

POPIERSIE GEN. JÓZEFA CHŁOPICKIEGO I JEGO TWÓRCA HENRYK STATTLER

W zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa znajduje się popiersie generała Grzegorza Józefa Chłopickiego, wykonane przez Henryka Antoniego StatTLera, syna Wojciecha Kornelego, znanego krakowskiego malarza. Popiersie włączono do ekspozycji „Z dziejów i kultury Krakowa” i umieszczono między dwiema gablotami, zawierającymi dokumenty i pamiątki z lat 1830—31.

Gipsowy model popiersia powstał w 1849 r. Jego autor miał wówczas zaledwie 15 lat. Stało się to swego rodzaju sensacją. Wzmianka w „*Pamiętnikach krakowskiej rodziny Luisów (1831—1869)*” przynosi następującą informację na ten temat: „*12-letni syn Wojciecha StatTLera ma podobno niezwykły talent rzeźbiarski do tego stopnia, że już teraz wykonał kolosalny biust J. Chłopickiego — uważają go za wybitne dzieło sztuki. Chwalony przez wszystkich ma być tak dobrze zrobiony, że ma być odlany z brązu*”¹.

Pomysł wykonania popiersia mogła nasunąć zbliżająca się 20-rocznica wybuchu powstania listopadowego. Myśl taka mogła zrodzić się wśród życzliwych Chłopickiemu przyjaciół, w których otoczeniu przebywał w Krakowie od czasu złożenia dyktatury. Krąg przyjaciół Chłopickiego składał się głównie z osób skupionych wokół salonu Zofii Potockiej, wdowy po Arturze, adiutancie księcia Józefa Poniatowskiego i dawnym towarzyszowi broni Chłopickiego z czasów napoleońskich. Wśród nich znajdowali się: hr Józef Wodzicki, hr Maurycy Potocki, księżna Kazimierzowa Lubomirska, biskup Łętowski, Albin i Julian Dunajewscy, kasztelan Franciszek Wężyk, Paweł Popiel z Ruszczy, autor znanych „*Pamiętników*”, prof. Józef Kremer, Jan Rembowski i szczególnie przez Chłopickiego lubiany Józef Mączyński, historyk Krakowa i późniejszy dyrektor Krakowskiego Teatru. Towarzystwo to oddychało tradycjami napoleońskimi, a w Chłopickim widziało odprysk świetności tej epoki, żywy posąg z Panteonu cesarza. Należy przypomnieć, iż popiersie powstało w okresie niezwykle trudnym dla Chłopickiego. Był to rok 1849. Obarczony odpowiedzialnością za klęskę powstania i ścigany oskarżeniami o zdradę narodowych interesów spędzał ostatnie lata swego życia w Krakowie, izolując się od wszelkiej działalności publicznej. Pomysł uwiecznienia jego wizerunku właśnie w tym czasie i okolicznościach był, jak się wydaje, przede wszystkim próbą przełamania muru obojętności i niechęci, jaki wyrósł wokół niego, a następnie chęcią przypomnienia osoby gene-

rała. Wskazywałyby na to fakt publicznej prezentacji popiersia w Paryżu.

Popiersie wymodelował artysta bardzo młody i nie-doświadczony. Dziwić może, iż znany z dumnego usposobienia i drażliwości, Chłopicki zgodził się pozować dziecku. Stało się to zapewne za namową Zofii Arturowej Potockiej, która miała ogromny wpływ na Chłopickiego. Równocześnie przejawiała duże zainteresowanie znanym już w Krakowie talentem rzeźbiarskim Henryka StatTLera. Ona to zapewne nakłoniła Chłopickiego, by zechciał pozować 15-letniemu artyście.

Gipsowy model popiersia okazał się nadzwyczaj udany. W pierwszej połowie 1850 r. odlano go w brązie w pracowni odlewniczej C. Fischera w Berlinie. W lipcu 1850 r. artysta wystawił odlew na dorocznym Salonie w Paryżu. Chłopicki był tu postacią liczącą się i znaną. Nieobca była w Paryżu pamięć jego zasług oddanych w służbie cesarza. Nazwisko Chłopickiego polecił Napoleon umieścić obok nazwisk swych najwybitniejszych generałów na ścianach łuku triumfalnego na Place d'Etoile². Generał znany był także jako jeden z nielicznych cudzoziemców przyjętych w poczet baronów I Cesarstwa. Decyzję tę podjął Napoleon 7 sierpnia 1809 r. nagradzając męstwo i umiejętności dowódcze Chłopickiego w kampanii hiszpańskiej. Nazwisko Chłopickiego stało się ponownie głośnie w 1830 r., kiedy do Paryża dotarła wieść o wybuchu powstania w Polsce.

Popiersie osoby cieszącej się tu sporą popularnością zwróciło na siebie uwagę. Tym większą, iż było mistrzowskim studium portretowym, tak pod względem formalnym jak i psychologicznym. W dodatku wykonane zostało przez bardzo młodego artystę. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, że data wystawienia popiersia zbiegła się z 20-tą rocznicą wybuchu Powstania Listopadowego. W rezultacie bezpośrednio po zakończeniu Salonu zostało zakupione przez Rząd francuski a następnie przekazane do Muzeum w Wersalu, gdzie wzbogaciło kolekcję portretów baronów Cesarstwa. W 1931 r., w 100-rocznicę upadku Powstania Listopadowego, zostało przekazane w formie depozytu do Muzeum przy Instytucie Francuskim w Warszawie. Podczas II wojny światowej uległo zniszczeniu³.

