PRACE NAUKOWE Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie
Seria: FILOLOGIA POLSKA – Historia i Teoria literatury 1995/96 z. V

Kazimiera Zdzisława Szymańska

Malarstwo portretowe w twórczości literackiej Józefa Weyssenhoffa

Portret jako gatunek malarstwa zajmuje uczonych różnych dyscyplin: historyków, historyków sztuki, psychologów, socjologów, mieści się także w polu zainteresowań badawczych literaturoznawców, należy bowiem do atrakcyjnych składników dzieła literackiego: odgrywa kapitalną rolę w wypełnianiu przestrzeni świata przedstawionego, w kształtowaniu czasu zdarzeń, w charakterystyce postaci. Obecność sztuki portretowej w polskiej literaturze poświadczają dzieła różnych twórców. Wystarczy wspomnieć: pierwszą księgę *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, w której młody Soplica, powróciwszy do rodowego gniazda po długiej niebytności, przeżywa wzruszenie, widząc drogie jego sercu wizerunki: Tadeusza Kościuszki, Tadeusza Rejtana, Jakuba Jasińskiego, Rajmunda Korsaka; kontakt wzrokowy Andrzeja Kmicica ze starymi portretami antenatów Oleńki Billewiczówny w Sienkiewiczowskim *Potopie*; czy rolę sześciu podobizn Napoleonów, zgromadzonych przez bonapartystę, Rzeckiego - seniora, w życiu tego człowieka oraz w edukacji patriotycznej i internacjonalistycznej syna Ignasia.

Szczególną predylekcję do włączania opisu portretów w obręb świata przedstawionego dzieła przejawiali pisarze młodopolscy, wrażliwi odbiorcy różnorakich kolekcji dzieł sztuki, tacy jak: Wacław Berent, Karol Irzykowski, Jan August Kisielewski, Stefan Żeromski. Prawdziwym znawcą, miłośnikiem i kolekcjonerem malarstwa portretowego okazał się wśród swoich rówieśników Józef Weyssenhoff (1860-1932), autor głośnych w międzywojniu powieści, m.in. *Sobola i panny*, *Puszczy*, *Hetmanów*. Urodzony na Żmudzi w rodzinie arystokratycznej, zmuszony w dzieciństwie sytuacją rodzinną opuścić rodowe gniazdo, zamieszkał w Królestwie; już w młodości odbył kilka podróży do ziemi przodków

w poszukiwaniu pamiątek po antenatach. Penetrując wnętrza rodowych siedzib, zamieszkiwanych przeważnie przez obcych ludzi, odkrywał cenne zabytki, w tym portrety Weyssenhoffów. We *Wspomnieniach*, w rozdziale zatytułowanym *Inflanty Polskie*, napisał: „(...) na ścianach stare portrety o twarzach nieznanych, a przecież krewnych - to wszystko uczta dla starożytnika i człowieka ciekawego swej rasowej preegzystencji".[1]

Pisarza interesowały również wizerunki nierodowe, ale zgromadzone przez jego przodków, świadczące o ich postawie politycznej, wrażliwości estetycznej. We *Wspomnieniach*, w rozdziale pod tytułem *Roś w ziemi grodzieńskiej*, skonstatował: „Na ścianach wisiały jednak obrazy niepospolite, jak portret Jana Klemensa Branickiego (Gryfity), malowany przez Hiacynta Rigaud, lub 4 głowy rycerzy przez Tintoretta. Obok tych splendorów wisiały płótna takie i owakie, między nimi portret Stefana Czarnieckiego (...), albo w jakiejś komnacie portret Jeffersona, rysowany przez Tad[eusza] Kościuszkę, a rytowany przez generała M. Sokolnickiego, odbity kolorami rarissmum pierwszorzędne (...)".[2]

Zajęcie się Weyssenhoffa malarstwem portretowym potwierdza kolekcja wizerunków zorganizowana przez pisarza w odziedziczonym przez niego po Włodzimierzu Weyssenhoffie, pałacu w Samoklęskach[3], podobizna przodka, Józefa Weyssenhoffa, posła na Sejm Wielki, współtwórcy Konstytucji 3 maja, wisząca później nad biurkiem w jego warszawskim mieszkaniu[4], nadto korespondencja z kuzynem i przyjacielem Konstantym Marią Górskim, przyszłym historykiem sztuki.[5] Wiedzę o malarstwie portretowym pogłębiał pisarz zwiedzając galerie krajowe i zagraniczne oraz prywatne zbiory utytułowanych przyjaciół i znajomych. Na temat rozmawiał z bratem stryjecznym, malarzem Henrykiem Weyssenhoffem[6], z innymi mistrzami pędzla, którzy wystawiali swe płótna w salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie; od 1894 r. Józef Weyssenhoff był wiceprezesem tego Towarzystwa[7].

Portret jako motyw w twórczości literackiej Weyssenhoffa pojawił się bardzo wcześnie (*Zaręczyny Jana Bełzkiego*, 1894), występował w wielu utworach.

---

[1] Józef Weyssenhoff, *Wspomnienia. Inflanty Polskie*, [w:] *Konstanty M. Górski - Józef Weyssenhoff. Z młodych lat. Listy i wspomnienia*, oprac. Irena Szypowska, Warszawa 1985, s. 373.

[2] *Tamże*, s. 395-396.

[3] Kserograf fragmentu kroniki kościelnej w Kamionce, autorstwa księży tejże parafii, dotyczącego rodu Weyssenhoffów, przysłała piszącej te słowa pani Gustawa Bieniek z Samoklęsk, historyk.

[4] O portrecie generała Józefa Weyssenhoffa wiszącym w mieszkaniu warszawskim pisarza wspomina I. Szypowska w pracy *Józef Weyssenhoff*, Warszawa 1976, s. 12.

[5] Zob. przypis 1.

[6] W Bibliotece Uniwersyteckiej w Katowicach znajduje się list Józefa Weyssenhoffa, rzucający światło na wzajemne stosunki kuzynów, Rkps 1627/I.

[7] Informację o działalności Józefa Weyssenhoffa w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych znajdujemy w pracy Janiny Wiercińskiej pt. *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław-Kraków 1968.

Pisarz wyraźnie preferował ten gatunek sztuki plastycznej (wprowadzał również do świata przedstawionego dzieła motyw malarstwa rodzajowego i pejzażowego, nadto motyw grafiki oraz rzeźby).

Rodzi się seria pytań, z których najważniejsze, to: Jaką rolę spełnia wizerunek malarski w prozie artystycznej autora *Puszczy*? W jakich okolicznościach i przez kogo portret jest prezentowany? W jakim stopniu wykorzystał pisarz walory motywu przejętego z obszaru sztuk plastycznych?

