

il. 1. A. Gołowski, *Widok starożytnego więzienia*, 64,9 × 93,2, 1819, rysunek; Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP TPNr 1251. Fot. MNP

# „Przedmioty budownictwa” na warszawskich wystawach sztuk pięknych z lat 1819–1828 a problem modernizacji kultury architektonicznej w konstytucyjnym Królestwie Polskim\*

Mikołaj Getka-Kenig

Uniwersytet Jagielloński

Wystawy sztuk pięknych, które organizowano w latach 1819–1828 na nowo powstałym Uniwersytecie Warszawskim, pod auspicjami Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego konstytucyjnego Królestwa Polskiego, stanowiły już nie raz przedmiot zainteresowania badaczy życia artystycznego w XIX-wiecznej Warszawie. Począwszy od monumentalnego wydawnictwa źródłowego pod redakcją Stefana Kozakiewicza z 1952 r., poprzedzonego jego wyczerpującym wstępem, skupiały one jednak uwagę przede wszystkim uczonych zajmujących się malarstwem<sup>1</sup>. Nie jest to zaskakująca tendencja, gdyż właśnie malarstwo – obok rysunku, grafiki, w mniejszym stopniu rzeźby – dominowało na owych cyklicznych ekspozycjach, stanowiąc większość pozycji katalogowych w kolejnych latach (1819, 1821, 1823, 1825 i 1828)<sup>2</sup>. Równocześnie jednak nie można zapominać, że warszawskie wystawy artystyczne – co prawda, nieustanowione z zamiarem pokazywania osiągnięć uniwersyteckiego Oddziału Sztuk Pięknych, w praktyce pełniące jednak taką rolę, a przy tym uwzględniające sporo prac autorów nienależących do środowiska akademickiego<sup>3</sup> – reprezentowały również inne dziedziny twórczości artystycznej, w których doskonalono się wówczas na Uniwersytecie Warszawskim. Publiczności udostępniono więc także „przedmioty budownictwa” – zresztą zgodnie z przyjętą w tym okresie w innych częściach Europy (np. w Rzymie, Paryżu i Londynie) praktyką, do jakiej inicjatorzy nadwiślańskich wystaw wprost się odwoływali<sup>4</sup>. Na przełomie XVIII i XIX w. architektura wciąż była jeszcze traktowana jako dziedzina przede wszystkim artystyczna, pokrewna malarstwu



\* Artykuł napisany w trakcie stażu podoktorskiego FUGA5 finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2016/20/S/HS2/00053).

<sup>1</sup> S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Wrocław 1952; *idem*, *Malarstwo warszawskie na tle przemian gospodarczych, społecznych i politycznych w Królestwie Polskim (1815–1830)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1952, nr 2; A. Ryszkiewicz, *W związku z książką S. Kozakiewicza o wystawach warszawskich 1819–1845*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1953, nr 1; S. Kozakiewicz, *Malarstwo warszawskie w latach 1815–1850: podłoże rozwoju*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. 6 (1962); A. Ryszkiewicz, *Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim*, Wrocław 1953; J. Miziołek, *Edyp i Antygona, czyli o Szkole Sztuk Pięknych i malarstwie warszawskim w czasach Królestwa Kongresowego*, [w:] *idem*, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa 2004; M. Getka-Kenig, *Wystawy sztuk pięknych w Warszawie jako narzędzie polityki artystycznej władz Królestwa Polskiego w latach 1815–1830*, „Folia Historiae Artium” t. 16 (2018).

<sup>2</sup> Zob. S. Kozakiewicz, *Wstęp*, [w:] *Warszawskie wystawy...*, s. xvii.



<sup>3</sup> Zob. M. Getka-Kenig, *Wystawy sztuk pięknych...*, s. 66.

<sup>4</sup> Postanowienie namiestnika Królestwa Polskiego z 30 V 1818, [w:] S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy...*, s. 1. Zob. np.: N. Savage, *Exhibiting Architecture: Strategies of Representation in English Architectural Exhibition Drawings, 1760--1836*, [w:] *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, ed. D. H. Solkin, New Haven 2001.

<sup>5</sup> Zob.: A. Rottermund, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura I połowy XIX wieku*, Wrocław 1990.

<sup>6</sup> S. Kozakiewicz, *Wstęp...*, s. xii.

<sup>7</sup> Należy oczywiście pamiętać o wpływie, jaki na konstytucyjne Królestwo Polskie wywarło dziedzictwo Księstwa Warszawskiego, w którym ten modernizacyjny proces na dobre się zaczął. Zob. J. Czuby, *Księstwo Warszawskie - pierwsze nowoczesne państwo polskie?*, „Kwartalnik Historyczny” 2018, z. 2. Ze względu jednak na specyfikę życia społecznego w Księstwie, będącego w notorycznym stanie wojny, interesujące nas przemiany w zakresie kultury architektonicznej mogły nastąpić dopiero po 1815 roku.

<sup>8</sup> Zob. M. Getka-Kenig, *Architektura w kręgu zainteresowań Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, 1800-1832*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2019, nr 1, s. 25-26.

czy rzeźbie, choć równocześnie to właśnie wtedy – w tym także w Królestwie Polskim – zaczynało się myśleć o niej w coraz bardziej technicznych kategoriach<sup>5</sup>.

„Przedmioty budownictwa” stanowiły margines ogółu eksponowanych obiektów, lecz zasługują na szczególną uwagę historyków architektury nie tylko warszawskiej, ale i generalnie: polskiej. Warszawskie wystawy sztuk pięknych z lat 1819–1828 dawały lokalnemu środowisku architektonicznemu bezprecedensową – w skali ogółu ziem dawnej Rzeczypospolitej – okazję do zaprezentowania jego projektów wobec szerokiej publiczności, a nie jedynie elitarnego kręgu mecenasów. Już Kozakiewicz pisał, że fenomen owych pokazów stanowi wyraz nowoczesnego przełomu w dziejach kultury polskiej w ogólności, polegającego na tym, że „kultura przestaje być przywilejem najbogatszych i własnością dworską: ogarnia szersze warstwy miejskiej inteligencji mieszczańsko-szlacheckiej”<sup>6</sup>. Warszawski uczony patrzył na ten przełom z pozycji marksistowskich, a więc makroekonomicznych, jednak w moim przekonaniu kluczowym problemem był tutaj nowoczesny proces umacniania centralnych struktur państwowych, z jakim mamy do czynienia w przypadku „wskrzyszego” – na kongresie wiedeńskim – Królestwa Polskiego, wymuszający stopniową demokratyzację społeczeństwa<sup>7</sup>. Wszakże nowoczesne państwo nie mogłoby powstać w warunkach republiki arystokratycznej (szlacheckiej), jaką była Rzeczpospolita Obojga Narodów. Wraz z erozją tradycyjnych warunków społecznych we „wskrzyszego” namiastce polskiej państwowości – pod postacią konstytucyjnego Królestwa – nastąpił również naturalny (wspierany zresztą przez modernizujące się państwo) proces zmian w zakresie kultury architektonicznej. Ten kontekst społeczno-polityczny decydował również o wspomnianym zwrocie technicznym w zakresie postrzegania i nauczania architektury<sup>8</sup>.

Twórczość projektowa, dotąd stanowiąca przedmiot prywatnej umowy pomiędzy elitarnym zleceniodawcą a zależnym od niego (na zasadzie mecenatu) projektantem, dzięki wystawom mogła być konfrontowana z krytyką o charakterze powszechnym. Ta ostatnia przejawiała się nie tylko w opiniach wyrażanych na samej ekspozycji, ale również na łamach prasy (a więc o jeszcze szerszym zasięgu), nie mówiąc o oficjalnie komunikowanej ocenie jury konkursowego, które miało wskazywać prace wzorcowe. W ten sposób wystawy warszawskie stawały się narzędziem komercjalizowania architektury i uzależniania jej rozwoju od szerszych potrzeb społecznych, pobudzając przy tym konkurencję między projektantami. Jak pisał w tym czasie Kajetan Garbiński, odnosząc się do samej idei konkursu jako czynnika rozwoju młodego architekta:

konkursy publiczne w jakimkolwiek zawodzie, otwierając młodym obszerne i zbawienne dla ogółu popisanie się pole, budząc w nich nade wszystko ową uśmiechającą się nadzieję pozyskania palmy zwycięstwa, nie pozwalają tym

samym dawnym zapaśnikom spokojnie usypiać na pozyskanej już sławie; nieustanna bowiem obawa, by się na nią publicznie nie wzniosł kto inny, ciągle ich do nowych rozważań i zgłębiań do nowej pracy pobudza<sup>9</sup>.

Należy jednak zaznaczyć, że wspomniane konkursy na najlepszy projekt nie miały charakteru praktycznego, choć wiele z nich dotyczyło konkretnych przedsięwzięć, zwłaszcza w przestrzeni Warszawy. To była rywalizacja nie o zdobycie zleceniodawcy (w każdym razie nie bezpośrednio), ale o palmę pierwszeństwa w zakresie doskonałości artystycznej (w akademickim rozumieniu tego słowa). W ten sposób twórczość architektoniczna na wystawach warszawskich stawała się jednym z narzędzi szerzenia akademickiego ideału, mającego, zgodnie z ówczesnymi założeniami teoretycznymi, wymiar moralny i w ten sposób przykładającego się do pomyślnego rozwoju społeczeństwa w okresie transformacji. Obwarowany zasadami naukowymi ideał akademickiego (czyli jeszcze wówczas klasycznego) gustu, który zgodnie z tezą Chrystiana Piotra Aignera „rozum i moralność udoskonala, a przyjemność i słodycz na czyny i na całe życie rozlewa, słowem robi umysł tkliwym na złe i na dobre”<sup>10</sup>, mógł mieć wszakże swój udział w stabilizowaniu nowej rzeczywistości społecznej<sup>11</sup>. Ale zarazem publiczne uznanie na tym polu mogło służyć budowaniu indywidualnej kariery i pomagać zarówno w znajdowaniu zatrudnienia w rozwijającej się wówczas biurokracji budowlanej, jak i w prywatnej działalności zawodowej na wolnym rynku. Skalę rzeczywistego oddziaływania wystaw w tym zakresie trudno jednak określić w świetle dostępnego materiału źródłowego.