O wrażeniu, jakie popiersie zrobiło na współczesnych, dowiadujemy się z krótkiej wzmianki zamieszczonej w „*Czasie*” w rubryce korespondencji⁴. Anonimowy autor wspomina o „...*biuście kolosalnym przez niego (StatTLera — przyp. M.Z.) wykonanym przedstawiającym generała Chłopickiego*”, rozplywa się nad

podziwem jaki budziła „...genialność pracy w oddaniu wizerunku tego znakomitego męża z wszelkimi odcieniami znanego jego charakteru”.

Udany debiut artystyczny młodego Stattlera, przypieczętowany zakupem popiersia przez Rząd francuski, wywołał duże zainteresowanie nim w Krakowie. Artysta wykorzystując je wykonał kilka brązowych replik popiersia. Dwie z nich zakupili do krakowskiej kolekcji Czartoryscy. Również dwie nabyła do swoich zbiorów Arturowa Potocka.

W sumie udało mi się odnaleźć pięć replik odlanych w brązie i jedną marmurową. Jest prawdopodobne, że było ich więcej.

Jeden z brązowych odlewów znajduje się w posiadaniu Muzeum Historycznego m. Krakowa. Mierzy 63 cm wysokości, 21 cm szerokości, otrzymał nr inw. 682/III. Artysta opatrzył go napisem umieszczonym w dolnej części popiersia, obciętej w formę cokoliku. Od frontu blokowym pismem wklęsłym wyryte jest nazwisko portretowanego — „Chłopicki”, natomiast na lewym boku sygnatura: „Hen. Ant. Stattler (Polonus) Quindecim Annos Natus (Sculpsit) Cracovie A.D. MDCCCXLIX C. Fischer Fud. Berlin 1850”. Popiersie było pierwotnie własnością rodziny Potockich i do 1939 r. zdobiło salon ich letniego pałacu w Krzeszowicach. Do MHm.K trafiło w 1958 r., zakupione z rąk Józefa Putwa z Krakowa⁵.

1. Popiersie gen. G. J. Chłopickiego, H. A. Stattlera, wł. MHm.K



Trzy brązowe popiersia są dziś własnością Muzeum Narodowego w Krakowie. Jedno znajduje się w dziale Rzeźby XIX i XX w. Stanowiło również własność wyżej wspomnianej rodziny Potockich i należało do wyposażenia ich miejskiego pałacu „pod Baranami”⁶.

Dwa następne przechowywane są w Zbiorach Czartoryskich oddziale MNK. Pierwotnie były własnością rodziny Czartoryskich⁷.

Czwarta replika brązowa znajduje się w Muzeum w Łazienkach. Oprócz niej Muzeum posiada marmurową głowę, będącą dokładną repliką popiersia z brązu⁸.

Wszystkie wyżej wymienione rzeźby, będące odlewami jednej formy są bliźniaczo do siebie podobne, różnią się nieznacznie wymiarami. Dlatego też opis popiersia z MHm.K będzie dotyczył wszystkich pozostałych.

Popiersie nawiązuje do biustów okresu Cesarstwa, utrzymywanych w konwencji idealizowanego realizmu.

Przedstawia portretowanego w ujęciu do ramion, ściętych bokami na linii obojczyka, tworzących na dole rodzaj prostopadłościennego cokoliku. Nie posiada podstawy.

Oglądamy poważną, zaszpealoną twarz o mocnych, wydatnych rysach. Ściągnięte brwi i grymas zaciętości na ustach, nadają twarzy wyraz zawziętości i uporu. Wysunięty do przodu podbródek wzmacnia to wrażenie.

Stattler, wzorem innych rzeźbiarzy XIX-wiecznych, wybrał formę ponadczasowego popiersia dla utrwaleń rysów tego, którego chciał postawić w gronie narodowych bohaterów. Chłopicki jest bardziej Rzymianinem niż XIX-wiecznym generałem. Skojarzenie to wzmacnia dodatkowo typ fizjonomiczny portretowanego.

15-letni rzeźbiarz w sposób niezwykle dojrzały oddał w popiersiu psychikę generała. Przypomnijmy, co pisali o nim współcześni.

Znany z obiektywizmu i umiaru generał Ignacy Prądyński wśród licznych uwag na temat posunięć politycznych i militarnych Dyktatora, złożył wspomnienie odnoszące się do jego sposobu bycia. „Skoro znajdował się między ludźmi, miał zawsze ton wyższości i władzy, bo mu to było wrodzone i niemal każdy musiał mu ulegać... Wzbudzał powszechnie bojaźń i posłuszeństwo”⁹.

Lelewel wystawił mu następującą charakterystykę: „Wielkiej jest powolności i chętnie rzecz rozważa. Wybuchy, jeśli doznaje przeciwności i oporu w tym co zamierzył. Uparty i zacięty ani krok od swego nie odstąpi, zapalczywy i gwałtowny do najwyższego stopnia”¹⁰.

Z kolei Paweł Popiel tak relacjonuje wrażenie, jakie zrobił na nim Chłopicki 30 listopada 1830 r.: „W niebieskim, wytartym surducie, przepasany białą wstęgą, z groźną jemu tylko właściwą miną wstępuje na ulice poskramia tłumy”. A kilka zdań dalej charakteryzuje krótko jego osobowość „...Chłopicki człowiek niewyrobiony, nieujędźdzony ale wyższy i zacięty”¹¹.