Pewne światło na zarysowane problemy rzuca praca Weyssenhoffa pt. *Mój pamiętnik literacki* (1925). Czytamy tam m.in.:

> „Od lat dziecięcych marzyłem o nauczaniu mego narodu za pomocą sugestii artystycznej i nigdy nie pozbyłem się tych pragnień ani przekonania, że największa literatura ma na celu nie piękno abstrakcyjne, lecz piękno dobroczynne".[8]
>
> „Upodobanie, które nigdy mnie nie opuszczało, miałem w odtwarzaniu społecznych obyczajów i zwyczajów aż do najdrobniejszych szczegółów, gier, zabaw, ubiorów i mody. Sądzę, że powieści, które zachowały dużo tych na pozór błahych, lecz charakterystycznych dla epoki rysów, będą miały kiedyś z tego względu dodatkową wartość dla historyków (...)".[9]
>
> „Cokolwiek się mówi głośno, cokolwiek się czyni na zewnątrz i wystawia na pokaz, nosić ma w sobie sok, lub na sobie pokost cywilizacji".[10]
>
> „Gniewał mnie zawsze ten gatunek ludzi bez elementarnego pojęcia o estetyce i o sztuce (...)".[11]

Na podstawie przywołanych fragmentów można wnioskować, że Józef Weyssenhoff portretom malarskim wyznaczał w swej prozie funkcję poznawczą i etyczno-filozoficzno-estetyczną. Odpowiedzi na kolejne pytania ani w *Pamiętniku* ani w innych pracach autora nie znajdujemy. Zagadnieniem funkcjonowania malarstwa portretowego w powieściach „naszego barona"[12] nie zajmował się dotąd żaden badacz. Artykuł niniejszy stanowi pierwszą próbę „oglądu" tego zjawiska.

Już na wstępie trzeba podkreślić, że malarstwo portretowe w prozie Józefa Weyssenhoffa funkcjonuje w środowiskach znanych pisarzowi z autopsji. Wizerunki pojedyncze oraz ich duże kolekcje, portrety indywidualne i wielofigu-

---

[8] Józef Weyssenhoff, *Mój pamiętnik literacki*, Poznań 1925, s. 15.

[9] *Tamże*, s. 124.

[10] *Tamże*, s. 141.

[11] *Tamże*, s. 39.

[12] Mianem „naszego barona" określił Józefa Weyssenhoffa Adam Grzymała-Siedlecki w artykule opublikowanym w „Twórczości" 1959, nr 10.

rowe konterfekty, prawdziwa sztuka i ordynarny kicz, prezentowane są w budowlach polskich i zagranicznych, w mieszkaniach prywatnych i obiektach publicznych.

Specjalną uwagę poświęca pisarz podobiznom arystokratów polskich: obrazy te wiszą w starych siedzibach rodowych; malowane z natury przez mistrzów pędzla, odznaczają się wielkimi walorami artystycznymi i historycznymi, budzą respekt w widzach prostotą, powagą, klasyczną surowością, emanują magiczną siłą. W kolekcjach, o których mowa, podobieństwo wszystkich wizerunków jest zdumiewające. Również potomkowie antenatów mają zbliżone do ich wizerunków rysy twarzy.

Książę Janusz Zbarazki, bohater powieści *Sprawa Dołęgi* (1901)[13], właściciel pierwotnie obronnego zamku w Warze, bogatą galerię familijnych konterfektów odziedziczył po ojcu. Kolekcja przypomina mu o silnym „zakorzenieniu" Zbarazkich w historii, stwarza poczucie bezpieczeństwa, stałości, niezłomności. Weyssenhoff nie charakteryzuje zbioru księcia Janusza: opisał Zbarazkiego, by następnie porównać wygląd bohatera z wizerunkami jego antenatów:

> „Ostry, zakrzywiony nos, twarz okrągła, oczy okrągłe, do połowy przysłonięte cienkimi powiekami, symetryczne kosmyki włosów nad uszami po bokach wyłysiałej czaszki - przypominały głowę puszczyka, nie pozbawioną jednak powagi zwłaszcza w tej sali, gdzie z portretów spoglądał niejeden podobny nos, podobny owal, lub okrągłe przysłonięte oczy".[14]

Zaznaczone w cytacie podobieństwo potomka arystokratycznego rodu do przodków ma w prozie Weyssenhoffa i w jego wypowiedziach pozaliterackich ustaloną normę: pisarz dowodzi istnienia „rasy" arystokratycznej, do której sam należy, a która, jego zdaniem, odznacza się właśnie cienkim, długim, często garbatym lub haczykowatym nosem, specyficznym owalem twarzy, okrągłymi oczami o cienkich powiekach.

W zamku warskim pokój żony księcia Janusza zdobi kilka pastelowych portretów. Myliłby się ktoś sądząc, że chodzi tu o kolorystykę obrazów: pastel to technika plastyczna znana już w XV wieku, rozpowszechniona w XVIII wieku, którą wykonywano również indywidualne portrety. Księżna Hortensja, odziedziczywszy konterfekty przodków, wykonane inną techniką niż wizerunki Zbarazkich, zestawiła je w oddzielnym cyklu.

O portretach arystokracji rodowej wzmiankuje Weyssenhoff w powieści *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego* (1898), pisząc o mieszkaniu państwa Szreńskich: „(...) na ścianach jeśli wisiał jaki portret to z pewnością autentyczny, a nastrój poważny był tu tak na swoim miejscu, że mimowolnie zniżano głos

[13] Józef Weyssenhoff, *Sprawa Dołęgi*, Warszawa 1923.

[14] *Tamże*, s. 28.

w tym pokoju".[15] Dla Szreńskich, podobnie jak dla Zbarazkich, wizerunki przodków stanowią potwierdzenie ich prestiżu społecznego, są naturalnym, oczywistym elementem wyposażenia mieszkań. Portrety antenatów obligują wręcz do kontynuacji tradycji rodowych, do zachowania czystości rasy, do naśladowania wybitnych przodków.

W Warze żywym łącznikiem między potomkami wielkiego i zasłużonego dla ojczyzny rodu a zmarłymi, utrwalonymi na portretach przodkami, jest wiekowy burgrabia Zbarazkich, Franciszek Marsowicz. Kochając swych panów, zgromadził w mieszkaniu ich podobizny. Na łożu śmierci rozmawia z Andrzejem, synem księcia Janusza, o osobach trwających wiecznie za sprawą pędzla:

„- Pradziada mego znałeś dobrze - panie Franciszku?
- Czy znałem? - rzekł staruszek, wyprężając żyły szyi, aby się zwrócić do ściany, na której wisiała pożółkła litografia. - Patrzyłem na tego świętego tak, jak tu na ciebie ... To był pan!
- I jakże? - zapytał młody Zbarazki z uśmiechem - odnajdujesz w nas ducha księcia Andrzeja?
- Krew ta sama - odrzekł Marsowicz, spoglądając przez okno".[16]

Nie chciał powiedzieć imiennikowi wybitnego człowieka, że ród Zbarazkich, któremu służył od dziesiątków lat, stracił wiele ze swej świetności, z obywatelskich cnót. Andrzej wzruszony wspomnieniami starego sługi pocałował go w rękę:

„Nie mnie, nie mnie, Jego przepraszaj - mówił Marsowicz, trzęsąc ręką ku portretowi pradziada - nosisz jego imię, Andrzeju ... I masz ... i masz w sobie jego zacną duszę, tylko dorośnij ...".[17]

Młodemu księciu słowa burgrabiego głęboko zapadły w serce. Postanowił zerwać z trywialnością potocznego życia, podjąć pracę dla społeczeństwa, kontynuować dzieło swego pradziada.

