

Recenzja z pracy doktorskiej mgr Doroty Juszcak „Malarski zbiór Stanisława Augusta” napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Antoniego Ziembę w Instytucie Historii Sztuki Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego

Po 88 latach od opublikowania przez Tadeusza Mańkowskiego fundamentalnego dzieła poświęconego zbiorowi malarskiemu króla Stanisława Augusta, otrzymujemy, jako rozprawę doktorską, nowe, bardzo cenne opracowanie królewskiej kolekcji obrazów. Przedstawiona do recenzji rozprawa mgr Doroty Juszcak w sposób istotny dopełnia podejmowane od lat badania nad mecenatem artystycznym króla, które skupiały się głównie na architekturze i dekoracji wnętrz rezydencji królewskich. Dopiero w ostatnich dwóch dekadach odeszliśmy od formalno-estetycznych i stylistycznych metod badania sztuki stanisławowskiej, by skupić się na społecznych i politycznych aspektach działalności artystycznej warszawskiego dworu królewskiego, a co najważniejsze stopniowo odchodzimy też od bezkrytycznego, apologetycznego podejścia w ocenianiu królewskiego mecenatu. Przedstawioną do recenzji rozprawę doktorską Doroty Juszcak zaliczyłbym do tego właśnie nurtu badań.

Dorota Juszcak jest badaczką doświadczoną i wszechstronną, która swoje zawodowe życie poświęciła badaniom nad zbiorem obrazów należących do Zamku Królewskiego w Warszawie - Muzeum. Jako kustosz tego zbioru pracowała w Zamku przez 33 lata. Imponującym owocem jej pracy, jest dwutomowy katalog zamkowych zbiorów malarstwa do 1900 roku (*Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*. Warszawa 2007) opracowany przez nią i Hannę Małachowicz (na 494 pozycji Dorota Juszcak opracowała 231). Jest to katalog wyróżniający się walorami naukowymi spośród światowych wydawnictw tego typu. Dorota Juszcak opublikowała też kilkanaście rozpraw i artykułów naukowych. Była też autorką wielu wystaw muzealnych, w tym

nagrodzonych w dorocznych konkursach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Wydarzenie Muzealne Roku”. Znaczącym osiągnięciem Doroty Juszcak była zorganizowana w 2007 roku wystawa w Zamku Królewskim w Warszawie *Marcello Bacciarelli (1731-1817). Najpiękniejsze portrety*. Wystawie towarzyszył opracowany przez nią katalog wystawy, będący rezultatem, prowadzonych przez autorkę, długoletnich badań nad twórczością Marcello Bacciarellego. Dorota Juszcak uporządkowała obfity materiał w postaci nie tylko oryginalnych dzieł malarza, ale też licznych kopii i powtórzeń jego dzieł. Wymagało to rozwiązania wielu problemów związanych z datowaniem obrazów, ich proveniencją i ich dalszymi losami. Do ważniejszych ustaleń autorki zaliczyłbym klarowne wyjaśnienie powstawania i późniejszej historii portretów składających się na serię dwunastu wizerunków rodziny królewskiej, które dekorowały Sypialnię króla w Pałacu na Wyspie w Łazienkach, a później Jadalnię pałacową. Możemy dzisiaj stwierdzić, że dziewięć z tej dwunastki jest już, dzięki badaniom Doroty Juszcak, zlokalizowana (siedem znajduje się w polskich zbiorach muzealnych, dwa w rękach prywatnych).

Dotychczasowa działalność i dorobek naukowy w pełni predysponowały ją do podjęcia próby skonfrontowania się z jedną z najbardziej znaną i bardzo często cytowaną publikacją z dziedziny historii sztuki, jaka była wydana w 1932 roku, wspomniana już wyżej, „Galerja Stanisława Augusta” Tadeusza Mańkowskiego. Mogę też, już na początku swojej recenzji powiedzieć, że założone przez siebie cele rozprawy, takie jak poszerzenie pola badań o nowo zidentyfikowane obrazy, ustalenie, na podstawie źródeł, lokalizacji poszczególnych obrazów w przestrzeni rezydencji królewskiej oraz głębsze niż dotychczas poznanie proveniencji poszczególnych obrazów, w pełni osiągnęła.

