

Ryszard Mączyński

„Got do Arkadii potrzebny”.  
Rozważania o nurcie neogotyckim  
w polskiej architekturze doby klasycyzmu\*

Zainteresowanie problematyką nurtu neogotyckiego w architekturze polskiej zainicjowali: Marek Kwiatkowski, Tadeusz Stefan Jaroszewski oraz Czesław Krassowski, a inspiracją stała się konferencja naukowa *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, zorganizowana przez Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1963 roku<sup>1</sup>. Zasadnicze tezy – ugruntowane późniejszą nieco monograficzną publikacją drugiego z wymienionych autorów – wskazywały, że neogotyck zaczął się w Polsce

---

\* Myśl przewodnia niniejszego artykułu była prezentowana podczas międzynarodowej konferencji *Średniowiecze postrzegane sztuką (środkowoeuropejskie konteksty)*, która odbyła się w Malborku w dn. 15–17 IX 2016 r., zorganizowana przez: Muzeum Zamkowe w Malborku, Centrum Mediewistyczne UMK w Toruniu oraz Katedrę Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu. W rozszerzonej wersji referat ów będzie publikowany w języku angielskim jako: *Gothic revival in Polish classical architecture*, w tomie: *The Middle Ages: narratives of art*, red. J. Wenta, Toruń 2018 (Wydawnictwo Naukowe UMK).

<sup>1</sup> M. Kwiatkowski, *Zapowiedzi romantyzmu w architekturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 219 n.; T. S. Jaroszewski, *Legenda klasycyzmu. O niektórych problemach architektury polskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, [w:] *ibidem*, s. 253 n.; C. Krasowski, „Architektura romantyczna” i romantyzm, [w:] *ibidem*, s. 301 n.

wcześniej, bo już 1764 roku, tworzony był przez architektów studiujących ilustrowane wydawnictwa angielskie i obfitował w liczne dzieła, zarówno te w małej skali, jak i te monumentalne, które, niestety, po większej części nie dochowały się do obecnych czasów<sup>2</sup>. Warto, jak sądzę, ponownie przyjrzeć się zagadnieniu popularyzacji neogotyku w Polsce, by sprawdzić, czy formułowane przed półwieczem sądy pomyślnie zniosły próbę czasu<sup>3</sup>.

\*

Choć na ziemiach polskich doby Oświecenia architektoniczne pomniki sztuki wieków średnich trwały, to jednak – jako że dawno już wyszły z mody – istniały poza obszarem zainteresowania architektów, którzy upajali się właśnie zgłębianiem po raz kolejny na nowo odkrywanego dobroku mistrzów starożytności<sup>4</sup>. W jednym ze swych listów kierowanych do Marcelego Bacciarellego podróżujący po Italii Jan Chrystian Kamsetzer donosił w 1781 roku, że „nie ustaje w studiach, nie zadowolając się samym lekkim szkicowaniem, lecz rzeczy bada z bliska, jak są wykonane, co uważa za rzecz najistotniejszą dla architekta. Rozpoczął nawet wprowadzać

---

<sup>2</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, Wrocław 1971, s. 155 n. (tu obszernie zestawienie starszej literatury przedmiotu). To kompendium stanowi w niniejszych rozważaniach główny punkt odniesienia, ukształtowało ono bowiem poglądy innych badaczy w węższym lub szerszym zakresie podejmujących problematykę początków neogotyku w architekturze polskiej. Natomiast późniejsze dociekania tegoż autora nad dziejami owego stylu koncentrowały się przede wszystkim na architekturze powstałej po 1830 r.: *idem, O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981, *passim*; *idem, Siedziby ziemian w Polsce od schyłku wieku XVIII do roku 1914. Przegląd najważniejszych koncepcji*, [w:] *Dziedzictwo. Ziemianie polscy i ich udział w życiu narodu*, Kraków 1995, s. 145 n.

<sup>3</sup> W toku dalszych rozważań – z uwagi na konieczność zachowania rygoru objętości artykułu – wskazywane będą tylko wybrane, najważniejsze i najnowsze opracowania odnoszące się do omawianych projektów, budowli oraz tworzących je architektów.

<sup>4</sup> W Polsce nie zaistniało zjawisko „barokowego gotyku”, znane choćby z dzieł, jakie w nieodległych Czechach tworzył Jan Blažej Santini-Aichel: A. Miłobędzki, *Odrodzenie gotyku w Polsce w epoce baroku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XX, 1958, nr 1, s. 117 n. Podstawowa literatura na ten temat: Z. Wirth, *Barokní gotika v Čechách v XVIII. a I. polovici XIX. století*, „Památky Archaeologické a Místopisné”, XXIII, 1908, z. 3, szp. 121 n.; V. Kotrba, *Česká barokní gotika. Dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976, *passim*.

podziałkę w pewne zabytki antyczne, mierzyć i rysować je w skalowanej wielkości, a nawet niektóre partie, zwłaszcza ornamenty, odlewać w gipsie z myślą, że będą mogły służyć za model rzemieślnikom, którzy nigdy nie widzieli niczego w dobrym guście, a również z zamiarem dania tym w kraju podstaw przysłym adeptom sztuki<sup>5</sup>.

Sposób postrzegania istniejących dzieł gotyckich przez architekta klasyceństwa zaprezentował Stanisław Zawadzki, który w 1783 roku przeprowadził inwentaryzację gmachów należących do Akademii Krakowskiej<sup>6</sup>. W deskrypcjach raz po raz ujawniała się nie tylko jego bezradność wobec budowli pozbawionych klasycznych porządków, lecz także subiektywna ocena ich wartości estetycznej, a nie bywała ona pozytywna. O kościele Wszystkich Świętych stwierdzał: „w guście gotyckim, złym”, o kościele św. Marii Magdaleny – „w guście złym, niemieckim”, o Bursie Jagiellońskiej – „w guście brzydkiem, gotyckim”<sup>7</sup>. Czasami wszakże różnicował tę ocenę, skoro Bursa Jeruzalem wzniesiona została „w guście najbrzydszym, gotyckim”, a Bursa Filozofów – „w guście lepszym, gotyckim”<sup>8</sup>. Niewątpliwie jednak niekiedy potrafił docenić klasę średniowiecznej architektury, wówczas – a taki przypadek to choćby Collegium Maius – przy określeniu „gotycka” nie pojawiał się żaden pejoratywny kwalifikator (il. 1).

Postawie niechętniej wobec sztuki gotyku dawały też wyraz publikacje propedeutyczne służące edukacji, jak choćby Wacława Sierakowskiego *Architektura cywilna dla młodzieży narodowej*, wydana w roku 1796<sup>9</sup>. Wpraw-

---

<sup>5</sup> N. Batowska, Z. Batowski, M. Kwiatkowski, *Jan Chrystian Kamsetzer, architekt Stanisława Augusta*, Warszawa 1978, s. 68 n. Szerzej na temat jego zagranicznych peregrynacji: Z. Batowski, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera w latach 1776–77 i 1780–82*, Warszawa 1935, *passim*; M. Królikowska-Dziubecka, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera (1776–1777, 1780–1782), architekta w służbie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, Warszawa 2003, *passim*.

<sup>6</sup> R. Mączyński, *Opisanie gmachów Szkoły Głównej Koronnej przez architekta Stanisława Zawadzkiego w roku 1783 uczynione*, „Rocznik Krakowski”, LXXIV, 2008, s. 115 n.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 141, 145.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 145.

<sup>9</sup> W. Sierakowski, *Architektura cywilna dla młodzieży narodowej...*, cz. 1–2, Kraków 1796, *passim*. Na temat tej publikacji: T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 175 n.; Z. Mieszkowski, *Podstawowe problemy architektury w polskich traktatach od połowy XVI do początku XIX wieku*, Warszawa 1970, s. 20 i *passim*.

dzie, mając na uwadze konkretne zabytki przeszłych wieków, autor potrafił napisać, że „kolegiata w Sandomierzu [...] tak proporcjonalnie jest wystawiona, co do swej wysokości, szerokości, długości i okazałości, iż prawdziwie miłą oczom przedstawia budowę i słusznie pięknej gockiej struktury posiada szczyt”<sup>10</sup>. Ale jednocześnie wyraźnie zalecał, „ażeby gotyckimi girlandami, muszlami (które często sensu nie mają ani ich wraz skleić podobna) nie psuć architektury”, bo doprawdy „sądzić nie można, aby w tym wieku oświeconym znalazł się kto, więcej mający gustu i upodobania w gotyce niż w architekturze”<sup>11</sup>. Znaczące wydaje się samo przeciwstawienie, bo „gotyka” to produkt wieków ciemnych, które zaprzepaściły naukę płynącą z dokonań starożytnych, a „architektura” to domena nowożytności sięgającej po niedościgłe wzory antyku.

Rzekomo najstarszym gotycyzującym dziełem miała być brama triumfalna wzniesiona na Rynku Starego Miasta w Warszawie z okazji koronacji Stanisława Augusta w 1764 roku<sup>12</sup>. Wedle relacji Edwarda Rastawieckiego w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk znajdowała się akwarela, namalowana przez Szymona Bogumiła Zuga, przedstawiająca ową bramę, która „oprócz trofeów wojskowych i innych ozdób architektonicznych w stylu gotyckim, upiększona była tarczami herbowymi [...] województw Królestwo Polskie wówczas składających”<sup>13</sup>. Jednakże ów przekaz ikonograficzny nie dochował się, bo zaraz po upadku powstania listopadowego w 1831 roku został wraz z całym Towarzystwem wywieziony w głąb Rosji w ramach represji<sup>14</sup>. Nie jest wcale pewne, czy Rastawiecki w ogóle widział ten obraz, a nawet jeśli znał go z autopsji, to pisał o nim po upływie ćwierćwiecza, kiedy w pamięci mogły się już zatrzeć rozmaite

---

<sup>10</sup> W. Sierakowski, *op. cit.*, cz. 2, s. 79.

<sup>11</sup> *Ibidem*, cz. 2, s. 7 n.

<sup>12</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 186.

<sup>13</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 94.

<sup>14</sup> Na temat ówczesnego zaboru i wywiezienia tej kolekcji m.in.: Z. Strzyżewska, *Konfiskaty warszawskich zbiorów publicznych po powstaniu listopadowym. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego i Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Materiały i dokumenty z archiwów rosyjskich*, Warszawa 2000, *passim*.

szczególne. W kontekście późniejszych dziejów neogotyku w Polsce wydaje się wysoce wątpliwe, by rzeczywiście owa architektura okazjonalna miała cokolwiek wspólnego z tym stylem<sup>15</sup>.

Najstarszym zachowanym z czasów stanisławowskich przykładem owej „gotyki” jest wieża wzniesiona w 1780 roku w ogrodzie księżnej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej na Mokotowie pod Warszawą (il. 2)<sup>16</sup>. Zabytek ów przetrwał, a szczęśliwie zachował się również jego projekt, który dopowiada intencje twórcy – Szymona Bogumiła Zuga (il. 3)<sup>17</sup>. Trójkondygnacyjna wieża na rzucie kwadratu nakryta została szpiczastym dachem, o nieco zakłębionych połaciach, ujętym na narożach czterema „sterczynami”. Pełnić miała funkcję wieży zegarowej oraz gołębnika, a zarazem malowniczego akcentu architektonicznego w krajobrazowym założeniu ogrodowym. Celem był jednak w większym stopniu posmak dawności, „starożytności”, zrujnowania aniżeli gotyk. Wszak wszystkie otwory zamknięte zostały łukami półkolistymi, a jedyne cechy nasuwające skojarzenia z „gotyckością”, to uwymusklone proporcje owej wieży oraz narożne „sterczyny”. Niewykluczone, że podobna budowla zdobiła też ogród w podwarszawskiej Jabłonie, stanowiącej własność biskupa Michała Jerzego Poniatowskiego, o czym zdaje się świadczyć ocalały rysunek (il. 4)<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Już po złożeniu niniejszego artykułu do druku miałem okazję zapoznać się z tekstem: J. Pokora, *Tako rzecze Rastawiecki. Kwestia stylu warszawskiej bramy triumfalnej z 1764 roku*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 353 n. Konkluzja w nim zawarta okazała się całkowicie zbieżna z wysuniętą przeze mnie tezą.

<sup>16</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 187; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego Oświecenia*, Warszawa 1971, s. 72; J. Putkowska, *Warszawskie rezydencje na przedmieściach i pod miastem w XVI–XVIII wieku*, Warszawa 2016, s. 383 n. Ponadto: B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Wrocław 1976, s. 165.

<sup>17</sup> Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. Inw. G.R. 189 (Zb. Jeż. 73). Por.: *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsavianana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. T. Sulerzyska, S. Sawicka, przy udziale J. Trenklerówny, Warszawa 1967, s. 206 (nr kat. 1083).

<sup>18</sup> Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. Inw. G.R. 284 (Zb. Jeż. 179); w tej samej kolekcji istnieje jeszcze inny szkic dotyczący owego zamierzenia: sygn. Inw. G.R. 285 (Zb. Jeż. 180). Por.: *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin...*, cz. 2:

Istnieją pisane wzmianki o innych jeszcze współczesnych tego rodzaju budowlach parkowych, których projektantem był Zug<sup>19</sup>.

Zachował się przekaz ikonograficzny przedstawiający pawilon łaźnienny w gaju zwanym Bażantarnią opodal rezydencji pałacowej Izabeli z Poniatowskich Branickiej w Białymstoku, który wzniesiono przed rokiem 1788 (il. 5)<sup>20</sup>. Autorstwo pozostaje nieznane<sup>21</sup>. Murowany ów budynek, założony na rzucie prostokąta, nakryty czterospadowym dachem, z gankiem wspartym na toskańskich kolumnach, był dziełem eklektycznym, łączącym budowlane tradycje Południa i Północy. Tę drugą reprezentowały trzy ostrołukowe okna typu *porte-fenêtre* w ganku oraz pojedyncze podobne w kształcie blendy w elewacjach bocznych, a także (słabo czytelna na rysunku) dekoracja ornamentalna w postaci arkadkowego gzymsu koronującego. Jest to być może najstarszy udokumentowany przypadek wykorzystania łuku ostrego w dobie stanisławowskiej.

Budowla ta wydawać się może dzisiaj mało istotna, ale warto zważyć na wrażenie, jakie czyniła na współczesnych, o czym świadczy jej właśnie poświęcony wiersz Franciszka Karpińskiego:

---

*Miejscowości różne. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. T. Sulerzyska, Warszawa 1969, s. 73 (nr kat. 250, 251). Ostatnio oba rysunki publikowała: J. Putkowska, *op. cit.*, s. 417 n.

<sup>19</sup> Warto wskazać dwa przykłady. W ogrodzie Kazimierza Poniatowskiego na Solcu w Warszawie, powstającym od 1771 roku, był teatr, któremu ponoć nadano formę „dużego, gotyckiego, nieco zrujnowanego kościoła”: J. Bernoulli, *Podróż po Polsce*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, t. 1, Warszawa 1957, s. 435. Natomiast w ogrodzie Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej na Powązkach pod Warszawą istniała „budowa gotycka z wieżyczką okrągłą, która urządzona jest na holendernię”, pochodząca z okresu między 1777 a 1783: S. B. Zug, *Ogrody w Warszawie i jej okolicach opisane w roku 1784 przez ... budowniczego kościoła ewangelickiego w Warszawie*, „Kalendarz Powszechny”, XIV, 1848, s. 9.

<sup>20</sup> Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. Zb. król. P. 187, nr 132. Por.: *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin...*, cz. 2, s. 36 (nr kat. 87).

<sup>21</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 188. Budowli tej poświęcony został artykuł: J. Maroszek, *Sentymentalny park Vocluse pod Białymstokiem założony w 1767 roku*, „Białostoczczyzna”, VII, 1992, nr 2, s. 5 n. Jednak wnioski w nim zawarte (dotyczące czasu powstania i osoby twórcy) są zupełnie nieuprawnione. Szersza na ten temat polemika: R. Mączyński, *Dom Gotski w Bażantarni pod Białymstokiem. Kilka uwag na marginesie ustaleń Józefa Maroszka*, „Zapiski Historyczne” (w druku).



Nad brzegiem góry siedzi dom samotny;  
Co dawne Goty piękniejszego miały,  
Jak przed lat tysiąc budował wiek zwrotny,  
Okna, drzwi, ściany i skład domu cały;  
Wszystko to ręka widoma zebrała,  
Nowej robocie starą duszę wlała<sup>22</sup>.

