

STUDIA WILANOWSKIE

XXIV

WARSZAWA 2017



MUZEUM PAŁACU
Króla Jana III
w WILANOWIE

JOHANN CASPAR LAVATER, JOHANN HEINRICH FÜSSLI I FELIX HESS U JOHANNA JOACHIMA SPALDINGA W BARTH. RYCINA CHRISTIANA VON MECHLA Z KOLEKCJI WILANOWSKIEJ*

*Katarzyna Adamska
Monika Michałowicz*

Pod koniec maja 1763 roku w nadbałtyckim Barth, w ogrodowej altanie zasiedli do śniadania pastor Johann Joachim Spalding (1714–1804) oraz trzech jego gości, młodzieńców ze Szwajcarii: Johann Caspar Lavater (1741–1801), Johann Heinrich Füssli (1741–1825) i Felix Hess (1742–1768). Jak niejednokrotnie wcześniej i później, dyskutowali przy kawie, nie przypuszczając, że właśnie ten dzień zostanie zapamiętany jako jeden z najjaśniejszych punktów niemieckiego oświecenia.

Tak jak jego przyjaciele, Füssli ukończył właśnie Collegium Carolinum w Zurychu i, choć nie czuł się do tego powołany, miał zostać pastorem. Zawsze rysował z zamilowaniem i podjął się uwiecznienia drogiego ich sercom spotkania, malując na ścianach ogrodowej altany trzy kompozycje, którymi młodzieńcy chcieli złożyć hołd swojemu gospodarzowi. Wspomnienie chwil spędzonych ze Szwajcarami również Spaldingowi było bardzo drogie i dlatego zabrał malowidła Füsslego ze sobą, kiedy na początku 1764 roku opuszczał Barth, by zostać prepozytem kościoła św. Mikołaja w Berlinie.

Na początku XIX wieku przebywający w Berlinie szwajcarski wydawca Christian von Mechel (1737–1817) odnalazł malowidła oprawione w ramy i zawieszone w altanie w ogrodzie przy dawnym budynku siedziby prepozyta, który wówczas służył już jako dom wychowawczy dla ubogich chłopców prowadzony przez fundację królowej Luizy, żony panującego wówczas Fryderyka Wilhelma III. Von Mechel scenę śniadania w ogrodowej altanie, jako jego zdaniem najciekawszą z trzech kompozycji¹, postanowił obrać za wzór dla ryciny (il. 23).

* Artykuł powstał na marginesie prac nad katalogiem grafik z Kolekcji Wilanowskiej prowadzonych w Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej pod kierunkiem pani Agaty Pietrzak i jest rozwinięciem zagadnień poruszanych przez nas podczas wystąpienia na otwartym seminarium Pracowni Historii Bibliotek i Czytelnictwa w BN 10 marca 2017 r. Uczestnikom seminarium dziękujemy za komentarze.

¹ Druga z kompozycji Füsslego odnosiła się do popularnej książki Spaldinga, *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen*. Była to alegoryczna scena, w której pośród symboli przemijania Cnota i Religia, z atrybutami Wiedzy i Sztuki leżącymi u ich stóp, wskazywały ludziom Nieśmiertelność. Trzecie malowidło przedstawiało Spaldinga i jego dzieci przy grobie żony pastora, Wilhelminy, która zmarła rok przed przyjazdem trzech Szwajcarów do Barth. Füssli ukazał dwie córki Spaldinga uważnie słuchające nauk ojca, na którego kolanach leżą karty *Christliche Belehungen an meine Töchter* – pouczeń spisanych dla córek w pierwszą rocznicę śmierci matki. Najmłodsze dziecko, przy którego narodzinach zmarła Wilhelmina, leży na cokole nagrobka i nogami roztrąca ułożone tam kwiaty, a rękami sięga w stronę uciekającego motyla. Scenę tę przedstawia również rysunek Füsslego z 1763 r., przechowywany w Zentralbibliothek Zürich, zob. G. Schiff, *Johann Heinrich Füssli. Text und Oeuvrekatalog*, Zürich–München 1973, poz. 289. Opis niezachowanych malowideł znany jest z korespondencji Lavatera (*ibidem*, s. 425) oraz z anonsu wydawniczego ryciny von Mechla.