Niniejszy artykuł stanowi pokłosie projektu badawczego pt. „Architektura klasycyzmu na ziemiach polskich lat 1764–1830 a polityczny dyskurs modernizacji”. W obrębie tego dość szerokiego zagadnienia ekspozycje warszawskie z epoki konstytucyjnego Królestwa Polskiego zajmują wyjątkowe miejsce jako bezprecedensowa rodzima instytucja upowszechniania architektury, ściśle związana z polityką modernizacyjną „wskrzeszonego” państwa. Podstawę źródłową stanowią doniesienia prasowe (w tym oficjalne sprawozdania o wynikach konkursów) i drukowane katalogi prac. Dokumentacja archiwalna wystaw, wchodząca w skład tzw. Archiwum Oświecenia Publicznego, uległa całkowitemu zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Szeroko zakrojona kwerenda w innych zespołach archiwalnych dotyczących polityki artystycznej i architektonicznej Królestwa Polskiego, znajdujących się w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, nie wykazała istnienia jakichkolwiek materiałów dotyczących organizacji i przebiegu wystaw w zakresie eksponowania projektów architektonicznych i z architekturą związanych (np. rysunków ornamentów). Bardzo skromnie przedstawia się również zasób zachowanych prac. Znane są jedynie dwa rysunki, o których mowa w niniejszej rozprawie.



<sup>9</sup> K. Garbiński, *Rys życia i prac uczonych ś.p. Michała Kado*, „Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk” t. 18 (1825), s. 163–164.

<sup>10</sup> Ch. P. Aigner, *Rozprawa o guście w ogólności, a w szczególności w architekturze, miana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk, dnia 30 kwietnia 1812 roku*, Warszawa 1812, s. 14. Zob. też S. Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, t. 1, Kraków 1812, s. i–vi.

<sup>11</sup> Więcej na ten temat zob. M. Getka-Kenig, *Wystawy sztuk pięknych...*, s. 65–68.



<sup>12</sup> Zob. **K. Bartnicka**, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w. 1764–1831*, Wrocław 1971, s. 173, 174, 182–183.

<sup>13</sup> Postanowienie..., s. 1–2.

<sup>14</sup> Zob. **K. Bartnicka**, *op. cit.*, s. 183; spis prac Vogla zaprezentowanych na wystawach w: **S. Kozakiewicz**, *Warszawskie wystawy...*, s. 398.

<sup>15</sup> Zob. **J. Samujłło**, *Gołoński Andrzej (1799–1854)* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Wrocław 1959; **E. Ziółkowska**, „Wiernie i szczerze służyć Jego Cesarskiej Mości Najjaśniejszemu Mikołajowi I”: o kulisach pracy budowniczego rządowego Andrzeja Gołońskiego, „Sztuka Europy Wschodniej”, t. 1 (2013).

<sup>16</sup> Zob. *Dzieła sztuk pięknych wystawione na widok publiczny w salach Uniwersytetu Królewsko-Warszawskiego od dnia 20 września 1819 roku*, Warszawa 1819, s. 10.

<sup>17</sup> „Orzeł Biały” 1819, nr 13, s. 278.

<sup>18</sup> Zob. **W. Niedźwiedzki**, **K. Król**, *przedziwny* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 5, Warszawa 1909.

<sup>19</sup> **B. Król** (*Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, nr 3/4, s. 177) dopatrywała się w tym rysunku również wpływu twórczości J. B. Plerscha (zmarłego w r. 1817), który już wcześniej korzystał z „więzennych” rycin Piranesiego jako źródła inspiracji.

Architektura była przedmiotem nauczania w uniwersyteckim Oddziale Sztuk Pięknych już na początku jego funkcjonowania czyli w 1818 r., mając pierwszych profesorów w osobach Aignera (architektura cywilna/wyższa) i Hilarego Szpilowskiego (architektura wiejska/nizsza), a w późniejszym czasie: Michała Kado i Wacława Ritschla (obaj wykładali cały kurs)<sup>12</sup>. Co jednak znamienne, z początku nie była ona brana pod uwagę jako przedmiot ekspozycji na wystawach. Postanowienie namiestnika Królestwa Polskiego Józefa Zajączka z 30 V 1818, które zaprowadzało instytucję wystaw artystycznych, mających, podobnie jak wystawy rolnictwa, kunsztów i rękodzieł, przyczyniać się do „postępu mieszkańców w nauce, pracy i użytecznych przedsięwzięciach”, przewidywało, że eksponowane będą jedynie „twory sztuk pięknych, jako to: malarstwa, snycerstwa, rzeźbiarstwa”<sup>13</sup>. Dlatego też na pierwszej wystawie z kolejnego roku nie pojawił się żaden projekt architektoniczny. Warto jednak zaznaczyć, że wśród dzieł malarstwa i rysunku nie brakowało – zarówno wówczas, jak i później – widoków architektonicznych, nie będących co prawda przedmiotem edukacji budowlanej, ale z nią związanych. Wśród prezentujących tego typu prace znalazł się Zygmunt Vogel, wykładowca perspektywy w Oddziale (były to zajęcia przeznaczone również dla studentów budownictwa), z wykształcenia budowniczy, wcześniej udzielający lekcji podstaw architektury, parający się również nadzorem prac budowlanych i współpracujący z architektami<sup>14</sup>. Do grona wystawiających dołączył również jeden student architektury, Andrzej Gołoński, późniejszy wykładowca na UW oraz budowniczy wydziału przemysłu i handlu Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, znany z realizowania prestiżowych zleceń, tak państwowych, jak i prywatnych, już po powstaniu listopadowym<sup>15</sup>.

Praca tego ostatniego, *Widok więzienia starożytnego*, zaprezentowana na wystawie w 1819 r., zachowała się do dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu [il. 1]<sup>16</sup>. Ta „kompozycja własna” doczekała się pochwalnej opinii recenzenta i zarazem malarza-amatora, Ignacego Kochanowskiego, który pisał o „przedziwnym” sposobie rysowania cechującym Gołońskiego, „kompozycji bogatej, wiele imaginacji dowodzącym świetle dobrze rzuconym”. W przekonaniu krytyka „zgoła cały rysunek obiecuje w tym gatunku przedziwnego artystę”<sup>17</sup>, przy czym określenie „przedziwny” oznaczało w tym kontekście tyle co „doskonały”<sup>18</sup>. Zauważmy, że Kochanowski oceniał tę pracę w kategoriach czysto malarskich. Rysunek Gołońskiego, jakkolwiek oryginalny, zdradza zależność koncepcyjną od słynnej publikacji Giovanniego Battisty Piranesiego *Carceri d’invenzione* (1750)<sup>19</sup>. Wizja warszawskiego studenta jest jednak spokojniejsza, mniej zdynamizowana, skupiona na podkreśleniu akcentów architektonicznych, takich jak sklepienia czy łuki. Była to dobra wprawka w za-

kresie operowania bryłami. Zarazem jednak narracyjny charakter tej pracy stanowił wystarczające uzasadnienie dla jej wystawienia i traktowania jako przykładu rysunku historycznego.

Zmiana dokonała się dopiero przy okazji kolejnej wystawy, z r. 1821. Co prawda, nie przewidziano jeszcze wówczas oddzielnej kategorii „przedmiotów budownictwa”, ale w oficjalnym ogłoszeniu Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o naborze obiektów wspomniano o dziełach nie tylko „malarstwa, rzeźby”, ale także „architektury”<sup>20</sup>. Co więcej, w grupie „obrazów i rysunków” znalazły się cztery projekty „domu wiejskiego albo villi”: elewacja (prawdopodobnie, gdyż ten rysunek został zatytułowany po prostu jako *Dom wiejski*), „przecięcie”, „plany szczegółowe” oraz „plan generalny tego wiejskiego domu”<sup>21</sup>. Ich autorem był Adolf Szuch (Schuch), „Polak uczący się architektury w Paryżu”, w École des Beaux Arts, później studiujący jeszcze w Rzymie (wydaje się, że na własny koszt – brak bowiem informacji, aby Szuch otrzymał stypendium rządowe)<sup>22</sup>. Pod koniec wystawy, zapewne nie będąc wówczas w Warszawie, twórca ten dosłał jeszcze jakieś „rysunki architektoniczne” o nieznanym temacie; *jury* konkursowe przyznało mu za nie medal złoty „wartości po 10 czerwonych złotych”, czyli najmniejszy, trzeciej wielkości (stojący w hierarchii niżej niż medal srebrny, drugiej wielkości – wielkość znaczyła więcej niż kolor)<sup>23</sup>. Było to wyróżnienie stosowne dla najlepszej pracy rysunkowej. Zresztą, Szuch otrzymał ten medal *ex aequo* z Józefem Rychterem, którego wyróżniono za „oryginalną kompozycję w guście okolic szwajcarskich” rysowaną sepią<sup>24</sup>. Wspomniane projekty domu wiejskiego również spotykały się z pochwałami ze strony recenzentów. Jeden z nich pisał, że te „plany architektoniczne własnej kompozycji [...] wielkie o talencie tego artysty czynią nadzieje”<sup>25</sup>. Inny natomiast ceñił je za to, że „co do dekoracji [...], ta nie jest przesadzona”<sup>26</sup>. Podkreślenie artystycznych aspektów pracy architekta – zarówno jego statutu artysty, jak i wagi dekoracji jako kluczowego elementu projektowanego budynku – wyraźnie zdradzało estetyzujące podejście komentatorów do tego typu twórczości.

Świadectwem wzmagającego się zainteresowania architekturą wśród organizatorów wystaw warszawskich była już sama wzmianka o tej dziedzinie sztuki we wspomnianym ogłoszeniu Komisji Rządowej. Natomiast udział Szucha, podobnie jak pochwalne opinie pod adresem jego prac, mogły mieć dodatkowy wpływ na to, że przy następnej okazji projekty architektoniczne były już oficjalnie uznany przedmiotem ekspozycji i miały swój własny konkurs. Wystawa z 1823 r. była zarazem przełomowa także z innego względu. To dopiero wówczas wprowadzono szczegółowy podział klas medali w zależności od „przedmiotu” – malarstwa, rzeźby, grafiki, rysunku, jak również budownictwa.

Docenienie projektowania architektonicznego jako formalnie równorzędnej malarstwu twórczości artystycznej dopiero po czterech



<sup>20</sup> „Gazeta Warszawska” 1821, nr z 25 VIII, s. 1957.

<sup>21</sup> *Dzieła sztuk pięknych wystawione na widok publiczny w salach Królewskiego Uniwersytetu dnia 3 września 1821 roku*, Warszawa 1821, s. 15 nlb.

<sup>22</sup> Cyt. za: *ibidem*. O Szuchu zob. T.W. Świątek, *Schuch Adolf Grzegorz* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 36, Warszawa 1995–1996.

<sup>23</sup> „Gazeta Warszawska” 1821, nr z 28 XII, s. 2954.

<sup>24</sup> *Ibidem*; *Dzieła sztuk pięknych...* (1821), s. 9.

<sup>25</sup> „Wanda” t. 3 (1821), s. 299.