Swego rodzaju podsumowaniem będzie opis pozostawiony przez Juliusza Harbuta na podstawie relacji i wspomnień ludzi, którzy zetknęli się z Chłopickim. Harbut pisze: „Chłopicki był wzrostu wysokiego, bar-

dzo silnej budowy ciała, rysy twarzy regularne i wydatne. Oko pełne ognia, czoło wysokie, nos duży klasyczny, organ głosu bardzo silny, temperamentu był krwistego, bardzo silny, temperamentu był krwistego, gwałtownego. Ale wola była u niego nieraz uporem (...) W zachowaniu był rubasznym, styl jego mowy był często koszarowy a niektóre zaklęcia wręcz nieprzystojne”¹².

Powróćmy do popiersia. Twarz portretowanego dobrze wyraża osobowość zarysowaną nam przez ludzi, którzy zetknęli się z Chłopickim. Mamy więc do czynienia z jedną z lepszych plastycznych notatek charakteru. Analogicznie przedstawia się sprawa oddania podobieństwa fizjonomicznego portretowanego. Młody artysta doskonale sprostął i temu zadaniu, aczkolwiek nie uchronił się przed pokusą idealizacji, która była metodą powszechnie wówczas stosowaną zwłaszcza w odniesieniu do portretów sławnych ludzi.

W 1849 r. generał Chłopicki miał 78 lat. Przedstawiony w popiersiu wygląda na człowieka 50-letniego. W rzeczywistości zadziwiał czerstwym i młodym wyglądem, do końca pełen wigoru i energii. Nie aż tak wielkiemu, jakby się wydawało, retuszowi odmładzającemu poddał modela Stattler, przedstawiając go w ten sposób. Do takich wniosków skłania nas porównanie popiersia z trzema innymi podobiznami, powstałymi w tym samym okresie. Są to: obraz olejny Januarego Suchodolskiego, rysunek Franciszka Tepy i litografia prawdopodobnie autorstwa Maksymiliana Fajansa.

Wymienione podobizny wiernie oddają rysy portretowanego w przeciwieństwie do dziesiątków olejów i rycin, które powstały w 1830 i 1831 r., w czasie dyktatury Chłopickiego. Najokazalszy z nich, olejny portret autorstwa Januarego Suchodolskiego, powstał między 1851 a 1853 r., podczas pobytu malarza w Krzeszowicach w gościnie u Potockich¹³. Chłopicki spędzający u nich jak zwykle lato pozował artyście na życzenie swych możliwych przyjaciół. Po ukończeniu obraz stał się ozdobą salonu w Krzeszowicach¹⁴. Mimo podjęcia poszukiwań nie dotarłam do tego portretu. Możliwe, że uległ zniszczeniu lub zaginął. Opis opieram na informacjach J. S. Harbuta i ilustracji zamieszczonej w jego monografii o Chłopickim, na stronie 114.

Obraz jest portretem alegorycznym. Przedstawia starego generała siedzącego w zamyśleniu przy stole, na którym leży rozłożony plan bitwy pod Grochowem. W tle widać ruiny zamczyska i burzowe niebo rozdarte piorunem. To aluzja do herbu, nadanego Chłopickiemu przez Napoleona wraz z tytułem barona Cesarstwa Francuskiego¹⁵. Portret jest wnikliwym studium, oddającym wiernie zarówno wygląd osiemdziesięciokilkuletniego starca jak i charakter a nawet chwilowy nastrój portretowanego. Utrzymana w realistycznej konwencji twarz, na szczęście nie poddana zabiegom idealizacji, stanowi dobry materiał do analizy porównawczej z popiersiem.

Drugi interesujący nas portret wyszedł prawdopodobnie z litograficznej pracowni Maksymiliana Fajansa, na co wskazywałaby sygnatura, będąca inicjałem imienia i nazwiska artysty. Nie wykluczone, że twórcą rysunku do litografii był sam Fajans.

W przeciwieństwie do reprezentacyjnego portretu Suchodolskiego litografia jest skromnym portretem,



2. Portret gen. Chłopickiego, Maksymilian Fajans(?), litografia. Fot. reprodukcji litografii będącej własnością rodziny Potockich. Reprodukacja zam. (w:) S. J. Harbut, „Józef Chłopicki”, W-wa 1935, s. Podpis na litografii: „Jenerał Józef Chłopicki” dokonany przez Katarzynę Adamową Potocką

przeznaczonym dla grona najbliższych. Pierwotnie była własnością samego Chłopickiego, który na krótko przed śmiercią ofiarował ją Katarzynie Potockiej. Nie wiadomo, gdzie znajduje się dzisiaj. Opis swój opieram na odnalezionej w kolekcji Czartoryskich litografii pochodzącej z tego samego pierwowzoru.

Chłopicki został tu przedstawiony jako posunięty w latach mężczyzna, otulony fałdami ulubionej siwej peleryny. Na jego twarzy maluje się wyraz energii i upor. Grymas zgorzknienia utrwaliły dwie głębokie bruzdy wokół ust. Bystre, przenikliwe spojrzenie dopełnia obrazu człowieka znanego nam z opisów. To Chłopicki jakby przeniesiony z popiersia na kartkę papieru, tylko o dwadzieścia lat starszy. Podobieństwo fizjonomiczne i wyraz twarzy są uderzająco zbliżone. Litografia stanowi właściwie studium twarzy. Jej poświęca artysta najwięcej uwagi, zaznaczając elementy stroju szkicową, lakoniczną kreską.