il. 23

Eberhard Siegfried Henne
wg Heinricha Füssliego,
I. Casp. Lavater, Felix Hess und Heinrich Füessli bey Spalding zu Barth in Schwedisch Pommern im Jahr 1763, wyd. Christian von Mechel, Berlin 1810, Biblioteka Narodowa



Grafika zatytułowana *I. Casp. Lavater, Felix Hess und Heinrich Füessli bey Spalding zu Barth in Schwedisch Pommern im Jahr 1763* została wykonana przez Eberharda Siegfrieda Hennego w technice akwaforty uzupełnionej rylcem i opublikowana w Berlinie w 1810 roku². Napisy na rycinie wykonał nastoletni Karl Friedrich Klöden³. Pod kompozycją umieszczono sygnatury: *Grau in grau gemalt von Heinrich Fuessli 1763* oraz *Herausgegeben von Chr. von Mechel, Mitglied der Königl. Akademie*, a także informację o miejscach sprzedaży⁴ i opis przedstawionej sceny: *Es war im Frühling des bemeldeten Jahres, da diese nachmals so brüht gewordenen drey schweizerischen Jünglinge (Lavater war 21 Jahre alt) den ehrwürdigen Spalding besuchten, und sind dieselben hier nebst dessen Kindern und dem Herrn von Arnim auf Suckow, Spaldings Freunde, beym Frühstück vorgestellt. Füessli malte dies Bild zum dankbaren Angedenken auf die Rückwand einer Sommerlaube in Spaldings Garten zu Barth, von wo es bey dessen Berufung nach Berlin dahin gebracht wurde, und bis jetzt (1810) in der Probstey der Nicolai-Kirche, oder dem jetzigen Louisen-Stifte, aufbehalten wird⁵.*

2 G. Schiff, *op. cit.*, poz. 288. D.H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli. A Catalogue Raisonné*, Aldershot 1994, poz. 289 ; L.H. Wüthrich, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Vollständiges Verzeichnis der von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten*, Basel–Stuttgart 1959, poz. 42.

3 Karl Friedrich von Klöden (1786–1856), geolog, geograf i historyk samouk, w latach 1824–1855 dyrektor Berliner Gewerbeschule. W młodości zarabiał na utrzymanie jako pozłotnik oraz rytownik. Kontakty z von Mechlem i współpracę przy omawianej rycinie opisał w *Jugenderinnerungen*, red. M. Jähns, Leipzig 1874.

4 *Zu finden in Berlin im Verlag von Simon Schropp & Compe und bey Schiavonetti und Gasp. Weiss Kunst Verlegern unter dem Linden. In Basel bey Wilhelm Haas zu St. Leonhard.*

5 Tłumaczenie: Było to wiosną tego roku, kiedy trzech później tak sławnych szwajcarskich młodzieńców (Lavater miał 21 lat) odwiedziło wielobnego Spaldinga. Są tutaj przedstawieni przy śniadaniu razem z jego dziećmi i przyjacielem, panem

Jako punkt wyjścia rozważań posłużył nam egzemplarz z Kolekcji Wilanowskiej przechowywanej w Bibliotece Narodowej⁶. W pierwszej kolejności zainteresowała nas forma ryciny. Odniosliśmy wrażenie, że w szczególny sposób angażuje widza i ma mu wiele do zakomunikowania. Naszą uwagę przykuła też obecność słynnego Lavatera, podobnie zresztą jak uwagę autora roboczego spisu Kolekcji z początku XIX wieku, który, nie rozpoznawszy właściwego tematu, nadał jej tytuł *Lavater et sa famille*. Zaintrygowała nas także jako osobliwy przypadek ryciny reprodukcyjnej, bowiem wydała się nieskończenie odległa od znanych nam prac Füsslego. W literaturze jest przywoływana przede wszystkim ze względu na postaci Lavatera i Füsslego, natomiast my w miarę poszukiwań nabrałyśmy przekonania, że to Christian von Mechel odgrywa kluczową rolę i postanowiłyśmy przyjrzeć się intrygującej konstrukcji tego przedstawienia, uznając wydawcę za jej głównego autora.