<sup>26</sup> „Gazeta Korespondenta i Zagranicznego” 1821, nr z 9 X, s. 1999.



<sup>27</sup> Zob. K. Bartnicka, *op. cit.*, s. 184.

<sup>28</sup> Zob. *ibidem*, s. 180.

<sup>29</sup> Zob. J. Samujłło, *Kado (Cadeau, Kadau) Michał [hasło]*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 11, Wrocław 1964.

<sup>30</sup> Zob. A. Rottermund, *op. cit.*, s. 53–54.

<sup>31</sup> Zob. „Gazeta Warszawska” z 28 XII 1821, nr 207, s. 2953.

<sup>32</sup> Zob. raporty Rady Stanu Królestwa z działalności rządu: *Obraz Królestwa Polskiego w okresie konstytucyjnym*, t. 1: *Raporty Rady Stanu Królestwa Polskiego z działalności rządu w latach 1816–1828*, przygot. do druku, wstęp J. Leskiewiczowa, F. Ramotowska, Warszawa 1984, s. 54–58, 123, 125–126, 213–215, 293, 296.

latach może wydawać się paradoksem. To przecież właśnie na początku istnienia Oddziału Sztuk Pięknych architektura była tam wykładana – najpierw przez Aignera, a potem przez Kado – jako przede wszystkim sztuka piękna. Dopiero z czasem, po przyjeździe Ritschla, w 1824 r., wykłady nabrały bardziej technicznie zorientowanego charakteru<sup>27</sup>. Lekceważący stosunek do erudycyjnego programu nauczania Aignera, kładącego nacisk na tradycję antyku, mającą dość ograniczone zastosowanie na szeroką skalę, stało się zresztą powodem, dla którego Ritschel szybko zrezygnował z profesury<sup>28</sup>. Kado co prawda również poświęcał wiele miejsca tradycji klasycznej, sam też jednak reprezentował inny typ budowniczego. W swojej karierze, w przeciwieństwie do Aignera, miał mało okazji do stosowania antycznych porządków w praktyce, zajmując się przede wszystkim remontami oraz projektami budynków użytkowych (do wyjątków w jego twórczości należał np. projekt zachowanej do dziś doryckiej sali w gmachu uniwersyteckiego Oddziału Sztuk Pięknych)<sup>29</sup>. Już więc jego nominacja na następcę Aignera w 1818 r. była oznaką bardziej politechnicznego niż artystycznego kierunku myślenia ówczesnych władz oświatowych o architekturze jako dziedzinie akademickiej<sup>30</sup>. Pod tym względem za znamienny należy uznać fakt, że ani Kado, ani Ritschel nie zasiadali nigdy w deputacjach konkursowych, mających oceniać zgłaszane prace ze względu na tradycyjnie rozumiane wartości estetyczne, czego dowodził chociażby dobór jurorów (byli nimi kolejno Aigner, Jakub Kubicki i Henryk Marconi), reprezentujących dość konserwatywny, postwitruwiański sposób myślenia o architekturze. Warto zauważyć, iż profesorowie malarstwa również nie wchodzili w skład *jury*. Wyjątkiem potwierdzającym tę regułę była wystawa z 1821 r., kiedy w gronie jurorów znaleźli się Antoni Blank i Antoni Brodowski<sup>31</sup>. Mogło to wynikać z faktu, że na wystawach warszawskich prezentowali oni, w przeciwieństwie do Kado i Ritschla, swoje własne prace.

Architektura nie miała być jednak konkurencją dla malarstwa jako dziedziny przewodniej. Wręcz przeciwnie, przy okazji trzech kolejnych wystaw, kiedy urządzano konkursy na projekty architektoniczne, był to dość elitarny przedmiot ekspozycji, z jedynie kilkoma pracami i jeszcze mniejszą liczbą uczestników (gdyż często prezentowali oni więcej niż jedną pracę). Ze względu na fakt, że tematyka zgłoszeń dotyczyła monumentalnej architektury publicznej, wolno zakładać, że organizowano je właśnie z myślą o tych stosunkowo niewielu, mających szansę, by w przyszłości projektować i wznosić tego typu gmachy. Rząd Królestwa wytwarzał wszakże zapotrzebowanie na specjalistów od takich inwestycji, którymi chwalił się w sejmowych raportach i które traktował jako dowód cywilizacyjnego wzrostu głównych miast kraju, z Warszawą na czele<sup>32</sup>. Władze UW nigdy w pełni nie zarzuciły artystycznego celu edukacji architektonicznej i wymagały, aby również technicznie zorientowane wykłady Ritschla uwzględniały zagadnienia z zakresu tradycyjnie rozumianej archi-

tektury wyższej<sup>33</sup>. Oficjalne włączenie całej tej dziedziny do wystawowego konkursu skutkowało zaproszeniem do jury aż dwóch architektów – i Aignera, i Kubickiego. Obaj byli nie tylko wysokiego szczebla urzędnikami budowlanymi, ale również członkami Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, reprezentującymi architekturę (Kado też należał do TKWPN, ale jako matematyk)<sup>34</sup>. Kubicki ostatecznie jednak wymówił się – z nieznanymi przyczyn – z zasiadania w sądzie konkursowym w tym roku<sup>35</sup>.

Rywalizacja z 1823 r. dotyczyła trzech „klas” tematów, którym odpowiadały z góry ustalone nagrody: w pierwszej klasie można było uzyskać za pierwsze miejsce medal złoty drugiej wielkości, a za drugie – medal srebrny drugiej wielkości; w drugiej klasie za pierwsze – medal złoty trzeciej wielkości, a za drugie – medal srebrny trzeciej wielkości; w trzeciej klasie przewidywano tylko jedną nagrodę i był nią medal brązowy. Jak więc widać, nie zdecydowano się wówczas zaproponować tematu, który honorowano by medalami złotym i srebrnym pierwszej wielkości, czyli takimi, jakie w dziedzinie malarstwa uzyskiwano za najlepsze „kompozycje wyższe i akademiczne, przedmioty historyczne”<sup>36</sup>. Medale drugiej wielkości w tej dziedzinie należały się najlepszym obrazom „wystawiającym sceny w pożyciu ludzkim, portrety i pejzaże oryginalne”<sup>37</sup>.

Wszystkie trzy klasy tematyczne, podobnie jak w przypadku malarstwa (ubiegającym się o laury w innych dziedzinach sztuki zostawiano więcej swobody), miały ustalone konkretne zadania do wykonania. „Przedmiot budownictwa” pierwszej klasy stanowił „teatr dla stolicy podług porządku jońskiego, opalany, mogący objąć około 1200 osób, z wszelką konstrukcją potrzebną dla sceny i wygody publiczności, bezpieczeństwem od ognia, z dołączonym wyrachowaniem kosztów”<sup>38</sup>. Nie był to przypadek. Zapewne bowiem już wówczas władze rządowe nosiły się z planem rozbudowy starego i ciasnego bądź wzniesienia nowego i większego gmachu teatralnego w stolicy Królestwa, na co ostatecznie zdecydowały się w r. 1825<sup>39</sup>. Teatr miejski uchodził w tym czasie za bardzo ważną instytucję życia publicznego, w istotny sposób kształtującą opinię, co w erze postępującej demokratyzacji społeczno-politycznej i rozwoju nowoczesnej sfery publicznej miało kluczowe znaczenie dla rządzących. O wadze teatru jako narzędzia polityki w Królestwie Polskim najlepiej świadczy nominacja generała Aleksandra Roźnieckiego, bliskiego współpracownika wielkiego księcia Konstantego i późniejszego dyrektora Biura Centralnego Policji, na stanowisko prezesa dyrekcji rządowej teatrów warszawskich w 1819 roku<sup>40</sup>.

Projekty w tej klasie przedstawił jedynie Adam Idźkowski, wówczas co prawda jeszcze tylko student Oddziału Sztuk Pięknych<sup>41</sup>, ale już cieszący się uznaniem władz uczelni (o czym dobrze świadczy to, że w tym samym roku radca stanu Józef Sierakowski, członek rady UW i honorowy kurator Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych, zlecił mu projekt swojej rezydencji<sup>42</sup>) [il. 2]. Idźkowski zaproponował zarówno



<sup>33</sup> Zob. K. Bartnicka, *op. cit.*, s. 184.

<sup>34</sup> A. Kulecka, M. Osiecka, D. Zamojska, „... którzy nauki, cnotę, Ojczyznę kochają”. Znani i nieznanymi członkowie Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, Warszawa 2000, s. 102, 181, 206; M. Getka-Kenig, *Architektura w kręgu...*, s. 16, 22.

<sup>35</sup> Zob. „Gazeta Warszawska” 1823, nr z 6 XII, s. 2643.

<sup>36</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1823, nr z 25 IV, s. 681.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 681.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 681–682.