Trzecią podobizną Chłopickiego, pochodzącą również z późnego okresu jego życia, bo z 1852 r., jest miniaturowy portrecik, wykonany przez Franciszka Tepę podczas pobytu artysty w Krakowie. Małe wymiary i skromne środki wyrazowe (piórko, sepia), nadają portrecikowi wyraz intymności.

Chłopicki, w momencie kiedy pozował artyście, miał 81 lat. Dwa lata dzieliły go od śmierci, był schoro-



3. Miniaturowy portret gen. Chłopickiego, Franciszek Tepa, Kraków 1852 r., piórko, sepia na papierze, wł. Muz. Narod. w Krakowie

wanym, zmęczonym życiem człowiekiem. Artysta uchwycił ten nowy na tle opisywanych uprzednio podobizn, nastrój psychiczny portretowanego, którego nie znajdziemy także w popiersiu. Rysy starca straciły dawną ostrość i zaciętość, przyćmieniu uległa przenikliwość wzroku, rozluźniły się zmarszczone kiedyś groźnie brwi, twarz jakby napuchła i nabrała nowego wyrazu nieobecności. Rysy zniekształcone już przez późną starość, oddane zostały przez artystę z dużą dbałością o wierność i realizm. Rejestrują schyłek życia portretowanego, stanowią dalekie odbicie pięćdziesięcioletniego Chłopickiego z popiersia.

Opisane uprzednio portrety wybrane zostały przeze mnie celowo. Powstały w końcowym okresie życia generała (litografia M. Fajansa przypuszczalnie ok. 1840 r., olej Suchodolskiego między 1851 a 1853 r., rysunek Tepy w 1852 r.). Wszystkie utrzymane są w konwencji realistycznej z dość znacznym dodatkiem naturalizmu. Stanowią materiał, do którego można się odwołać przy ocenie wartości artystycznej a przede wszystkim dokumentarnej popiersia. Wyszły spod rąk artystów mających na swym koncie wiele dobrych portretów, dlatego też możemy zawierzyć ich darowi obserwacji i umiejętnościom w oddaniu podobieństwa portretowanego. Z analizy porównawczej popiersia i przedstawionych portretów wynika, iż to pierwsze jest realistyczną podobizną generała, nie pozbawioną jednak dodatku idealizacji, polegającej nie tyle na wypięknienu jego wydatnych rysów, co na znacznym odmłodzeniu portretowanego. Widać to jasno zwłaszcza przy zestawieniu popiersia z podobiznami

J. Suchodolskiego i F. Tepy, do których Chłopicki pozował zaledwie kilka lat później. Odmładzający retusz nie zniweczył jednak podobieństwa.

Porównanie biustu z wymienionymi wizerunkami świadczy o doskonałym darze obserwacji i dobrym opanowaniu formy przez młodego artystę. Umiejętności te pozwoliły mu na stworzenie portretu generała jako mężczyzny w dojrzałym wieku, podczas gdy artysta miał przed sobą 78-letniego starca. Zadanie to w pewnym stopniu ułatwił Stattlerowi czerstwy do późnej starości wygląd Chłopickiego. Dokonany zabieg idealizacyjny dobrze świadczy o wyczuciu i wyobraźni rzeźbiarza. Podobne postępowanie u dojrzałych już i często wybitnych artystów kończyło się takim skutkiem, że powstałe podobizny niewiele miały wspólnego z modelem.

Henryk modelował popiersie pod baczynym okiem ojca — Wojciecha Kornelego, który, co warto w tym miejscu przypomnieć, namalował także po roku 1830 portret Chłopickiego¹⁶. Był to konwencjonalny wizerunek, któremu zbytnia idealizacja odebrała w dużym stopniu siłę i charakter. Syn nie popełnił tego błędu, choć z całą pewnością wykonywał idealizujące zabiegi pod kierunkiem ojca. Tym razem młody talent zdołał obronić się przed sztywnymi zasadami klasycystycznej estetyki. Z czasem Henryk ulegnie jej ze szkodą dla swego talentu.

Popiersie Stattlera było podziwiane także dla swej monumentalności. Artysta uzyskał ją przez wyważenie szczegółów i ponadnaturalne wymiary. Użył maksymalnie oszczędnych środków wyrazu. Zrezygnował z emblematów i akcesoriów, przypominających o randze i godnościach. Chłopicki został pokazany jako pewna osobowość. O tym, kim był, mówi wyłącznie jego twarz. Trzeba dodać, iż tu Stattler miał o tyle ułatwione zadanie, że same rysy portretowanego, nacechowane dostojnością i siłą, pozwoliły na zrealizowanie tego zadania bez uciekania się do dodatkowych akcesoriów.

Popiersie, podobnie jak trzy wyżej opisane podobizny, jest wyjątkiem w morzu produkcji portretowej poświęconej Chłopickiemu. Jak i one wyróżnia się w sposób widoczny wiernością przedstawienia i dobrym poziomem artystycznym. Najwięcej portretów Chłopickiego powstało w 1830 r. i na początku 1831 r. w okresie sprawowania przez niego dyktatury. Moda na posiadanie wizerunku Dyktatora ogarnęła wtedy całą Warszawę. Portrety Chłopickiego zawieszano na honorowym miejscu w salonach, wystawiano w witryny sklepowe. Zamieszczała je prasa. Najczęściej daleko odbiegały od rzeczywistego wyglądu Dyktatora, z tej przyczyny, iż w większości były one portretami pamiątkowymi. Z drugiej strony powielane dziesiątkami przez pólamatorów traciły na wierności, jeśli nawet wzorowano je na dobrym pierwowzorze. Jeden z najczęściej spotykanych wówczas w Warszawie, znalazł się w wydaniu przez J. Straszewicza w 1832 r. w Paryżu opracowaniu, poświęconym znanym osobistościom powstania listopadowego pt. „*Les Polonais et les Polonaises de la Revolution du 29 Novembre 1830*”.