A zatem dla sentymentalnego poety pawilon ów stanowił niemal kwintesencję „gotyckości”, wprowadzie nowej, ale ze „starą duszą”.

Intrygującym obiektem, zupełnie odmiennym skalą w stosunku do tych dotąd wspomnianych, była rezydencja Stanisława Poniatowskiego w Korsuniu na Ukrainie (il. 6, 7). Powstała w latach 1787–1789. Przez długi czas tamtejszy pałac uchodził za dzieło budowniczego Jana Lindsaya<sup>23</sup>; dopiero ostatnio Marek Kwiatkowski wysunął ze wszelkich miar trafne przypuszczenie, że autorem projektu musiał być jednak architekt Stanisław Zawadzki<sup>24</sup>. Wszak to on był „protegowany od Księcia Stanisława”, królewskiego bratanka, i stale przezeń zatrudniany<sup>25</sup>. Między innymi na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku wznosił dlań w Warszawie pałac zwany Ustronie oraz podstołeczną rezydencję w Górze<sup>26</sup>. Za-

---

<sup>22</sup> Utwór jest zatytułowany: *Na Wokluz, wody i dom Gotski pod Białymstokiem*, cytat wg wyd.: F. Karpiński, *Dzieła ... wierszem i prozą, edycja nowa i zupełna, wielą pismami od autora nadesłanymi pomnożona*, t. 1, Warszawa 1806, s. 186.

<sup>23</sup> Tę atrybucję podtrzymywali – dawniej m.in.: T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 188 n.; *idem*, *O siedzibach neogotyckich...*, s. 218 n.; – później: R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 11: *Województwo kijowskie*, Wrocław 1997, s. 235 n.

<sup>24</sup> M. Kwiatkowski, *Pałac w Korsuniu: Lindsay czy Zawadzki?*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXXXVI, 2014, nr 2, 281 n. Jan Lindsay najpewniej pełnił w Korsuniu tylko funkcję budowniczego nadzorującego prowadzone prace budowlane.

<sup>25</sup> Cytat: T. Ostrowski, *Poufne wieści z oświeczonej Warszawy. Gazetki pisane z roku 1782*, oprac. R. Kaleta, Wrocław 1972, s. 112.

<sup>26</sup> Odnośnie do rezydencji w Warszawie: T. S. Jaroszewski, *Siedziba ks. Stanisława Poniatowskiego zwana „Ustronie” w Warszawie*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”, III, 1984, s. 51 n.; J. Putkowska, *op. cit.*, s. 428 n.; – w Górze: J. K. Ostrowski, *Trzy nieznane akwarele Zygmunta Vogla i pałac w Górze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXIV, 1972, nr 1, s. 63 n.; A. Kuśmidrowicz-Król, *Widoki pałacu w Górze – trzy akwarele Zygmunta Vogla w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Kronika Zamkowa”, XVIII, 2000, nr 1, s. 142 n.

chowały się niektóre projekty korsuńskiego założenia, jako że ofiarowane zostały stryjowi – Stanisławowi Augustowi do jego kolekcji graficznej<sup>27</sup>.

Dotychczasowi badacze uznawali – by posłużyć się opinią Tadeusza Stefana Jaroszewskiego – że: „Rezydencja księcia Poniatowskiego w Korsuniu ma dla dziejów neogotyku w Polsce ogromne znaczenie i nadaje temu nurtowi zupełnie nową rangę. Na przykładzie malowniczej siedziby księcia podskarbiego przekonano się w Polsce, że styl gotycki daje się zastosować do budowli rezydencjonalnej, a nie tylko do niewielkich pawilonów, zdobiących sentymentalne ogrody”<sup>28</sup>. Trudno jednak zgodzić się z wyrażonym sądem, zwłaszcza w kontekście źródeł pisanych, które ujawniają intencje inwestora. W swych pamiętnikach Poniatowski zapisał bowiem wprost, że jego pałac będzie „w stylu architektury mauretańskiej”<sup>29</sup>. A obecna w 1787 roku w Kaniowie Urszula z Zamoyskich Mniszchowa, po prezentacji przez królewskiego bratanka projektów zamierzonej siedziby orzekła: „Rysunek jest wcale dziwaczny, ale bardzo wytworny, powiedzieć można w smaku perskim prawie”<sup>30</sup>. Wcale zatem nie o gotyk chodziło, lecz o rezydencję utrzymaną w orientalnym stylu<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, wariant I: elewacja frontowa całej rezydencji: sygn. Zb. król. P. 187, nr 242; elewacja boczna pałacu od strony rzeki: sygn. Zb. król. P. 187, nr 246; przekrój poprzeczny pałacu: sygn. Zb. król. P. 187, nr 247. Wariant II prezentuje pięć rysunków: fasada pałacu (i druga jej wersja na doklejkę), przekrój poprzeczny (i dwie dodatkowe wersje na doklejkach), wszystkie pod jedną sygn. Zb. król. P. 187, nr 248. Por.: *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin...*, cz. 2, s. 93 n. (nr kat. 358–361). W tymże katalogu projekty zostały błędnie opatrzone nazwiskiem Jana Lindsaya. W czasie II wojny światowej z dawnych zbiorów królewskich zaginęły cztery rysunki odnoszące się do pałacu w Korsuniu, przedstawiające: rzut poziomy, elewację od strony rzeki, elewację od strony dziedzińca oraz przekrój podłużny, oznaczone sygn. Zb. król. P. 187, nr 241, 243–245. Por.: S. Sawicka, T. Sulerzyska, *Straty w rysunkach z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej 1939–1945*, Warszawa 1960, s. 55.

<sup>28</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 191.

<sup>29</sup> S. Poniatowski, *Pamiętniki synowca Stanisława Augusta*, przekł. i oprac. J. Łojek, Warszawa 1979, s. 74.

<sup>30</sup> *Listy pani Mniszchowej, żony marszałka wielkiego koronnego, pisane do matki, pani Zamoyskiej, z domu Poniatowskiej, wojewodziny podolskiej. 1787*, oprac. J. I. Kraszewski, „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu”, I, 1866, s. 209.

<sup>31</sup> Nb. gdyby miała to być budowla gotycka, z pewnością Zawadzki by te jej cechy zaznaczył wyraziście, gdyż wprawdzie stylu tego nie cenił, ale jego działalność jako archi-



Daleko ważniejszy w dziejach popularyzowania form gotyckich w Polsce zdaje się zespół parkowy, nazwany Arkadią, Heleny z Przeddzieckich Radziwiłłowej. Wybudowano tam w latach 1795–1798 Dom Gotycki, który stanął na szczycie sztucznie usypanego pagórka (il. 8)<sup>32</sup>. Fundatorka tej budowli opisywała ją w następujących słowach: „Pnąc się ze skały na skałę, przystępuje się z trudnością do drzwi gotyckiego ustronia [...]. Wychodzi się z niego otwartą galerią złożoną z arkad zakończonych ostrołuką. Walczy on z okolicznymi drzewy o pierwszeństwo pod względem wyniosłości i starożytności” (il. 9)<sup>33</sup>. Jest to niewielki, prostokątny pawilon, murowany z cegły i w tej surowej postaci po większej części pozostawiony, na poły od zarania zrujnowany. Główną jego elewację, wznoszącą się ponad skałami, wieńczy trójkątny szczyt i para flankujących go wieżyczek-sterczyń. Najbardziej malowniczy akcent stanowią profilowane łuki ostre, skomponowane tak, że największy tworzy ramę dla dwóch mniejszych, rozdzielonych jeszcze mniejszym. Również w innych budowlach arkadyjskich przewidywano zastosowanie motywu ostrołuku, ale niekoniecznie zyskiwały one przez to formę gotycką, o czym świadczy choćby Grobowiec Złudzeń, zaprojektowany około 1800 roku przez Henryka Ittara, który nawiązuje raczej do dzieł francuskich architektów-wizjonerów (il. 10)<sup>34</sup>.

---

tekta Komisji Edukacji Narodowej sprawiła, że miał niemało do czynienia z architekturą gotycką: R. Mączyński, *Architekt Komisji Edukacji Narodowej. Nadzór nad budynkami szkół w latach 1777–1793*, „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki”, XV, 2006, nr 1/2, s. 7 n.

<sup>32</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 192 n.; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug...*, s. 275 n. Przede wszystkim jednak: J. Wegner, *Arkadia*, Warszawa 1948, s. 22, 36 n.; K. Jabłoński, W. Piwkowski, *Nieborów, Arkadia*, Warszawa 1996, s. 21; W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne = Arkadia of Helena Radziwiłł. A historical study*, Warszawa 1998, s. 52, 379 n.; *idem*, *Arkadia – ogród księżny Heleny Radziwiłłowej*, [w:] *Et in Arcadia ego. Muzeum księżny Heleny Radziwiłłowej. Katalog wystawy w Świątyni Diany w Arkadii*, red. T. Mikocki, W. Piwkowski, Warszawa 2001, s. 26; *idem*, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 142, 151.

<sup>33</sup> H. Radziwiłłowa, *Opis Arkadii skreślony przez założycielkę*, przekł. S. Ż[ochowska], „Album Literackie”, I, 1848, s. 146. Tekst ten został przedrukowany w aneksie rozprawy: W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 152.

<sup>34</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. Nieb. 236/59. Por.: *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, oprac. A. Rottermund, Warszawa 1970, s. 26 (nr kat. 49).

W przypadku najbardziej zaawansowanego stylistycznie Domu Gotyckiego w Arkadii autorstwo Zuga wcale nie jest całkiem pewne. Pośród szkiców Aleksandra Orłowskiego, którego domeną stała się twórczość rysunkowa, ocalał bowiem widok niewielkiej budowli gotyckiej, bardzo przypominającej tę z parku Radziwiłłowej. Co więcej, dodano tam podpis: „Got do Arkadii potrzebny. *Par Orłowski pour la Princesse Radziwiłł*” (il. 11)<sup>35</sup>. „Trudno dziś ustalić – pisał niegdyś Tadeusz Stefan Jaroszewski – czy jest to wstępny projekt, czy też swobodny szkic Orłowskiego według już istniejącego projektu Zuga”<sup>36</sup>. Jednak dopisek rysownika (w którym zaznaczył przecież „potrzebę”, a nie „istnienie”) przesądza raczej o prawdziwości pierwszego z wysuniętych przypuszczeń<sup>37</sup>. Zwłaszcza że są jeszcze inne szkice, prezentujące nieco odmienne koncepcje tego rodzaju gotyckiego pawilonu, które można wiązać z Arkadią (il. 12)<sup>38</sup>. Należałoby zatem uznać Orłowskiego co najmniej za współautora, który zainspirował formę mającej powstać budowli, dopracowaną już tylko w szczegółach przez fachowego architekta. Taka właśnie formuła dominuje w najnowszych pracach poświęconych parkowi Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej i Domowi Gotyckiemu<sup>39</sup>.

Włodzimierz Piwkowski, pisząc o tym zabytku, stwierdzał: „Mamy tu do czynienia jeszcze z dość powierzchownym zastosowaniem form gotyckich, polegającym na mnożeniu linii ostrołukowych i wprowadzeniu

---

<sup>35</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. Rys. Pol. 161984. Por.: *Aleksander Orłowski (1777–1832). Wystawa dzieł ze zbiorów radzieckich i polskich. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1957, s. 101 n. (nr kat. R. 76). O tym rysunku także: J. M. Michałowski, *U źródeł romantyzmu Aleksandra Orłowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXVI, 1964, nr 4, s. 294.

<sup>36</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 193.

<sup>37</sup> Janusz Maciej Michałowski, pisząc o tych rysunkach, skłonny był jednak – wbrew narzucającej się wymowie noty – uznać, że „napis artysty jest zbyt wątlą podstawą, aby nie liczyć się z możliwością, że mamy tu do czynienia jedynie z rysunkową interpretacją istniejącej budowli”: J. M. Michałowski, *op. cit.*, s. 293 n. (cytat ze s. 294).

<sup>38</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. Rys. Pol. 907; inny przykład: Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. Inw. G. 5171. Por.: *Aleksander Orłowski...*, s. 101 n. (nr kat. R. 77, 78). O pierwszym z tych rysunków także: J. M. Michałowski, *op. cit.*, s. 293 n.

<sup>39</sup> Por. m.in.: W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej...*, s. 52.

flankujących elewację główną pseudodonzonów, bez zrozumienia samej istoty budownictwa gotyckiego, z jego potęgą konstrukcji i żywiołowością dekoracji<sup>40</sup>. I dodawał: „Architektura Domu Gotyckiego w Arkadii, pomimo naśladowania pewnych cech gotyku mazowieckiego, jest porównywalna raczej z »rokokowym« neogotykiem angielskim z połowy XVIII wieku”<sup>41</sup>. Zacytowana opinia, odnosząca się do pierwszej w Polsce budowli pragnącej rzeczywiście udatnie naśladować formy gotyckie, zdaje się niezbyt celna, gdyż wyabstrahowana z historycznego kontekstu. Niezasłużona jest zwłaszcza jej pejoratywna wymowa, wynikająca z wyraźnie anachronicznego oczekiwania od twórcy projektu gruntownej wiedzy o sztuce w wiekach średnich, która jednak nie mogła mu być dostępna, gdyż żądanie to ponad miarę. A z kolei ze wszech miar trafne dostrzeżenie inspiracji czerpanych z gotyckich zabytków Mazowsza zostało natychmiast podważone i zniwelowane skojarzeniem z dziełami architektury angielskiej, które w żaden sposób z autopsji nie mogły być znane ani Orłowskiemu, ani Zugowi.

Najwcześniejszy, przypadający na lata około 1780–1800, okres popularyzacji form gotyckich zdaje się dość specyficzny. Po pierwsze bowiem, niewiele ma wspólnego z gotykiem, po wtóre, ogranicza się wyłącznie do małych pawilonów parkowych. Pośród architektury służącej ozdobie ogrodów na równych prawach funkcjonowały formy chińskie, mauretańskie czy gotyckie. Poszukiwano egzotyki. Franciszek Karpiński, przekładając w 1783 roku poemat *Ogrody* Jacquesa Delille’a, nawoływał: „Wyrzucicie z ogrodów waszych cały ten tłum budowli różnych, przez samą tylko modę przyjętych, te [...] gmachy rzymskie, greckie, chińskie, arabskie, tę mieszaninę architektury bez końca, wyboru, której zbytek marnie szafowany w ogrodzie jednym cztery części świata zamyka”<sup>42</sup>. Postulat ów nie spotkał się jednak z pozytywnym odzewem. Zarówno te zachowane, jak też te znane z ikonografii budowle dokumentują, że owa gotyckość istniała bardziej w sferze intencji niż realizacji, a jej cechami wyróżniającymi pozostawały: wysokość, blanki oraz – najpowszechniejszy – ostrołuk. Pałac

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Pieśń IV* dzieła „*Ogrody*”, poema przez l’Abbe Delille napisane, z francuskiego przetłumaczone roku 1783, cytat wg wyd.: F. Karpiński, *op. cit.*, t. 3, s. 75.

w Korsuniu, uznany za jedyne monumentalne dzieło pierwszej fazy recepcji neogotyku w Polsce, jest bardziej interesujący jako zamysł poszukiwania nowych form kompozycyjnych aniżeli jako przejaw tego stylu, którego tak naprawdę próżno w nim szukać.

Gotycyzujące realizacje w dobie stanisławowskiej zawdzięczamy dwóm twórcom. Pierwszym z nich był Szymon Bogumił Zug, specjalizujący się w architekturze ogrodowej. Architekt zdumiewająco twórczy i elastyczny, trzeba bowiem pamiętać, że ów Saksończyk zaczynał tworzyć w stylu późnobarokowym, bez większych trudności przedzierzgnął się następnie w klasycystę, odznaczającego się wielką śmiałością w niekonwencjonalnym kształtowaniu brył tworzonych budowli, a wreszcie okazał się pionierem w zakresie propagowania na gruncie polskim nieśmiałych form gotyckich<sup>43</sup>. Drugą znaczącą postacią – a pod względem zaawansowania neogotyckiej stylistyki może nawet ważniejszą w tej fazie – okazał się nie architekt, lecz rysownik – Aleksander Orłowski, należący do znacznie młodszego pokolenia niż poprzednik<sup>44</sup>. To właśnie on w swych rysunkach krążących wokół tematu gotyckiego pawilonu dla Arkadii dał dowód z jednej strony braku skrępowania tradycją witrawiańską, z drugiej zaś umiejętności wnikliwej obserwacji rodzimych zabytków dawnej sztuki.