Rozprawa Doroty Juszcak składa się z tomu tekstu liczącego 370 stron oraz tomu ilustracji liczącego 247 pozycji. Tekst rozprawy, prócz wprowadzenia i podsumowania, podzieliła na cztery podstawowe rozdziały: pierwszy poświęcony profilowi kolekcji, drugi obrazom malarzy sprzed połowy wieku XVIII, trzeci malarzom współczesnym Stanisławowi Augustowi, czwarty portretom Stanisława Augusta oraz piąty, będący wykazem zachowanych obrazów z kolekcji Stanisława Augusta. Jest to podział metodycznie prawidłowy, chociaż dla czystości rozprawy poświęconej zbiorowi obrazów Stanisława Augusta, wyjście poza te ramy w przypadku portretów królewskich, może budzić zastrzeżenia. Potwierdza to sama autorka pisząc, że „królewskie portrety tworzyły odrębny zbiór, stanowiły niejako drugi aspekt, dopełnienie malarskiej kolekcji, jako że, tak jak sama kolekcja, równolegle z nią budowały prestiż i splendor władcy” (s.231). Fakt że zwracam na to uwagę, nie oznacza że krytycznie oceniam ten rozdział jej pracy. Wręcz odwrotnie, uważam że jej analizy historyczne i stylistyczne wielu portretów są odkrywczymi i dobrze udokumentowanymi.

We wprowadzeniu do rozprawy porusza autorka między innymi problem dla badaczy sztuki dworu Stanisława Augusta niezwykle istotny, dotyczący oceny

wspomnianego już dzieła Tadeusza Mańkowskiego „Galerja Stanisława Augusta”. Wydane z ogromną starannością edytorską, niezależnie od swej wartości naukowej, odegrać miało przede wszystkim rolę propagandową w programie odbudowy świadomości narodowej po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Autorka w pełni doceniając wartości naukowe tego dzieła, wypomina badaczom malarstwa epoki stanisławowskiej, bezkrytyczny do tego dzieła stosunek i bezzasadne zaniechanie dalszych badań archiwalnych polegając jedynie na informacjach zawartych w książce Mańkowskiego „Tym czasem – jak słusznie pisze - trzeba mieć świadomość, że książka Mańkowskiego nie jest klasycznym, krytycznym wydaniem źródła: głównego katalogu kolekcji z 1795 roku, jak bywa dziś odczytywana, lecz skolekcjonowaną edycją katalogów...” (s.10), katalogów spisanych między 1783 a 1795 rokiem. Do czego to może prowadzić, przekonałem się w trakcie moich badań nad twórczością Bernarda Bellotta. Wybitny badacz twórczości tego malarza Stefan Kozakiewicz, opracowując prace Bellotta z lat 1767-70, wymienił, na podstawie książki Mańkowskiego, dwa wielkie rozmiarami obrazy Bellotta, gdzie były lapidarnie opisane jako przedstawiające mauzolea, lecz nie podawały miejsca ich przeznaczenia. Za to w sporządzonym wcześniej, tzw. brulionie katalogu obrazów, zaznaczono, że są one przeznaczone do Kaplicy Pałacu Ujazdowskiego. Jeszcze bardziej znamienne było zakwestionowanie przez niemiecką badaczkę twórczości Bellotta Andreeę Gottang, że w opublikowanym przez Mańkowskiego katalogu z 1795 roku, spisujący katalog błędnie określił osobę na obrazie malowanym przez Bellotta jako autoportret malarza, ponieważ uznała zapewne, że po 15 latach po jego śmierci nikt nie pamiętał jak wyglądał Bellotto. Okazuje się, że we wszystkich katalogach poczynawszy od 1783 roku (a więc spisanych już dwa lata po śmierci malarza) zawsze określano tą postać, jako autoportret, a pamiętać należy, że katalog sporządzany był pod kierunkiem Bacciarellego, który mało, że znał Bellotta, ale był z nim zaprzyjaźniony od czasów ich wspólnego pobytu w Dreźnie. Bacciarelli być może własnoręcznie inwentaryzacji nie przeprowadzał i stąd wiele zapisów w katalogach może być błędna, jednak dotyczy to, w większości wypadków, malarstwa dawnego i portretów osób dawno już zmarłych, a nie malarstwa współczesnego. Autorka podaje kilka przykładów takich pomyłek, zastanawiając się na ile to były pomyłki popełnione w wyniku nieuwagi, a na ile zamierzone manipulacje, w celu podniesienia szeroko rozumianej wartości dzieła. Proponuje nawet termin na określenie zjawiska zmian w faktach dokonywanych przez spisujących katalogi, jako element procesu „utrąty tożsamości” dzieła. Mimo, słusznej krytyki książki Mańkowskiego, nie zmienia to jednak faktu, że jest ona znakomitym punktem wyjścia do przeprowadzanych przez autorkę badań, których celem jest poszerzenie listy obrazów, które wchodziły za panowania Stanisława Augusta w skład królewskiego zbioru.