Wokół osoby Chłopickiego, uważanego za męża opatrznociowego powstania wytworzył się swego rodzaju kult niemal od pierwszych dni objęcia przez

niego dyktatury. Przybierał on różne formy. Poddała mu się cała Warszawa a za nią reszta Polski a także rodacy na obczyźnie. Kobiety w Polsce a także Polki w Paryżu i Wiedniu nosiły medaliony i brosze z wygrawerowanym monogramem Chłopickiego. Na fali pierwszego entuzjazmu powstawały wiersze na cześć Dyktatora. W pierwszych dniach grudnia skomponowano „*Marsz Dyktatora*”. Cieszył się niezwykłą popularnością, był grywany we wszystkich teatrach po przedstawieniach. Na balach i fetach natomiast tańczyło się „*Mazura Chłopickiego*”. W tym samym czasie profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego apelowali do Sejmu o ustanowienie Święta Dyktatora i corocznego obchodzenia go jako święta narodowego.

W 1849 r. wydarzenia te stanowiły odległą i zamkniętą już kartę. Chłopicki usunął się na dobrowolne wygnanie do Krakowa. Popadał w coraz większe zapomnienie. Rodacy mało interesowali się już jego osobą, tym samym skończyło się społeczne zapotrzebowanie na jego portrety. Dlatego też po roku 1831 powstało ich już tak niewiele. Do tych spóźnionych i nielicznych należały właśnie portrety Suchodolskiego, Tepy i Fajansa — raczej o ambicjach studiów psychologicznych niż reprezentacyjnych wizerunków. Popiersie Stattlera było na tym tle zaskakującym ewenementem. Stanowiło klasyczny typ portretu reprezentacyjnego, z tych które mogłyby tworzyć panteon polski. Rzeźba ta w prostej linii kontynuuje tradycję zapoczątkowaną przez króla Stanisława Augusta stworzeniem słynnej kolekcji popiersi wybitnych Polaków w Sali Rycerskiej Zamku Warszawskiego. Ideę kultu bohaterów narodowych podjął następnie romantyzm w zmienionych już wtedy realiach politycznych. Rzeźba Stattlera należy do tego właśnie tak popularnego w Polsce porzoborowej nurtu portretów „*ślawnych mężów*”, tworzonych ku przypomnieniu i pokrzepieniu serc.

Jak zwykle w takich przypadkach romantyczna idea przyobleczona została w klasycystyczną formę, która jednak w połączeniu z konwencjonalnym realizmem stworzyła bardzo udaną całość. Wpłyną na to umiejętnie wyważony dodatek idealizacji, który nie odebrał rzeźbie życia, a z drugiej strony stępił realność starości, wybierając dla portretowanego najodpowiedniejszy dla bohatera wiek dojrzały.

Popiersie Chłopickiego powstało na pięć lat przed śmiercią generała. Jego wykonawca, Henryk Stattler, w momencie kiedy modelował popiersie, miał za sobą kilka lat nauki. Pierwsze próby rzeźbiarskie podejmował już jako kilkuletni chłopiec pod kierunkiem ojca. Potem Wojciech Korneli umieścił syna w Szkole Sztuk Pięknych, powierzając jego edukację zawodowym nauczycielom. Nadal jednak wywierał przemożny wpływ na kształtowanie się sylwetki artystycznej Henryka. Młody Stattler od początku uważany był za „*cudowne dziecko*” krakowskiej rzeźby i od początku otoczony ogólnym zainteresowaniem.

Rok 1850 był dla artysty niezwykle szczęśliwy. Oprócz podziwianego przez wszystkich popiersia wykonał medal pamiątkowy z okazji wielkiego pożaru Krakowa, oceniany jako arcydzieło kunsztu rzeźbiarskiego¹⁷. Medal spotkał odmienny los niż popiersie. Władze austriackie dopatrzyły się w nim aluzji do

wydarzeń z 1846 i 1848 r. Gotowe już medale zostały publicznie przetopione.

Wydarzenie to w połączeniu z sukcesem paryskim wywołało jak najpomyślniejsze dla młodzieńca reperkusje, wzbudziło zainteresowanie nim w kołach rządowych Wiednia i w rezultacie przyznanie młodemu artyście stypendium cesarskiego na studia rzeźbiarskie w Rzymie. W staraniach o nie wspierali Henryka Arturowa Potocka i minister oświecenia Leopold Thun. W rezultacie Henryk uzyskał stypendium i w początkach 1852 r. wyjechał do Włoch. Wraz z nim udał się tam Wojciech Korneli, pragnąc sprawować pieczę nad dalszą karierą syna.

Henryk przebywał w Rzymie od 1852 do 1857 r. Rozległe znajomości ojca otwierały mu wszystkie drzwi. Wojciech Stattler w okresie całego swojego życia starał się utrzymać bliskie stosunki z arystokracją polską, która w niepewnej sytuacji okazywała mu nieraz hojność i wsparcie. Z rozległych stosunków ojca korzystał i syn. Popierany przez rodziny Czartoryskich i Potockich, 17-letni wówczas artysta otworzył w Rzymie pracownię rzeźbiarską na dużą skalę, obok malarskiej pracowni ojca.