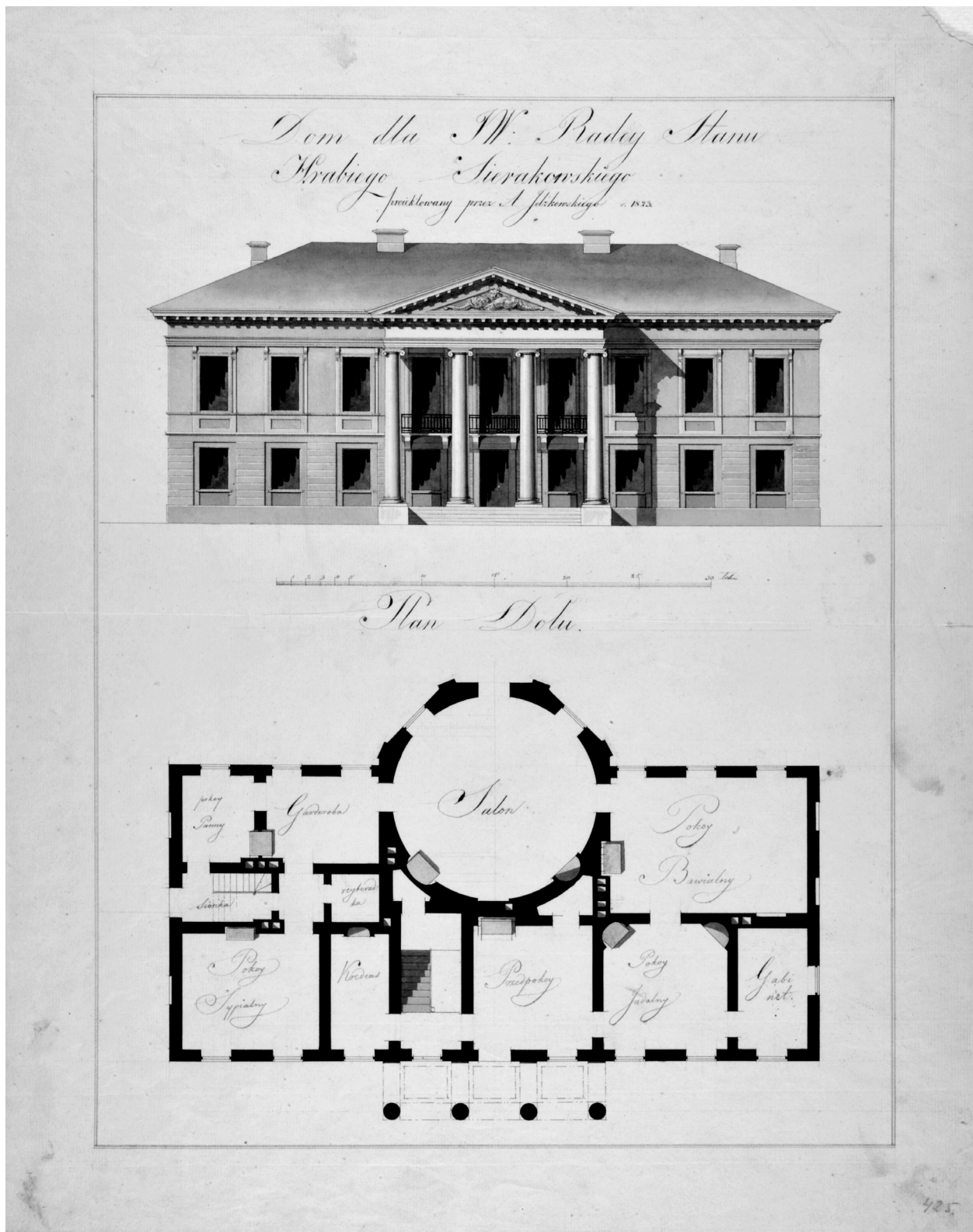
<sup>39</sup> Zob. P. Biegański, *Teatr Wielki*, Warszawa 1974, s. 28.

<sup>40</sup> Zob. Z. Zacharewicz, *Roźniecki Aleksander (1771–1849)* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 32, Wrocław 1989; H. Waszkiel, *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, Warszawa 2015, s. 24–32.

<sup>41</sup> Zob. H. Kowalska, *Idźkowski Adam (1798–1879)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 10, Wrocław 1962, s. 143.

<sup>42</sup> Zob. *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsaviana*, oprac. T. Sulerzyska, S. Sawicka, J. Trenklerówna, Warszawa 1967, s. 227. Dom ten jednak, jak się wydaje, nigdy nie powstał.





il. 2 A. Idzkowski, Projekt domu wiejskiego (?) dla Józefa Sierakowskiego, rysunek, 42,1 × 32,2, 1823; Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, inw. G.R. 356. Fot. K. Dąbrowska

„reformę” dotychczas stojącego budynku teatralnego, przesyłając jego „facjatę w perspektywie”, „plan” oraz „przecięcie”, jak i „wystawienie nowego teatru”, w tym przypadku przedstawiając „facjatę w perspektywie”, „dwa plany dołu i pierwszego piętra”, „jeden plan drugiego piętra z facjatą” oraz „dwa przecięcia” całego budynku<sup>43</sup>. Propozycje Idźkowskiego nie umknęły uwadze recenzentów. „Gazeta Warszawska” chwaliła projektanta za to, że „nie szczędził pracy” i „okazał wiele [zapewne ortodoksyjnie klasycznego] gustu w architekturze”<sup>44</sup>. „Kurier Warszawski” podkreślał natomiast, że publiczności „szczególnie [...] podoba się plan reformy Teatru Narodowego”, wyrażając przy tym nadzieję, iż będzie on zrealizowany („daj Boże, aby przyszedł do skutku”)<sup>45</sup>. Podobnym spostrzeżeniem dzieliła się „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, zaznaczając, że „projekt reformy [...] nierównie większą zwrócił uwagę znawców niż projekt wystawienia nowego”<sup>46</sup>. Z kolei „Pamiętnik Warszawski” cenił prace Idźkowskiego za „dowody talentu i gustu”, które w szczególności miały się objawiać właśnie w projekcie „reformy”<sup>47</sup>.

Jury konkursowe osądziło, co prawda, że „ani pierwsza, ani druga nagroda nie mogły być żadnemu z dzieł tej klasy przysądzone”, jednak zgodnie z nastawieniem publiczności wyróżniło projekt przebudowy, dając Idźkowskiemu „szczególną pochwałę ze względu na wykonanie”. Powodem nieprzyznania mu jakiegokolwiek nagrody miały być mankamenty „układu” poszczególnych elementów w propozycji młodego adepta budownictwa, która „wiele zostawia do ządania”<sup>48</sup>. Warto w tym miejscu zauważyć, że w 1827 r., kiedy Idźkowski wrócił do Warszawy po kilkuletnim pobycie za granicą, „Gazeta Warszawska” zamieściła na swoich łamach artykuł wychwalający jego zawodowe przygotowanie i obycie, „nie wątpiąc”, że artysta ten „ziści nadzieje, które oświecona publiczność powzięła o jego talencie jeszcze przed jego naukową podróżą”. Źródłem tej nadziei miał być właśnie jego debiutancki udział w wystawie 1823 r., kiedy jego projekty dotyczące przekształcenia starego i wzniesienia nowego teatru „z upodobaniem oglądano”<sup>49</sup>. Niedługo później Idźkowski uzyskał etat jako asesor budowniczy w Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego<sup>50</sup>.

„Przedmiotem budownictwa” drugiej klasy był „szpital albo więzienie”, a więc obiekt publiczny, choć niższej rangi – z zasady mniej reprezentacyjny niż teatr, gdyż służący raczej niższemu warstwowi społecznemu<sup>51</sup>. Zauważmy, że zestawianie szpitali z więzieniami uznawano w tym czasie za rozwiązanie całkiem naturalne. Nadzór nad nimi należał do zagadnień tzw. policji krajowej, podlegającej Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji<sup>52</sup>. Niewykluczone, iż na wybór tematu wpłynął Kado, który zasiadał wówczas w Radzie Ogólnej Dozorczej Szpitalów przy tej KRSWiP<sup>53</sup>. Jednak nawet bez tego bezpośredniego związku pomiędzy środowiskiem organizatorów wystaw a instytucjami policji krajowej wybór akurat tego tematu nie może dziwić. Więziennictwo i publiczną opiekę szpitalną traktowano jako



<sup>43</sup> Zob. *Dzieła sztuk pięknych wystawione na widok publiczny w salach Królewskiego-Warszawskiego Uniwersytetu dnia 15 Września 1823 roku*, Warszawa 1823, s. 15.

<sup>44</sup> „Gazeta Warszawska” 1823, nr z 20 IX, s. 2047.

<sup>45</sup> „Kurier Warszawski” 1823, nr z 23 IX, s. 1 nlb.

<sup>46</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1823, nr z 18 X, s. 1900.

<sup>47</sup> „Pamiętnik Warszawski” 1823, nr 3, s. 276.

<sup>48</sup> „Gazeta Warszawska” 1823, nr z 8 XII, s. 2656.

<sup>49</sup> „Gazeta Warszawska” 1827, nr z 8 X, s. 2695.

<sup>50</sup> Zob. H. Kowalska, *op. cit.*, s. 143.

<sup>51</sup> Zob. S. Sierakowski, *op. cit.*, s. 187–188, 208–210.

<sup>52</sup> Zob. M. Senkowska, *Kara więzienia w Królestwie Polskim w pierwszej połowie XIX wieku*, Wrocław 1961, s. 91.

<sup>53</sup> Zob. *Nowy kalendarzyk polityczny na rok 1824*, Warszawa [1823], s. 203.



<sup>54</sup> Zob. **M. Senkowska**, *Kara więzienia w Królestwie Polskim w pierwszej połowie XIX wieku*, Wrocław 1961, *passim*; **E. Mazur**, *Szpitala w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Warszawa 2008, s. 15–16.

<sup>55</sup> W 1816 r. ówczesny minister wyznań religijnych S. K. Potocki zgłosił na posiedzeniu Rady Administracyjnej potrzebę „wyznaczenia funduszu na reparację kościoła katedralnego warszawskiego, a z tego powodu, iż facjata tego kościoła coraz bliższym niebezpieczeństwem upadku zagrożona” (Protokół LIII z 18 VI 1816, AGAD, Rada Administracyjna Królestwa Polskiego, sygn. 2, s. 144). Rok później namiestnik królewski, po dodatkowym alarmującym raporcie prezesa komisji województwa mazowieckiego, polecił Kkomisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji zająć się remontem fasady, sprawa jednak nie została załatwiona przed wybuchem powstania (Protokół CXXXIX z 14 VI 1817, AGAD, Rada Administracyjna Królestwa Polskiego, sygn. 4, s. 359–360). Zob. też **M. I. Kwiatkowska**, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978, s. 144–147.

<sup>56</sup> Zob. *ibidem*, s. 157.

<sup>57</sup> Zob. **J. W. Krasieński**, *Przewodnik dla podróżujących w Polsce i Rzeczypospolitej Krakowskiej*, Warszawa 1821, s. 25; **Ł. Gołębiowski**, *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, Warszawa 1827, s. 71.

<sup>58</sup> O stosowaniu form neogotyckich w celu podkreślenia starodawności budynku zob. **J. Frycz**, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 35–86.

<sup>59</sup> Zob. **T. S. Jaroszewski**, *Chrystian Piotr Aigner: architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970, s. 300.

<sup>60</sup> Zob. **Z. Batowski**, *Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*, Warszawa 1928, s. 70; **S. Sawicka**, **T. Sulerzyska**, *Straty w rysunkach z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej 1939–1945*, Warszawa 1960, s. 61.

<sup>61</sup> Zob. **I. L. Rychter**, *Wiadomość historyczna o kościele i klasztorze warszawskim XX. Dominikanów na Nowym Mieście*, [w:] *Na popis publiczny uczniów Szkoły Wydziałowej XX. Dominikanów mający się odbywać w d. 21 i 22 Lipca 1828 r. Szanowną Publiczność imieniem całego Instytutu zaprasza X. Damian Dzieszkowski rektor*, Warszawa [1828], s. 19.