* * *

Publikacja ryciny została poprzedzona anonsem, z pewnością przygotowanym przez samego von Mechla: *Beschreibung dreier merkwürdigen Gemälde aus dem Leben Spaldings, von des noch in London lebenden Proffesor's Füebli Meisterhand*⁷. Anons reklamował dostępną u berlińskich i bazylejskich marszandów rycinę, a przy tym stanowił cenne jej uzupełnienie, bowiem został pomyślany jako obszerny komentarz historyczny. Zawarty jest w nim nie tylko dokładny opis trzech kompozycji namalowanych na ścianach altany w Barth, ale także zarys historii ich powstania i dalszych losów, aż do odnalezienia ich przez von Mechla. Cytowane są także obszerne fragmenty wybrane z autobiografii Spaldinga⁸, w których pastor opisuje swoich młodych gości. Anons ten stanowi pierwszy kontekst budujący znaczenia omawianej ryciny. Przedstawia ją jako rzetelne uzupełnienie wiedzy – to publikacja wizualnego źródła do historii sztuki, historii protestantyzmu i kultury niemieckiej.

W anonsie von Mechel wyrażał nadzieję, że rycina według malowidła Füsslego zainteresuje wielbicieli przedstawionych na niej słynnych postaci, a także zyska uznanie znawców, kolekcjonerów i miłośników

Anrim auf Suckow. Füssli namalował ten obraz z wdzięczności i ku pamięci na tylnym ścianie altany w ogrodzie Spaldinga w Barth, skąd zostały zabrane, gdy powołano go do Berlina i są do dziś (1810) przechowywane w prepozyturze kościoła św. Mikołaja, dzisiejszej Fundacji Luizy.

- 6 Odbitka obcięta (kompozycja 35 x 51 cm, z napisami 40,5 x 51 cm), naklejona na podkładkę zdobioną tłoczeniem, ujęta w ramki z granatowego i złoconego papieru. Razem z dwiema innymi rycinami (*Sacrifice humain qui eut lieu dans un des morais d'O-taiti* Roberta Bénarda i *Départ du roi le 20 mars 1815*) umieszczona w albumie sztucznym, zatytułowanym „Tableaux historiques. Melange” (sygnatura BN: WAF.214).
- 7 Egzemplarz w British Museum. Tłumaczenie: Opis trzech godnych uwagi obrazów z życia Spaldinga, mistrzowskiej ręki żyjącego wciąż w Londynie profesora Füsslego.
- 8 *Johann Joachim Spalding's Lebensbeschreibung von ihm selbst aufgesetzt und herausgegeben mit einem Zusatze von dessen Sohne Georg Ludwig Spalding*, Halle 1804.

sztuki. Swoją publikację zaprezentował jako ilustrację spotkania wyjątkowych osobistości historycznych, a zarazem uzupełnienie *œuvre* Füßlego o nieznane dotąd wczesne dzieło mistrza, sugerując przy tym, że powinna zostać umieszczona pomiędzy rycinami towarzyszącymi wydanej rok wcześniej biografii malarza⁹, do których specjalnie zostały dostosowane jej wymiary. Doświadczony wydawca zaproponował w ten sposób luksusową rycinę reprodukcyjną, odpowiadającą ówczesnym tendencjom kolekcjonerskim¹⁰ oraz poszerzającą wiedzę o dziejach sztuki. Von Mechel niejednokrotnie posługiwał się podobną formułą, budując swój wizerunek światłego wydawcy. Wiele przygotowanych przez niego rycin miało być efektownymi nośnikami wiedzy z zakresu nauk przyrodniczych¹¹, historii czy historii sztuki, niektóre opatrywał bogatymi i możliwie rzetelnymi komentarzami. Znaczący jest zwłaszcza wkład von Mechla w budowę „wizualnej historii sztuki”, jak i samej jej koncepcji. Uznaniem cieszyły się przygotowane przez niego *Totentanz* według (jak wówczas uważano) Hansa Holbeina młodszego i kolejne reprodukcje prac tego mistrza z lat 1780–1795 czy *Lucas Cranach's Stammbuch* wydany w Berlinie w 1814 roku według rysunków odnalezionych w bibliotece królewskiej, przede wszystkim zaś katalog *La Galerie electorale de Düsseldorf ou Catalogue raisonné de ses tableaux* Nicolasa de Pigage'a z 1778 roku, do którego ilustracje powstały w bazylejskim warsztacie von Mechla. Von Mechel zasłynął także jako reformator ważnych kolekcji europejskich – współpracował przy reorganizacji Pinakoteki w Dreźnie¹², a jego najgłośniejszym dziełem była szeroko dyskutowana aranżacja galerii wiedeńskiej¹³.