Jej sławę ugruntowały pochwalne pisma nazareńczyków: Overbecka i Corneliusa¹⁸. Overbeck wyrażał w swoim podziw dla talentu młodzieńca i zdumienie jego wielkimi w tym wieku umiejętnościami. Cornelius chwalił pilność i talent, czyniące z adepta dojrzałego już mistrza.

W 1855 r. Henryk ośmielony powodzeniem ofiarował papieżowi płaskorzeźbę, przedstawiającą Madonnę z Dzieciątkiem. Papież w podziękę za dar przesłał na jego ręce złoty medal z własnym wizerunkiem, dołączając bardzo pochlebny list. Płaskorzeźba Stattlera znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Gregoriańskiego.

Pobyt w Rzymie był najlepszym i najpłodniejszym okresem w twórczości artysty. Szybko zyskał popularność, nie narzekał na brak zamówień. Jego klientelę stanowiła głównie polska arystokracja.

Zamówienia w imieniu syna przyjmował ojciec. Do niego też kierowana była korespondencja z uwagami zamawiających. Zamawiano głównie popiersia i medaliony. Powstały wtedy m.in. popiersia Brodzińskiego i Eleonory Karwickiej (1853 r.)¹⁹. Także wiele medalionów. Wśród nich medalion z wizerunkiem Jana Pawła Woronicza (1852 r.) i Andrzeja Zamoyskiego (1853 r.), dziś oba w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie²⁰.

Najchętniej przyjmował Henryk zamówienia na pomniki nagrobne i monumenty religijne. Powstał wtedy pomnik grobowy księcia Konstantego Czartoryskiego i jego rodziny. Jest to wielkich rozmiarów monument, utrzymany w stylu Thorwaldsena, składający się z pięciu pełnoplastycznych figur i płyt płaskorzeźbiorych. Znajduje się do dziś na cmentarzu Wehering w Wiedniu.

Wykonał również mniejszych rozmiarów płytę nagrobną w konwencji romantycznego klasycyzmu dla Anny Różyckiej do kościoła O.O. Franciszkanów w Krakowie i pomnik dla zmarłych dzieci ks. Jadwigi Sapieżyny do Krasiczyna.

W okresie rzymskim artysta zrealizował także kilka udanych kompozycji o tematyce religijnej, nawiązu-

jących już w sposób widoczny do programu nazareńczyków niemieckich. Na zamówienie Potockich wyrzeźbił kompozycję Ecce Homo do ołtarza w ich rodzinowej kaplicy w kościele wilanowskim. Wykonał też naturalnej wielkości posąg młodocianego Chrystusa na wysokim piedestale. Do najlepszych z tego nurtu należą dwie naturalnych rozmiarów figury apostołów św. Piotra i Pawła. Szkoda, że zarówno posąg Chrystusa jak i figury apostołów pozostały w Rzymie w nieznanych rękach.

W tym samym czasie powstał monumentalny posąg Adama Mickiewicza, plastykistyczny w formie, romantyczny w treści, podziwiany przez współczesnych dla pełnego umiaru realizmu i wyczucia w oddaniu osobowości wieszca. Posąg zakupiony został przez Leopolda Kronenberga²¹.

W 1857 r. Stattler ośmielony powodzeniem w Rzymie wrócił na krótko do Warszawy, by wziąć udział w konkursie na posąg księdza Kordeckiego dla klasztoru w Częstochowie. Konkurs wygrał. Brązowy posąg jego autorstwa ustawiono na wałach klasztornych.

W międzyczasie nastąpiły dwa bardzo niepomyślne dla dalszych losów Henryka wypadki. Z Rzymu wyjechał Wojciech Korneli, zmuszony decyzją władz Szkoły Sztuk Pięknych, nie wyrażających zgody na dalsze udzielanie mu urlopu. Drugim niepomyślnym wydarzeniem była dymisja ministra Thuna a w rezultacie cofnięcie stypendium rzymskiego dla jego podopiecznego — Henryka.

Artysta znalazł się w bardzo trudnej sytuacji materialnej. Pogłębiło ją zatonięcie okrętu, wiozącego gotowe już marmury dla kościoła w Wilanowie. Stattler musiał po raz drugi zakupić marmur i wykonać przepadłe rzeźby nie otrzymując za nie dodatkowej zapłaty. Zrażony kłopotami materialnymi zlikwidował rzymską pracownię i wyjechał szukać szczęścia do Paryża. Brak zamówień nie pozwolił mu zatrzymać się tu dłużej. Zmuszony był powrócić do Krakowa. Żył tu głównie z zamówień na popiersia portretowe.

W 1859 r. wymodelował popiersie Adama Mickiewicza na podstawie wcześniejszych szkiców do rzymskiego posągu poety²². W 1860 r. doskonałe popiersie marmurowe Franciszka Wężyka a między 1860 i 1864 r. popiersia gipsowe: hr. Adama Potockiego i marmurowe Jana Matejki, oba wystawione na dorocznym Salonie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie²³.