Nieco więcej uwagi niż wizerunkom arystokracji poświęca Weyssenhoff podobiznom starej, rodowej szlachty. W *Cudnie i ziemi cudeńskiej* (1920) charakterystykę skromnych historycznych konterfektów zastępuje opisem ich recepcji przez inteligentnych, wykształconych potomków szacownego rodu. Edwin Szaropolski, syn Polaka z Cudna i Angielki, wychowany w Anglii, osiadłszy w Polsce i zakupiwszy z porady stryja utracone przed dziesiątkami lat rodzinne gniazdo Znojno, na strychu dworu znajduje dwa portrety - blejtramy, z których jeden przedstawia oficera w polskim mundurze, drugi „niepozorną babinę". Oczyszcza wizerunki i przynosi, by je pokazać stryjowi.

---

[15] Józef Weyssenhoff, *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, Warszawa 1956, s. 110-111.

[16] Józef Weyssenhoff, *Sprawa Dołęgi*, jak w przyp. 13, s. 331-332.

[17] *Tamże*, s. 333.

„Joachim dotykał lekko tych skarbów, jakby się obawiał, że okażą się przywidzeniem i znikną mu z oczu.
- Nie może być kto inny, jak nasz pradziad - rzekł nareszcie głosem zdławionym - i obrócił płótno. - Masz: jest napis: Stanisław Szaropolski porucznik 2-go pułku ułanów!
- A ta jejmość?
- Malowidło wydaje się starsze - zobaczymy.
Ale portret zapleśniał mocno na odwrocie. Joachim zapalił drżącymi rękami lampę i jął przecierać płótno chustką od nosa, aż wystąpił i na nim napis:
- Domicela z Pęperskich Szaropolska.
- Czy i to ma być ilustracja rodzinna? - uśmiechnął się Edwin.
- Matka porucznika - obaj od niej pochodzimy - odrzekł Joachim ze znacznym zgorszeniem".[18]

Dla wiekowego Joachima, pamiętającego świetność rodu Szaropolskich, zmuszonego przez wypadki losowe mieszkać przez wiele lat w mieście, dzień, w którym wziął do ręki wizerunki antenatów, by zawiesić je na ścianie rodowego dworu, „był chyba najpiękniejszym dniem w życiu". Również Edwin mimo lekkiego cynizmu był wzruszony obcowaniem z portretami przodków, „nabierał respektu do rodzinnego gniazda".

Odrestaurowane prowizorycznie podobizny antenatów, umieszczone w reprezentacyjnym pokoju, Joachim pokazuje przybyłemu do dworu Holendrowi. Cudzoziemiec, syn ojczyzny wielkich mistrzów portretu niderlandzkiego, oddaje hołd wizerunkowi Stanisława Szaropolskiego, oficera: „(...) ukłon swój pełen uszanowania zwrócił (...) do portretu wskazanego przez Joachima na ścianie".[19]

W sposób interesujący ukazuje pisarz malarstwo portretowe zgromadzone we dworach wielkopolskiej szlachty prowincjonalnej, można rzec: zaściankowej. Galerie familijne pełnią tu przede wszyskim funkcję dokumentów genealogicznych. Właściciele kolekcji dumni z dziejów własnych rodów włączają do historycznej ikonografii swoje podobizny, przeważnie autorstwa domorosłych pacykarzy. Zamawiają portrety, które byłyby pochwałą ich bogactwa, sławy i stanowiska. Wizerunki-kicze wyidealizowane, by nie powiedzieć - upudrowane, „zdobią" salony, gabinety, jadalnie, słowem, liczne pokoje rodowych siedzib.

Galerie „zaściankowe" w powieści pt. *Jan bez ziemi* ogląda Jan Skumin, ziemianin litewski, którego bolszewicy wyrzucili z odwiecznego gniazda Skuminów, a który goszcząc w Poznańskiem stara się zapomnieć o swej „preegzy-

[18] Józef Weyssenhoff, *Cudno i ziemia cudeńska*, Warszawa 1921, s. 270.
[19] *Tamże*, s. 322.

stencji". Subtelny esteta o smaku wysublimowanym w najlepszych galeriach europejskiego malarstwa, w pałacu pana Tolibowskiego w Radogoszczy widzi kilka wizerunków kobiecych: „(...) portret kobiety niemodnie ubranej, ale bardzo pięknej i jakby Skuminowi znajomej" (podobizna matki Doroty Tolibowskiej, ukochanej Skumina), wizerunek „pani Mostowskiej przez Pichlera według Grassiego" oraz inne podobizny „gorszego stylu".[20] W komnacie zwanej „pokojem codziennym" znajduje cykl portretów gospodarza „(...) w fantastycznych mundurach i przebraniach konno lub pieszo; jeden był nawet w rodzaju apoteozy, otoczonej emblematami, jak oto: herby, chorągwie, armaty, buńczuki, pługi, sierpy i kosy, łan zboża, konie i krowy".[21] Rejestrowi wizerunków towarzyszy ironiczny komentarz narratora: „Artysta wyobrazić chciał duszę Roberta w przemianach metapsychicznych, od wspomnień spod Wiednia aż do cichej pracy na roli".[22]

Malarz nie określony z imienia i nazwiska, prawdopodobnie polski artysta średniej klasy, ukazał pana Tolibowskiego zgodnie z jego życzeniem: w różnych wariantach, „wędrowcę" przez epoki. Kolekcja portretów „historycznych" żyjącego szlachcica, w wyszukany sposób upozowanego, w przepysznych strojach, to typowy przykład późnobarokowych reprezentacyjnych wizerunków polskiej szlachty i magnaterii uformowanych na wzorach francuskich i niemieckich (drezdeńskich). Tolibowski mógł oglądać obrazy tej maniery w staroświeckich dworach i w kościołach. Przypuszczalnie obcował z podobną ikonografią, goszcząc w Berlinie u swej kochanki.

W studium portretowym malarz położył akcent na idealizację postaci: utytułowany, waleczny, pracowity, kochający przyrodę, dobry gospodarz. Ikonografię tego typu uprawiano w Europie już w XVI wieku, kontynuowano w następnych stuleciach. Gloryfikowano jednak ludzi sławnych, godnych czci i uwielbienia, przeważnie już nieżyjących. Bohater Weyssenhoffa powodowany pychą, zabiegający o niekwestionowany autorytet u współczesnych i sławę u potomnych, obstalował portret „pomnikowy"; otrzymał wizerunek sprawiający wrażenie karykatury (w opisie podobizny brak informacji o wyrazie twarzy modela).