Notabene jedna z jego prac – autoportret – ukazuje artystę pogrążonego w zadumie na tle gotyckich ruin (il. 13)<sup>45</sup>. Wizja ta dobrze współbrzmi z wypowiedzią Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej, piszącej o arkadyjskim Gocie jako „przybytku nieszczęścia i melancholii”<sup>46</sup>. Bo też

---

<sup>43</sup> Podstawowe informacje o tym architekcie: W. Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967, s. 83 n.; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug...*, *passim*; także: R. Mączyński, *Zug Simon Gottlieb*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa 2016, s. 498 n.

<sup>44</sup> Podstawowe informacje o tym artyście: A. Bernatowicz, *Orłowski Aleksander*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, t. 6, Warszawa 1998, s. 300 n.; S. Gowin, *Aleksander Orłowski (1777–1832)*, Warszawa 2007, *passim*.

<sup>45</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. Nieb. 7/177. Por.: *Aleksander Orłowski...*, s. 120 (kat. R. 162). O tym rysunku także: J. M. Michałowski, *op. cit.*, s. 295.

<sup>46</sup> H. Radziwiłłowa, *op. cit.*, s. 146.

wydaje się, że to właśnie literackie wątki sprawiły, iż starano się w ogrodach umieszczać pawilony, wprawdzie nowo wystawione, ale starannie na ruinę upozowane. Miały one tworzyć odpowiednią scenerię do rozmyślań i lektur, ot choćby niezwykle popularnych *Night Thoughts* (*Myśli nocne*) Edwarda Younga<sup>47</sup>. Znikomy zaś był w tej pierwszej fazie wpływ – co przesadnie niegdyś akcentowano – wydawnictw ilustrowanych<sup>48</sup>. Takich, jak choćby wzornik *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions in Many Grand Designs*, który w 1742 roku opublikowali w Londynie Batty i Thomas Langleyowie (il. 14)<sup>49</sup>. Świadczy o tym ów nader intuicyjny gotycyzm – częściej próbujący oddać nie konkretny styl, lecz wywołać ogólnikowe odczucie dawności – jakże daleki od rozpowszechnianych przez te wydawnictwa wzorów graficznych.

\*

Po roku 1800 w krajobrazowych ogrodach nadal pojawiały się gotycyzujące pawilony, ale stylistyka ta znacznie śmieiej wkroczyła do samych rezydencji. W 1802 roku wystawiona została z inicjatywy Stanisława Kostki Potockiego Galeria Gotycka w jego pałacu w Wilanowie (il. 15)<sup>50</sup>. Za-

---

<sup>47</sup> Por.: J. Wegner, *op. cit.*, s. 36. Szerzej na ten temat: Z. Sinko, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki Oświecenia (Anglia – Polska)*, „Przegląd Humanistyczny”, XXII, 1978, nr 9, s. 23 n. Pełny tytuł wspomnianego poematu brzmi: *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*.

<sup>48</sup> Ich rolę szczególnie podkreślał: T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 161 n.; *idem*, *O siedzibach neogotyckich...*, s. 107 n.

<sup>49</sup> B. Langley, T. Langley, *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions in Many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces, Arcades, Colonnades, Porticos, Umbrellas, Temples and Pavillions etc. with Plans, Elevations and Profiles, Geometrically Explained ... To which is Added an Historical Dissertation on Gothic Architecture*, London 1742, *passim*.

<sup>50</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 195; także: *idem*, *Chrystian Piotr Aigner, architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970, s. 184. Ponadto m.in.: W. Fijałkowski, *Działalność Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXIV, 1972, nr 2, s. 133 n.; *idem*, *Wilanów*, Warszawa 1973, s. 86 n.; J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki (1755–1821). Twórczość architekta amatora, przedstawiciela neoklasycyzmu i nurtu „picturesque”*, Warszawa 2009, s. 251 n. (tu obszerne zestawienie starszej literatury przedmiotu).

projektował ją stale współpracujący z magnatem architekt Chrystian Piotr Aigner. Ujęła ona skrzydło pałacowe od strony północnej. Głównym motywem były ostrołukowe arkady (lub blendy), które ozdobiły całą elewację, zwieńczoną niskim krenelażem. Właściwa galeria została asymetrycznie do niej dostawiona i poprzedzona na skraju założonym na rzucie półkola portykiem wspartym na kolumnach. Do tego dodano stosowne dekoracje, między innymi maswerkowe rozety, a także zasugerowano istnienie niegdyś piętra, z którego pozostały już tylko ułamki murów. W porównaniu z poprzednimi przykładami zwraca uwagę zwielokrotnienie cech gotyckich: asymetria, ostrołuki, maswerki, kapitele kostkowe (choć może bardziej egipskie niż średniowieczne) *etc.* W tym przypadku siły sprawczej należy upatrywać nie w osobie projektanta, lecz fundatora – Potockiego, świadomego badacza i konesera „starożytności”. Niewiele później, bo przed rokiem 1807, w gotyckim stylu została przekształcona fasada zamku w Łańcucie, należącego do Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (il. 16)<sup>51</sup>. I w tym przypadku autorem projektu był Aigner.

Ciekawy *casus* stanowi zameczek w Radziejowicach, położony opodal rezydencji Kazimierza Krasińskiego<sup>52</sup>. Przebudowa barokowego pałacu w 1802 roku objęła także dawną siedzibę Radziejowskich, budowlę pochodzącą z przełomu XVI i XVII wieku, która dwa stulecia później była już tylko malowniczym destruktem (il. 17). Architekt Jakub Kubicki, któremu powierzone zostały prace budowlane, połączył ostrołukową galerią pałac Krasińskich z ową poddaną renowacji ruiną, przeznaczoną do celów mieszkalnych. Przekształcenie polegało na zachowaniu wieży i części daw-

---

<sup>51</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 196; także: *idem*, *Chrystian Piotr Aigner...*, s. 161 n. Ponadto m.in.: Z. Kossakowska-Szanajca, B. Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964, s. 101; B. Majewska-Maszkowska, *op. cit.*, s. 255 n., T. S. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich...*, s. 241 n. W takim samym stylu przekształcono też później północną elewację zamku (przed 1813 lub 1825–1827).

<sup>52</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 194 n. Ponadto m.in.: J. Jaworska, *Radziejowice. Zespół architektoniczno-parkowy z wieku Oświecenia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XIV, 1952, nr 3, s. 57 n.; T. S. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich...*, s. 285 n.; T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Pałace i dwory w okolicach Warszawy*, Warszawa 1992, s. 148 n.; A. Nierychlewska, *Zamki i dwory województwa rawskiego w późnym średniowieczu i czasach wczesnonowożytnych*, Łódź 2013, s. 297 n.



nych murów, odbudowaniu całej bryły, wprowadzeniu krenelaży, fragmentów lapidarialnych i ostrołuków (okna, gzymsy koronujące). Rosnące zainteresowanie „pomnikami przeszłości” sprawiło bowiem, że postanowiono zachować zniszczony zamek i – jak zapisał syn ówczesnego właściciela Józef Krasieński – „nie każąc stylu dawnego, ochroniono historyczną pamiątkę od upadku”<sup>53</sup>. Wprawdzie rzeczywistym stylem budowli nikt się nie przejmował, ową „dawność” potraktowano wedle własnych mniemań, ale formy gotyckie uznano za najwłaściwsze dla przeprowadzenia „konserwacji” (il. 18).

Obudzone zainteresowanie przeszłością, zwłaszcza narodową, docenioną szczególnie po upadku polskiej państwowości, zaowocowało jeszcze jedną znaną budowlą. W 1809 roku w Puławach należących do Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej wzniesiono Dom Gotycki (il. 19)<sup>54</sup>. Nie była to jednak typowa budowla parkowa, jakie powstawały już dawniej. Nadano jej bowiem znacznie poważniejszą funkcję aniżeli typowej świątyni dumania. Dom Gotycki miał stać się pierwszym w podzielonej przez zaborców Polsce publicznym muzeum gromadzącym narodowe pamiątki. Również i ten budynek zaprojektował Chrystian Piotr Aigner. Piętrowy pawilon wzniesiony został na planie węgelnicy, a skrzydła powiązał ganki wsparte na ostrołukowych arkadach, zdobionych kolistymi maswerkami w nadłuczach. Ściany pierwotnie pozostawiono nietynkowane, zdobiąc jedynie kamiennym detalem narożniki oraz obramienia drzwi i okien, eksponując także fragmenty lapidarialne. W istocie powstała budowla niejed-

---

<sup>53</sup> J. Krasieński, *Pamiętniki ... od roku 1790–1831*, oprac. F. Reuttowicz, Poznań 1877, s. 33.

<sup>54</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 197 n.; także: *idem*, *Chrystian Piotr Aigner...*, s. 124 n. Przede wszystkim jednak: Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, VII, 1962, s. 94 n.; *idem*, *Zarys historii Zbiorów Czartoryskich*, [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1978, s. 11 n.; *idem*, *Puławy*, [w:] *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, red. Z. Żygulski jun., Kraków 1998, s. 46 n.; *idem*, *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 2009, s. 123 n. (tu obszernie zestawienie starszej literatury przedmiotu). Por. także publikację zbiorową towarzyszącą wystawie w Muzeum Narodowym w Krakowie: *„Czasy! Ludzie! Ich dzieła!” Teatr obrazów księżnej Izabeli Czartoryskiej. Obrazy i miniatury z Domu Gotyckiego i Świątyni Sybilli w Puławach*, Kraków 2001, *passim*.

norodna stylistycznie, eklektyczna, klasycystyczno-gotycka. W jej wnętrzu zaprezentowane zostały zbiory malarstwa i grafiki. „Dom Gotycki, najciekawsze muzeum polskie epoki romantyzmu, miał zawierać pamiątki po sławnych mężach i kobietach całego świata, ale poświęcony był też bohaterom rodzimym”<sup>55</sup>.

Zupełnie odmienne przeznaczenie zyskała inna neogotycka budowla powstała w dobrach wilanowskich Stanisława Kostki Potockiego. To zaprojektowana również przez Chrystiana Piotra Aignera holendernia, wzniesiona w 1811 roku (il. 20)<sup>56</sup>. Złożona została z dwóch podłużnych budynków ustawionych względem siebie pod kątem prostym, połączonych murem z bramą prowadzącą na gospodarczy dziedziniec. Budynek obory został ulokowany tak, by jego ściana szczytowa zamykała oś widokową południowej części pałacowego parku. Elewację tę, wzmocnioną czterema szkarpami, zwieńczoną trzema ostrołukowymi sterczynami, pozostawiono w czerwonej cegle, poza wytynkowanymi trzema ostrołukowymi blendami w przyziemiu i dwiema kolistymi ponad niższymi blendami bocznymi. Ostrołukowymi blendami tudzież krenelażem został też ozdobiony tynkowany mur łączący oba budynki. Projekty bramy na dziedziniec mogła stworzyć Anna z Tyszkiewiczów Potocka, synowa Stanisława Kostki Potockiego, amatorsko zajmująca się projektowaniem małej architektury, elementów dekoracyjnych i mebli (il. 21)<sup>57</sup>.

Nie są dokładnie datowane, ale najpewniej z tego właśnie okresu pochodzą, trzy rysunki Wojciecha Jaszczołda zachowane w dawnych zbiorach Potockich<sup>58</sup>. Artysta ten na początku XIX wieku pracował jako malarz-

---

<sup>55</sup> Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich...* [ed. 2009], s. 134.

<sup>56</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 198; także: *idem*, *Chrystian Piotr Aigner...*, s. 188 n. Ponadto m.in.: W. Fijałkowski, *Wilanów...*, s. 231 n.; J. Polanowska, *op. cit.*, s. 277 n.

<sup>57</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. I. Rys. 4701 (WAF. 50). Por.: K. Gutowska-Dudek, *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej. Katalog*, t. 3, Warszawa 2002, s. 169 (nr kat. 1366). Tamże zachowane rozmaite inne jej szkice i projekty: *ibidem*, s. 161 n.

<sup>58</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. I. Rys. 4758 (WAF. 52), I. Rys. 4760 (WAF. 52); I. Rys. 4761 (WAF. 52). Por.: K. Gutowska-Dudek, *op. cit.*, t. 2, Warszawa 1998, s. 14 n. (nr kat. 429–431).

-dekorator i budowniczy na rzecz Stanisława Kostki Potockiego w jego dobrach w: Wilanowie, Natolinie i Olesinie<sup>59</sup>. Przedstawiają one neogotyckie budowle (il. 22). Najprawdopodobniej są fantazjami architektonicznymi i nie stanowią odwzorowania budowli rzeczywistych czy wizualizacji konkretnych projektów, co sugerowała Krystyna Gutowska-Dudek<sup>60</sup>. Budzą zainteresowanie, gdyż wskazują, że wyobraźnia niektórych artystów z coraz większą intensywnością zaczynała krążyć wokół form neogotyckich. Charakterystyczne są próby wykorzystania rozmaitych form gotyckich: ostrołuków, łaskowań, maswerków, krenelaży i kwiatonów. W niektórych przypadkach sposób ich użycia wydaje się dość naiwny, niezgodny zarówno z regułami średniowiecznej architektury, jak też z nader prozaicznym aspektem funkcjonalności, ale widoczne jest, że artysta próbuje poznać ów nowy dlań język, by sprawnie się nim posługiwać. Świadczą o tym choćby kreślone na obrzeżu zasadniczego rysunku motywy ornamentalne.

Warto też wspomnieć o pomysłach nieco ekscentrycznych. Za taki wypadnie uznać abrys neogotyckiej altany drewnianej, zaprojektowanej (jako jedna z kilku) około 1810 roku przez Aignera do posiadłości Stanisława Kostki Potockiego w Olesinie (il. 23)<sup>61</sup>. Niemal kuriozalne było tu skontrastowanie sylwety masywnego „zaczyska” z ażurową konstrukcją, nietrwałym materiałem i rekreacyjnym przeznaczeniem tej parkowej budowli. Zachowały się projekty, sporządzane najpewniej przez Fryderyka Alberta Lessla w pierwszej dekadzie XIX wieku, wykorzystujące motywy gotyckie do sztukatorskiej dekoracji plafonów<sup>62</sup>. Nie byłoby w tym może nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że cały pałac, wzniesiony w latach 1783–1786 z inicjatywy Bazylego Walickiego według projektu Stanisława Zawadzkiego, mógł niemal stanowić kwintesencję stylistyki stanisławow-

---

<sup>59</sup> Na temat tego mało znanego artysty: Z. Prószyńska, *Jaszczułt (Jaszczółd) Wojciech*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych...*, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, t. 3, Wrocław 1979, s. 271 n.

<sup>60</sup> K. Gutowska-Dudek, *op. cit.*, t. 2, s. 15.

<sup>61</sup> T. S. Jaroszewski, *Olesin*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXIV, 1962, nr 1, s. 109; T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner...*, s. 73; J. Polanowska, *op. cit.*, s. 193 n.

<sup>62</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. Rys. Pol. 10393/5 oraz Rys. Pol. 10393/11.

skiego klasycyzmu<sup>63</sup>. W formach neogotyckich komponowano także inne elementy wystroju, jak może o tym świadczyć kominek w pałacu w Natolinie. W inwentarzowych deskrypcjach prezentowano go następująco: „z czerwonego stiuku biało groszkowanego z ostrołukowym otworem paleniska”, powyżej „boazeria w sposobie gotyckim”, zawierająca „zwierciadło spuszczone w ramach mahoniowych, z kolumnami z dwóch sztuk złożone”, cały zaś efekt polegał na zaskoczeniu, gdyż lustrzaną taflę można było unieść i wówczas zamiast własnego oblicza, ukryte zazwyczaj okienko ukazywało malowniczy fragment parku<sup>64</sup>. Bardzo prawdopodobne, że autorką tej inwencji była wspomniana Anna z Tyszkiewiczów Potocka.

