

POD REDAKCJĄ
MICHAŁA WARDZYŃSKIEGO

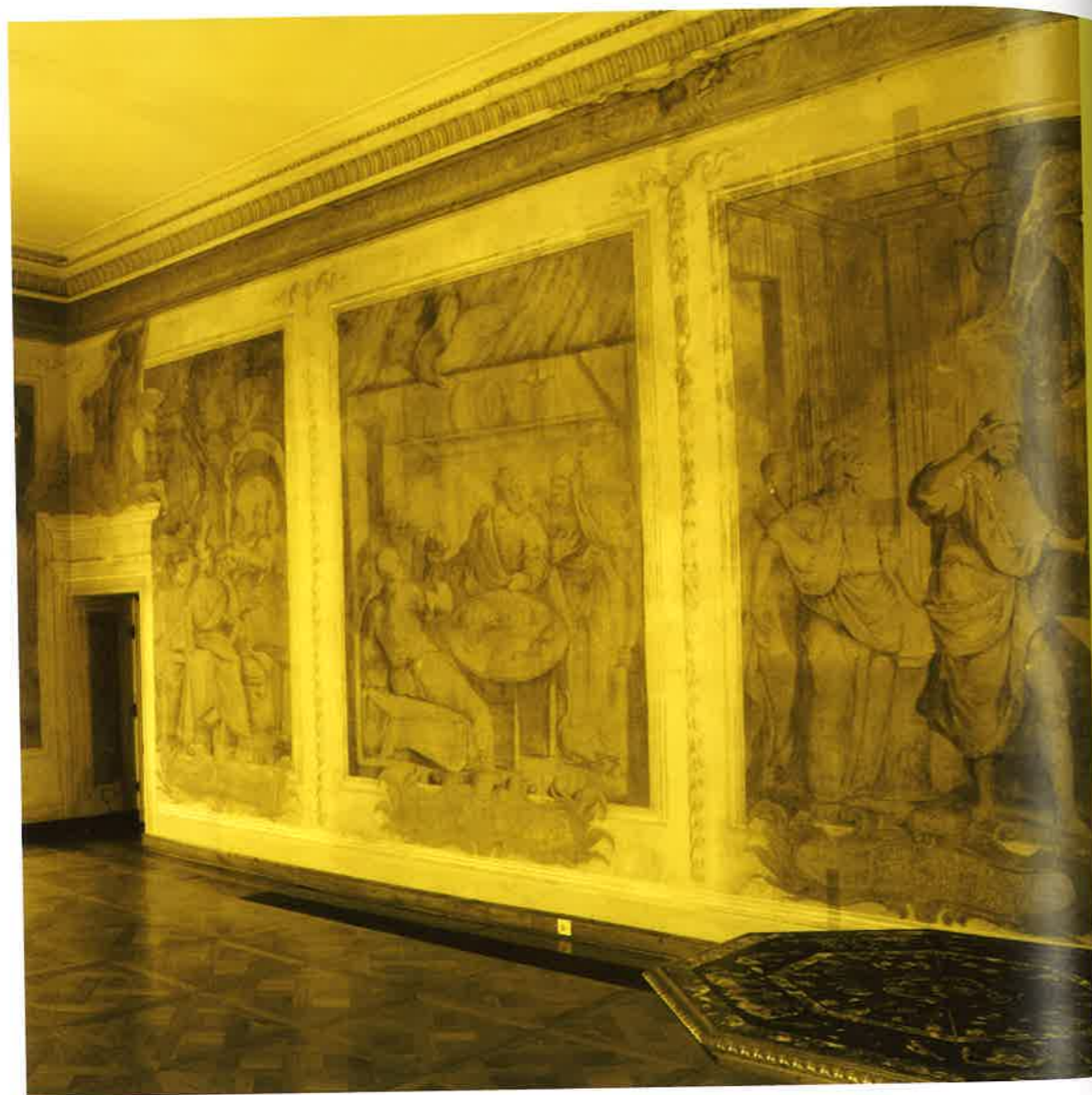
POZA WARSZAWĄ

I.