Groteskowa idealizacja Tolibowskiego rozbawiła Skumina znającego pana domu jako egoistę, lenia, człowieka rozpustnego. Weyssenhoff z akcentem świadomej ironii zestawił „rzeczywistą" i sportretowaną sylwetkę „siarczystego" szlachcica wielkopolskiego, widział bowiem, że szlachta prowincjonalna, stroniąc od wyższej kultury, nie obcując z prawdziwymi dziełami sztuki, zatraca zupełnie prestiż cywilizacyjny, jakim odznaczali się jej przodkowie.

---

[20] Józef Weyssenhoff, *Jan bez ziemi*, Warszawa-Łódź 1929, s. 211-213.

[21] *Tamże*, s. 212.

[22] *Tamże*.

Typ szlachcica, o którym mowa, reprezentuje również Maciej Golanczewski, właściciel Topielna, jednocześnie ogromnej kolekcji obrazów, którą ogląda wspomniany już Skumin. W staroświeckim dworze pana Macieja „ściany (...) pokojów pokryte były obrazami mistrzów krajowych i zagranicznych w ogromnej ilości i w bardzo pstrokatym doborze. Były tam kopie z Rafaela, Gorregia, Rubensa - i wątpliwe niemieckie Holbeiny i mocno podejrzane Teniersy. Z polskich malarzy pysznił się na honorowym miejscu Smuglewicz, spotykało się nowożytniejszych, niegodnych wspomnienia. Matejko przedstawiony był tylko przez dwa oleodruki".[23]

W ogromnej substancji ikonograficznej zróżnicowanej historycznie, narodowo i artystycznie Skumin daremnie szukał choćby jednego obrazu rodzajowego, choćby jednego krajobrazu. Właściciel Topielna, wyznający zasadę swych przodków: „Co mi to za obraz, który nie ma gęby", podobnie jak oni kolekcjonował wyłącznie malarstwo portretowe: „(...) obfitowała w gęby galeria familijna, złożona z mnóstwa portretów, po różnych pokojach rozrzuconych".[24] Wizerunki historyczne, sięgające w kilku egzemplarzach XVII wieku, choć malowane naiwnie, oddawały z głębokim realizmem podobieństwo fizyczne, odzwierciedlały w pewnym stopniu charakter duchowy sportretowanej osoby: „Poznać było można, że taki a taki jegomość był rycerzem albo opojem, sangwinikiem lub flegmatykiem, wreszcie, że piastował jakieś urzędy i godności, co było wyrażone przez insygnia i akcesoria, a często i przez stosowne napisy w tle obrazu".[25]

Słownictwo: „jegomość", „opój", „sangwinik", „flegmatyk", „akcesoria", nagromadzone przez Weyssenhoffa w opisie malarstwa historycznego, familijnego brzmi groteskowo, wywołuje skojarzenia negatywne, uwydatnia śmieszność snobistycznego, prostackiego rodu. „Insygnia i akcesoria" oraz napisy widniejące w tle poszczególnych obrazów, są charakterystyczne dla polskich (ale również rosyjskich, ukraińskich i węgierskich) portretów sarmackich wzorowanych przeważnie na twórczości Jerzego Siemiginowskiego, Jana Tretki, i Stanisława Kosteckiego. Łatwo zauważyć, iż antenaci Golanczewskich hołdowali wspomnianej konwencji malarskiej.

Kolekcja pana Macieja, podobnie jak Tolibowskiego, zawierała nieliczne podobizny niewiast tchnące chłodem, powierzchownością ujęcia, przypominające ubrane w staroświeckie stroje manekiny. Wszystkie konterfekty kobiece posiadały specyficzny atrybut zamożności: na szyjach pań wisiały nadnaturalnej wielkości perły. Wrażliwy odbiorca ikonografii nie miał wątpliwości: malarzowi bardziej chodziło o wyeksponowanie świetności rodu niż o oddanie rysów modelek.

---

[23] *Tamże*, s. 223-224.

[24] *Tamże*, s. 224.

[25] *Tamże*.

Wśród wizerunków „surdutowych" i „perłowych" zaprezentowanych przez Weyssenhoffa wyróżniał się portret „naturalnej wielkości do kolan". Rezoner pisarza - Skumin po namyśle rozpoznał w nim pana domu w „wieku kwitnącym". Jednakże „(...) dzisiejszy pan Maciej szpakowaty, z podstrzyżonym wąsem, z dobrodusznym uśmiechem, był przyjemny. Tamten czarny wąsacz odęty w czarnym surducie, pyszny nie wiadomo z czego - był nieznośny".[26]

Portret Golanczewskiego wykonany przez malarza poznańskiego, Marcelego Krajewskiego (wizerunek był wyjątkowo sygnowany), nawiązywał również do reprezentacyjnych portretów sarmackich z XVII wieku, przedstawiał wytwornie ubranego wąsala, niezwykle poważnego, dostojnego, butnego. Podobizna rażąco odległa od barokowego „mikroklimatu", była tak niezmiernie groteskowa, że poraziła wrażliwego estetę Skumina: musiał nawet „odpocząć od malowidła".

W ironicznym opisie wizerunku Golanczewskiego Weyssenhoff zastosował niespotykany wcześniej element malarski - kolor: „sarmata" ma czarne wąsy, ubrany jest w czarny surdut; kolejna „nowa" informacja: model sportretowany został „do kolan".

W kontekście obrazów malarzy polskich i zagranicznych zgromadzonych w Topielnie autor *Jana bez ziemi* wymienił dzieła Smuglewicza i Jana Matejki. Pamiętając, iż w rejestrze wielu płócien zastosował określenia: „wątpliwe", „mocno podejrzane", można sądzić, że pozbawione tych objaśnień portrety dwóch wybitnych mistrzów pędzla były oryginałami: Smuglewicz „pysznił się nawet na honorowym miejscu"!

Godzi się odnotować, iż w pierwszych dziesiątkach XIX wieku bracia Antoni i Franciszek Smuglewiczowie rzeczywiście gościli w Wielkopolsce. Około 1800 roku w Śmiełowie w pałacu Gorzeńskich rozpoczęli prace nad malowidłami ściennymi, dekorując nimi większość pomieszczeń. Do dziś w śmiełowskiej rezydencji w okrągłej sali zwanej balową podziwiać można wspaniały mitologiczny portret ścienny zatytułowany *Pożegnanie Hektora z Andromachą* pędzla Smuglowiczów[27]. Weyssenhoff, przebywając często w dworach szlachty wielkopolskiej, zapewne spotykał malarstwo portretowe wspomnianych twórców. Trudno ustalić natomiast, czy portrety pędzla Jana Matejki znajdowały się w kolekcjach „zaściankowej" szlachty poznańskiej.