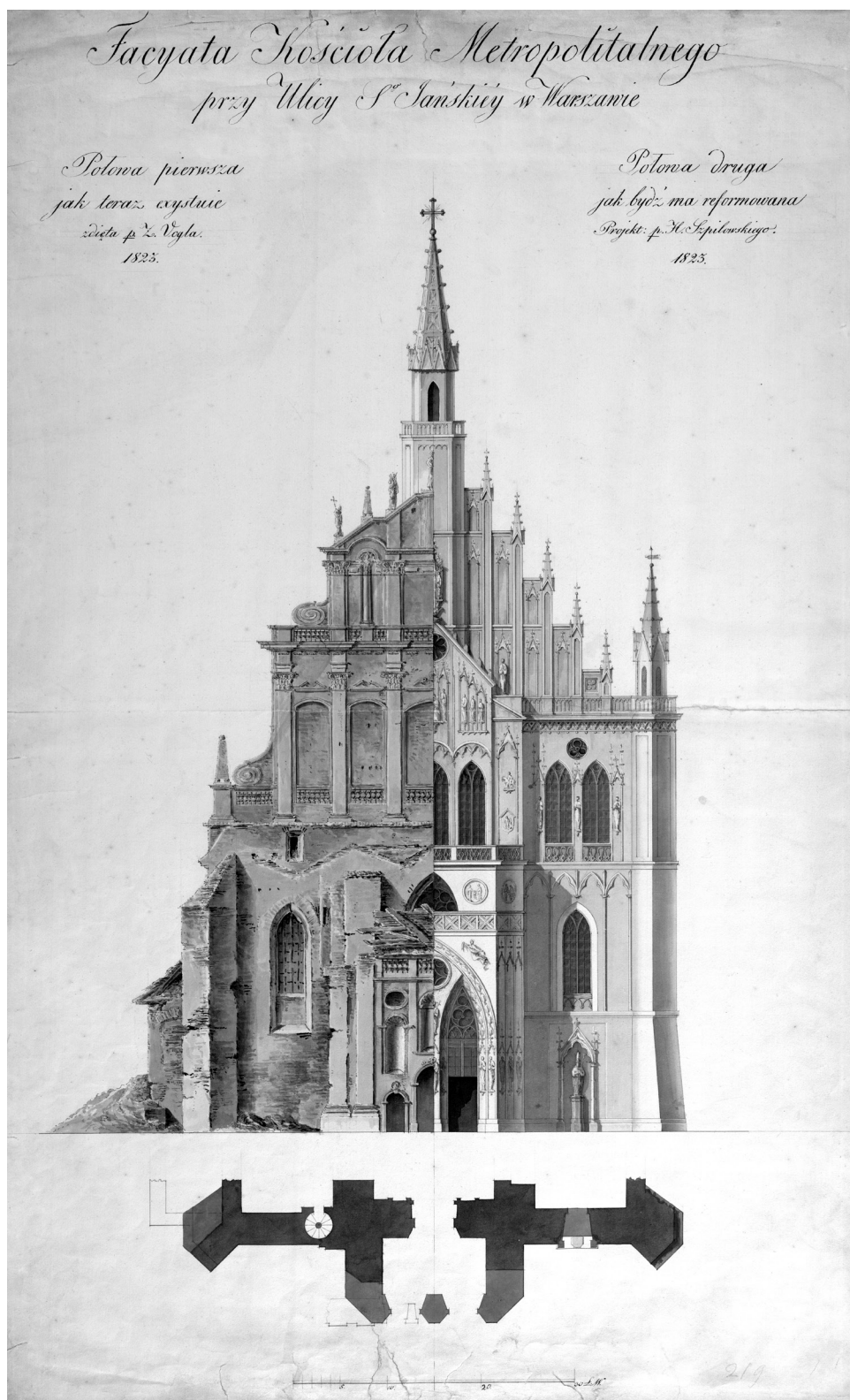
<sup>62</sup> *Dzieła sztuk pięknych...* (1823), s. 15.

<sup>63</sup> Pracował np. dla A. Chodkiewicza jako projektant przebudowy jego pałacu w Warszawie. Zob. **S. Łoza**, *Architektura i budownictwo w Polsce*, Warszawa 1954, s. 120. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowały się jego rysunki o tematyce krajobrazowej. Zob. **A. Melbichowska-Luty**, *Hoffman Stanisław Kostka* [hasło], [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 3, Wrocław 1979, s. 92.

ważne zagadnienia polityki wewnętrznej „wskrzeszonego” państwa<sup>54</sup>. Zainteresowanie rządu tego typu instytucjami stanowiło przejaw organicznego sposobu myślenia o społeczeństwie, zgodnie z którym dobro warstw lepiej sytuowanych uzależnione było od dobra warstw niższych. Była to więc również odpowiedź na demokratyzację wspólnoty narodowo-państwowej. Nikt jednak nie zgłosił stosownego projektu.

Co może zaskakujące, najbardziej popularny w 1823 r. okazał się „przedmiot budownictwa” trzeciej klasy, czyli „facjata zastosowana do tutejszego kościoła katedralnego w stylu gotyckim”, której remont stanowił wówczas przedmiot zainteresowania rządu Królestwa<sup>55</sup>. Do tak z pozoru niskiej waloryzacji tego, wydawałoby się, prestiżowego tematu, dotyczącego głównej świątyni stolicy – miejsca, gdzie odbywały się podniosłe nabożeństwa<sup>56</sup> – przyczyniły się zapewne co najmniej dwie okoliczności. Po pierwsze, miał to być projekt jedynie fasady, a nie całego budynku, jak w obu klasach wyższych. Ten fakt mógł też przesądzać o popularności tematu jako łatwiejszego. Po drugie, narzucono projektantom styl gotycki, traktowany wówczas jako nieakademicki. Jego zastosowanie w tym przypadku wynikało zapewne bardziej z chęci podkreślenia starodawności tego kościoła (cenionego przez współczesnych jako pamiątka po najodleglejszej przeszłości Warszawy<sup>57</sup>) niż z postrzegania gotyku w kategoriach uniwersalnie dobrego idiomu budowlanego, za jaki uchodziła wówczas tylko forma klasycystyczna<sup>58</sup>. Zauważmy, że zarówno Aigner, jak i Kubicki byli zdecydowanymi klasycystami, a Aigner, nawet jeżeli projektował niekiedy budynki neogotyckie, to właśnie klasycyzm uważał za paradygmat architektoniczny<sup>59</sup>. Zresztą, początkowo brano pod uwagę przebudowę tej fasady właśnie w duchu klasycystycznym. Stosowny projekt (zniszczony w czasie II wojny światowej) przedstawiła w 1818 r. Dyrekcja Inżynierii Królestwa Polskiego w związku z planowaną (a również w końcu niezrealizowaną) klasycystyczną przebudową Zamku warszawskiego<sup>60</sup>. Warto zauważyć, iż w tym okresie częściowa regotytyzacja nie miała dotyczyć w Warszawie jedynie katedry. Neogotycką formę wybrano również dla nowego obszernego przedsionka kościoła Dominikanów na Nowym Mieście (w którym zachowało się gotyckie prezbiterium, choć kościół jest XVII-wieczny) projektu Szpilowskiego<sup>61</sup>.

Student Idźkowski zgłosił wówczas „facjatę”, „plan” oraz „przecięcie” kościoła<sup>62</sup>, które – jak się wydaje – nie odnosiły się do katedry warszawskiej, ale zostały tylko luźno zainspirowane tym tematem konkursowym. Być może autor już wcześniej opracował jakieś rysunki o tematyce sakralnej, które chciał przy tej okazji zaprezentować. Nie wiadomo zresztą, czy zaprojektowany przez niego kościół był w stylu gotyckim. Do konkursu na fasadę katedry warszawskiej stanęli natomiast bardziej doświadczeni zawodowi budowniczowie: pracujący prywatnie Stanisław Kostka Hoffmann<sup>63</sup> („projekt dekoracji w stylu gotyckim”) oraz pozostający na etatach rządowych Leopold Śmieciński („projekt ozdobienia facjaty”, jak również „projekt



il. 3 H. Szpilowski, Z. Vogel, *Projekt przebudowy katedry warszawskiej*, rysunek, 78,5 × 48,8, 1823; Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Zb. d. UW P. 186 nr 219. Fot. P. Jamski



<sup>64</sup> Zob. *Dzieła sztuk pięknych...* (1823), s. 15. Na temat tego rysunku, zachowanego w zbiorach Gabinetu Rycin BUW, zob. *Katalog rysunków...*, cz. 1, s. 56.

<sup>65</sup> Zob. M. Getka-Kenig, *Wystawy sztuk pięknych...*, s. 71. Na temat społecznej pozycji arystokracji w Królestwie Polskim zob. *idem*, *The Genesis of the Aristocracy in Congress Poland*, „Acta Poloniae Historica” t. 100 (2009), s. 79–112.

<sup>66</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1823, nr z 18 X, s. 1900.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 1900.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 1900.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> „Gazeta Warszawska” 1823, nr z 20 IX, s. 2047.

<sup>72</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1823, nr z 18 X, s. 1900.

<sup>73</sup> „Pamiętnik Warszawski” 1823, nr 3, s. 276.

ozdobienia części placu przed zamkiem między ulicami Podwale i Piwna”, czyli w bezpośredniej bliskości katedry) oraz Szpilowski, wspólnie z zainteresowanym architekturą rysownikiem Zygmuntem Voglem (pierwszy był autorem propozycji przebudowy, a drugi wykonał pomiar stanu aktualnego) [il. 3]<sup>64</sup>. Ponadto swoje propozycje złożyli również hrabiowie Henryk Zabiełło i Józef Sierakowski, z których ten drugi (wspomniany patron Idźkowskiego) był członkiem *jury* konkursowego wspólnie z Aignerem. Udział tych arystokratycznych artystów-amatorów (parających się głównie malarstwem) nie zaskakuje, stanowi bowiem wyraz ogólniejszej tendencji, dotyczącej całego fenomenu wystaw warszawskich z tego czasu, w których wysoko urodzeni, sytuowani i skoligaceni „lubownicy” sztuk pięknych uczestniczyli (głównie jednak jako malarze) nie tylko z ambicji, ale i dla przykładu i zarazem w celu dodatkowego legitymizowania tego bezprecedensowego przedsięwzięcia w społeczeństwie (w którym arystokratyczna godność wciąż dość dużo znaczyła)<sup>65</sup>.