Jak wiemy zbiór obrazów królewskich, po śmierci króla ulegał stopniowemu rozproszeniu. Stanisławowskie pochodzenie tych obrazów ulegało zatarcu i to zarówno w

przenośnym, jak i dosłownym znaczeniu. Myślę tu na przykład o charakterystycznym, czerwoną farbą wpisywanym na licu obrazu, numerze inwentarzowym galerii, który często usuwano lub zamalowywano. Jestem, na przykład, przekonany że znajdujący się w zbiorach Muzeum im. Puszkina w Moskwie, malowany przez Bellotta, widok dziedzińca twierdzy Königstein z Magdalenenburg, opuścił Warszawę wraz z innymi obrazami zakupionymi w 1819 roku przez Fusiego, a nie ma na nim numeru namalowanego czerwoną farbą. Obraz znajdował się w królewskim zbiorze pod nr. 936 lub 937 (wymiary też się zgadzają). A pendent do niego, przedstawiający widok dziedzińca twierdzy Königstein z Brunnenhaus (Mańkowski nr 936 lub 937), to zapewne obraz, który znajduje się obecnie w zbiorach Adam Williams Fine Art w Nowym Jorku.

Rację ma autorka, że kluczowymi dla odnalezienia obrazów z dawnych zbiorów króla są badania archiwalne i proveniencyjne, i że w przypadku obrazów zaginionych postępować należy odwrotną metodą, niż ta którą praktykujemy w sytuacji materialnie istniejącego dzieła sztuki. W tej sytuacji punktem wyjścia jest archiwalny zapis, w którym najistotniejszym staje się zapisany tytuł obrazu i jego wymiary (oczywiście ważna jest też każda inna informacja). Sądzę, że w przyszłości, kiedy zdigitalizowana zostanie ogromna część zasobów dzieł sztuki na świecie i powstanie centralny rejestr obrazów, rodzajem DNA obrazu stać się mogą jego wymiary, wspomagane tytułem. Eksperyment, który kiedyś przeprowadziłem na spisie królewskiego zbioru, wykazał np., że wśród ponad 2 tysięcy obrazów, nie ma żadnego o tym samych wymiarach (nie licząc tych, które wchodziły w zamierzone serie tematyczne czy dekoracyjne). Oczywiście brać pod uwagę należy możliwość błędów popełnionych przez inwentaryzujących obrazy, które najczęściej polegały na pomyleniu wysokości obrazu z szerokością oraz pomiaru obrazu, raz w świetle ramy, a raz biejramu. Również tytuł, nawet najbardziej prymitywny, typu „Jeden polewający wodą drugiego” (to „Chrzest Chrystusa”, z którym to zapisem spotkałem się w jednym z inwentarzy magnackiej kolekcji), w sytuacji wymiaru zgodnego z poszukiwanym obrazem, może okazać się informacją decydującą. Autorka, która ma w swych planach naukowych dzieło, które roboczo nazywamy „Nowym Mańkowskim” również liczy na nowe technologie. Chciałbym jednak zwrócić uwagę, że nawet postępując przyjętą dzisiaj metodą, a więc bez pomocy nowych technologii, wzbogaciła bardzo poważnie listę obrazów z dawnego zbioru Stanisława Augusta. Tych „odnalezionych” i zidentyfikowanych obrazów jest kilkadziesiąt. Autorka skromnie stwierdza, że „nie wydaje się, by udało się ją bardzo znacznie powiększyć, a w każdym razie na tyle, by istotnie zmieniły się proporcje zawartości galerii...” (s. 277). W tym wypadku z autorką się nie zgadzam, uważam, że wzbogacenie przez nią listy o nowe, należące niegdyś do zbioru królewskiego obrazy oraz poszerzenie naszej wiedzy, dzięki użytym przez autorkę nowatorskim metodom badawczym, a także wiedza o funkcjonowaniu królewskich obrazów w ramach monarszych rezydencji, dają nam