Motyw malarstwa portretowego wprowadził Weyssenhoff do powieści *Syn marnotrawny* (1904). We dworze ziemianina Macieja Dubieńskiego w Chojnogórze w ziemi siedleckiej „gwoździem" kolekcji rodzinnej jest wizerunek „sławnego przodka, kasztelana Dubieńskiego, który w końcu XVIII wieku pomnożył znacznie majątek".[28] Kasztelan, o którym mowa, był zapewne autorem

---

[26] *Tamże*, s. 225.

[27] Andrzej Kostołowski, *Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie*, Poznań 1980, Informator.

[28] Józef Weyssenhoff, *Syn marnotrawny*, Warszawa-Kraków 1921, s. 2.

ulubionej maksymy Dubieńskich: „(...) siła pieniędzy nie tylko staje się źródłem siły moralnej, ale może tę ostatnią w pewnych wypadkach zastąpić".[29]

W galerii chojnogórskiej współczesną ikonografię portretową reprezentuje portret Tadeusza Dubieńskiego, brata stryjecznego pana Macieja, wykonany w Anglii przez nieznanego artystę. Tadeusz, opuściwszy gniazdo rodzinne przed wieloma latami, hulał po świecie, żyjąc według Dubieńskich „(...) bez zasad, bez steru, bez gwiazdy przewodniej", wyznając „najzgubniejsze idee", bulwersując opinię krajową (wiadomości docierały do Polski) i zagraniczną politycznymi oraz miłosnymi skandalami. Chojnogóra otrzymała podobiznę Tadeusza - studium oparte na pozującym modelu: „Dyplomata przedstwiony był na nim w połowie postaci, w mundurze, w fezie, a tak był szczelnie pokryty orderami, że dumna głowa zdawała się spoczywać na trofeach skorupiastych, ułożonych w kształt piramidy. U dołu widniał herb Dąb, pod hrabiowską koroną między dwiema nieczytelnymi podobiznami podpisów, po angielsku i po turecku".[30]

Nieco dalej następuje opis twarzy światowca:

> „Tadeusz nosił krótką postrzyżoną brodę i powagę jakąś obcą, przypolerowaną za granicą (...) nadto uśmiech miał trochę gorzki, jakby pamiętający ciężkie przedsmaki i smutne obrzaski rozkoszy".[31]

Podobizna awanturnika, będąca dziełem cudzoziemca, konwencją propagandową (przesadna dostojność, powaga, liczne atrybuty ilustrujące pozycję społeczną portretowanego) przypomina groteskowe „apoteozy" wielkopolskich panów z *Jana bez ziemi*. Czytelnik bez trudu wnioskuje, że wizerunek ten powstał na zamówienie modela, który wyraźnie określił artyście konwencję obrazu. Twórca starał się oddać możliwie wiernie twarz Tadeusza: aktualną kondycję psychiczną Dubieńskiego wyraża jego uśmiech. Pan Maciej nieskory do wzruszeń wpatrywał się czasem w wizerunek „dyplomaty" z rodzinną tkliwością: „- Co z ciebie jeszcze będzie? Czyś się już zatrzymał, bracie?"

W powieści *Syn marnotrawny* Weyssenhoff podjął również temat portretu konnego, zajmującego ważną pozycję w ikonografii polskiej zarówno historycznej, jak i współczesnej.[32] Maciej Dubieński, znający szczególną rolę konia w ethosie arystokratycznym (cierpliwie prowadził swą rodzinę do grupy położonej najwyżej na drabinie społecznej), założył w Chojnogórze stadninę; wspólnie z dziećmi odbywał przejażdżki konne po okolicy, popisując się przed sąsia-

---

[29] *Tamże*, s. 1.

[30] *Tamże*, s. 25.

[31] *Tamże*, s. 25-26.

[32] Interesujący referat pt. *Portret konny a prestiż społeczny* wygłosił Mieczysław Morka na sesji historyków sztuki w Toruniu w 1986 r. Materiały z sesji opublikowano w pracy pt. *Portret. Funkcja-forma-symbol. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990.

dami sposobem dosiadania wierzchowca, panowaniem nad zwierzęciem, znakomitymi umiejętnościami jeździeckimi.

Dubieńscy z dumą twierdzili, że Juliusz Kossak, malując portret męski na koniu, myślał zawsze o torsie pana Macieja, czego ślad pozostał w wielu obrazach tego mistrza. Konne studium portretowe „idealnego" modela, wiszące w chojnogórskim dworze, „udało się na nieszczęście gorzej niż inne".[33]

Czytelnik nie traktuje serio ani bliskiej znajomości Dubieńskich z Juliuszem Kossakiem, ani fascynacji malarza arystokratycznym torsem pana Macieja. Narrator auktorialny w zagadkowych napomknieniach sugeruje mu, iż w portretowaniu właściciela Chojnogóry na koniu, prowincjonalny malarz wykorzystał konwencję artystyczną wybitnego batalisty. Dubieńscy znali płótna Juliusza Kossaka, który chętnie malował portrety konne na zamówienie; wiedzę o jego twórczości spożytkowali po swojemu. Bawi odbiorcę tekstu rodowa legenda Dubieńskich o malarzu Franzu Lenbachu, który tak był zauroczony rasową sylwetką Tereni Kobryńskiej (córki pana Macieja), że nie zdecydował się nigdy na namalowanie jej portretu mówiąc, iż „za mało życia mu pozostaje na takie studium".[34]

Autofascynację, a nawet pewną formę narcyzmu Dubieńskich, i tych uwiecznionych na portretach, i tych nie posiadających wizerunków z przyczyn od nich niezależnych, pogłębił Weyssenhoff poprzez obiektywną identyfikację ich „rasy": „Wszyscy prawi Dubieńscy są wysokiego wzrostu, czoła mają wypukłe, oczy jasne, daleko odsunięte ku skroniom, nosy wydatne, nieco miękkie. Te cechy kojarzą się jednak z powagą i godnością postaci".[35] W przywołanym fragmencie autor *Syna marnotrawnego* zabłysnął swoim znakomitym humorem: „Wszyscy prawi Dubieńscy" - zatem psotny amor popychał *cnotliwych* członków rodu na *grzeszne* ścieżki; „te cechy kojarzą się jednak" - zatem zauważalny jest w powierzchowności Dubieńskich „rasowy" dysonans.

W świecie przedstawionym powieści Józefa Weyssenhoffa można wyodrębnić motyw wizerunków tak zwanej arystokracji pieniężnej lub „świeższej" szlachty. Chodzi tu rzecz jasna o ludzi, którzy uzyskali tytuły niedawno, przeważnie za nieuczciwie zarobione pieniądze i starają się za wszelką cenę wejść do „wielkiego świata". Nie posiadając dziedzicznej kultury, towarzyskiej ogłady, świadectw rodowych, podpatrują i naśladują we wszystkim wyższe sfery. Ordynarni parweniusze tworzą fikcyjne galerie przodków, w sztuczny sposób pokrywają je patyną wieków.