Co znamienne, recenzenci poświęcili mało uwagi tematowi trzeciej klasy, czyli najpopularniejszemu. Do wszystkich projektów ustosunkowała się jedynie „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”. O „projekcie do wystawienia kościoła” autorstwa Idźkowskiego pisała, że „dla swojej wspaniałości, szlachetności stylu i pięknego rozkładu powszechnie jest chwalonym”<sup>66</sup>. Spośród projektów przebudowy fasady katedry warszawskiej najwyżej oceniała ten nadesłany przez Szpilowskiego i Vogla, który „najlepiej się podobał” publiczności i „podług wszelkich zasad architektonicznych jest najstosowniejszym do już egzystującej”<sup>67</sup>. Projekt Hoffmana został uznany za „bardzo [...] piękny, bogaty i wypracowany”, a jego rysunek za „uważany” (czyli precyzyjny), jednak na niekorzyść przemawiało to, że w przeciwieństwie do projektu Szpilowskiego i Vogla „wykonanie jego byłoby trudnym”<sup>68</sup>. Z kolei projekty Śmiecińskiego „pomimo wielkich zalet” skrytykowano za „małą oryginalność”<sup>69</sup>. Ponadto negatywnie oceniono również jego pomysł przebudowy placu przed Zamkiem, w którym dopatrzone się „wielu podobieństw z autorem nowego Marywilu”, czyli Aignerem<sup>70</sup>. Zarazem inny recenzent zauważał, że akurat ten projekt „się powszechnie podobał” chociażby dlatego, że postulował „reformę” tej części miasta, która była „niekształtna, nieforemna i niestosowna”<sup>71</sup>. Mimo to recenzent „Gazety” i tak ocenił prace Śmiecińskiego wyżej niż te nadesłane przez arystokratycznych amatorów, które „mniej od poprzedzających mają zalet”, a w zasadzie żadnej godnej wspomnienia w recenzji<sup>72</sup>. Ciekawym spostrzeżeniem podzielił się również recenzent „Pamiętnika Warszawskiego”, podając w wątpliwość, czy w którymkolwiek z projektów przebudowy katedry widać „prawdziwie gotycki styl”<sup>73</sup>.

Być może ten ostatni mankament był właśnie powodem, dla którego *jury* konkursowe nie przyznało medalu żadnemu projektowi dotyczącemu katedry. Takowy uzyskiwała natomiast krytykowana przez „Gazetę Korespondenta” propozycja „ozdoby placu przedzamkowe-

go” Śmiecińskiego; *jury* pisało o tej pracy, iż „zdaje się zapowiadać talent i zasługuje na zachęcenie”<sup>74</sup>. Przy tej okazji wspomniało również o projekcie facjaty katedralnej tego samego autora, który może nie był wystarczająco dobry, żeby przyznać mu nagrodę, ale przynajmniej „zwrócił uwagę deputacji”, co sugerowało, że podobał się jej najbardziej<sup>75</sup>. Wynik konkursu raczej nie zaskakuje, o ile zważy się na fakt, że Śmieciński współpracował z jurorem Aignerem i wytykane mu przez niezależną krytykę naśladownictwo projektów pryncypała mogło być przez tego ostatniego uznawane za atut<sup>76</sup>.

Co zastanawiające, werdykt deputacji charakteryzował się pewną niekonsekwencją. Ogłoszona lista wyników uwzględniała bowiem również oddzielną kategorię (zresztą nazywaną „2-gą klasą”, co stało w sprzeczności w nomenklaturą przyjętą na początku), w której przyznawano nagrody – medale złoty i srebrny trzeciej wielkości, czyli takie, jakie początkowo chciano wręczać za projekt szpitala bądź więzienia – za „ozdoby i ćwiczenia z antyków”. Z powodu braku adekwatnych prac w tym zakresie – do ich przesyłania wcześniej przecież nie wzywano – z natury rzeczy „nie przysądzono żadnej z nagród wymienionych”<sup>77</sup>.

Przy okazji czwartej wystawy, w roku 1825 jury konkursowe – w jego gronie tym razem spośród architektów zasiadał już Kubicki – trzymało się nowego podziału na klasę pierwszą, czyli „kompozycję i rozwiązanie zadanego tematu”, oraz klasę drugą, czyli „ozdoby i studia z antyku”<sup>78</sup>. Żaden temat nie został wówczas „zadany”. Być może więc oceniający uznali, że trzy poprzednie wciąż obowiązywały. Spośród czterech uczestników jeden faktycznie zgłosił projekt stanowiący odpowiedź na konkurs sprzed dwóch lat. Był to znany nam już Śmieciński. Tym razem zaprezentował zbiór projektów nowego teatru „w miejscu rozebranego Marywilu” (elewacja, rozkład wewnętrzny dolnego piętra, rozkład wewnętrzny pierwszego piętra, przekroje sal readowych i koncertowych z bufetami, przekroje sali widowisk)<sup>79</sup>.

Zgłoszenia pozostałych dotyczyły już nowych zagadnień. Urzędowy budowniczy z długim stażem, Szpilowski, przedstawił „projekt elewacji pałacu w miejsce Saskiego”, natomiast student Jakub Malinowski zaprezentował „projekt świątyni w guście starożytnym” (plan, elewacja frontowa, elewacja tylna i przekrój), a jego kolega, późniejszy budowniczy powiatowy, Jakub Boehm (Bem)<sup>80</sup> – „projekt amfiteatru na placu Marsa” (plany, główna elewacja, tylna elewacja, przekrój, plan sytuacyjny), czyli na warszawskim placu Broni (gdzie odbywały się musztry i parady większych oddziałów wojska niż te, które prezentowały się na skromniejszym powierzchniowo placu Saskim)<sup>81</sup>. Nie zachowały się nawet chociażby opisy tych projektów, więc trudno powiedzieć coś więcej na ich temat. Praca Szpilowskiego spotkała się jednak z uznaniem jednego z recenzentów, który uważał, że „zasługuje [ona] na uwagę”<sup>82</sup>. Pomysł budowy nowego obiektu na miejscu barokowego Pałacu Saskiego wyprzedzał późniejszą myśl o jego gruntownej przebudowie, którą na polecenie rządu już



<sup>74</sup> „Gazeta Warszawska” 1823, nr z 8 XII, s. 2656.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 2656.

<sup>76</sup> Zob. S. Łoza, *op. cit.*, s. 306; zob. też P. A. Dmochowski, A. Sikorski, Śmieciński (Śnieciński) Leopold Teodozy Symforian (1798–1858) [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 51, Warszawa 2016–2017, s. 77.

<sup>77</sup> „Gazeta Warszawska” 1823, nr z 8 XII, s. 2656.

<sup>78</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1826, nr z 15 V, s. 879.

<sup>79</sup> *Dzieła sztuk pięknych wystawione na widok publiczny w salach Królewskiego Uniwersytetu w Warszawie dnia 8 Października 1825 roku*, Warszawa 1825, s. 19.

<sup>80</sup> S. Łoza, *op. cit.*, s. 25.

<sup>81</sup> *Dzieła sztuk pięknych...* (1825), s. 15–16. O placu Broni zob. E. Szwankowski, *Warszawa. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny*, Warszawa 1952, s. 167.

<sup>82</sup> „Gazeta Warszawska” 1825, nr z 10 X, s. 2202.



<sup>83</sup> Zob. **A. Rottermund**, *Zwycięstwo i porażka klasycyzmu. Konkurs a przebudowa pałacu Saskiego w Warszawie*, [w:] *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorentza*, red. **K. Michałowski**, Warszawa 1969, s. 433.

<sup>84</sup> Zob. **T. S. Jaroszewski**, *op. cit.*, s. 253–254.

<sup>85</sup> **Ł. Gołębiowski**, *op. cit.*, s. 132.

<sup>86</sup> „Gazeta Warszawska” 1825, nr z 29 X, s. 2333.

<sup>87</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1826, nr z 15 V, s. 879.

<sup>88</sup> **Z. Prószyńska**, *Probst (Brobst) Józef Antoni* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Warszawa 2007.

<sup>89</sup> „Gazeta Warszawska” 1826, nr z 5 V, s. 1084.

po powstaniu listopadowym skutecznie Idźkowski (we współpracy z Ritschlem). W gronie architektów idea przekształcenia tego obiektu pojawiła się już pod koniec XVIII w., a w latach 20. XIX stulecia, kiedy pałac był siedzibą sztabu armii Królestwa i zarazem monumentalnym tłem dla parad wojskowych na roztaczającym się przed nim placem Saskim, podjęli ją również inni projektanci działający w Warszawie<sup>83</sup>. Co do inicjatywy rządu w tej kwestii, wiadomo, że był on zainteresowany realizacją projektu Aignera, który nie dotyczył przebudowy samego pałacu, ale dodania doń olbrzymiej, wielokolumnowej galerii, jaka ciągnęłaby się wzdłuż Ogrodu Saskiego. Oferując nowy trakt spacerowy, służyłaby zarazem monumentalizacji przestrzeni tego głównego parku publicznego stolicy. Projekt Aignera nie wszedł w fazę realizacji przez brak funduszy<sup>84</sup>. Warto tutaj jeszcze nadmienić, że Łukasz Gołębiowski, autor przewodnika po Warszawie z 1827 r., wspominał ogólnikowo o „zamiarach rządu”, aby Pałac Saski „świeńszą przybrał postać”, stosowną do jego wypielegnowanego otoczenia<sup>85</sup>. Brak jednak informacji źródłowych pozwalających ustalić, co dokładnie rząd konstytucyjnego Królestwa zamierzał uczynić w tej sprawie.

Pochwalna opinia pod adresem projektu Szpilowskiego była odosobnionym incydentem w prasowych wypowiedziach krytyków, którzy w przeciwieństwie do wystawy sprzed dwóch lat nie odnosili się do reszty zgłoszeń z dziedziny budownictwa. Wprawdzie na łamach „Gazety Warszawskiej” recenzent Kochanowski wyraził ogólną pochwalną opinię o wszystkich rysunkach architektonicznych, które w jego przekonaniu „dowodziły, ile nauka ta nie tylko się upowszechniła, ale nadto i wydoskonalila się między uczniami pod przewodnictwem naszych weteranów w tej nauce”<sup>86</sup>. Wydaje się jednak, że ta uwaga służyła przede wszystkim poruszeniu innego problemu, jakim była opisywana przez niego w dalszej części recenzji nieadekwatność wytwornej formy współczesnych gmachów warszawskich do ich lokalizacji, z czym poprzednie pokolenie architektów miało nie mieć kłopotów. Deputacja konkursowa zdecydowanie nie utożsamiała się z pozytywną recenzją Kochanowskiego, stwierdzając w swoim werdykcie, że „żadna z robót architektonicznych tegorocznej wystawy nie zasłużyła nawet na pochwałę”<sup>87</sup>. Nagrodę w kategorii rzeźby otrzymał za to kapitel kompozytowy „podług rysunku” Śmiecińskiego, a wykonany przez sztukatora Józefa Probsta (który karierę zaczynał jeszcze za Stanisława Augusta)<sup>88</sup>. To dzieło, „o[d]znaczające się [...] kształtnością form, czystym gustem, dokładnością rysów i wykończeniem”, zostało wyróżnione medalem srebrnym najniższej klasy trzeciej (do której zaliczały się „kopie z posągów i popiersia starożytne, zwierzęta, ozdoby, naczynia”)<sup>89</sup>.