W roku 1812 pojawiły się pierwsze szersze wypowiedzi architektów na temat architektury gotyckiej. Chrystian Piotr Aigner na posiedzeniu Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk przedstawił *Rozprawę o guście w ogólności a w szczególności w architekturze*<sup>65</sup>. W kontekście powtarzającego się przy najważniejszych realizacjach neogotyckich nazwiska jej autora, zasadniczy ton wyводу musi zaskakiwać. Główna teza nie różni się bowiem wcale od tej, jaką prezentowano w poprzednim stuleciu. Po upadku Cesarstwa Rzymskiego – oznajmia autor – „wszystkich prawideł prawdziwej piękności zaniedbano, a natomiast rzucano się do tego, co było wymuszonym, piększydlami przeobciążonym, nadzwyczajnym, więcej powiem, owszem potwornym. W pośród tych czasów barbarzyńskiego gustu architektury wiele

---

<sup>63</sup> Wiadomo, że Lessel był wtedy zaangażowany przy dekoracji wnętrza pałacu w Małej Wsi: T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Itar, Wilhelm Henryk Minter, architekci polskiego klasycyzmu*, Warszawa 1974, s. 71, 82, 127 n. Ostatnio szerzej na temat tego pałacu: M. Getka-Kenig, *Trzy pałace Hilarego Szpilowskiego: klasycyzm a problem elitarności wśród szlachty na Mazowszu końca XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXXVII, 2015, nr 2, s. 275 n.; R. Mączyński, *Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi, czyli rozważania o tym, jak w opinii potomnych uczeń zawłaszczył dzieła swego mistrza: Stanisława Zawadzkiego*, „Sztuka i Kultura”, III, 2015, s. 87 n.

<sup>64</sup> Cytat wg: S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 181.

<sup>65</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, *passim*. Na temat tej publikacji: T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner...*, s. 297 n.; *idem*, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 178 n.; Z. Mieszkowski, *op. cit.*, s. 22 n. i *passim*.

znaczniejszych miast w Europie powstało i większą część kościołów na całym Zachodzie wzniesiono, w których piętno przesadzonego nad wszystkie prawidła trybu wydaje się. Te budowle zdumiewają swoim ogromem, niezmiernym natłokiem ozdób, zupełnym zaniedbaniem stosunków”<sup>66</sup>.

Niejako mimochodem Aigner objaśnił dopuszczalne zastosowanie stylistyki gotyku w budownictwie: „Ten rodzaj architektury, który malarzom podaje czasem piękny przedmiot, używany bywa tylko dla zabawy w niektórych budowach służących za ozdoby ogrodów, jako przypomnienie architektury barbarzyńskich Gotów i jako cień, przy którym dobry smak lepiej się wydać może. Lecz wziąć go za wzór do budowania, jest to powracać do złego dzikich narodów gustu”<sup>67</sup>. A zatem budowlą neogotycką może być, zdaniem architekta, jedynie pawilon parkowy, służący wyłącznie rekreacji, stanowiący malowniczy motyw ogrodowy. Tym samym Aigner sytuuje się na pozycjach niewzruszonego obrońcy uniwersalnych i niepodważalnych prawideł architektonicznych, stworzonych przez starożytną kulturę grecko-rzymską. Zdaje się nie zauważać, że w swej praktyce projektanckiej już nieraz występował przeciw własnym głoszonym dukiem poglądom. To zresztą wyraźnie dowodzi, jak wiele z jego poczyniń projektancko-budowlanych odbywało się pod dyktando bardziej otwartych na symptomy mody zleceniodawców.

Nie inaczej wypowiadał się inny architekt tej epoki – Sebastian Sierakowski – w opublikowanym w 1812 roku tomie *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*<sup>68</sup>. „Gust gotycki, który moda zaczyna wskrzeszać, [...] prawdziwa potępia architektura, jako gust na samym wymyśle zasadzony, którego nikt pod pewne prawidła nie podciągnął, nikt żadnego dzieła (ile wiem przynajmniej) o nim nie napisał, nikt jego stałych i pewnych przepisów nie podał”<sup>69</sup>. Zajmowanie się sztuką wieków średnich nie licuje z pozycją człowieka uczonego, światłego, reprezentującego dobry

---

<sup>66</sup> Ch. P. Aigner, *op. cit.*, s. 29 n.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> S. Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, cz. 1–3, Kraków 1812, *passim*. Na temat tej publikacji: Z. Mieszkowski, *op. cit.*, s. 21 n. i *passim*; T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 182 n.

<sup>69</sup> S. Sierakowski, *op. cit.*, cz. 1, s. III.

gust, gdyż znającego i stosującego znamionujące go reguły, więc: „Mało jest do mówienia o owym budownictwie popolicie nazwanym dawnym gotyckim, które nastąpiło po grecko-rzymskim, nawet było to toż samo, lecz bardzo upadłe i które ze stopnia przyjemności przeszło w stan karłowaty, ciemny i ciężki”<sup>70</sup>.

A choć potrafił Sierakowski przytoczyć piękne – aczkolwiek nie całkiem oryginalne – porównanie odnoszące się do gotyckiej stylistyki, wcale nie wpływało to na zmianę jego zapatrywań estetycznych i podważenia doktryny, uznawanej za jedynie słuszną. Pisał: „Dosyć jest wystawić sobie jaką ulicę ogrodową, w niej dobrze urządzone drzewa, piękne, wyrosłe, które splatają w górze swoje gałęzie, zaraz się postrzeże podobieństwo gmachu gotyckiego [...] i to jest właściwie charakterem gotyzmu, który że ma za wzór naturę, podobać się może”<sup>71</sup>. Zdumiewa go maestria dawnych muratorów: „W sklepieniach architektura gotycka do najwyższej doszła doskonałości, nie można bez podziwienia wpatrywać się, jaka jest ich śmiałość, lekkość i jak dowcipnym i szczególnym sposobem są poukładane”<sup>72</sup>. Przywołana analogia dzieła człowieka z dziełem natury prowadziła autora do następującej refleksji: „To budownictwo nieznanne w Grecji i w Rymie było zupełnie nowym dowcipu wynalazkiem, wydobyte z przyrodzenia, ale z przyrodzenia uważanego w swej wielkości, w swej prawdziwie żywej piękności i wspaniałości, przystosowanej szczególnie do najszlachetniejszego budowania, na jakie się mogli ludzie zdobyć w stawianiu kościołów”<sup>73</sup>.

Wydawać by się mogło, że Sierakowski już, już osiągnął próg, pozwalający mu na uznanie za pozytywne walorów stylistyki gotyku. Ale końcowa konkluzja jego rozważań dowodzi, że przekroczyć owego progu nie był w stanie: „Już w dniach dzisiejszych przykładu tego doświadczamy, kiedy z paszportem mody (lub jak wygnaniec szukający przytułku) gust gotycki zaczął się wciskać w gabinety osób, których moda zatrudnieniem, postąpił do apartamentów, do altan, do oranżeriów, salonów, a zacząw-

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, cz. 1, s. 81.

<sup>71</sup> *Ibidem*, cz. 1, s. 82.

<sup>72</sup> *Ibidem*, cz. 2, s. 231.

<sup>73</sup> *Ibidem*, cz. 1, s. 82.



szy [...] rozpościerać się po meblach, krzesłach, kominkach, karetach, nadgrobkach, jest już wyszukiwany na domek oddalony od mieszkania, na bibliotekę [...], już nawet i na kościół. Przytaczam tę prawdę z doświadczenia, kiedy żądającym o projekta w tym guście, chcąc odmówić, a razem nie chcąc obrazić modnego uprzedzania, przyznałem się do nieumiejętności w tym gatunku”<sup>74</sup>. Praktyka architektoniczna Sierakowskiego pokazała, iż rzeczywiście dość rygorystycznie trzymał się klasycyzmu, a nieśmiały neogotyk zajmował w jego twórczości miejsce zupełnie marginalne<sup>75</sup>. Kończył więc swój wywód następującym przesłaniem: „Architektura przetogotycka ma wielkość, wspaniałość, łatwość, delikatność i śmiałość, nic nie ma pospolitego. Cały błąd tej architektury jest w ozdobach, które gwałcą prostotę, obrażają naturę i przez mnogość dzikich [...] imaginacji stają się nieznośnymi”<sup>76</sup>. Mimo dostrzeganych zalet, odstępstwo od zasad okazywało się więc granicą nie do pokonania.

W pierwszym piętnastolecu XIX wieku wyraźnie pogłębiało się zainteresowanie neogotykiem. Wprawdzie powstające budowle dalekie były od stylistycznej jednorodności, ale zaobserwować można narastanie liczby cech mających nadawać im właściwy wyraz. Charakterystyczna jest asymetria rozwiązań (Radziejowice, Wilanów, Puławy), uwysmuklanie proporcji zastosowanych elementów (Łańcut, Radziejowice), wykorzystywanie ostrołuku w różnych formach: arkady, blendy, fryzy, niezbędne zaczynają być krenelaże, pojawiają się naśladownictwa maswerków. Przy większości gotycyzujących budowli realizowanych w tym okresie powtarza się nazwisko Chrystiana Piotra Aignera, zdeklarowanego klasycysty<sup>77</sup>. Niewątpliwie – zwłaszcza w świetle cytowanych jego poglądów – nowa stylistyka była tworzona przezeń pod presją oczekiwań możliwych zleciennodawców: Stanisława Kostki Potockiego czy Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, cz. 1, s. 103.

<sup>75</sup> J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty klasycystyczne i neogotyckie (1777–1824)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, VII, 1968, s. 27 n., 34 n.

<sup>76</sup> S. Sierakowski, *op. cit.*, cz. 2, s. 231.

<sup>77</sup> Szerzej o tym architekcie: T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner..., passim*; także: E. Manikowska, *Aigner Chrystian Piotr*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych...*, s. 11 n.

W odróżnieniu od poprzedniego etapu popularyzacji neogotyku teraz powstawały budowle o znacznie szerszym zakresie użyteczności, wznoszone z przeznaczeniem mieszkalnym (Radziejowice), gospodarczym (Wilanów) czy muzealnym (Puławy). Kostium neogotycki zyskały również (choć niecałe) pałace stanowiące główną siedzibę danego magnata (Wilanów, Łańcut). Styl gotycki okazał się też szczególnie predysponowany do przeprowadzania „konserwacji” dawnej architektury (Radziejowice) lub stworzenia budowli mającej gromadzić pamiątki przeszłości (Puławy).

\*

W okresie konstytucyjnym Królestwa Polskiego, zapoczątkowanym Kongresem Wiedeńskim w roku 1815, a zakończonym *de facto* upadkiem powstania listopadowego w 1831 roku, styl klasycystyczny nadal dominował w architekturze polskiej. Można jednakże zaobserwować pogłębienie wiedzy o architekturze gotyckiej, a formy dla niej charakterystyczne coraz odważniej pojawiać się zaczęły w budowlach monumentalnych, także w miejskich budynkach użyteczności publicznej. Nadal powstawały neogotyckie budowle parkowe. Nadal przekształcano starsze budowle w duchu neogotyku<sup>78</sup>. Około roku 1828 został od podstaw zbudowany w Opinogórze niewielki neogotycki zameczek, mający stać się siedzibą poety Zygmunta Krasińskiego (il. 24)<sup>79</sup>. Budowla to parterowa, wzniesiona na planie zbliżonym do kwadratu, z wyniosłą, czterokondygnacyjową, ośmioboczną

---

<sup>78</sup> Wskazać można dwa przykłady. Pierwszy – niezrealizowany – to zainicjowane przez Konstancję z Lubomirskich Rzewuską przekształcenie pochodzącego z XVII w. barokowego zamku w Grzymałowie, któremu zamierzano ok. 1817 r. nadać szatę neogotycką, zaprojektowaną przez Jakuba Hempla: T. S. Jaroszewski, *Jakuba Hempla projekty przebudowy zamku w Grzymałowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXI, 1959, nr 1, s. 92 n.; T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, *op. cit.*, s. 46 n.; T. S. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich...*, s. 200 n. Drugi – zrealizowany – to podjęte przez miłośniczkę gotyku, Annę z Tyszkiewiczów Potocką, przeobrażenie ok. 1825 r. odziedziczonego klasycystycznego pałacu na Mokotowie w Warszawie, którego elewacje otrzymały formy neogotyckie, wedle projektu opracowanego przez Henryka Marconiego: M. Zakrzewska, *Mokotów. Pałacyk i założenie ogrodowe*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, VII, 1962, z. 1, s. 45 n.

<sup>79</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia...*, s. 194 n. Ponadto m.in.: J. Baranowski, *Neogotycki zameczek w Opinogórze. Zarys historii i odbudowy*, „Ochrona Zabytków”

wieżą ulokowaną w jednym z narożników. Projektant pozostaje nieznanym. Detal architektoniczny wyraźnie inspirowany był wzorami graficznymi.

W tym czasie pojawiła się też pierwsza wielka rezydencja, o której bez cienia wątpliwości można powiedzieć nie to, że była gotycyzująca, lecz to, że była neogotycka. To pałac wzniesiony z inicjatywy generała Ludwika Michała Paca w Dowspudzie (il. 25)<sup>80</sup>. Podczas swych bytności w Anglii „hrabia przekonał się o szczególnej przydatności gotyku do odtwarzania siedziby dawnego pana; dzięki temu powstała pierwsza rezydencja w Polsce reprezentująca ten styl w takiej skali”<sup>81</sup>. Był świadom tego, że wznosi siedzibę starego rodu litewskiego, wielce zasłużonego w dziejach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, którego sam jest ostatnim przedstawicielem, stąd chęć zaakcentowania owej „starożytności” w nadanej jej formie. Wszakże o ile forma była obca, o tyle przekaz treściowy zawarty zarówno w programie zewnętrznego wystroju rzeźbiarskiego, jak też w wystroju i wyposażeniu wnętrza był na wskroś narodowy, gdyż fundator – jak niegdyś o nim pisał Stanisław Małachowski – był „przekonany o potrzebie przechowywania tradycji historycznych, tak w dziejach narodowych, jako też w pamiątkach rodzinnych”, zwłaszcza w sytuacji kraju, który został pozbawiony własnej państwowości<sup>82</sup>.

Budowę pałacu rozpoczęto w 1820 roku według projektu mało znanego architekta włoskiego Pietra Bosia. Rychło jednak inwestor zeń zrezyg-

---

ków”, XIII, 1960, nr 1/4, s. 29 n.; T. S. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich...*, s. 264 n.; T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *op. cit.*, s. 130 n.

<sup>80</sup> Najnowszym i najobszerniejszym opracowaniem dziejów i architektury pałacu jest artykuł: J. Kaźmierczak, „Wart Pac pałaca...” *Zamek w Dowspudzie – nostalgiczny pomnik dawnej Litwy złączonej z Koroną*, „Rocznik Historii Sztuki”, XIX, 1992, s. 221 n. (tu pełne zestawienie starszej literatury przedmiotu). Ponadto m.in.: J. Baranowski, *Architektura pałacu w Dowspudzie*, „Rocznik Białostocki”, XIII, 1976, s. 415 n.; T. S. Jaroszewski, *Henryk Marconi i neogotyck*, „Rocznik Białostocki”, XIII, 1976, s. 451 n.; *idem*, *O siedzibach neogotyckich...*, s. 189 n. Por. też: A. S. Czyż, *Włosi w kręgu rodziny Paców*, [w:] *Stan badań nad wielowiekowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, red. W. Walczak, K. Łopatecki, t. 4, Białystok 2013, s. 175 n.

<sup>81</sup> J. Kaźmierczak, *op. cit.*, s. 229. Niejednokrotnie badacze – zarówno dawniej, jak i obecnie – podkreślali anglomanię Paca, np.: M. Sidor, *Ludwik Michał hrabia Pac – polski ziemianin w angielskim stylu*, „Rocznik Białostocki”, XI, 2011, s. 79 n.