solidniejszą podstawę do oceny nie tylko samego zbioru obrazów, ale też mecenatu artystycznego króla.

O każdym z tych „nowo odkrytych” obrazach chciałoby się napisać szerzej, podziwiając kompetencje naukowe mgr Doroty Juszcak, jej sposób rozumowania oraz koneserską intuicję. Weźmy jednak przykładowo chociaż kilka zidentyfikowanych przez Dorotę Juszcak obrazów. Na przykład bardzo dobrej jakości artystycznej martwa natura malowana przez Fransa Ryckhalsa (dzisiaj w Ermitażu); przypisany Cornelisowi Schutowi *Ofiarowanie w świątyni* (dzisiaj w Muzeum w Valenciennes), Nicolasa de Largillière *Portret Pierre'a van Schuppena* (dzisiaj w The Fine Art Museum w San Francisco): portret Johannes Lutmy i jego żony Sarry de Bie malowane przez Jacoba Adriaensz'a Backera (dzisiaj w Rijksmuseum w Amsterdamie); *Zabawa w lesie* atrybuowany Nicolasowi Lancretowi (dzisiaj w Wallace Collection w Londynie) i tego samego malarza dwa obrazy *Alegoria Wiosny* i *Alegoria Zimy* (dzisiaj w zbiorach Birmingham Museum of Art, w Alabama); portrety admirała Jana van Amstela i jego żony pędzla Abrahama van den Tempela (dzisiaj w Muzeum Boijmans van Beuningen w Rotterdamie). To krótkie wyliczenie pokazuje też skalę rozproszenia dawnego zbioru królewskiego po świecie, a dodać należałoby też obrazy znajdujące się w kolekcjach prywatnych, jak na przykład zidentyfikowany i ze szczegółowo rozpoznany przez autorkę obraz Luki Giordana *Złożenie do grobu*, czy „odkryte” przez autorkę dwa obrazy malowane przez Jeana-Pierre'a Norblina de la Gourdain *Poranek* i *Wieczór* w prywatnych rękach we Włoszech.

Autorka wzbogaca też bardzo poważnie naszą wiedzę o stopniowym rozwoju kolekcji króla pisząc o zakupach przez Stanisława Augusta obrazów z tak znakomitych kolekcji europejskich, jak Gerrita Braamcampa, Aegidiusza van der Marcka, czy berlińskiej rodziny Kamecke.

Ważnym rezultatem badań autorki jest postawienie tezy o francusko centrycznym charakterze kolekcjonerstwa Stanisława Augusta. Rzeczywiście na tle zidentyfikowanych obrazów w zbiorze króla teza jest uzasadniona, ale w żadnym wypadku nie przesądzająca o francusko centrycznym charakterze artystycznego mecenatu króla, bowiem są obszary, na których zdecydowania dominują Włosi, na czele z Bacciarellim, Bellottem, Merlinim, Monaldim i znakomitym zespołem włoskich sztukatorów.