Wystawa z 1825 r. stanowiła pod względem prac architektonicznych wyraźny regres w stosunku do ekspozycji dwa lata wcześniejszej. Mogło się to wiązać ze wspomnianą zmianą na stanowisku profesora, którym został mało artystycznie zorientowany w swoich wykładach

Ritschel. Jednak zorganizowana trzy lata później, ostatnia już przed powstaniem listopadowym ekspozycja na UW, zapowiadała odwrotną tendencję. Co prawda, zgłoszonych projektów konkretnych gmachów nie było więcej niż poprzednio, *novum* stanowił jednak obszerny dział rysunków „opracowanych przez uczniów Szkoły Politechnicznej”. Wśród nich znaczna większość dotyczyła różnego rodzaju detali architektonicznych oraz innych motywów zdobniczych o proveniencji antycznej (dla części prac wzorem były publikacje Gioconda Albertollego, co zostało zaznaczone w ich tytułach)<sup>90</sup>. Wspomniana Szkoła Politechniczna, a właściwie Szkoła Przygotowawcza do Instytutu Politechnicznego, powstała w 1826 r. i była ściśle powiązana z UW. Przyszli architekci mieli właśnie w niej zdobywać swoją podstawową wiedzę techniczną, jeszcze zanim zdecydowali się, w jakim konkretnie zawodzie chcą się szkolić na poziomie akademickim<sup>91</sup>. Zajęcia z podstaw architektury prowadził tam wspomniany Andrzej Gołoński, wówczas też wykładowca perspektywy na Oddziale Sztuk Pięknych UW<sup>92</sup>. Interesujące nas prace na wystawę studenci przygotowywali jednak pod okiem nauczyciela rysunku, Jana Feliksa Piwarskiego<sup>93</sup>.

Wydaje się, że za tak aktywnym udziałem studentów Szkoły Przygotowawczej w wystawie 1828 r. stał ówczesny juror-architekt, czyli Marconi, tak jak jego poprzednicy będący budowniczym rządowym. Deputacja konkursowa przyznawała wszakże, że studenci poszli właśnie „za jej radą, przykładając się szczególnie do ozdób tak potrzebnych w naszym kraju, ponieważ na artystach w tym rodzaju prawie zupełnie nam zbywa”<sup>94</sup>. Takie dowartościowanie ornamentyki architektonicznej w tym czasie wydaje się szczególnie charakterystyczne dla Marconiego, który sam nie będąc wykładowcą uniwersyteckim, w 1828 r. opublikował akademicki podręcznik porządków klasycznych. Była to wyjątkowa pozycja, gdyż pierwsza od czasu *Architektury obejmującej wszelki gatunek budowania i murowania* Sebastiana Sierakowskiego z 1812 r., która omawiała ten tradycyjny problem, co więcej, w przeciwieństwie do krakowskiego podręcznika traktując go jako podstawowe (a w zasadzie jedyne) zagadnienie. Prawidłowe stosowanie porządków miało w przekonaniu autora decydować o tym, czy ktoś jest „godnym imienia budowniczego”<sup>95</sup>.

Dodajmy, że w tym samym roku ukazał się w Wilnie pierwszy tom podręcznika Karola Podczaszyńskiego, który dziedzictwo porządków spychał na margines akademickiego wykładu o podstawach sztuki budowniczego<sup>96</sup>. To właśnie ta ostatnia książka, a nie dzieło Marconiego, spotkała się z wyjątkowym uznaniem ze strony organizatora Instytutu Politechnicznego, czyli wspomnianego na początku Kajetana Garbińskiego, który stał za przyznaniem jej autorowi członkostwa w Towarzystwie Królewskim Warszawskim Przyjaciół Nauk<sup>97</sup>. Garbiński nie krył zresztą swojej negatywnej opinii o konserwatywnych klasycystach, do tego obcego pochodzenia (właśnie takich jak Marconi), którzy jego zdaniem psuli polski krajobraz architektoniczny swoimi wyrafinowanymi, a nader kosztownymi projektami<sup>98</sup>. Nie widział,



<sup>90</sup> Zob. *Dzieła sztuk pięknych wystawione na widok publiczny w salach Królewskiego Uniwersytetu w Warszawie dnia 24 maja 1828 roku*, Warszawa 1828, s. 16.

<sup>91</sup> Zob. K. Bartnicka, *op. cit.*, s. 185, 187.

<sup>92</sup> Zob. A. J. Rodkiewicz, *Pierwsza politechnika polska 1825–1831*, Kraków 1904, s. 47.

<sup>93</sup> „Gazeta Warszawska” 1828, nr z 5 X, s. 2765.

<sup>94</sup> „Gazeta Warszawska” 1829, nr z 28 I, s. 232–233.

<sup>95</sup> H. Marconi, *O porządkach architektonicznych*, Warszawa 1828, s. v.

<sup>96</sup> K. Podczaszyński, *Początki architektury dla użytku młodzi akademickiej*, cz. 1, Wilno 1828, s. 26.

<sup>97</sup> Garbiński był twórcą pochwalnej recenzji podręcznika Podczaszyńskiego – podręcznika, za który niedługo potem autor został przyjęty do grona „przyjaciół nauk”. Zob. M. Getka-Kenig, *Architektura w kręgu...*, s. 30.

<sup>98</sup> Memoriał Garbińskiego do Rady Instytutu Politechnicznego, z 20 VI 1826 r., [w:] A. J. Rodkiewicz, *Pierwsza politechnika polska 1825–1831*, Kraków 1904, s. 146.





<sup>99</sup> Mowa Garbińskiego z okazji otwarcia roku akademickiego w Szkole Przygotowawczej w 1828 r., „Gazeta Warszawska” 1828, nr z 6 X, s. 2773.

<sup>100</sup> H. Marconi, *op. cit.*, s. ii-iii.

<sup>101</sup> Zob. *Dzieła sztuk pięknych...* (1828), s. 14.

<sup>102</sup> R. Gerber, *Studenci Uniwersytetu Warszawskiego 1808–1831. Słownik biograficzny*, Wrocław 1977, s. 387.

<sup>103</sup> B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław 1975, s. 142.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 14, 17–18.

<sup>105</sup> Wystawę z 1828 r. chwalono za to w prasie za bezprecedensowo wysoki poziom dzieł malarskich (zob. „Kurier Warszawski” 1828, nr z 18 VII, s. 807).

jak dawniej Aigner, żadnego pozytywnego potencjału w upowszechnianiu idealnego (klasycznego) gustu. Wychodził bowiem z założenia, że wpierw trzeba budować zamożność kraju poprzez rozwój techniczno-przemysłowy, a dopiero potem myśleć o „uprawie moralnej i oświeceniu społeczności”, w tym również o rozwoju sztuk pięknych, bo „żadnego [narodu] nie znamy, który by słynął postępami” w tej dziedzinie, „a który by razem nie słynął bogactwem”<sup>99</sup>. Garbińskiemu chodziło o bogactwo nie elit, ale całego społeczeństwa. Marconi, na przekór tego typu poglądom, ewidentnie starał się – czy poprzez publikację swojego podręcznika (w którym zresztą zauważał, że to właśnie nieumiejętność odpowiedniego stosowania porządków przez architektów może skutkować mylnym przekonaniem o ich zbędności<sup>100</sup>), bądź też zachęcanie studentów do udziału w konkursie – niejako odzyskać warszawskich adeptów architektury dla tradycji klasycznej (i klasycznego sposobu myślenia o budownictwie).

Marconi nie tylko zasiadał w jury konkursowym w 1828 r., ale również wystąpił wówczas z własnymi pracami. W tym przypadku nie chodziło raczej o zdobywanie nagród, ale o podkreślenie wagi wystaw warszawskich dla rozwoju architektury i zarazem o gotowość samego budowniczego rządowego – będącego reprezentantem oficjalnego gustu – do konfrontowania się z opinią publiczności. Marconi wystawił wówczas projekty „restaurowania Teatru Narodowego w Warszawie” oraz „wewnętrznego przyozdobienia pałacu Saskiego”<sup>101</sup>, nawiązujące więc do tematyki prac z poprzednich lat. Oprócz niego swoje „cztery rysunki projektu architektonicznego komory celnej” zaprezentował wówczas w Warszawie bliżej nieznanemu Rafałowi Eisenbaumowi, uczniemu paryskiego Conservatoire des arts et métiers, oraz Wiktorowi Lubowicki (Lubowidzki), studentowi UW<sup>102</sup>, którego praca nie była jednak oryginalna. Wystawił on bowiem „elewację frontową oraz przecięcie Teatru Nowego w Berlinie” projektu Karla Friedricha Schinkla, czyli tego budynku, który miał stanowić jedno z istotnych źródeł inspiracji dla nowego teatru w Warszawie projektu budowniczego generalnego Antonia Corazziego<sup>103</sup>. Lubowicki zaprezentował ponadto akwarelowy *Widok mostu w Anglii postawionego na pamiątkę zwycięstwa pod Waterloo* (chodziło zapewne o Waterloo Bridge w Londynie) oraz rysunek „belkowania z kapitelem korynckim”<sup>104</sup>.

Z formalnego punktu widzenia efekt tej ostatniej przed powstaniem listopadowym wystawy był w zakresie architektury marny<sup>105</sup>. Prasa nie interesowała się projektami architektonicznymi, nawet rysunki Marconiego nie stały się przedmiotem ani pochwał, ani krytyki. Równocześnie, deputacja konkursowa objawiała swoje niezadowolone. Nie tylko wstrzymała się bowiem od komentowania (nie mówiąc o nagradzaniu) prac pierwszej klasy, ale nie zdecydowała się także uhonorować jakiegokolwiek pracy klasy drugiej. W tym ostatnim przypadku podała jednak precyzyjne uzasadnienie. Jej zdaniem, młodzi rysownicy ozdób „niechybnie zasłużyliby” na laury, gdyby „nie brak jeszcze modeli gipsowych zmuszał ich do kopiowania szty-

chów, które oczom jeszcze mało wprawnym dostatecznie natury nie przedstawiają”<sup>106</sup>. W ten sposób, nęcąc perspektywą rządowych nagród, Marconi chciał zapewne skłonić władze Szkoły Przygotowawczej i Uniwersytetu do zakupu tych modeli. Wiadomo, że Ritschel już w 1826 r. zabiegał o jakieś modele architektoniczne dla Uniwersytetu, można jednak wątpić, czy myślał akurat o trójwymiarowych wzorach ornamentów jako priorytetowym zakupie<sup>107</sup>. W każdym razie ani UW ani Szkoła Przygotowawcza nie dysponowali tego typu narzędziami w 1828 r., co Marconi, pojmujący edukację budowlaną w dość konserwatywnych kategoriach, musiał uznawać za rażący brak.