Z czasem i w Krakowie bieda dała mu się we znaki. W 1864 r. wyjechał do Warszawy. Przenosiny nie poprawiły jego sytuacji materialnej. Dobra passa artysty skończyła się bezpowrotnie. Wojciech Stattler, który również przeniósł się za synem do Warszawy, niewiele mógł teraz zrobić dla niego. Dawni protektorzy poumierali lub też nie byli zainteresowani dalszym popieraniem Henryka. W latach 60-tych na horyzoncie rzeźby pojawili się nowi ulubieńcy. Artysta musiał zadowolić się pomniejszymi zamówieniami, głównie na buisty portretowe. Do znaczących prac z tego okresu należy pomnik Dekerta.

Nieliczne i nisko płatne zamówienia z trudem wystarczały mu na utrzymanie rodziny. Przyciśnięty biedą przyjmował prace poniżej swej artystycznej godności. Ten niegdyś ulubieniec rzymskich salonów tnie

marmury na schody i stoły do gield i kramów. Wcześniej umiera mu żona. 6 listopada 1877 r. umiera on sam w nędzy, pozostawiając dwoje nieletnich dzieci.

W 1850 r. nic nie zapowiadało tak smutnej przyszłości. Powodzenie osiągnięte na paryskim Salonie otwierało mu wszystkie drzwi. Ale podobnie smutny los dotykał wielu w tym okresie artystów, materialna nędza rzeźbiarzy stała się niemal przysłowiowa. Mała ilość zamówień, wynikająca z niewielkiego zainteresowania rzeźbą w społeczeństwie, spowodowała zastój i małą otwartość artystów na nowe prądy. Zamykali się w kręgu różnych odmian akademizmu, najczęściej pochodzenia rzymskiego, bliskiego klasycyzmowi Canovy i Thorwaldsena. Tymczasem we Francji narodził się romantyzm (Rude) i realizm (Barye, Carpeau). Polscy artyści jakby tego nie dostrzegali, na nauki wyjeżdżali nadal do Rzymu. Henryk Stattler był typowym przedstawicielem swojego pokolenia. On także udał się tam w 1852 r. Do Paryża trafił w 1857 r. przypadkowo, przyciśnięty kłopotami materialnymi. Pobyt w Paryżu nie przyniósł żadnych zmian w jego twórczości.

O ile większa część polskich rzeźbiarzy po połowie wieku pozostała stylistycznie w kręgu form antykizujących, to w treści coraz wyraźniej poddawała się wpływom romantyków. Artyści coraz śmielej nawiązywali do historii i aktualnych wydarzeń, coraz częściej posługiwali się historycznym i współczesnym rekwizytem. Na marginesie tak szeroko rozumianego akademizmu powstała niewielka liczebnie grupka, nazwana umownie „polskimi nazareńczykami”. Największą indywidualnością spośród nich był Henryk Stattler. Oprócz niego do grupy tej zaliczyć można Teofila Lenartowicza, Wojciecha Święckiego i Marcina Rogozińskiego. Stattler reprezentował najczystsza linię polskiego nazarnizmu, najkonsekwentniej ze wszystkich przestrzegając zasad tego kierunku.

Pod wpływ ideologii nazareńczyków niemieckich dostał się dzięki ojcu. Dla Wojciecha Stattlera niedoścignionym wzorem sztuki malarskiej pozostawała zawsze twórczość Overbecka, przedstawiająca mistyczne treści przyobleczone w formy zaczerpnięte z włoskiego quattrocenta, malarstwa Rafaela i Dürera. Przenosząc estetykę nazareńczyków na grunt rzeźby, za wzór doskonałości uznał dzieła, w których wzniosła, najlepiej religijna treść wyrażać się będzie poprzez klasycystyczną formę spod znaku Thorwaldsena i Canovy. Poglądy te stały się credem artystycznym Henryka. Najpełniejszym ich wyrazem miała być niezrealizowana nigdy dekoracja rzeźbiarska Domu Chrześcijańskiego w Krakowie. Składać się na nią miały posągi i płaskorzeźby na temat życia Chrystusa i nauk ewangelicznych.

Mijające lata nie zmieniły artysty. Zawsze najchętniej realizował prace o tematyce religijnej. Nie pozostawił natomiast po sobie rzeźb nawiązujących tematycznie do mitologii i historii starożytnej. W tym wyrażał się antyklasycyzm artysty. Antyklasycyzm nie dotyczył jednak formy, sztuka Stattlera bazowała na formach antykizujących. Z tego względu nie można nazwać go romantykiem, choć w jego pracach znalazł wyraz mistycyzm i religijność romantyzmu, a także romantyczny kult osobowości, wyrażający się w

popiersiach sławnych mężów. W rezultacie artysta wytworzył styl będący połączeniem romantycznej treści z klasycystyczną formą, ożywioną dość często konwencjonalnym realizmem.

Z perspektywy dzielącego nas czasu widać jak mało samodzielnym artystycznie okazał się ten tak dobrze zapowiadający się rzeźbiarz. Podporządkowany raz wpojonej mu przez ojca estetyce trwał w niej całe życie. Nie szukał nowych dróg, wystarczały mu przetarte ścieżki.

Popiersie Chłopickiego było błyskiem młodego talentu, który nie rozwinął się w geniusz jak wróżono to w 1850 r. Należy je traktować jako imponujący popis 15-letniego chłopca. Nie znalazło równie znaczącego dla jego kariery odpowiednika w późniejszej twórczości. Utrzymane w konwencji idealizowanego realizmu stanowi jedną z lepszych prac tego nurtu na gruncie polskim.