ARCYDZIEŁA PLASTYKI DAWNEJ XII–XVIII WIEKU W ŚWIĄTYNIACH I REZYDENCJACH MAZOWSZA

MAZOWIECKI
INSTYTUT
KULTURY

WARSZAWA 2018



Gabinet magnata-filozofa – freski Sali Horacego w willi w Otwocku Wielkim



Odzobą okolonej wodą i krajobrazowym parkiem wyspy nadwiślańskiej Rokola jest malownicza podwarszawska rezydencja – willa Kazimierza Ludwika Bielińskiego (zm. 1713) i Marii Ludwiki z Morsztynów (zm. 1730), od 1702 r. marszałkostwa wielkiego koronnego. Jej skomplikowana bryła powstała prawdopodobnie między 1688 i 1703 r. w wyniku gruntownej przebudowy wg projektów warszawskich architektów Giuseppe Simone Bellottiego lub Tilmana van Gameren. Z całego pierwotnego wyposażenia z tej fazy zachowały się dekoracje stiukatorskie i malarskie w czterech paradnych wnętrzach na 1. piętrze (*piano nobile*): westybulu, pełniącym pierwotnie rolę groty ogrodowej, oraz trzech salach wchodzących w skład prywatnego apartamentu pana domu, usytuowanego we wschodniej części korpusu i ryzalicie-alkierzu, kolejno: antykamerze (od zachowanych tam malatur *al fresco* nazwanej Salą Marynistyczną), kamerze (Pokój Ruin Rzymskich) i gabinecie (zw. Salą Horacego). Stan zachowania fresków, mimo upływu czasu, zniszczeń i kilku poważnych ingerencji w końcu XVIII i połowie XIX w. oraz w latach 1947–1985, jest bliski pierwotnemu. W trakcie prowadzonych w latach 1975–1978 przez Pracownię Konserwacji Zabytków z inicjatywy Urzędu Rady Ministrów kompleksowych prac budowlanych konserwatorzy ujawnili istnienie relikwów malarstwa ściennego w kilku innych pomieszczeniach i w pierwotnych pobocznych kłatkach schodowych. Obecnie zabytek czeka, od 2009 r., na zwrot ostatnim właścicielom sprzed nacjonalizacji – rodzinie Jezierskich.

Randze zespołu nie odpowiada jednak zakres dokonanych analiz historyczno-artystycznych. Jedyńm monografistą całego zespołu był Mariusz Karpowicz, który z omawianą fazą związał jedynie polichromie w ostatnim pomieszczeniu, dwa pierwsze określając wstępnie jako rokokowe i wykonane ok. 1757 r. pod kierunkiem sławnego architekta Jakuba Fontany dla syna pary fundatorów – piastującego to samo dygnitarstwo Franciszka Bielińskiego (1683–1766), żonatego

z Dorotą Henrietta z Przebendowskich 1. voto księżną Radziwiłłową (1680–1755). Współczesna analiza porównawcza pozwala na powrót do datowania wszystkich malatur na ten sam czas – przełom XVII i XVIII w.

W Sali Marynistycznej wszystkie wolne powierzchnie ścian (z wyjątkiem niskiego cokolu wyłożonego holenderskimi płytkami fajansowymi z Delft oraz przestrzeni ponad obramieniami drzwi i okien, zapełnionych przez owalne stiukowe kartusze z niezachowanymi malaturami) wypełniono sześcioma prostokątnymi polami (w tym dwoma w wąskich pasach między parami okien) z otwierającymi się szeroko panoramami morskimi z widocznymi nabrzeżami portowymi, latarniami morskimi, kurtynami nadbrzeżnych skał oraz realistycznie i bardzo szczegółowo oddanymi przedstawieniami okrętów, statków i łodzi. W świetle badań konserwatorskich 3/4 powierzchni malatur *al fresco* jest oryginalna; mariny odznaczają się szkicową metodą malowania i pastelową gamą barw.

Dekoracje malarskie Sali Ruin Rzymskich tworzą jednolity pas okalający wnętrze (z pierwotną niską boazerią zastąpioną współczesnymi kopiami płytek delfckich), przedzielony przez obudowę kominka oraz obramienia drzwi i okien. Tematykę stanowią panoramy z widokami ujętych w skrótach perspektywicznych antycznych ruin budowli: świątyń, wysokich galerii arkadowych, portyków, bramek ogrodowych i waz. W owalnych supraportach portali i obudowy paleniska monochromatyczne malatury nie zachowały się. Freski w tym pokoju wykonał anonimowy autor dekoracji Sali Marynistycznej.

Zwieńczeniem programu malarskiego apartamentu marszałka Bielińskiego był odseparowany w ryzalicie wschodnim gabinet, udekorowany dziesięcioma freskami figuralnymi tworzącymi unikatowy dziś w całej Rzeczypospolitej erudycyjny, neostoicki, horacjański cykl zawierający wskazania do pełnego cnót, szczęśliwego życia człowieka dojrzałego. Jest on najlepszym materialnym dowodem horyzontów intelektualnych ówczesnej magnaterii w stołecznym kręgu dworu królewskiego i elity politycznej państwa.