To co szczególnie różni rozprawę doktorską Doroty Juszcak od bardzo wielu monografii poświęconych kolekcjom obrazów, jest przeprowadzona przez nią analiza lokalizacji obrazów w ramach rezydencji królewskich, czyli próba określenia w jakim kontekście społecznym były one oglądane. Bowiem, jak wiemy wybór lokalizacji może być powodowany chęcią wydobycia z dzieła sztuki różnego rodzaju walorów, czysto dekoracyjnych, moralizatorskich czy edukacyjnych, ale w wielu przypadkach staje się

aktem nadania dziełu sztuki konkretnego znaczenia politycznego, religijnego czy estetycznego. Autorka zwraca też uwagę na fakt, pomijany najczęściej przez badaczy dworu warszawskiego, że jednym z kryteriów oceny wartości malarskiej obrazu, a rezultacie całego zbioru królewskiego, była jego lokalizacja. Nabierało to szczególnego znaczenia w świetle bardzo rozbudowanej i rozproszonej lokalizacji budynków należących do dworu królewskiego, jak Zamek Warszawski, Pałac Ujazdowski, Pałac na Wyspie w Łazienkach i liczne budynki na terenie parku Łazienkowskiego (Wielka Oficyna, pałac Myślewicki), stary pałac Belwederski oraz pozawarszawskie, jak Kozienice. Autorka tropi zmieniającą się lokalizację obrazów, ich prestiżowe awanse i spektakularne upadki w hierarchii królewskich budynków i miejsc. Na jej szczycie była Galeria Obrazów w Pałacu na Wodzie. Śledzimy więc wędrówkę obrazu Soolmakera *Krajobraz z pasterzami i bydłem*, który przeszedł drogę od podrzędnego Belwederu, przez Sypialnię Króla w Zamku Królewskim, aż na sam szczyt, czyli do Galerii Obrazów w Łazienkach. Znaczenie miała też wycena obrazu, co autorka prześledziła na przykładzie obrazów Davida Teniersa Młodszeo. *Kuszenie św. Antoniego*, szacowane było na niebotyczną sumę 1000 dukatów i wisiało w prestiżowym Gabinetcie przy Sali Salomona w Pałacu na Wyspie, kiedy nisko oceniony, między 15, a 20 dukatów, mały obrazek tego malarza wisiał w Belwederze, który był kwaterą oficjalistów i drugorzędnych gości. Jest to więc ważne kryterium w przypadku, kiedy właściciel obrazów decyduje się wyodrębnić grupę dzieł w celu umieszczenia ich w uprzywilejowanej przestrzeni rezydencji, jaką była zawsze galeria obrazów.

Dorota Juszcak podjęła też udaną próbę częściowej rekonstrukcji rozmieszczenia najbardziej cenionych przez króla obrazów na ścianach galerii Łazienkowskiej, tłumacząc też motywy wyboru tych, a pomijanie innych, nieraz nawet obrazów wysokiej klasy artystycznej.

Dochodzimy więc do nadrzędnego celu rozprawy Doroty Juszcak, a więc do dokonania miarodajnej oceny malarskiego zbioru Stanisława Augusta w obecnym stanie badań, czyli po lekturze Jej rozprawy. Autorka twierdzi, że naukowa uczciwość nie pozwala jej na dokonanie takiej oceny przy tak niekompletnej (z 2478 obrazów pierwotnej kolekcji znamy dzisiaj ok.450 obrazów) i to nawet po dołączeniu do listy, dodam, że dzięki Jej badaniom, kilku wybitnych obrazów. Prawdę mówiąc nikt poza autorką nigdy głębszej oceny zbioru królewskiego dotąd nie dokonał. Tak więc, jesteśmy raczej świadkami rozterek samej autorki, ponieważ jak sama pisze „...moja opinia o jakości tego, co nazwałabym trzonem, czy zasadniczą częścią kolekcji - a więc o obrazach *stricte* galeryjnych, zmienia się, w miarę jak udaje się poszerzyć ich listę - mnie lub innym badaczom - o kolejne dzieła” [s.277]. Wniosek z tego, że na rzetelną, głęboką i biorącą pod uwagę kolekcjonerski kontekst europejski, będziemy musieli jeszcze poczekać.