<sup>82</sup> S. Małachowski, *Wspomnienie o generale Ludwiku hr. Pacu...*, Poznań 1878, s. 14.

nowa! i w 1822 roku zatrudnił Henryka Marconiego, również Włocha. Tak szybko jak Marconi przybył do Dowspudy, tak szybko ją opuścił, udając się do Warszawy, by w tamtejszych bibliotekach podjąć przyspieszone „studia nad gotykiem angielskim”, którego wcześniej nie znał<sup>83</sup>. Pac miał bowiem wyraźnie określoną wizję swej rezydencji jako siedziby neogotyckiej utrzymanej w stylistyce angielskiej. Marconi, powróciwszy do Dowspudy, objął kierownictwo prac przy pałacu i zakończył inwestycję w iście imponującym tempie już w roku 1823 (z wyjątkiem niektórych wnętrz). Nie są znane projekty pałacu, nie wiadomo też, jaki wkład w ostatecznie zrealizowane dzieło miał Bosio, a jaki Marconi. Prawdopodobnie ten drugi zaprojektował całą rezydencję na nowo, gdy abrysy stworzone przez pierwszego nie znalazły uznania w oczach inwestora. Dzieje pałacu były, niestety, krótkie. Po upadku powstania listopadowego został skonfiskowany, a pozbawiony troskliwego właściciela, był sukcesywnie rozbierany przez okoliczną ludność i rychło obrócił się w ruinę (il. 26)<sup>84</sup>. Do dziś pozostały zeń dwa fragmenty: arkadowy portyk z fasady oraz jedna z wież od strony ogrodu.

O niezwykłym zamyśle świadczą obecnie nie tyle owe relikty, ile zachowane przekazy ikonograficzne (il. 27). Cały pałac, frontem skierowany na południe, zakomponowano jako bryłę symetryczną na rzucie odwróconej litery T. Dwie kondygnacje piwnic unosiły dwie kondygnacje murów pałacowych ponad ziemią. Skrzydło frontowe, piętnastoosiowe, ozdobione pośrodku silnie wysuniętym arkadowym portykiem, zakończone było po bokach oszkarpowanymi pawilonami-bastejami. Skryty na tyłach prostokątny korpus, nadbudowany czworoboczną latarnią zwieńczoną krenelażem, ujmowały na narożach cztery ośmioboczne wieżyczki, a kolejne dwie przylegały do części frontowej, flankując portyk. Bryła ta, sprawiająca wrażenie masywne i obronne, zyskała starannie przemyślaną dekorację rzeźbiarską (program patriotyczny ukazujący najznakomitszych polskich monarchów

---

<sup>83</sup> S. Łoza, *Henryk Marconi i jego rodzina*, Warszawa 1954, s. 10.

<sup>84</sup> Dokumentowały to wizerunki pojawiające się w XIX w. w poczytnych periodykach, m.in.: A. Osipowicz, *Ruiny zamku w Dowspudzie*, „Tygodnik Ilustrowany”, XI, 1865, nr 276, s. 4 n.; M. Rawicz-Witanowski, *Po bocznych drogach. Dowspuda*, „Wędrowiec”, XXXVII, 1899, nr 1, s. 7.

i wodzów) oraz wysmakowany neogotycki detal, wypracowany na podstawie wzorników takich jak choćby wspomniane dzieło londyńskie Langleyów (il. 28). W skrzydle frontowym znalazł się westybul i sale reprezentacyjne, między innymi zbrojownia i sala Koryncka, w pawilonach-bastejach ulokowano „gabinet dzieł strategicznych” i oranżerię. W korpusie głównym pomieszczenia użytkowe (sypialnia, jadalnia, łazienka) i rekreacyjne (galeria obrazów, biblioteka, sala bilardowa), uszeregowane wokół centralnie umieszczonej, obszernej kaplicy, oświetlonej latarnią, dostępnej z westybulu.

Trafnie i precyzyjnie doniosłość pałacu w Dowspudzie ujął Jerzy Kaźmierczak: „Zamek-pomnik, siedziba żołnierza, który za naczelny obowiązek uznał walkę o wolność narodową, miał upamiętniać czasy, wydarzenia, osobistości, które przysporzyły chwały polskiemu orężu walczącemu o zachowanie lub umocnienie niepodległości. Mówiły o tym rzeźby na zewnątrz, dekoracje komnat, wreszcie zbiory, które również wypada uznać za część pomnika, jakim był zamek. Wszystkie części »pomnika« były ważne, lecz o jego formie stanowiła przede wszystkim architektura. Była to *architecture parlante*, która gotyckością ewokowała epokę wielkości państwa i podkreślała rodowód właściciela, sięgający na Litwie czasów średniowiecza; wewnątrz klasycyzujące [...] symbolizowały jego rodowód jeszcze dawniejszy, a także jego pozycję i artystyczny gust”<sup>85</sup>. Ta zasadnicza tendencja okazała się niezwykle trwała również w architekturze czasów popowstańowych: „Neogotycka rezydencja, ucharakteryzowana na średniowieczną, miała przez lata całe, jeśli nie tak ostentacyjnie jak w Dowspudzie stanowić »pomnik« dawnej Polski, to przynajmniej wyrażać patriotyczne postawy i działania jej arystokratycznych – zazwyczaj – właścicieli”<sup>86</sup>.

Zapowiedź przyszłej kariery stylu neogotyckiego jako tego, który uznany został za szczególnie predysponowany dla budowli sakralnych, mógł stanowić projekt – nigdy nieurzeczywistniony – przekształcenia fasady gotyckiej katedry św. Jana Chrzciciela w Warszawie; zaprezentowano go w 1823 roku w salach Królewsko-Warszawskiego Uniwersytetu

---

<sup>85</sup> J. Kaźmierczak, *op. cit.*, s. 261 n.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 267.

(il. 29)<sup>87</sup>. Stołeczny kościół metropolitalny, zbarokizowany w XVII stuleciu, od dawna domagał się gruntownej restauracji, toteż raz po raz pojawiały się zamysły jej przeprowadzenia. Rysunek, będący dziełem dwóch autorów, ukazywał po lewej stronie stan istniejącej fasady – co odwzorował malarz Zygmunt Vogel, po stronie prawej projekt jej przekształcenia – co wykonał architekt Hilary Szpilowski. Nie była to wówczas propozycja jedyna, jednak ta właśnie zyskała największy aplauz wśród publiczności. Recenzent „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” pisał: „Projekt facjaty Szpilowskiego, budowniczego rządowego, najlepiej się podobał i podług wszelkich zasad architektonicznych jest najstosowniejszy do już egzystującej, a przez profesora Vogla obok wybornie narysowanej”<sup>88</sup>.

Również i dzisiaj wypada przychylić się do tych pochwał. Szpilowski zamierzał podwyższyć nieco skrajne partie fasady i zwieńczyć je schodkowym szczytem z ośmioboczną wieżą-iglicą na osi. Neogotycką elewację, teraz trójkondygnacyjową, miał w partii środkowej urozmaicić ryzalit, poprzedzony rozbudowaną kruchtą o ściętych narożach, zwieńczoną płaskim tarasem obwiedzionym balustradą. Tak skomponowaną bryłę zamierzano przepruć ostrołukowymi otworami drzwi i okien, te ostatnie zostały znacznie pomnożone w stosunku do stanu wyjściowego, zwłaszcza w najwyższej kondygnacji, gdzie znalazły się ich pary w partiach bocznych, a triada w partii środkowej. Majstersztykiem okazał się jednak starannie dobrany detal rzeźbiarski, o mocno podkreślonych uwysmuklonych proporcjach, w pełnym gotyckim repertuarze: ażurowych i ślepych maswerków, wimperg, pinakli, w których nie zapomniano ani o żabkach, ani o kwiatonach. W stosunku do dzieł z dwóch wcześniejszych okresów projekt ten dowodzi wręcz znawstwa Hilarego Szpilowskiego, wynikłego jednak najpewniej nie

---

<sup>87</sup> Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, *Facjata kościoła metropolitalnego przy ulicy Świętojańskiej w Warszawie. Połowa pierwsza jak teraz egzystuje zdjęta przez Z. Vogla, 1823. Połowa druga jak być ma reformowana, projektowana przez H. Szpilowskiego, 1823*, sygn. Zb. d. Uniw. Warsz. P. 186, nr 219. Por.: *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin...*, cz. 1, s. 56 (nr kat. 68). O tym projekcie Szpilowskiego m.in.: M. I. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978, s. 145 n.

<sup>88</sup> Cytat wg: *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, oprac. S. Kozakiewicz, Wrocław 1952, s. 107.



tyle ze studiów nad dziełami sztuki dawnej, ile z pogłębionej lektury dzieł propagujących ją w postaci graficznych wzorów.

Wobec niezrealizowania przekształcenia fasady katedry tym ważniejszym dziełem zdaje się Galeria Gotycka, jaka została w latach 1823–1825 wzniesiona przezeń przed warszawskim kościołem Dominikanów (il. 30)<sup>89</sup>. Budowla była starannie przemyślana. Wypełniła niewielki prostokątny plac przed świątynią i powiązała ze sobą flankujące go – kościelną wieżę od południa (której też w pierwotnym zamysle zamierzano nadać szatę neogotycką) i ciąg kamienic od północy (il. 31)<sup>90</sup>. Była siedmioosiowa, ujęta szkarpami, które w górnej partii przechodziły w szpiczaste sterczyny. W przyziemiu mieściła wysokie, przeszklone ostrołukowe arkady, a ponad nimi pasy fryzów, zróżnicowanych nieco formą, wypełnionych blendami. Całość odznaczała się szlachetnością wysmukłych proporcji i starannością w doborze architektonicznego detalu opartego na graficznych wzorach. Galeria miała charakter handlowy, zastąpiła pojedyncze kramy rozstawiane przez kupców przed świątynią. Znaczenie tej budowli zdaje się doniosłe nie tylko z uwagi na zaawansowane formy stylowe, lecz także ze względu na przeznaczenie jako ogólnie dostępnego budynku użyteczności publicznej oraz lokalizację przy jednym z najważniejszych traktów komunikacyjnych Warszawy, gdyż oba te czynniki wpływały na powszechną znajomość tego obiektu. Zabytek ów, choć cudem przetrwał kataklizm bombardowań niemieckich 1944 roku, to po wojnie został rozebrany, by odsłonić wczesnobarokową – ale mało interesującą – fasadę dominikańskiej świątyni. Była to fatalna decyzja i drastyczne posunięcie, nawet jak na epokę, która nie ceniła sobie jeszcze zbytnio neostylów.

Wypada wspomnieć jeszcze jedną zrealizowaną, a szczęśliwie dochowaną do obecnych czasów budowlę, wskazującą nurt architektoniczny, któ-

---

<sup>89</sup> M. W. Urbanowski, *Architektura kościoła św. Jacka w Warszawie*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222–1972*, red. J. Kłoczowski, t. 2, Warszawa 1975, s. 209 n.; R. Mączyński, *Ulice Nowego Miasta*, Warszawa 1998, s. 82, 86 n.

<sup>90</sup> Litografię wykonaną wedle pierwotnego projektu Szpilowskiego opublikował: L. Schmidtner, *Zbiór celniejszych gmachów miasta stołecznego Warszawy, częścią z natury zdjętych, a częścią podług istniejących planów rysowane i litografowane...*, z. 2, Warszawa 1823, s. nlb. [tabl. 29].

ry szybko został utożsamiony z neogotycką stylistyką. To kaplica św. Anny na cmentarzu w Wilanowie, wzniesiona z inicjatywy Aleksandry z Lubomirskich Potockiej według projektu Chrystiana Piotra Aignera w latach 1823–1826 (il. 32)<sup>91</sup>. Wydawać by się mogło, iż nie różni się specjalnie od rysowanych przez Orłowskiego czy Jaszczolda, ale w przeciwieństwie do tamtych służących rekreacji, ta miała za zadanie upamiętniać zmarłych. Zachowany przekaz ikonograficzny pochodzący z dziewiętnastowiecznej publikacji Hipolita Skimborowicza i Wojciecha Gersona o rezydencji wilanowskiej dowodzi, że zabytek znakomicie zniósł próbę czasu (il. 33)<sup>92</sup>. Otrzymał formę krzyża greckiego o ramionach zwieńczonych schodkowymi szczytami. Pomiędzy owymi ramionami stworzono cztery otwarte ganki – których ostrołukowe arkady z wkomponowanym motywem trójliścia wsparte zostały na pojedynczych kolumnkach – mające służyć ekspozycji tablic komemoratywnych wmurowywanych w zewnętrzne ściany kaplicy. Oszczędne maswerkowe dekoracje, operujące motywem ostrego łuku, stworzyły gzyms koronujący budowli oraz posłużyły opracowaniu szczytów.

Niemal w tym samym czasie pojawiły się dwa rodzime wzorniki dotyczące budownictwa kościelnego: w roku 1824 ukazały się drukiem *Wzory kościołów parafialnych* opracowane przez Hilarego Szpilowskiego, a rok później *Budowy kościołów* Chrystiana Piotra Aignera<sup>93</sup>. Zestawy już rozrysowanych, gotowych projektów miały ułatwiać wznoszenie świątyń na prowincji<sup>94</sup>. Obaj architekci w swych propozycjach dokonali swego

---

<sup>91</sup> T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner...*, s. 284 n.; W. Fijałkowski, *Wilanów...*, s. 226 n.

<sup>92</sup> H. Skimborowicz, W. Gerson, *Wilanów – album – zbiór widoków i pamiątek oraz kopie z obrazów Galerii Wilanowskiej*, Warszawa 1877, s. 92.

<sup>93</sup> H. Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych po województwach Królestwa Polskiego stawiać się mających, do wyboru dozorum kościelnym i dla użytku budowniczych ułożone...*, Warszawa 1824, *passim*; Ch. P. Aigner, *Budowy kościołów. Część pierwsza, zamykająca cztery projekta kościołów parafialnych różnej wielkości w dziewięciu tablicach*, Warszawa 1825, *passim*.

<sup>94</sup> Na temat obu wzorników: R. Mączyński *Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu. Rozważania o perspektywnym charakterze proponowanych rozwiązań*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, XLII, 2014, nr 4, s. 517 n. Uwagi na temat pracy Aignera: T. S. Jaroszewski, M. Kwiatkowski, *W sprawie genezy i oddziaływania teoretycznych projektów Piotra Aignera*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XIX, 1957, nr 1, s. 75 n.; T. S. Jaroszew-

podsumowania ostatniego półwiecza w zakresie rodzimej architektury sakralnej klasycystycznej. Tylko Szpilowski zdobył się na odwagę i włączył do swej publikacji jeden projekt świątyni neogotyckiej (il. 34). Wielkiej roli praktycznej ani jeden, ani drugi z tych wzorników nie odegrał. Przede wszystkim dlatego, że były dziełami epigońskimi, przebrzmiałymi w momencie wydania. Klasycyzm zaczynał bowiem z wolna ustępować pola, toteż owe wzory nie stanowiły rzeczywiście atrakcyjnej propozycji budowlanej na przyszłość. Znamienne się wydaje, że jedyny ściśle zrealizowany projekt wzorcowy to neogotycki kościół z lat 1830–1835 w Chociszewie koło Czerwińska, powstały wedle wzornika Szpilowskiego (il. 35)<sup>95</sup>.

Jak kształtowały się poglądy Henryka Marconiego, autora najznakomitszej neogotyckiej budowli zrealizowanej w czasach Królestwa Polskiego? W opublikowanym w 1828 roku swym dziele *O porządkach architektonicznych* zadeklarował się jako zwolennik klasycyzmu, uznając, że „architektura grecka i rzymska, będąc zbiorem kształtów i linii najregularniejszych, [...] przedstawia nam najkorzystniejsze środki do przyzwoitego zaradzenia sobie w licznych potrzebach”<sup>96</sup>. Podobnie jak poprzednicy konstatował późniejszą zapaść. Dostrzegając różnicę pomiędzy romańszczyzną a gotykiem, zauważał: „Popełniono [...] niedorzeczność, zmieniono bowiem nagle i z nadzwyczajną odwagą ciężki i niezgrabny sposób budowania na wysmukły, sztucznie na wylot podziurawiony i najdziwaczniej zdobiony, w którym chociaż wszystko w istocie było mocne, na oko jednak zdawało się bardzo słabe, a nawet grożące niebezpieczeństwem”<sup>97</sup>. I wyjaśniał: „Gatunek ten budownictwa nowym gotyckim nazwany widzieć można w kościołach dotąd istniejących we Włoszech, Anglii, Francji i w różnych krajach niemieckich”<sup>98</sup>. „Dziwaczne to budownictwo – dodawał – sprawiło zupełne zapomnienie porządków greckich, samo bowiem urojenie budow-

---

ski, *Chrystian Piotr Aigner...*, s. 302 n.; – Szpilowskiego: A. Wąsowski, *Projekty wzorcowe w twórczości Hilarego Szpilowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, XLVI, 2001, z. 3, s. 275 n.