Wzorów formalnych dla poszczególnych kompozycji dostarczyły ryciny autorstwa niderlandzkiego malarza i sztycharza Ottona van Veena / Octaviusa Vaeniusa (daty życia: ok. 1556–1629) z wydanego w 1607 r. w jego oficynie graficznej w Antwerpii podręcznika ikonograficznego pt. *Quinti Horatti Flacci Emblemata*. Dzieło to przetłumaczono na kilka języków, m.in. na polski, natomiast w kontekście czasu powstania dekoracji otwockiej Karpowicz przyjął, że jej autor posłużył się późniejszym wydaniem, z 1684 r., zatytułowanym *Othonis Vaenii Emblemata Horatiana*... Tematy kolejnych scen emblematycznych to, poczynając od zachodu: na ścianie zachodniej *Sperne Voluptates (Alegoria wstrzemięźliwości)*, na północnej kolejno: *Mentis Inquietudo (Imperator rzymski napadnięty przez harpie – Nieszczęście niepokojów umysłu i wyrzutów sumienia)*, *Sic vivamus ut mortem non metuamus (Odwaga wobec starości i śmierci)*, w środku *Sors sua quemque beat (Wizyta Jowisza i Merkurego u Filemona i Baucis – Apologia zadowolenia z własnego losu)* oraz *Innocentia ubique tuta – (Potęga niewinności)*, na południowej, kolejno od zachodu: *Culpam poena premit comes (Nieuchronność kary za zbrodnie)* i *Aeternum sub sole nihil (Chronos pokonujący Herkulesa, Merkurego i Gracje – Alegoria znikomości rzeczy ziemskich)* oraz *Virtus in actionem consistit (Cnota gnuśniejąca w bezczynności)*, a na wschodniej – *Nihil silentio utilius (alegoria Milczenia przeważającego gniew i pijaństwo)*. W narożniku południowo-zachodnim, naprzeciw wejścia, umieszczono obraz *Czas i Chwała unosząca męża w wieńcu laurowym do niebios* (w tle z Parnasem z Apollinem i Muzami) opatrzony podsumowującym myśl jego autora dolnym kartuszem z sentencją łacińską: „Dignum laude virum Musa vetat mori” (Mężowi godnemu chwwały Muza nie da umrzeć).

Wszystkie przedstawienia wymalowano *en grisaille*, interpretując je jako płaskorzeźby, używając specyficznej brązowo-fioletowej tonacji barwnej, która może naśladować sławny w okresie antyku rzymskiego porfir afrykański. Z kolei iluzjonistyczne obramienia portali i okien zostały oddane w szarawej bieli imitującej biały marmur, kamień lub stiuk. Umieszczonym na ich gzymsach, flankującym mięsiste muszle, ustawionym antytetycznie plecami do siebie postaciom atlantów nadano brązowo-ugrową kolorystykę i fakturę przypominającą brąz.



Otwock Wielki, willa Bielińskich, Sala Horacego, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-wschodnim, malatura *al fresco-al secco*, 1688–1703, proj. Tilman van Gameren (atryb.), wyk. anonimowy lombardzki Mistrz Sali Horacego lub Tilman van Gameren (atryb.), fot. MW, 2015



Otwock Wielki, willa Bielińskich, Sala Horacego, ściany północna i wschodnia, malatura *al fresco-al secco*, 1688–1703, proj. Tilman van Gameren (atryb.), wyk. anonimowy lombardzki Mistrz Sali Horacego lub Tilman van Gameren (atryb.), fot. MW, 2015

Podstawowym mankamentem w badaniach nad freskami otwockimi jest brak pewnych danych o dokładnym czasie ich powstania. Równie problematyczne wydają się zaproponowane dotąd atrybucje: anonimowemu północnowłoskiemu (lombardzkiemu) Mistrzowi Sali Horacego lub nawet samemu Tilmanowi van Gameren z racji posiadania przez niego jednego z wydań dzieła van Veena i wykonywania przez niego w Wenecji znanych ze źródeł prac malarskich.

Bibliografia:

- M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, wyd. drugie poprawione i uzupełnione, Warszawa 1986, s. 123–131.
M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987, s. 161–163.
Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 13: *Powiat otwocki*, oprac. E. Żytko, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1963.
B. Kurkiewicz-Matysiak, *Pałac w Otwocku Wielkim*, „Rocznik Otwocki”, 3: 1998, s. 37–43.
M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: *Lata 1527–1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pultusk 2015, s. 629–731.