Norbert Zawiejski, sąsiad księcia Janusza Zbarazkiego (*Sprawa Dołęgi*), odziedziczywszy po ojcu, ekonomie Zbarazkich, zakupiony przez niego mają-

---

[33] Józef Weyssenhoff, *Syn marnotrawny*, jak w przyp. 28, s. 13.

[34] *Tamże*, s. 3.

[35] *Tamże*.

tek, w wybudowanym przez siebie pałacu wyrażającym poprzez architekturę i całe urządzenie prostotę starej gniazdowej siedziby, umieścił w jadalni cykl obstalowanych u malarzy fikcyjnych podobizn przodków (prawdopodobnie kopie historycznych portretów). Oczekując w pałacu na utytułowanych gości, „(...) kazał przysłonić z góry firanki, aby rzucić cień na wiszących pod sufitem antenatów".[36] Zawiejski grający farsę przed sąsiadami zmusza do podobnego zachowania mało inteligentną żonę, z domu Wiśniowiecką. Czy z Wiśniowieckich Zawiejska była skoligacona z książęcym rodem? Na pytanie to odpowiada narrator: „(...) o pokrewieństwie z królem świadczył tylko portret Michała Korybuta, zawieszony w pokaźnym miejscu w salonie".[37] Odpowiedź nieostra sugeruje jednak, że portret, o którym mowa, posiadał większą wartość historyczną i artystyczną niż konterfekty wiszące pod sufitem.

O predylekcji szlachty rodowej i „świeższej" do popisywania się galeriami antenatów ma świadczyć również anegdota wprowadzona przez pisarza do opowiadania zatytułowanego *Zaręczyny Jana Bełzkiego* (1894). Hektor Falkiewicz, sprzedawszy las na Podolu, zapragnął „zabłyszczeć" w Warszawie i wydać córkę za mąż. Wynajął mieszkanie; w pokoju, gdzie panowie mają palić papierosy, zawiesił „kilka szczerniałych portretów, zapewne przodków, sprowadzonych do Warszawy na pogrobową rozkosz rozkwitu rodziny".[38]

Czy rzeczywiście konterfekty przodków „wędrowały" za podróżującymi pannami na wydaniu? Prawdopodobnie Weyssenhoff, drwiący z hreczkosiejów, wymyślił wspomnianą historię. Uderzają jednak słowa „zabłyszczeć" i „zapewne przodków", sugerujące czytelnikowi, że galeria rodzinna Falkiewiczów mogła być fikcyjna.

Zaprezentowane dotychczas malarstwo portretowe zarówno historyczne, jak współczesne, funkcjonowało w siedzibach wiejskich. W powieści *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego* Józef Weyssenhoff wprowadza swego czytelnika do mieszkań warszawskich, których właścicielami są ludzie różnych stanów. Prawie we wszystkich mieszkaniach wiszą portrety. Nie tylko w salonie wzmiankowanego już arystokraty Szreńskiego, ale również u hrabiostwa Kostków, Granowskich eksponowane są wizerunki rodowe, autentyczne, obiektywnie oddające osobowość modela, prawdziwe dzieła sztuki emanujące powagą, sprawiające radość wrażliwemu odbiorcy.

Kolekcję portretową pani Odęckiej, prawdopodobnie wzbogaconej mieszczki, udającej ciotkę wszystkich utytułowanych rodzin, nazywanej prezesową, bo jak informuje z sarkazmem narrator: „(...) nieboszczyk jej mąż był prezesem

---

[36] Józef Weyssenhoff, *Sprawa Dołęgi*, jak w przyp. 13, s. 61-62.

[37] *Tamże*, s. 62.

[38] Józef Weyssenhoff, *Zaręczyny Jana Bełzkiego*, [w:] *Pani Teodora. Nowele*, Warszawa 1971, s. 32.

czwartego zjazdu heraldyków w Kaliszu"[39], zobaczył pewnego razu panegirysta Podfilipskiego, Ligęza, który wspomina po latach:

> „Oglądałem tymczasem liczne portrety familijne pruskich Wegdamitów i polskich Odęckich, gdyż ma to być rodzina pochodząca z Prus Królewskich. Starsze wizerunki, w krzyżackich zbrojach lub w kontuszach, zapoznały mnie z całym szeregiem znakomitości, o których dotąd nie miałem wyobrażenia. Z nowszych wisiał tam portret generała Odęckiego na koniu, w grupie przedstawiającej urywek z szarży pod Samosierrą. I o tym generale nie słyszałem jakoś nigdy".[40]

W przedstawionym rejestrze i w opisie wizerunków antenatów pani Odęckiej oraz jej męża padają nie spotykane wcześniej określenia: „nie słyszałem jakoś nigdy", „nie miałem wyobrażenia". W kolejnym fragmencie utworu: „Rozmyślałem tak z dziesięć minut nad historią Wegdamit-Odęckich otoczony tą podejrzaną galerią" Ligęza nazywa rzecz po imieniu: galeria jest podejrzana, zatem fikcyjna, wizerunki rzekomych przodków niewątpliwie skopiowane z materiałów historycznych (Odęcki był heraldykiem).

Rzecz interesująca dla czytelnika: Weyssenhoff, pisząc o fikcyjnej galerii Zawiejskich w *Sprawie Dołęgi*, o zespole konterfektów Falkiewiczów w *Zaręczynach Jana Bełzkiego*, posługiwał się lekką ironią, pozwalającą odbiorcy tekstu wyprowadzać własne wnioski o moralności fałszerza. Właścicielkę galerii sfałszowanych podobizn antenatów - rycerzy i generałów oskarża bezpośrednio: kolekcja jest podejrzana.

Wyjaśnienia różnicy w ocenie Zawiejskiego, Falkiewicza i Odęckiej szukać zapewne należy w pięknej i zasłużonej dla Polski rycersko-oficerskiej genealogii Weyssenhoffów, z której pisarz był niezmiernie dumny. Ohydną kolekcję konterfektów trywialnej mieszczki wykorzystał dla zadania ciosu uzurpatorom bezkarnie przypisującym sobie pochodzenie z rycerskiego stanu.

Łatwo zauważyć, iż Józef Weyssenhoff, wykorzystujący w prozie narracyjnej motyw malarstwa portretowego, wyraźnie preferował wizerunki męskie; podobizny kobiet przeważnie banalne, niepogłębione psychologicznie stanowiły swego rodzaju suplement do prezentowanej ikonografii.

W *Żywocie i myślach Zygmunta Podfilipskiego* autor odszedł od stereotypu: bohater tytułowy jest właścicielem galerii portretów wyłącznie kobiecych. Kolekcję tę widział wspomniany wyżej Ligęza, który napisał: „Z sypialnego pokoju, pełnego portretów kobiet już to mitologicznych, już to znajomych, przechodziło się przez małe drzwiczki do ubieralni".[41] Czytelnika mniej zajmują wizerunki „mitologiczne", natomiast bulwersują portrety „znajomych" gospodarza,

---

[39] Józef Weyssenhoff, *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, jak w przyp. 15, s. 106.