<sup>95</sup> Tę zależność dostrzegł: A. Wąsowski, *op. cit.*, s. 296.

<sup>96</sup> H. Marconi, *O porządkach architektonicznych...*, Warszawa 1828, s. 7.

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 4.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

niczego stanowiło kształty, stosunki i ozdoby i aby zrobić lepiej nad innych, dosyć było przewyższyć ich w odwadze, więcej dziwaczyć<sup>99</sup>. No cóż, w Dowspudzie Marconi świetnie „podziwaczył”.

Wielokrotność przywołań Hilarego Szpilowskiego dowodzi, iż okazał się on gorliwym propagatorem nowych form neogotyckich na terenie Warszawy i Mazowsza<sup>100</sup>. Zdumiewać tylko może ich zróżnicowanie na przestrzeni zaledwie kilku lat: 1820–1825, co zdaje się świadczyć o intensywnie przebiegającym wtedy procesie samokształcenia architekta, kiedy intuicja została zastąpiona znawstwem. W tym właśnie okresie mieszczą się projekty z gruntu odmienne: od umownego neogotyku ograniczonego do wybranych tylko cech – stosowania uwysmuklonych proporcji, spadzistych dachów czy ostrych łuków (Chociszewo) – charakterystycznych dla recepcji średniowiecznych form w drugiej połowie XVIII wieku, do zaawansowanej i wysmakowanej stylistyki dojrzałego neogotyku o europejskim posmaku (Warszawa), co stanowiło domenę architektów działających w drugiej połowie XIX wieku. W przypadku Henryka Marconiego ów etap edukacyjny w zakresie sztuki gotyckiej został jeszcze bardziej skondensowany, nastąpił w roku 1822 przed rozpoczęciem przez architekta prac w Dowspudzie, co pozwoliło mu później na podejmowanie innych zleceń tego rodzaju<sup>101</sup>.

\*

Pora na podsumowanie. Rozpatrywany okres półwiecza można podzielić na trzy zasadnicze fazy, opatrując je umownymi etykietami: *Malowniczej egzotyki* w latach 1780–1800, *Poszukiwania gotyckości* w latach 1800–1815 i wreszcie *Neogotyku rozpoznanego* w latach 1815–1830.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Podstawowe informacje o architekcie: S. Hiż, *Zarys życia i twórczości Hilarego Szpilowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVI, 1954, nr 3, s. 335 n.; M. Getka-Kenig, *Szpilowski Hilary*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 49, Warszawa 2013–2014, s. 1 n.; R. Mączyński, *Szpilowski Hilary*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych...*, s. 452 n.

<sup>101</sup> Podstawowe informacje o architekcie: S. Łoza, *op. cit.*, *passim*; *idem*, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 188 n. Por. także: *Katalog rysunków architektonicznych Henryka i Leandra Marconich w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie*, oprac. T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, Warszawa 1967, *passim*.

Należy wyraźnie stwierdzić – a wbrew dotychczasowym sądom – że mówienie o nurcie neogotyckim w odniesieniu do czasów panowania Stanisława Augusta nie ma żadnego uzasadnienia. Powstające wtedy budowle zaistniały w wyniku poszukiwania egzotyki, a nie gotyku. Nawet ów czołowy rzekomo jego przykład – pałac w Korsuniu był tego rodzaju dziełem. Za pierwszy rzeczywiście neogotycki obiekt uznałbym ów Got z Arkadii, bo począł się on z obserwacji rzeczywistych cech architektury gotyckiej, tej rodzimej, dostępnej w Rzeczypospolitej. Sądzić też należy, że w przypadku budowli, tak wyróżniającej się spośród innych współczesnych, zadziałał zmysł analitycznej obserwacji Aleksandra Orłowskiego, który nie czuł się skrzepowany witruiąskimi zasadami. Sporządzone przezeń rysunki to niewątpliwe inwencje, które Szymon Bogumił Zug po prostu rozrysował.

Trudne czasy początku XIX wieku przyniosły wzrost zapotrzebowania na utrzymane w gotyckiej stylistyce dzieła. Zaczęto je bowiem łączyć nie z malowniczością, lecz przede wszystkim z historią, a stąd bardzo blisko było do trwałego skojarzenia z umacniającym się w sytuacji utraty niepodległości kultem tradycji i przeszłości. Taka asocjacja zaowocowała Domkiem Gotyckim w Puławach, zamkiem w Radziejowicach, a także – choć w nieco innym kontekście – kostiumami, w jakie przybrane zostały pałace w Wilanowie i Łańcucie. Większość gotyckich projektów z tego czasu przygotował Chrystian Piotr Aigner. To piętnastolecie niesło też pierwsze dostrzegalne próby kształcenia się architektów w zakresie dawnych form, co zdradzają choćby rysunki Wojciecha Jaszczolda.

Owa edukacja, oparta w coraz większym stopniu na sprowadzanych z zagranicy wydawnictwach ilustrowanych, nasiliła się w dobie konstytucyjnej Królestwa Polskiego, zwłaszcza że okres piętnastu lat pokoju sprzyjał podejmowaniu przedsięwzięć budowlanych. Czołowym osiągnięciem tego czasu stał się zrealizowany przez Henryka Marconiego pałac-pomnik w Dowspudzie, gdzie wykorzystując tradycyjną formułę stosowności, powiązano neogotycką stylistykę z bogatym programem treściowym, gloryfikującym dzieje polskiego i litewskiego narodu oraz historię rodu Paców. Innym dziełem zasługującym na wyróżnienie, choć niezrealizowanym, był projekt Hilarego Szpilowskiego dotyczący przekształcenia fasady katedry św. Jana Chrzciciela w Warszawie. Notabene to właśnie Szpilowski najchętniej i – jak się zdaje – z własnej inicjatywy eksperymentował z gotycką stylistyką.

Wypowiedzi Marconiego – a wcześniej Aignera czy Sierakowskiego – dowodzą, że teoria architektoniczna zupełnie rozmijała się z praktyką. Raz wpojone przekonanie o doskonałości, jaką osiągnęli starożytni w sztuce budowniczej, umocnione traktatami Witruwiusza oraz włoskich jego następców z doby renesansu, powodowało, że sformułowane tam reguły traktowano jak prawdy objawione i niepodważalne. Nieprzejednana postawa architektów sprawiała, iż w gotyku dostrzegano jedynie „dziwactwa”, nie zauważano zaś odmiennego – i jakże doskonałego – systemu architektonicznego. W okresie objętym niniejszymi rozważaniami wszyscy wymienieni architekci to zadeklarowani klasycyści. Takie właśnie, ortodoksyjne wręcz, poglądy ujawniają się w każdej zanotowanej ich wypowiedzi. Wszyscy też (może z wyjątkiem Szpilowskiego) projektowali dzieła neogotyckie niejako wbrew własnym upodobaniom i wyznawanym przez siebie zasadom.

Trzeba więc wyraźnie stwierdzić, że neogotyck najpewniej nie zaistniałby w rozdartej przez zaborców Rzeczypospolitej, gdyby nie zleceniodawcy, świadomi swych oczekiwań inwestorzy. Jeśli niejednokrotnie w badaniach nad dawną architekturą mamy wątpliwości, jaki mógł być wkład fundatora w ostateczną postać przygotowanego przez architekta projektu, to akurat w tym przypadku takowe nie istnieją. Wszyscy architekci musieli się podporządkować woli zamawiających. Aigner nie miał innego wyjścia, skoro jego pryncypał Stanisław Kostka Potocki pragnął mieć neogotyckie budowle. Podobnie Marconi, żeby spełnić oczekiwania Ludwika Michała Paca, musiał przejść szybkie samokształcenie w zakresie form gotyckich, których wcześniej nie znał. Precedensem w dziejach polskiej sztuki jest tak wyraźnie uchwytna i zarazem decydująca wola inwestorów, którzy zaczęli odgrywać rolę kluczową<sup>102</sup>. Obaj wymienieni – Potocki i Pac – podróżowali do Anglii, to stamtąd przywieźli zainteresowanie nowymi formami i odwagę wcielania swych zamysłów w czyn<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Zwracał na to uwagę: A. Rottermund, *Architekt i mecenas w epoce Oświecenia*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*, Warszawa 1994, s. 63 n.

<sup>103</sup> Problematykę z zakresu angielsko-polskich stosunków w zakresie sztuki w syntetyczny sposób podjął: S. Lorentz, *Stosunki artystyczne polsko-angielskie w dobie Oświecenia*, [w:] *Polska i Anglia. Stosunki kulturalno-artystyczne. Pamiętnik wystawy sztuki angielskiej. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1974, s. 7 n.



Wśród fundatorów były także (a nawet przeważały) oświecone damy, zwłaszcza: Izabela z Poniatowskich Branicka, Izabela z Flemmingów Czartoryska, Izabela z Czartoryskich Lubomirska, Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa czy Anna (zwana też Anetką) z Tyszkiewiczów Potocka, *secundo voto* Wąsowiczowa. W ich przypadku pierwotnym czynnikiem sprawczym najpewniej była literatura piękna, w której średniowieczne zamki stawały się scenerią dla opowieści<sup>104</sup>. Ale konkretne wzory i rozwiązania podpatrywały podczas chętnie odbywanych, licznych podróży. Znamienne w tym kontekście zdaje się – pochodzące z jesieni 1783 roku – doniesienie stołecznego dziennikarza gazety pisanej: „Wojazujące za granicę damy już do kraju powracają. Księżna Jejmość Ekspodkomorzyna Koronna z Jaśnie Wielmożną Kasztelanową Podlaską już dawniej z wód karlsbadzkich, a Jaśnie Wielmożna Referendarzowa Litewska w przeszłym tygodniu z Paryża tu stanęły. Takż Jaśnie Wielmożna Starościna Małogoska w tymże jeszcze miesiącu ma powrócić. Od Jaśnie Oświeconej Krakowskiej Najjaśniejszy Pan odebrał list w tym tygodniu, *die 12 praesentis* miała zapewne ruszyć z Paryża”<sup>105</sup>.

A zatem będący wnikliwym obserwatorem rzeczywistości Ignacy Krasicki, biskup warmiński, mógł w opublikowanej w 1779 roku satyrze kpić sobie z zafascynowanych cudzoziemszczyzną „żon modnych” oraz ich „nowych dzieł kunsztu i architektury”<sup>106</sup>. Ale – mówiąc szczerze, choć nieco przewrotnie – gdyby nie one, wyczulone na wszelkie nowinki płynące z „wielkiego świata”, pragnące podążać za literacką i obyczajową modą, a skłonne też wydawać znaczne fundusze na realizację swych marzeń, może w ogóle nie mielibyśmy zjawiska neogotyku. Bo z pewnością bez ich silnej

---

<sup>104</sup> Syntetyczne opracowanie gotyckich wątków literackich zawiera hasło: Z. Sinko, *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006, s. 158 n. (tu także obszerne zestawienie bibliografii z tego zakresu).

<sup>105</sup> Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, rkps sygn. F. 17, nr 216, k. 262. Wymienione peregrynantki to kolejno: Apolonia z Ustrzyckich Poniatowska, Marianna z Ledóchowskich Aleksandrowiczowa, Maria Teresa z Poniatowskich Tyszkiewiczowa, Anna ze Scipionów Szaniawska oraz Izabela z Poniatowskich Branicka.

<sup>106</sup> I. Krasicki, *Żona modna*, [w:] *idem, Satyry...*, Warszawa 1779, s. 72 n. (cytat ze s. 81).

presji nie podążyliby w tym kierunku architekci-profesjoniści, kurczowo trzymający się klasycyzmu, sankcjonowanego autorytetem starożytności.

*'Goth needed in Arcadia'. Considerations on the neo-gothic current in the Polish classicist architecture*  
– summary

The article takes up the subject of the popularization of neo-gothic in Poland by performing a review of the artistic achievements in the field over the period of 1780–1830. The period in view may be divided into three basic phases, conventionally labeled: *Picturesque Exotic* in the years 1780–1800, *Search for the Gothic* in 1800–1815 and *Recognized neo-gothic* in 1815–1830.

It must be clearly stated – albeit against widespread judgments – that talking of the neo-gothic trend in reference to the ruling period of King Stanisław August has no explanation whatsoever. The buildings emerging at that time resulted from the quest for the exotic rather than from Gothic stylistics. Even its allegedly most prominent example, Stanisław Poniatowski's palace in Korsuń, was a building of this kind, Moorish in the thought of its progenitor. The status of the first neo-gothic object should be attributed to Arcadia's 'Goth', constructed at the end of the first above-mentioned phase. This is due to the fact that the gazebo was conceived as the result of the observation of genuine features of gothic vernacular architecture one could access in Poland. It is imperative to believe that a building so distinct among its contemporaries was mostly the effect of the workings of the analytic sense of observation of Aleksander Orłowski, a drawing artist unconstrained by the rules once put forward by Vitruvius. The sketches made by him were without doubt creative ideas which later simply turned into architectonic drawings in the hands of Szymon Bogumił Zug.

Harsh Times in the beginning of 19<sup>th</sup> century brought about a significant growth in the demand for artistic works maintained in gothic style. They were now connected not so much to picturesqueness as to history, which led the path towards its permanent association with the rapidly emerging cult of the past and its tradition, dictated by Poland's loss of independence and its division between the neighbouring countries. The new approach found its fruition in such buildings as the Gothic House in Puławy, the Palace in Radziejowice, as well as – though in a slightly different context – the costumes worn by the Potocki's Palace in Wilanów and The Lubomirski's Palace in Łańcut. The majority of Gothic projects

of the time were prepared by the architect Chrystian Piotr Aigner. That fifteen-year period also brought about the first discernible efforts to educate architects in the area of old forms, which is revealed at least in the preserved drawings of Wojciech Jaszczółd.

Such education, based increasingly on the imported illustrated publishings, escalated in the constitutional period of the Kingdom of Poland, particularly due to the fact that the fifteen years, abounding in political peace and economic prosperity, favoured the undertaking of building tasks. Authored by Henryk Marconi palace-monument of Dowspuda, where the implementation of traditional decorum formula connected neo-gothic stylistics with a rich content programme, thus glorifying the history of both Polish and Lithuanian nations as well as that of Pac family. Another work meriting distinction, although never actually realized, was a project by Hilary Szpilowski concerning the transformation of the facade of John Baptist's Cathedral in Warsaw. Incidentally, it was just Szpilowski who most willingly and apparently out of his own initiative experimented with gothic stylistics.

The statements of Marconi – just like Chrystian Piotr Aigner's or Sebastian Sierakowski's – prove that the architectural theory and practice were completely divergent. The instilled conviction of perfection achieved in construction by ancient civilizations, fortified by the Vitruvius treatise followed by his successors of Italian renaissance caused a situation in which the rules formulated by them were treated like holy and unassailable truths. The implacable attitude of architects placed gothic in the light of 'weirdness', with no attention paid to the distinct – and how perfect – an architectonic system. In the period embraced in the present discourse all the mentioned architects were sworn classicists. Such ideas, even orthodox at times, are revealed in every single recorded utterance of the architects. All of them (perhaps with the exception of Szpilowski) designed neo-gothic works so to say against their own liking and the rules they followed.

Thus, it must be clearly stated that neo-gothic would not surely come into being in Poland torn between its occupants had it not been for the commissioning parts, investors conscious of their demands. If the research on historic architecture repeatedly raises doubts on the role of the founder in the ultimate shape of the project prepared by an architect, this case leaves no room for uncertainty. All the architects had to comply with the will of the commissioners. Aigner had no choice if his principal Stanisław Kostka Potocki longed for neo-gothic buildings. Much like Marconi, who in order to fulfill the demands of Ludwik Michał Pac had to go through a rapid self-education in the realm of gothic forms he was previously unfamiliar with. Such a clearly tangible and decisive will of investors,

unprecedented in the history of Polish art, bestowed them with a key role. Both those mentioned – Potocki and Pac – travelled to England, whence they brought back their interest in new forms and their courage to implement them.