Podsumowując, pięć wystaw publicznych w stolicy konstytucyjnego Królestwa Polskiego, które odbyły się w latach 1819–1828, z pozoru przyniosło dość skromny plon. Odznaczały się bowiem małym udziałem studentów, nie mówiąc o doświadczonych projektantach, a ponadto brakiem zadowolenia *jury* konkursowego, które skąpo przyznawało nie tylko nagrody, ale i symboliczne pochwały. Z drugiej jednak strony, omawiane wystawy stanowią ważne *signum temporis*, wzbogacające naszą wiedzę o kulturze architektonicznej ówczesnej Warszawy czy szerzej Królestwa Polskiego (jak pamiętamy, do udziału w wystawach byli zachęceni mieszkańcy nie tylko stolicy, ale całej „wskrzesej” Polski, a jak widzieliśmy, zgłaszali się również projektanci przebywający za granicą). Co znamienne, konfrontacja z opinią publiczną okazała się atrakcyjnym narzędziem promocji nie dla tych dobrze umocowanych na urzędowych szczytach, jak Aigner, Kubicki czy Corazzi, bądź w hierarchii uniwersyteckiej, jak Kado i Ritschel, ale dla budowniczych o słabszej pozycji, nie mówiąc oczywiście o studentach. Ten fakt różnił środowisko architektów od malarzy, gdyż profesorowie malarstwa (Antoni Brodowski, Antoni Blank, Aleksander Kokular) stale zasilali warszawskie ekspozycje płodami swojej twórczości<sup>108</sup>. Szczególnie charakterystyczny pod tym względem jest udział niedawno zwolnionego z UW Szpilowskiego, który w ten sposób mógł chcieć dowieść swoich kompetencji akademickich. Wyjątkowy był przypadek Marconiego, bardziej jednak niż o własną pozycję (i tak była bardzo silną) dbającego o prestiż klasycznej edukacji architektonicznej.

Wyjątkowa wśród architektów o tym statusie gotowość do konfrontowania się z opinią publiczną zapowiadała nowy model kariery, opierającej się nie tylko na arystokratycznym mecenacie (i sieci poleceń rodzinno-towarzyskich) bądź urzędowym autorytecie, ale też otwartej na bezpośrednie kontakty z szerokim kręgiem odbiorców. Nie było więc raczej przypadkiem, że Marconi jako pierwszy reprezentant ówczesnej elity architektonicznej zdecydował się opublikować swoje projekty w formie albumu reklamującego jego umiejętności na wolnym rynku wydawniczym<sup>109</sup>. Dokonał tego jednak już po powstaniu<sup>110</sup>. Nie dziwo, że na to samo zdecydował się nieco później także Idźkowski<sup>111</sup>. Warto jednak na koniec zauważyć, iż ten „weteran” wystaw warszawskich tuż przed powstaniem jako pierwszy prze-



<sup>106</sup> „Gazeta Warszawska” 1828, nr z 28 I, s. 233.

<sup>107</sup> Zob. J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, t. 3, Warszawa 1912, s. 652–653. W 1824 r. w zbiorach uniwersyteckich znajdowało się 11 modeli architektonicznych, a pięć lat później było ich już 26, brakuje jednak szczegółowych informacji na temat charakteru tych obiektów. Zbiory owe obejmowały również „wzory porządków architektonicznych”, ale zapewne głównie w formie dwuwymiarowej (inaczej zaliczono by je do modeli; zob. *Rocznik Instytutów Religijnych i Edukacyjnych w Królestwie Polskim*, t. 1, Warszawa 1824, s. 115; *ibidem*, t. 3, Warszawa 1830, s. 143). Wiadomo, że w liczbie tych modeli oprócz np. makiet kościoła Ujazdowskiego (które przejęto po Stanisławie Auguście) znajdowały się również takie obiekty jak model pieca. Zob. *Rocznik...*, t. 2, Warszawa 1827, s. 221. Zob. też K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Uniwersytetu Warszawskiego w dobie Królestwa Kongresowego*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1993, nr 1, s. 75.

<sup>108</sup> Zob. S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy...*, s. 379, 380, 386.

<sup>109</sup> H. Marconi, *Zbiór projektów architektonicznych*, posyty 1–12, Warszawa 1838–1843.

<sup>110</sup> Przypadające na okres przedpowstaniowy publikacje wzorcowych projektów obiektów sakralnych, autorstwa H. Szpilowskiego i Ch. P. Aignera, miały inny charakter. Były to publikacje sponsorowane przez rząd Królestwa Polskiego, a wspomniani architekci – pierwszy jako budowniczy Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a drugi jako budowniczy generalny – wykonali tę pracę w ramach obowiązków służbowych.

<sup>111</sup> Zob. A. Idźkowski, *Plany budowli obejmujące rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów itp. szczegółów w rozmaitych stylach architektury*, Warszawa 1843.



<sup>112</sup> „Gazeta Warszawska” 1830, nr z 8 XI, s. 2893.

tarł jeszcze inny szlak w dziedzinie kontaktowania się architektów z szeroką publicznością. Pracując bowiem na etacie rządowym, zdecydował się (zapewne po konsultacjach z przełożonymi) wystawić na osąd publiczny autorski projekt nowej siedziby Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego poprzez jego publikację w formie graficznej<sup>112</sup>. W ten właśnie sposób ziarno upublicznienia zasadzone przez władze edukacyjne Królestwa Polskiego w latach 1819–1828 zaczynało zbierać swój plon.

---

#### Słowa kluczowe

wystawy sztuk pięknych, Henryk Marconi, Uniwersytet Warszawski, Adam Idźkowski, Hilary Szpilowski, Królestwo Polskie (1815–1830)

---

#### Keywords

fine arts exhibitions, Henryk Marconi, Warsaw University, Adam Idźkowski, Hilary Szpilowski, Kingdom of Poland (1815–1830)

---

#### References

1. **Ajewski Konrad**, *Zbiory artystyczne Uniwersytetu Warszawskiego w dobie Królestwa Kongresowego*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1993, nr 1.
2. **Bartnicka Kalina**, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w. 1764–1831*, Wrocław 1971.
3. **Biegański Piotr**, *Teatr Wielki*, Warszawa 1974.
4. **Bieliński Józef**, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, t. 3, Warszawa 1912.
5. **Dmochowski Piotr Andrzej, Sikorski Andrzej, Śmieciński (Śnieciński) Leopold Teodozy Symforian (1798–1858)** [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 51, Warszawa 2016–2017.
6. **Getka-Kenig Mikołaj**, *Architektura w kręgu zainteresowań Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, 1800–1832*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2019, nr 1.
7. **Idem**, *Wystawy sztuk pięknych w Warszawie jako narzędzie polityki artystycznej władz Królestwa Polskiego w latach 1815–1830*, „Folia Historiae Artium” t. 16 (2018).
8. **Jaroszewski Tadeusz Stefan**, *Chrystian Piotr Aigner: architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970.
9. **Kowalska Halina**, *Idźkowski Adam (1798–1879)* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Wrocław 1962–1964.
10. **Kozakiewicz Stefan**, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Wrocław 1952.
11. **Kwiatkowska Maria Irena**, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978.
12. **Łoza Stanisław**, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
13. **Melbechowska-Luty Aleksandra**, *Hoffman Stanisław Kostka* [hasło], [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 3, Wrocław 1979.
14. **Rodkiewicz Aleksander J.**, *Pierwsza politechnika polska 1825–1831*, Kraków 1904.
15. **Rottermund Andrzej**, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura I połowy XIX wieku*, Wrocław 1990.
16. **Idem**, *Zwycięstwo i porażka klasycyzmu. Konkurs a przebudowa pałacu Saskiego w Warszawie*, [w:] *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorentza*, red. K. Michałowski, Warszawa 1969.

17. **Samujłło Julian**, *Kado (Cadeau, Kadau) Michał* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 11, Wrocław 1964.
18. **Idem**, *Gołowski Andrzej (1799–1854)* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Wrocław 1959.
19. **Savage Nicholas**, *Exhibiting Architecture: Strategies of Representation in English Architectural Exhibition Drawings, 1760–1836*, [w:] *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780–1836*, ed. D. H. Solkin, New Haven 2001.
20. **Świątek Tadeusz Władysław**, *Schuch Adolf Grzegorz* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 36, Warszawa 1995–1996.

---

**PhD Mikołaj Getka-Kenig, m.getka.kenig@gmail.com**

Assistant Professor at the Institute of Art History of the Jagiellonian University in Krakow. As part of his postdoctoral internship NCN FUGA5, he is carrying out a research project devoted to the relationships between classicism architecture and modernity discourses on the Polish lands at the turn of the 18th and 19th centuries.

## Summary

**MIKOŁAJ GETKA-KENIG (Jagiellonian University) / “Building objects” at Warsaw Fine Arts Exhibitions in 1819–1828 and the problem of the modernisation of architectural culture in the constitutional Kingdom of Poland**

Five public fine arts exhibitions in the capital of the constitutional Kingdom of Poland, held between 1819 and 1828, seemingly brought modest results in terms of architecture. Only a few architects participated in the competition and, what is more, the jury rarely awarded prizes for projects in the field. On the other hand, the presence of architecture at these exhibitions is an important *signum temporis*. The analysis of applications from this scope deepens our knowledge about the modernization of the architectural culture of contemporary Warsaw. the modernization, which proceeded along with the democratization of socio-political relations in the Kingdom.

Characteristically, the confrontation with public opinion turned out to be an attractive promotion tool not for those well-established at official summits or in the university hierarchy, but for the less well-off architects, not to mention students. This fact made the architect milieu different from that of the painters, since professors of painting were constantly feeding Warsaw exhibitions with the fruits of their work. Particularly significant in this respect was the participation of Hilary Szpilowski, who had been dismissed from the University and could thus have wanted to prove his academic competence.

In this respect, an exceptional instance was the case of the architectural dignitary Henri Marconi, who, however, cared more about the prestige of classical architectural education than about his own position (which in any case was very strong). However, the presence of this important figure among the exhibitors is significant. The exceptional willingness among architects of this status to confront public opinion indicated a new model of career, based not only on aristocratic patronage (and a network of family-millieu commissions) or official authority, but also open to direct contacts with a wide audience.