[40] *Tamże*.

[41] *Tamże*, s. 212.

wiszące w alkowie. Warto podkreślić, że Zygmunt Podfilipski, kosmopolityczny arystokrata, nie mogący jednak wylegitymować się drzewem genealogicznym, zrezygnował z fikcyjnej kolekcji przodków, obawiając się śmieszności. Urządził w sypialni pikantną wystawę kobiecą, która kompromitowała „modelki" w oczach przygodnych widzów. Wizerunki te, zapewne kopie fotografii sporządzone przez domorosłych artystów, to typowe portrety skandaliczne, o których pisali między innymi Maria Rodziewiczówna we *Wrzosie* i Tadeusz Dołęga-Mostowicz w *Ostatniej brygadzie*[42].

Wydaje się, że autor *Podfilipskiego* podjął motyw skandalicznego portretu pod wpływem atmosfery wywołanej obrazem Władysława Podkowińskiego *Szał uniesień*, wystawianego przez pięć tygodni 1894 roku w sali Zachęty w Warszawie, za prezesostwa Józefa Weyssenhoffa właśnie. Podkowiński namalował prawdopodobnie twarz ukochanej kobiety; kiedy tłumy widzów obejrzały dzieło, pociął je nożem. Tadeusz Stefan Jaroszewski w artykule zatytułowanym *Rozważania nad portretem skandalicznym* stwierdza: „Czasem aura skandalu otaczająca portret nie wychodziła poza krąg rodziny osoby portretowanej, tym bardziej, jeśli wizerunek jej wisiał w odległej siedzibie wiejskiej".[43] Autor *Podfilipskiego* często gościł w siedzibach wiejskich utytułowanych przyjaciół ...

Właściciela „sypialnianej" kolekcji, podobnie jak wielu innych stworzonych przez pisarza posiadaczy galerii portretowych, cechuje niska kultura, brak potrzeby kontaktu z prawdziwymi dziełami sztuki. Malarstwo portretowe, z którym na co dzień obcują, w pewnym stopniu określa ich stan psychiczny, rażące prostactwo. Ikonografia, o której mowa, nie jest przeważnie sygnowana, brak informacji o jej kolorystyce, światłocieniu. Wydawać by się mogło, że Józef Weyssenhoff nie potrafił oddać wszystkich walorów dzieł plastycznych. Domniemaniom takim zaprzecza znakomita interpretacja obrazów pędzla Rembrandta w powieści pod tytułem *Hetmani* (1911). Portrety Rembrandta, najmłodszego z generacji mistrzów portretu holenderskiego, bezcenne dla światowej kultury, usytuowane w galerii publicznej Mauritshus w Hadze ogląda Tadeusz Sworski - polski literat, któremu Weyssenhoff pożyczył wiele cech swojego charakteru, w towarzystwie Heleny Latzkiej, Żydówki mieszkającej w Niemczech. Uwagi Sworskiego dotyczące portretu zbiorowego Złotego Mistrza *Dawid grający przed Saulem* są celne, fachowe, dowodzą, że Weyssenhoff był miłośnikiem i znawcą płócien van Rijna, podziwiał złotawy kolor jego obrazów, magię jarzącego się w mroku światła, fascynację egzotyką biblijnych motywów, umiejętność ukazania najbardziej nieuchwytnych, niedostrzegalnych drgań ludzkiej psychiki.

---

[42] *Portret. Funkcja-forma-symbol*, jak w przyp. 32.

[43] *Tamże*, s. 234.

W opisie *Dawida* Sworski konstatuje:

„Bardzo szeroko malowane (...), wynik jest osiągnięty w rysunku i barwie. I nie tylko mistrza techniki poznajemy w tym miejscu, ale możemy iść za myślą wielkiego twórcy (...), ten młody Żyd utonął w swoim psalmie, jak głęboko patrzy zezując trochę w swoją wizję poetyczną i zdaje się cierpieć namiętnie od rozmiaru rozkoszy. Gra dla siebie, nie dla króla".[44]

Świadomie pomijamy tu dyletanckie repliki Latzkiej. Uwagi Sworskiego, który nazywa Rembrandta złotym, rudym jak słońce, który analizuje głębię przeżyć muzykującego Żyda, dowodzą autentycznego oczarowania Weyssenhoffa znakomitym portretem holenderskiego mistrza i umiejętności jego zaprezentowania. Fachową ocenę Sworskiego uzyskuje kolejny portret zbiorowy van Rijna zatytułowany *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, namalowany w 1632 roku przez 26-letniego Rembrandta na zamówienie gildii chirurgów. Zacytujmy fragment wypowiedzi bohatera:

„Więc ten, który stoi na prawo, profesor anatomii Mikołaj Tulp, przyjaciel osobisty Rembrandta, wzrokiem wychodzi poza audytorium, ogłasza światu odkryte przez siebie prawdy. To powaga nauki, niezachwiana teoria, kapłaństwo, wiara w naukę - albo, razem wziąwszy, to uosobienie nauki. A słuchacze przyjmują tę naukę każdy według rodzaju swego. Niektórym, np. tym na lewo, słowa profesora zaledwie odbijają się o uszy".[45]

Z kolei następuje szczegółowa charakterystyka słuchaczy doktora Tulpa, pogłębiona analiza ich stanu psychicznego. Jakub Blok na przykład (osoby zostały określone z imienia i nazwiska) otrzymał następującą ocenę: „(...) to jedna z najciekawszych dusz ludzkich utrwalonych w malarstwie. Oddźwięczna i rozumna twarz gra od powiadomień otrzymanych, a zarazem myśli już samoistnie, syntetyzuje, roi jakąś dumę o losie ludzkim, pełną serdecznej mądrości. To poeta w tym towarzystwie uczonych".[46]

Nietrudno zauważyć, że Józef Weyssenhoff rzetelnie i umiejętnie interpretując dwa znakomite portrety zbiorowe Rembrandta, poetyzuje je, trafiając literacką intuicją bezbłędnie w samo sedno. Dokonuje przy tym pewnej inicjacji przeciętnego czytelnika jego powieści w tajemnice prawdziwej sztuki, przekonywa, że wielkie dzieło jest czymś naprawdę ważnym, czymś jedynym w swoim rodzaju, czymś, co ma wartość niepowtarzalną.

Fascynację Sworskiego-Weyssenhoffa malarstwem holenderskim oddaje również opis wystawy w muzeum państwowym w Amsterdamie, obejmującej

---

[44] Józef Weyssenhoff, *Hetmani*, Warszawa [b.r.r.], s. 18.

[45] *Tamże*, s. 20.

[46] *Tamże*, s. 21.