Nasuwa się jednak kolejne ważne pytanie, dlaczego, mimo że w projektach przebudowy Zamku Królewskiego przewidywał król obszerną galerię obrazów, wewnątrz typu nie zostało nigdy wykonane, a król ograniczył się do stosunkowo niewielkiej, liczącej zaledwie 65 obrazów galerii obrazów w Pałacu na Wyspie w Łazienkach. Autorka słusznie przypomina, że był to czas nowych aranżacji obrazów w rezydencjach monarszych w Europie: w Düsseldorfie, Kassel, a przede wszystkim w Dreźnie i Wiedniu, gdzie w latach 50-tych i 60-tych XVIII wieku pracował Marcello Bacciarelli, który jak wiemy sprawował później wiele odpowiedzialnych funkcji na dworze królewskim w Warszawie. Był dyrektorem Budowli Królewskich, kierował pracownią malarską, koordynował też wszystkie przedsięwzięcia artystyczne i budowlane na dworze. Był też kuratorem zbiorów artystycznych, w tym galerii obrazów. Badacze artystycznych przedsięwzięć na dworze warszawskim zadają więc pytanie, czy Bacciarelli miał odpowiednie kompetencje i przygotowanie merytoryczne do pełnienia funkcji kuratora zbiorów królewskich, a więc czy w wystarczającym stopniu znał rynek sztuki, czy posiadał wiedzę w dziedzinie historii malarstwa, czy miał doświadczenie w zarządzaniu galerią sztuki. Autorka na te pytania, odpowiada jednoznacznie: „To wszystko leżało poza sfera możliwości Bacciarellego, także czasowych” (s.260).

Jednak, żeby odpowiedzieć na pytanie o zamiary króla Stanisława Augusta dotyczące charakteru i dalszego rozwoju zbioru obrazów, nasuwa się kolejne pytanie, dlaczego król w takim razie nie wyraził zainteresowania ofertą zatrudnienia na dworze warszawskim Josepha Rosy, malarza działającego na dworze drezdeńskim, a później w Wiedniu, dyrektora i twórcy, nowej aranżacji galerii obrazów w Górnym Belwederze. Nie jest bowiem prawdą w świetle najnowszych badań, jak twierdzi Dorota Juszcak za Michałem Mencfelem, że twórcą nowej aranżacji wiedeńskiej był Chrystian von Mechel. Twórcą nowej koncepcji aranżacji cesarskiej galerii w Wiedniu był na pewno Joseph Rosa. Sprawę jego autorstwa i zakresu zmian, jakie przeszła cesarska galeria obrazów w latach 1772-1776, jednoznacznie przesądziły publikowane w ostatnich kilku latach prace austriackich historyków sztuki Elisabeth Hassmann i Maike Hohn. Przełomem w badaniach nad formowaniem galerii w Belwederze była przede wszystkim publikacja Elisabeth Hassmann, która wydała materiały źródłowe do historii galerii cesarskiej (E.Hassman, *Quellen und Regesten zur Schatzkammer, Gemäldegalerie und zu den drei Kabinetten aus dem Archivbestand des k.k. Oberstkämmereramtes: 1777 bis 1787 mit einem Nachtrag zu den Jahren 1748-1776*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum Wien”, vol. 15/16 (2013/14), Vienna/Cologne/Weimar, 2015).

Sprawę autorstwa i zakresu zmian, jakie przeszła cesarska galeria obrazów w latach 1772-1776 jednoznacznie przesądza też opublikowany w 2017 artykuł w katalogu wystawy *Maria Theresia and the Arts* otwartej w Dolnym w Belwederze latem 2017 roku

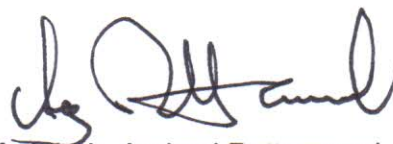
pióra Maike Hohn (M.Hohn, *Maria Theresa and the Imperial-Royal Picture Gallery in the Belvedere*, katalog wystawy „Maria Theresa and the Arts”, red. S.Rolling i G.Lechner, Belvedere, Vienna, June 30 - November 5. 2017, s. 17-23).