Among the founders there were (and even outnumbered men) some enlightened ladies: Izabela Branicka of Poniatowski, Izabela Czartoryska of Flemming, Izabela Lubomirska of Czartoryski, Helena Radziwiłłowa of Przeździecki or Anna Potocka of Tyszkiewicz. In their case, the causative factor was certainly literature in which medieval castles worked as a scenery for stories. So bishop Ignacy Krasicki in his 1784 satire may well have made fun on the ‘fashionable wives’ and their ‘new masterpieces of craftsmanship and architecture’, and yet, had it not been just for them – sensitive to all the novelties arriving from the ‘wide world’, wanting to keep up with literary and social fashions and at the same time willing to devote large funds to the accomplishment of their dreams – perhaps we would not have experienced neo-gothic at all. For it is certain that without their strong pressure professional architects, clinging so tightly to classicism sanctioned with ancient authority, would not have followed suit.



*Ilustracja 1*

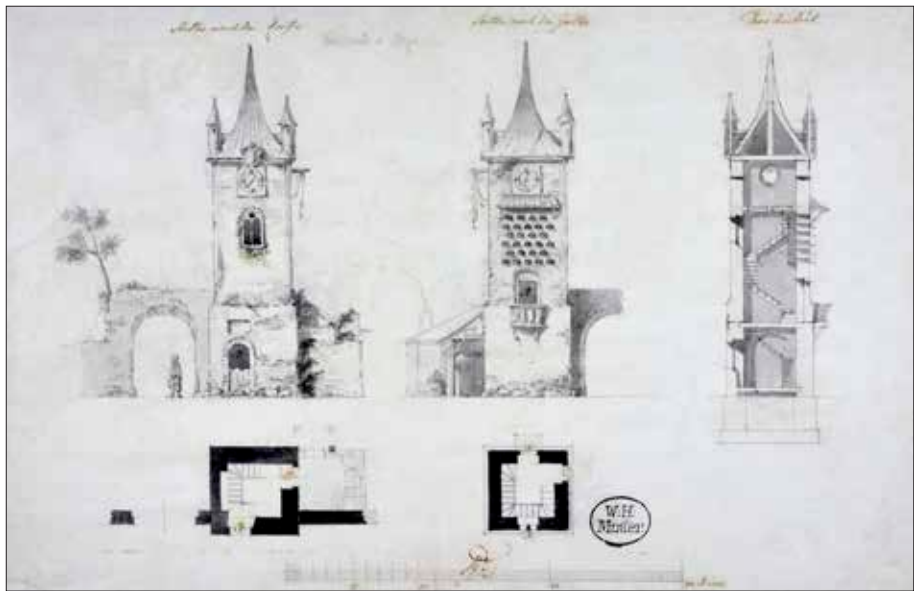
Kraków, Collegium Maius (przełom XV i XVI w.) – dziedziniec. Fot. R. Mączyński



*Ilustracja 2*

Warszawa-Mokotów, wieża „gotycka” pozostała z dawnego ogrodu Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (Szymon Bogumił Zug, 1780). Fot. Wikimedia Commons





*Ilustracja 3*

Szymon Bogumił Zug, projekt wieży „gotyckiej” do ogrodu Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej na Mokotowie w Warszawie (1780). Rysunek w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



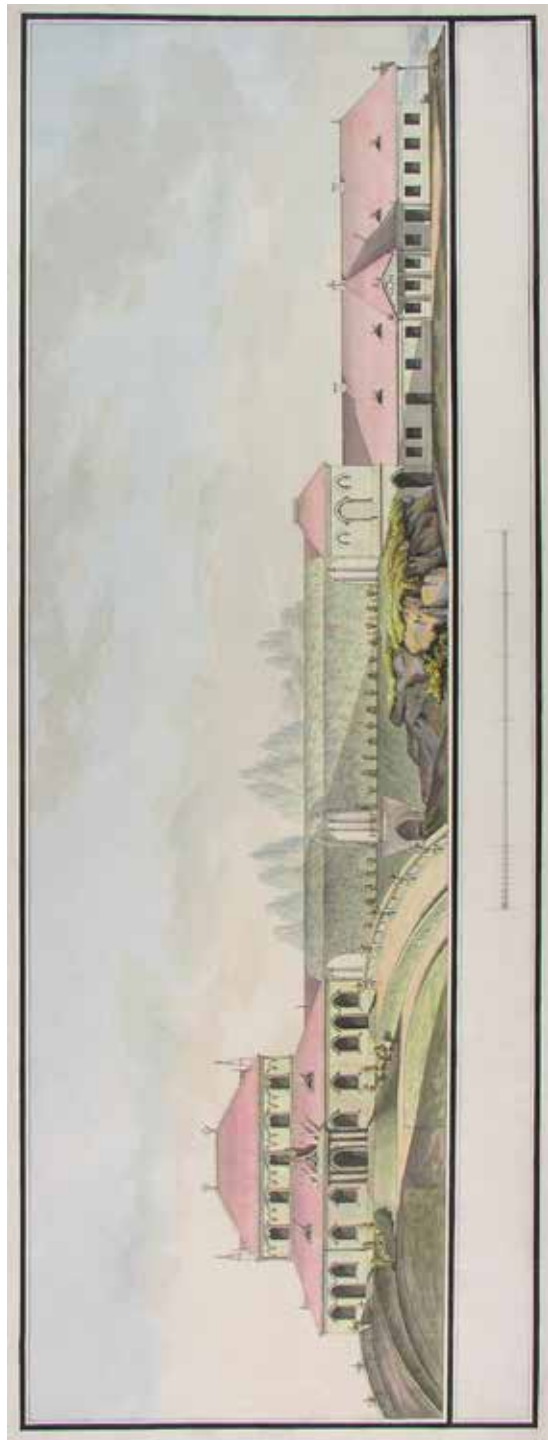
*Ilustracja 4*

Szymon Bogumił Zug, *Widok ogrodu w Jabłonnie* (ok. 1785). Rysunek w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



*Ilustracja 5*

Widok łazienki w gaju zw. Bażantarnią w Białymstoku (przed 1788). Rysunek w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



*Ilustracja 6*

Stanisław Zawadzki, projekt pałacu w Korsuniu (ok. 1787) – elewacja frontowa. Rysunek w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



*Ilustracja 7*

Stanisław Zawadzki, projekt pałacu w Korsuniu (ok. 1787) – elewacja boczna pałacu od strony rzeki Rosi. Rysunek w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



*Ilustracja 8*

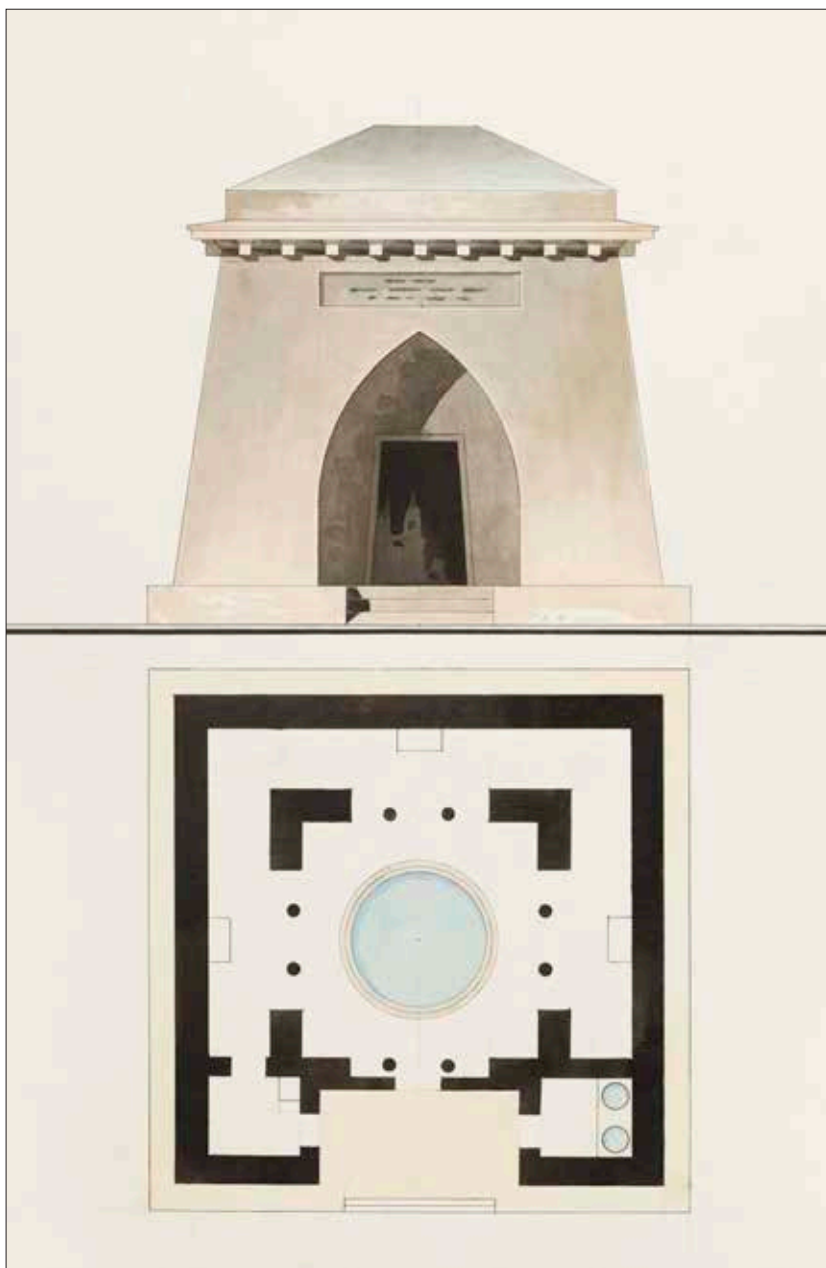
Arkadia, Dom Gotycki w ogrodzie Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej (Aleksander Orłowski, Szymon Bogumił Zug, 1795–1798) – widok fasady. Fot. A. Siorak





*Ilustracja 9*

Zygmunt Vogel, Jan Zachariasz Frey, *Kaplica Gotska w Arkadii przy Nieborowie*. Akwafora w autorskim albumie *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych...* (Warszawa 1806). Fot. Pracownia Reprograficzna BNW



*Ilustracja 10*

Henryk Ittar, projekt Grobowca Złudzeń do Arkadii (ok. 1800). Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna MNW



*Ilustracja 11*

Aleksander Orłowski, *Got do Arkadii potrzebny* (ok. 1795). Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna MNW



Ilustracja 12

Aleksander Orłowski, *Projekt Domku Gotyckiego z nagrobkiem artysty* (ok. 1795). Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna MNW



*Ilustracja 13*

Aleksander Orłowski, *Orłowski przed gotyckimi ruinami* (ok. 1800). Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna MNW



**GOthic ARCHITECTURE,**

*IMPROVED BY*

**RULES and PROPORTIONS,**

In many Grand

**DESIGNS**

*OF*

Columns, Doors, Windows, Chimney-Pieces,  
Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos,  
Temples, *and* Pavillions &c.

*WITH*

PLANS, ELEVATIONS *and* PROFILES;

**GEOMETRICALLY EXPLAINED.**

By **B. & T. LANGLEY.**

*To which is added*

An Historical Disertation on

**GOthic ARCHITECTURE.**

*LONDON, Printed for I&J TAYLOR, at the Architectural Library, N<sup>o</sup> 56 Holborn.*

*Ilustracja 14*

Strona tytułowa tomu: Batty i Thomas Langleyowie, *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions in Many Grand Designs...* (Londyn 1742)





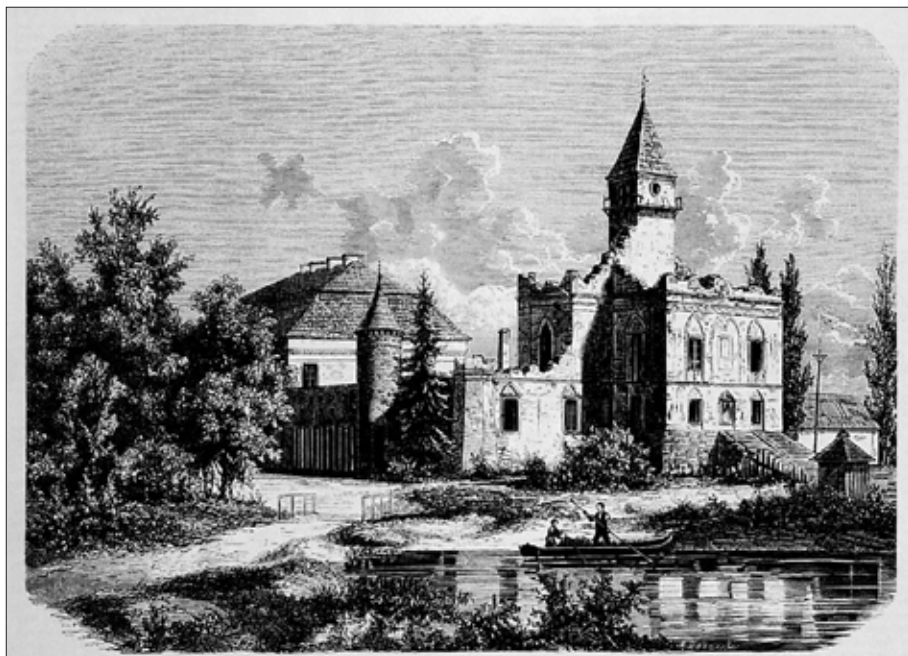
*Ilustracja 15*

Zygmunt Vogel, Jan Zachariasz Frey, *Widok galerii gotyckiej w Wilanowie*. Akwafor-  
ta w autorskim albumie *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych...* (Warszawa  
1806). Fot. Pracownia Reprograficzna BNW



*Ilustracja 16*

*Widok zamku w Łańcucie. Staloryt w publikacji Juliana Ursyna Niemcewicza, *Podróże historyczne po ziemiach polskich od 1811 do 1828 roku* (Petersburg 1859). Fot. Pracownia Reprograficzna BNW*



*Ilustracja 17*

*Ruiny zamku w Radziejowicach.* Drzeworyt w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1863 roku.  
Fot. Pracownia Reprograficzna B&W



*Ilustracja 18*

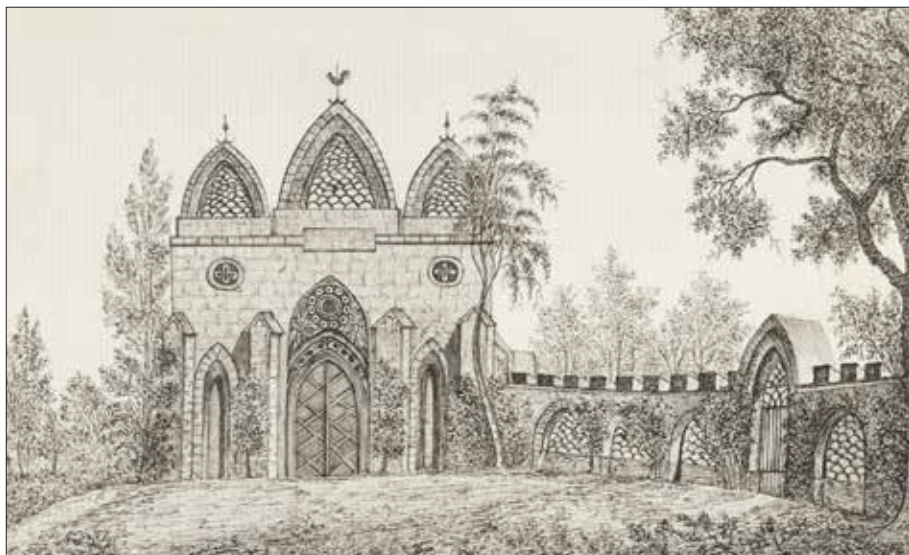
Radziejowice, zameczek neogotycki (Jakub Kubicki, 1802). Fot. Wikimedia Commons



*Ilustracja 19*

Puławy, Domek Gotycki (Chrystian Piotr Aigner, 1809). Fot. Wikimedia Commons





*Ilustracja 20*

Anna z Tyszkiewiczów Potocka, *Widok holenderni w Wilanowie* (ok. 1811). Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna MNW