P R Z Y P I S Y

¹ Józef Wawel Luis, *Pamiętnik Krakowskiej rodziny Luisów (1831—1869)*. Autor podał mylną informację odnośnie wieku Henryka Stattlera. Urodzony 13.VII.1834 r. w okresie pracy nad popiersiem miał nie 12 a 15 lat.

² Łuk zaprojektowany został przez Chalgrina w 1805 r. na zlecenie Napoleona. Miał upamiętniać kolejne podboje cesarza. Jego budowę rozpoczęto w 1806 r. Na ścianach łuku wyryto nazwiska najwybitniejszych dowódców napoleońskich. Wśród nich oprócz G. J. Chłopickiego, Polacy: generałowie J. H. Dąbrowski, J. Zajączek i J. Poniatowski. Obok nazwisk widnieją nazwy słynnych pól bitewnych. Por. A. Dulewicz, *Słownik sztuki francuskiej*, W-wa 1981, s. 156.

³ Informacje uzyskane w Musée National Chateau de Versailles. Pozostałe dane z tego samego źródła: wys. popiersia 64 cm i pierwotny nr inw. obiektu MV 620.

⁴ „Czas”, 1950, nr 256.

⁵ Powyższe informacje pochodzą z karty inw. obiektu.

⁶ Inne dane z karty inw. obiektu: N.I. 30962, wys. 64 cm, napis i sygnatura jak w przypadku MHm.K. Depozyt z Pałacu „pod Baranami”, ks. wpl. 739.

⁷ Dane z kart inw.: Nr D.Cz. 2127, wys. 66 cm, napis i sygnatura j.w. Nr D.Cz. 1891, wys. 63 cm, sygn. j.w.

⁸ Łączne dane na temat obiektów pochodzą z D. Kaczmarzyk, *Rzeźba polska od XVI do pocz. XX w. Katalog zbiorów MNW*, W-wa 1973 i odp. na kwerendę do Muzeum Narodowego Oddz. Łazienki.

— Popiersie gen. G. J. Chłopickiego, brąz, 59×43×17 cm, 1849—1850 r., nr inw. MN 212297, MŁ 1828, sygn. jak w przypadku wszystkich pozostałych. Zakupione od Wacława Perendyka w 1957 r.

— Głowa gen. G. J. Chłopickiego, marmur, 42×30×32, 1850 r., nr inw. MN 210032, MŁ 2635.

⁹ I. Prądzyński, *Czterej ostatni wodzowie przed sądem historii*, s. 114.

¹⁰ K. Horoch, *Pamiętnik (w:) „Zbiór pamiętników do historii powstania polskiego 1830—1831 r.”*, t. I, s. 214.

¹¹ S. Popiel, *Pamiętniki*, Kraków 1927 r., s. 60.

¹² J. S. Harbut, *Józef Chłopicki*, W-wa 1930 r., s. 193.

¹³ O pobycie J. Suchodolskiego wspomina J. S. Harbut nie uściślając jednak dat. Do powyższych datowania skłoniła mnie wzmianka (w:) *January Suchodolski, 1795—1865. Fragment pamiętnika współczesnego*, Kraków 1901 r. Cyt.: „W 1851 r. zrobił Suchodolski wycieczkę do Krakowa, by swego najlepszego przyjaciela Antoniego Wysockiego odwiedzić. Niemal był tam poczet starych znajomych i towarzyszy broni. Chłopicki żył jeszcze, starzec o łwiej głowie, z gęstą i jak śnieg białą grzywą (...) Po powrocie z Krakowa (J. Suchodolskiego — przyp. M.Z.) przeszło blisko lat dziesięć (1853—1868) w rzeźwiej pracy przy dobrem zdrowiu”.

¹⁴ J. S. Harbut, *Józef Chłopicki...*, s. 135.

¹⁵ Chłopicki otrzymał w herbie złoty piorun na błękitnym tle. Piorun był aluzją do męstwa z jakim raził nieprzyjaciół i postrachu, który wzbudzał w ich szeregach.

¹⁶ Portret znajduje się w zbiorach Zamku Kórnickiego. Wiadomość na temat w/w portretu (w:) A. Chyczewska, *Zapomniane dzieło Wojciecha Kornelego Stattlera*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, 1958 r., z. VI, s. 351; Thieme-Becker, *Künstler Lexikon*, XXI, s. 491.

¹⁷ Medal budził podziw umiętnym odlaniem bardzo cienkiej miejscami płyty. Przedstawiał w awersie Miłosiernego Samarytanina a w rewersie herb miasta Krakowa. Por. Henryk Stattler, „Kłosa”, 1877 r., t. XV, s. 12.

¹⁸ Fragmenty pism w jęz. niem. cyt. autor (w:) Henryk Stattler, „Kłosa”... Wzmianka o wizycie Corneliusa i Overbecka (w:) E. Świejkowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, 1854—1904.

¹⁹ *Historia sztuki polskiej*, Kraków 1964, t. III, s. 194.

²⁰ F. Kopera, *Rzeźba epok klasycyzmu i romantyzmu*, „Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej”, W-wa 1927 r., t. III, s. 608—609; F. Jaworski, *Medaliony polskie*, *Zbiór rodziny Przybysławskich*, s. 136, il. 392, 393.

²¹ Henryk Stattler, „Kłosa”...

²² Il. przedst. popiersie (w:) „Kłosa”, 1889, t. II, nr 309.

²³ *Sprawozdania Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, r. 1872—74, Kraków 1874.