W świetle przedstawionych wyżej badań zupełnie inaczej rysuje się, przyćmiona przez Christiana von Mechela postać Josepha Rosy, wnuka słynnego Philippa Pitera Roosy, znanego pod imieniem Rosa di Tivoli. Wybitni badacze drezdeńskiego środowiska malarskiego Harald Marx i Karl Schütz nie mają wątpliwości, że krąg artystów drezdeńskich, jak również prace koncepcyjne nad ekspozycją galerii obrazów Augusta III, wydają się mieć znaczący wpływ na koncepcję sztuki Rosy. Wybór Rosy na dyrektora cesarskiej galerii obrazów w Wiedniu nie mógł być więc sprawą przypadku, czy też jedynie aprobaty dla uprawianego przez niego malarstwa. Sądząc ze stawianych mu w Wiedniu zadań i oczekiwań, musiano brać pod uwagę przede wszystkim jego umiejętności konserwatorskie, znajomość historii malarstwa europejskiego oraz zdolności organizacyjne. Wiedzę tą i umiejętności nabyć mógł nie tylko w Wiedniu, ale przede wszystkim w trakcie swego ponad dwudziestoletniego pobytu w Dreźnie.

Ustalenie właściwej roli Rosy w procesie preredagowania wiedeńskiej, cesarskiej galerii malarstwa ważne jest również dla oceny kolekcjonerstwa Stanisława Augusta, a nawet dla oceny charakteru mecenatu artystycznego polskiego króla. Powodem są nie tylko kontakty Rosy z dworem Stanisława Augusta związane z zakupem malowanych przez niego obrazów do zbiorów królewskich, ale odmowa przez dwór Stanisława Augusta zatrudnienia Rosy, który wyraził chęć przeniesienia się do Warszawy zarówno w celu otrzymania stałego zatrudnienia na dworze królewskim, jak i objęcia profesury pejzażu w projektowanej w Warszawie Akademii Sztuk Pięknych. Mimo starań i wysokich protekcji, jak na przykład starosty warszawskiego Alojzego Fryderyka Brühla, do Warszawy nigdy nie przyjechał. Brak zainteresowania króla Stanisława Augusta osobą wyróżniającą się tym czasie na dworach europejskich wiedzą w zakresie historii malarstwa i teorii sztuki oraz zdolnościami w dziedzinie organizacji prac związanych z opieką nad kolekcją malarstwa, nie najlepiej świadczy o rozeznaniu króla w europejskich przedsięwzięciach kolekcjonerskich i wystawienniczych. Niepokój budzi zarówno zaniechanie przez Stanisława Augusta projektu otwarcia w Warszawie Akademii Sztuk Pięknych, jak i pomijanie w planach inwestycyjnych urządzenia stałej, obszernej przestrzeni o charakterze galeryjnym na pomieszczenie zbiorów artystycznych, a przede wszystkim galerii malarstwa. Jakie były powody tych niewątpliwych zaniedbań królewskich? Sprowadzanie sprawy wyłącznie do trudności finansowych w realizacji tych stosunkowo skromnych przedsięwzięć nie jest bowiem przekonujące. Nasuwa się więc pytanie, czy król naprawdę nie odczuwał potrzeby istnienia w Rzeczypospolitej nowoczesnych instytucji kultury, takich jak uczelnia

artystyczna czy otwarta dla szerszej publiczności przestrzeń galeryjna, czy też uważał, że w bardzo tradycyjnej, szlacheckiej społeczności nie ma zapotrzebowania na tego typu instytucje. Na te pytanie należałoby w przyszłości odpowiedzieć, by zrozumieć jakimi kryteriami kierował się król rezygnując z założenia w Warszawie Akademii Sztuk Pięknych, czy też nie podejmując działań w celu otwarcia swojej kolekcji malarstwa na szersze kręgi społeczności. Być może wtedy łatwiej nam będzie również ocenić charakter i zawartość królewskich kolekcji sztuki, szczególnie zawartości i charakteru królewskiej galerii obrazów. Rozprawa doktorska mgr Doroty Juszcak jest ważnym krokiem w zmierzaniu ku odpowiedzi na to pytanie.

Podsumowując recenzję pracy doktorskiej mgr Doroty Juszcak, uważam, że krytyczna, powściągliwa w stawianiu hipotez, wykorzystująca najnowsze doświadczenia metodologiczne rozprawa, spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim. Składam formalny wniosek o dopuszczenie mgr Doroty Juszcak do dalszych etapów przewodu doktorskiego i obrony publicznej.



Prof. dr hab. Andrzej Rottermund

Warszawa, 7. VIII.2020 roku