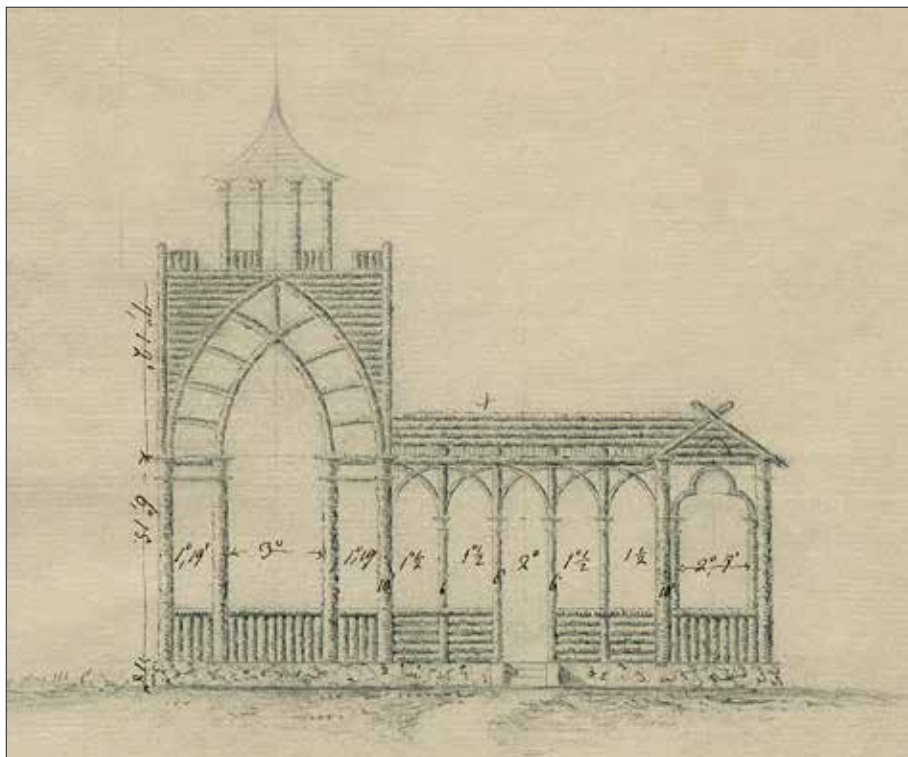
*Ilustracja 21*

Anna z Tyszkiewiczów Potocka, projekt bramy może do Wilanowa (ok. 1810). Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna MNW



*Ilustracja 22*

Wojciech Jaszczold, *Widok kaplicy*. Rysunek w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (ok. 1810). Fot. Pracownia Reprograficzna BNW



*Ilustracja 23*

Chrystian Piotr Aigner, projekt neogotyckiej altany do Olesina (ok. 1810). Rysunek w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BNW



*Ilustracja 24*

Opinogóra, zameczek neogotycki (ok. 1828). Fot. R. Mączyński



*Ilustracja 25*

Konstanty Przykorski, *Zamek w Dąbrowie Tarnobrzeg*. Drzeworyt w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1865 roku. Fot. Pracownia Reprograficzna BNW





*Ilustracja 26*

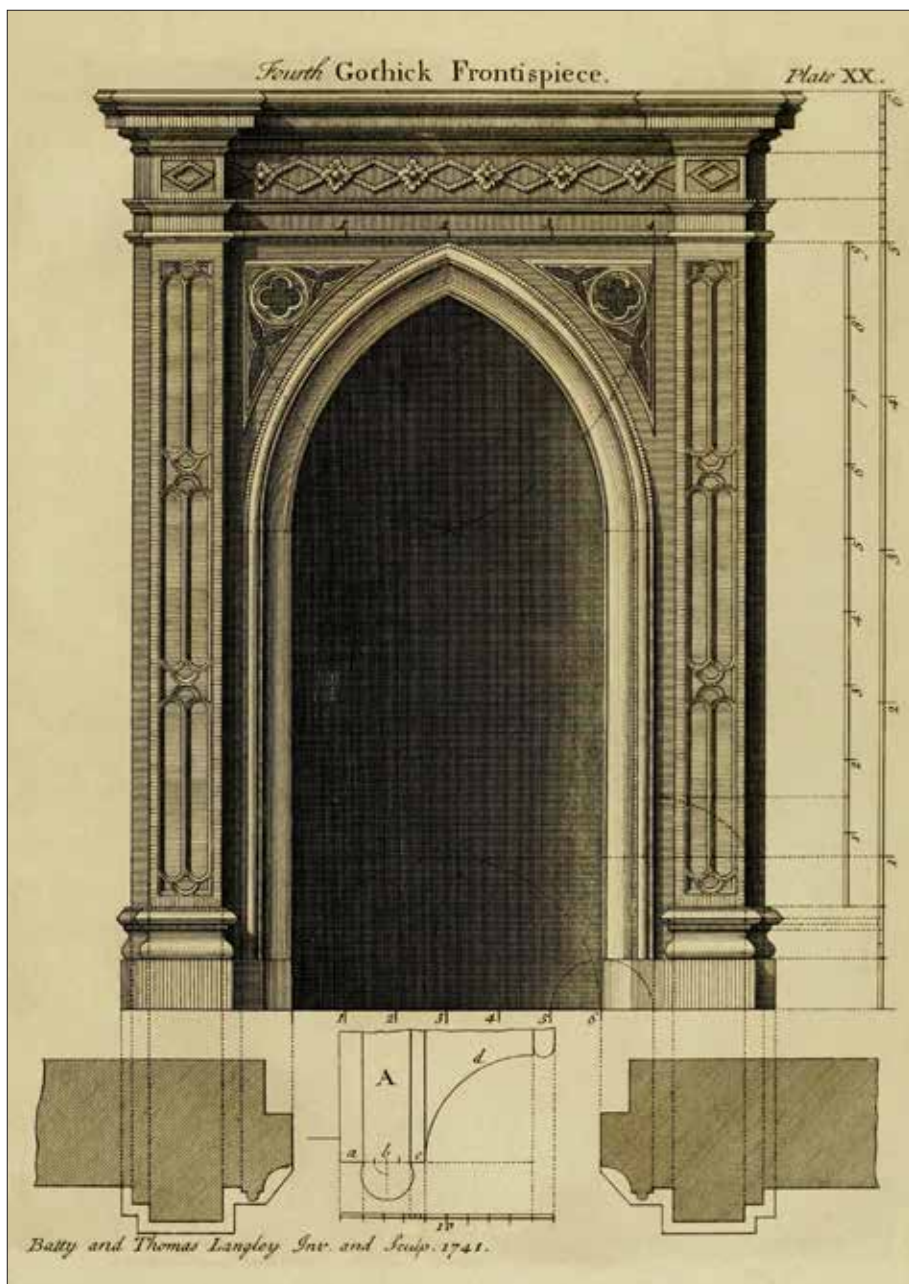
Edward Gorazdowski, *Zamek w Dąspudzie od strony parku*. Drzeworyt w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1865 roku. Fot. Pracownia Reprograficzna BNW





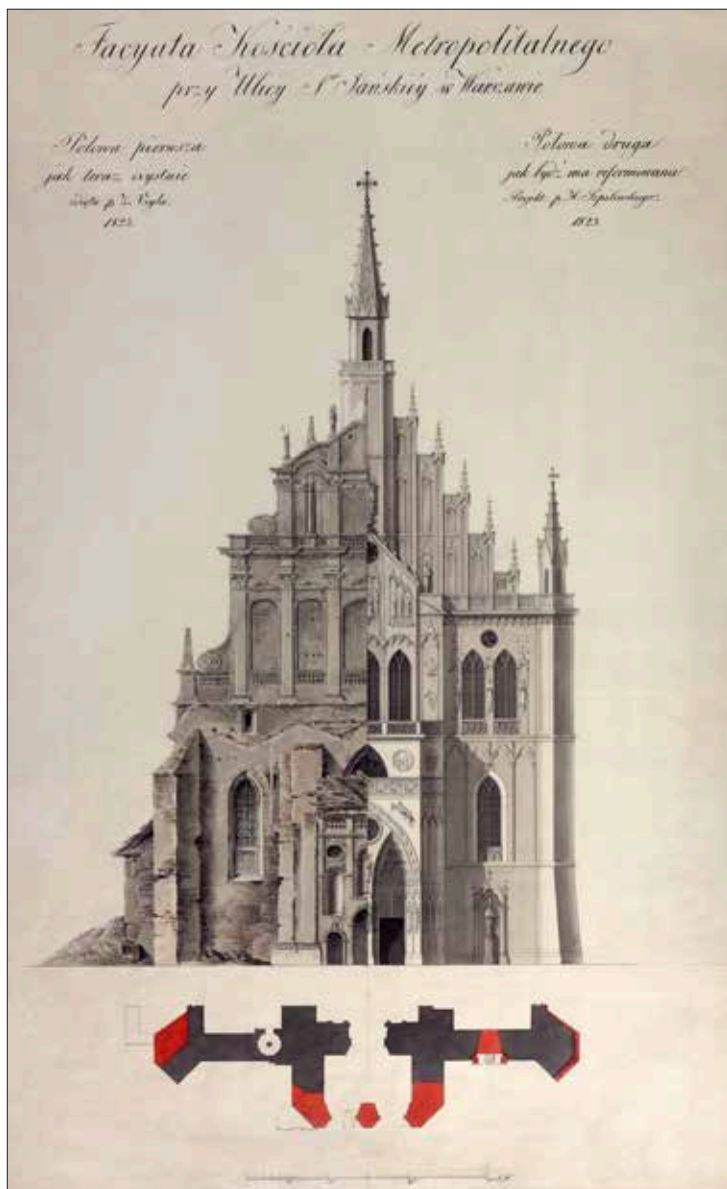
*Ilustracja 27*

Dowspuda, relikw pałacowego portyku (Henryk Marconi, 1822–1823). Fot. R. Mączyński



*Ilustracja 28*

Batty i Thomas Langleyowie, *Gotycki portal*. Sztychowana tablica w autorskim tomie *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions in Many Grand Designs...* (Londyn 1742)



*Ilustracja 29*

Zygmunt Vogel, Hilary Szpilowski, inwentaryzacja i projekt przebudowy fasady katedry św. Jana Chrzciciela w Warszawie (1823). Rysunek w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



*Ilustracja 30*

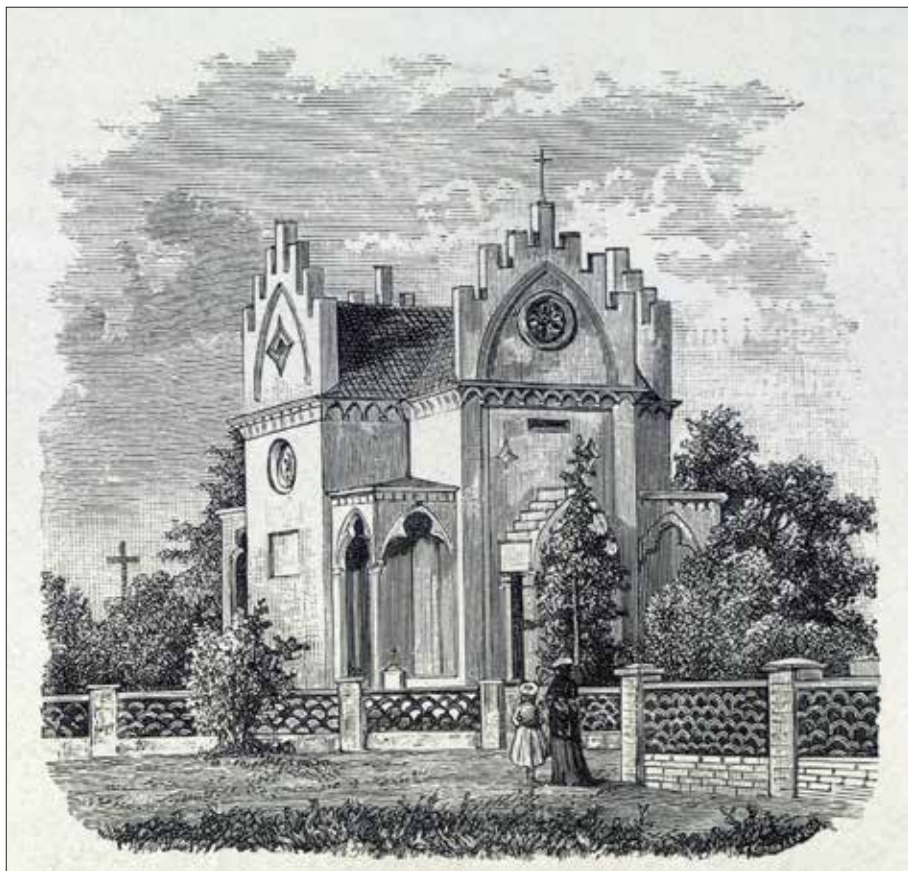
Aleksander Tadeusz Regulski, *Kościół księży dominikanów w Warszawie*. Drzeworyt w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1864 roku. Fot. Pracownia Reprograficzna BNP



*Ilustracja 31*

Leonard Schmidtner według projektu Hilarego Szpilowskiego, *Galeria Gotycka przed kościołem Dominikanów w Warszawie*. Litografia w autorskim wydawnictwie *Zbiór cenniejszych gmachów miasta stołecznego Warszawy...* (Warszawa 1823). Fot. Pracownia Reprograficzna BNW





*Ilustracja 32*

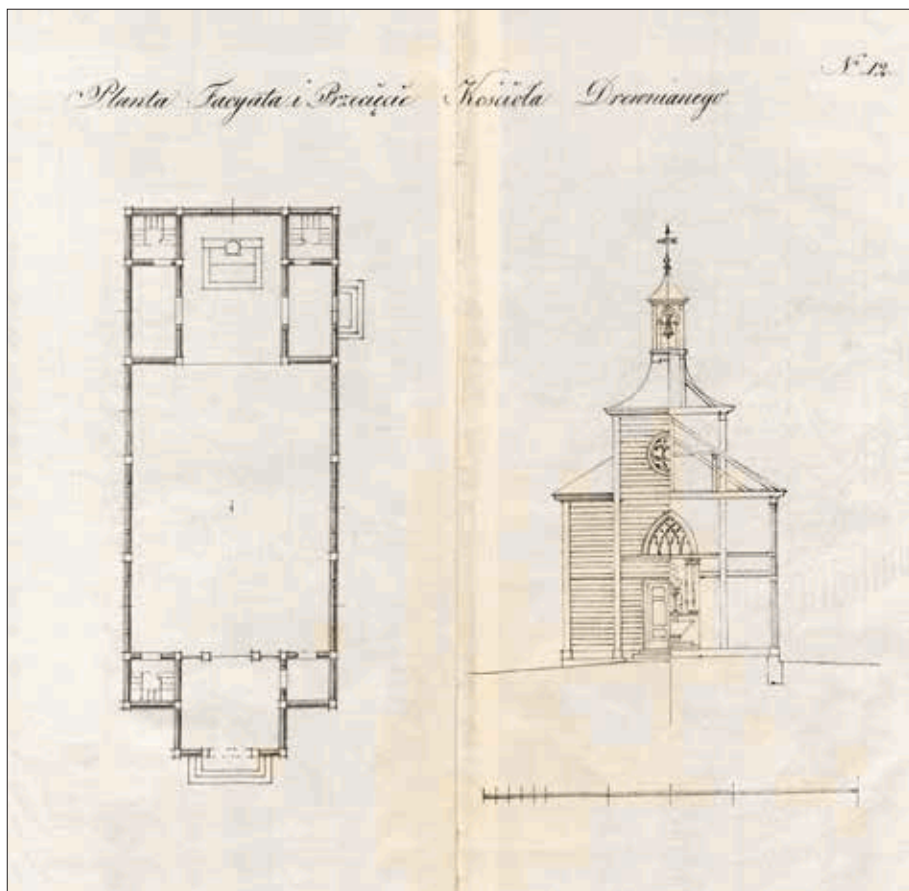
Teofil Konarzewski według rysunku Bronisława Podbielskiego, *Widok kaplicy w Wilanowie*. Drzeworyt w publikacji Hipolita Skimborowicza i Wojciecha Gersona, *Wilanów – album – zbiór widoków i pamiątek...* (Warszawa 1877). Fot. Pracownia Reprograficzna BNW





*Ilustracja 33*

Warszawa-Wilanów, kaplica św. Anny (Chrystian Piotr Aigner, 1823–1826). Fot. Wikimedia Commons



*Ilustracja 34*

Hilary Szpilowski, projekt kościoła drewnianego – rzut, fasada i przekrój. Litografia w autorskim wydawnictwie *Wzory kościołów parafialnych...* (Warszawa 1824). Fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie



*Ilustracja 35*

Chociszewo, kościół parafialny (1830–1835). Fot. R. Mączyński

