .	15
Obserwatorium Wileńskie — fasada od dziedzińca (arch. Knakfus)	18
Biała Sala w Obserwatorium Wileńskim (arch. Knakfus)	19
Ratusz Wileński (arch. Gucewicz)	24
Wnętrze Katedry Wileńskiej (arch. Gucewicz) . . .	25
Pałac Biskupi w Wilnie (arch. Gucewicz)	29
Plafon w Sali Uniwersytetu Wileńskiego, obecnie Dziekanatu Sztuk Pięknych (arch. Knakfus?) . .	30



10-





2889