Rycina z 1810 roku daje pewien wgląd w warsztat von Mechla. Projektując nowy układ obrazów w Wiedniu, zastosował kryterium szkoły artystycznej, co zainspirowało zmiany w postrzeganiu i klasyfikowaniu sztuki oraz pisaniu jej historii. Jako historyk sztuki *avant la lettre* nie posługiwał się jednak narzędziami umożliwiającymi rzetelną analizę stylistyczną. Przypuszczenie takie nasuwa się w przypadku *Totentanz*.

9 F. Nüscheler, *Heinrich Füßli's Sämmtliche Werke nebst einem Versuche seiner Biographie*, Zürich 1809.

10 Zob. na przykład: A.-M. Link, *Carl Ludwig Junker and the Collecting of Reproductive Prints*, „Print Quarterly” 1995, nr 4, s. 362.

11 Należy tu wymienić dwie ryciny von Mechla pomyślane jako luksusowe pomoce naukowe: *Tableau comparatif des montagnes de la Lune, de Vénus, de Mercure et de quelques-unes des plus hautes montagnes de la Terre* oraz *Tableau des Hauteurs principales du Globe*, obie wydane w Berlinie w 1806 r. (L.H. Wüthrich, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel...*, poz. 388 i 389).

12 T. Weddigen, *The Picture Galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-Century Germany*, [w:] *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th and early 19th Century Europe*, red. C. Paul, Los Angeles 2012, s. 167–189.

13 Ch. von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königl. Bilder Gallerie in Wien*, Wiedeń 1783. Zob. M. Yonan, *Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art*, [w:] *The First Modern Museums of Art...*, s. 145–165.

Von Mechel zdawał się nie dostrzegać, że udostępnione mu rzekome rysunki przygotowawcze do cyklu drzeworytów Hansa Holbeina są bardzo odległe od stylu bazylejskiego mistrza¹⁴. Podobne wątpliwości budzi berlińska rycina według malowidła Füsslego, bo chociaż została zareklamowana jako reprodukcyjna, to jej celem najwyraźniej nie było wierne oddanie stylu malarza.

Malowidło Füsslego zostało wykonane *grau in grau*, a zatem najprawdopodobniej za pomocą lawowania *en grisaille*, w berlińskiej rycinie nie zastosowano jednak żadnej z dostępnych ówczesnie technik grafiki reprodukcyjnej pozwalających sprawnie imitować rysunek pędzlem – rycina jest wykonana w zupełnie do tego nieodpowiedniej technice akwaforty. Von Mechel nie zdecydował się także na dopasowanie stylistyczne swojej publikacji do rycin Johanna Heinricha Lipsa (1758–1817) towarzyszących wspomnianej biografii Füsslego. Zgodnie z zapewnieniami w anonsie, jego rycina pasowała wprawdzie rozmiarem do prac Lipsa, poza tym jednak grafiki te różniły się wszystkim. Śniadanie w Barth nie zostało przedstawione za pomocą zastosowanego tam, popularnego wówczas *Umriß-Stil*, który i dziś najbardziej kojarzy się z Füsslim (il. 24). Wybór techniki i formy artystycznej, na jaki zdecydował się von Mechel, był w tym



il. 24

Johann Heinrich Lips według rysunku Heinricha Füsslego, *Wie Tell zum Barbier durch's Fenster kömmt*, [w:] *Heinrich Füßli's Sämmtliche Werke...*, Zürich 1809, cz. 1, nr 6, Metropolitan Museum of Art

14 L.H. Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1757–1817)*, Basel–Stuttgart 1956, s. 128–138.

wypadku nieoczywisty, choć interesujący. Zaangażowany przez niego rytownik, Eberhard Siegfried von Henne (1759–1828), wcześniej kopiował akwaforty Daniela Chodowieckiego (1726–1801) i sprawnie posługiwał się modnym w drugiej połowie XVIII wieku stylem mistrza z Gdańska. Właśnie w tej urokliwej, drobiazgowej konwencji, która wpłynęła na sposób, w jaki postrzegamy niemieckie oświecenie, utrzymana jest scena śniadania w Barth. Spojrzenie na wydarzenie z życia słynnego fizjonomisty oczami Chodowieckiego było tym bardziej zasadne, że wykonał on wiele ilustracji do publikacji Lavatera, przede wszystkim do *Physiognomische Fragmente*¹⁵.