3000 obrazów, głównie portretów „regentów, łuczników, członków straży obywatelskiej i różnych znakomitości"[47] autorstwa wielkich mistrzów. We wspaniałej kolekcji Polak wyróżnia dzieło van Rijna: portret zbiorowy *Cech sukienników*, namalowany w 1662 r. Stwierdza krótko: „Ten obraz sam jeden nagradza podróż do Amsterdamu".[48]

Sworski zwiedza jeszcze amsterdamską prywatną galerię Sixa, potomka owych Sixów, których Rembrandt malował jako przyjaciel rodziny. „Gwoździem" galerii jest znakomity portret Jana Sixa, późniejszego burmistrz Amsterdamu, namalowany w roku 1654, w ostatnim okresie twórczości Rembrandta. Wzmiankę o tym płótnie włączył pisarz do marzeń Sworskiego o wspólnym zwiedzeniu wystawy z panną Latzką:

> „Pokazałbym jej także prywatną galerię pana Sixa (...). I domek ten sam na Herengracht z progiem zaklęsłym, z którego wychodził ongi Jan Six, burmistrz Amsterdamu, na swe publiczne funkcje, zamyślony o pożytku miasta. Dzisiaj stoi w tej pozie na bezcennym płótnie, portretowany przez Rembrandta - i naciąga powoli wielką zamszową rękawicę ze sztylpem".[49]

Warto przywołać w tym miejscu interpretację portretu Sixa przez monografistę Rembrandta van Rijna, Carla Neumanna:

> „Umysł tego człowieka [Sixa - K.Z.S.] pełen jest wizji, które można odczytać z jego twarzy. Wychodzi właśnie udając się między ludzi, być może do ratusza. Przed oczami przesuwają się jakby we śnie wszyscy ci, z którymi codziennie się styka; słucha, co mówią, czyta ich najskrytsze myśli, których nie wypowiadają".[50]

Opinia Sworskiego-rezonera Józefa Weyssenhoffa o portrecie amsterdamskiego burmistrza jest zgodna z sądem o tym dziele niemieckiego historyka sztuki; owa zgodność stanowi obiektywny dowód, że „nasz baron" poprawnie interpretował wizerunki malarskie; dodajmy na marginesie: powieść *Hetmani* została wydana w 1911 roku, monografia Neumanna w 1924 roku.

Przedstawioną analizę przykładów funkcjonowania motywu portretowego w twórczości literackiej Józefa Weyssenhoffa podsumujmy kilkoma ogólniejszymi wnioskami, stanowić one będą w pewnym stopniu odpowiedź na postawione wcześniej pytania.

Autor *Sobola i panny*, miłośnik sztuki plastycznej, prezentował i preferował w swej prozie narracyjnej malarstwo realistyczne, wizerunki pogłębione psychologicznie (mistrzem portretu psychologicznego był dla niego Rembrandt van

---

[47] *Tamże*, s. 22.

[48] *Tamże*, s. 58.

[49] *Tamże*.

[50] Janina Michałkowa, *Mistrzowie portretu niderlandzkiego XVII wieku*, Warszawa 1958, s. 37.

Rijn). Z wyraźną przyjemnością, wnikliwie oceniał portrety o wysokich walorach artystycznych i poznawczych, fascynujące odbiorców niepowtarzalnym, subtelnym oddaniem osobowości modela. Można powiedzieć, że pełnił funkcję dyskretnego dydaktyka: uczył czytelników właściwego patrzenia na obraz, wskazywał na różne możliwości interpretacyjne dzieła.

W twórczości literackiej Józefa Weyssenhoffa przestrzeń świata przedstawionego często wypełnia motyw ówczesnego kiczu portretowego, kiczu zaśmiecającego cenne niekiedy kolekcje wizerunków historycznych. Groteskowe podobizny prowincjonalnej szlachty stroniącej od prawdziwej sztuki są autorstwa domorosłych pacykarzy. Klientami wspomnianych „twórców" są także ordynarni parweniusze, bezkarnie przywłaszczający sobie tytuły arystokratyczne i szlacheckie, świadczący przynależność do wyższych sfer fikcyjnymi wizerunkami antenatów. Zdaniem Weyssenhoffa, właściciele kiczów portretowych, fałszywych galerii familijnych popierają moralnie i rozzuchwalają różnych plagiatorów. Swoim postępowaniem nie tylko wystawiają sobie złe świadectwo, ale wyrządzają krzywdę zdolnym samodzielnym artystom, tworzącym prawdziwą sztukę.

W prozie artystycznej „naszego barona" portret malarski prezentowany jest w różnych sytuacjach fabularnych. Opinie o nim, ale również o modelach, o wspomnianych już właścicielach galerii, wyraża narrator auktorialny o dobrym smaku artystycznym, częściej jednak młodzi esteci, inteligentni, wykształceni bohaterowie pochodzenia arystokratycznego lub szlacheckiego, których pisarz obdarzył własną wrażliwością estetyczną, silną więzią ze światem wartości wyrosłych z kultury grecko-rzymskiej. Z narracji oraz z dialogów i monologów wewnętrznych wspomnianych estetów czytelnik wnosi, że wizerunek malarski powinien rzetelnie odzwierciedlać powierzchowność i duchowość modela. Artysta nie może ulegać presji społeczności, prowadzi to bowiem do degeneracji sztuki, do intelektualnego i emocjonalnego partactwa.

Motyw „portretowy" wprowadzony przez Weyssenhoffa w obręb jego powieści dobrze funkcjonuje w świecie przedstawionym, stanowi naturalny składnik dzieła, wyraźnie wzbogaca wizualność przestrzeni, pogłębia charakterystykę poszczególnych postaci, a nawet całych środowisk społecznych. „Importuje" z zakresu sztuki portretowej swoiste elementy językowe, podnosząc zalety stylu dzieła literackiego.

Malarstwo portretowe funkcjonujące w prozie artystycznej Józefa Weyssenhoffa wyzwala w odbiorcy tejże prozy refleksje o ludzkiej egzystencji, o tęsknocie człowieka za wiecznym trwaniem, choćby za sprawą pędzla.

Kazimiera Zdzisława Szymańska

Portrait Painting in Literary Works of Józef Weyssenhoff

Summary

The subject of portrait painting occupies an important place in the literary works of Józef Weyssenhoff. The portrait iconography of various artistic value includes individual portraits and group portraits. The writer pays special attention to portraits of Polish aristocrats, country gentry, fictitious family galleries of the, so called, fresh gentry and to shocking portraits. He subjects the pictures by Rembrandt van Rijn to an intrinsic interpretation. Portrait painting can be encountered in different spaces described in Weyssenhoff's artistic prose: in Polish and foreign private houses and apartments as well as in public buildings. Portrait painting is presented in different fictitious situations in the works of „our baron". Opinions about portraits and owners of portrait collections are expessed by the narrator and by main characters of high artistic taste. The portrait subject introduced by Weyssenhoff into his prose is well functioning in the portrayed world, enriches visual character of spaces, intensifies characteristic features of characters and their social environments. Certain linguistic elements „imported" from the language of fine arts only elevate the merit of the literary style of Weyssenhoff's works.