Ze stylem Chodowieckiego wiążemy dwie istotne cechy sceny śniadania w Barth – idealizację i nostalgizację. Wydaje się, że zastosowanie niemodnej już konwencji, kojarzącej się z konkretnym okresem historii kultury, nadaje temu przedstawieniu charakter wspomnienia. Można się domyślać, że von Mechel darzył odnalezione malowidła Füsslego nie tylko fachowym zainteresowaniem, ale i miał do nich emocjonalny stosunek. Dostrzegł w nich atrakcyjny materiał do publikacji, lecz także reminiscencję bezpowrotnie minionych czasów, które we wspomnieniach mogły się wydawać doskonale. Rycina przywoływała okres intensywnego rozwoju filozofii oświeceniowej, rozkwitu protestanckiej teologii przed pruskim edyktem religijnym z 1788 roku, w reakcji na który Spalding zrezygnował z pełnienia oficjalnych funkcji¹⁶. Był to także czas przed rewolucją francuską, której von Mechel nie popierał, i przed wojną w Szwajcarii, w wyniku której bazylejskie przedsiębiorstwo wydawnicze von Mechla zbankrutowało, a on sam musiał opuścić kraj, skazany na tułaczkę w poszukiwaniu środków do życia. Dzięki dawnej sławie i dworskiemu sprytowi, po przybyciu do Berlina w 1805 roku zapewnił sobie członkostwo Akademii Królewskiej oraz niewielką pensję wypłacaną przez króla, nie pełnił jednak żadnych realnych funkcji¹⁷. Jak można wnosić z zachowanych świadectw, mimo przychylności Fryderyka Wilhelma III nie cieszył się zbyt wielkim poważaniem¹⁸ i już nigdy nie odzyskał ani majątku, ani uznania. Można zaryzykować stwierdzenie, że w 1810 roku von Mechel był człowiekiem wykorzenionym ze swojej epoki – epoki kultury dworskiej oraz wiedzy nieusystematyzowanej – i z nadzieją wypatrywał restauracji dawnego porządku. Ponadto, odnajdując malowidła Füsslego von Mechel bez wątpienia wiedział,

15 Zob. M. Jarzewicz, *Sztuka i wizualizacja naukowa. Ilustracje do „Fragmentów fizjonomicznych” Johanna Caspara Lavatera*, Warszawa 2013.

16 *The Reception of British Aesthetics in Germany: Seven Significant Translations, 1745–1776*, t. 1, red. H.F. Klemme, M. Kuehn, Bristol 2001, s. XIV.

17 Pieczę sprawowaną nad biblioteką królowej Luizy uważa się za synekurę, zob. K.F. von Klöden, *op. cit.*, s. 269.

18 Klöden wspominał: „Był przebiegły, ale nie dostatecznie, by ukryć swoje braki w wiedzy”, *ibidem*, s. 269. Zob. też. L.H. Wüthrich, *Christian von Mechel...*, s. 300–301.

co przedstawiają. Dobrze znał Lavatera, niejednokrotnie z nim współpracował¹⁹, a nawet czuwał przy jego łożu śmierci w 1801 roku²⁰. Malowidło z altany przypominało wydawcy o nieżyjącym przyjacielu oraz zmarłym trzy lata po nim słynnym Spaldingu. Wybierając wypracowaną przez Chodowieckiego konwencję, von Mechel poddał ich postaci idealizacji. Ponadto poprzez skojarzenia z serią *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* konwencja ta ewokuje treści moralne²¹. Publikowane w „Göttinger Taschenkalender” z komentarzem Georga Christoha Lichtenberga ryciny Chodowieckiego przeciwstawiły mieszczańską obyczajowość, spokój ducha, szczerłość serca i prostotę życia ośmieszonym zachowaniom afektowanym, egzaltowanej mimice i ubiorom identyfikowanym jako francuskie²². Zastosowane w scenie śniadania w Barth środki wyrazu wpisują się w ten sposób w szerszą dyskusję o naturalności ludzkich postaw i ekspresji oraz rozważania na temat właściwego sposobu życia i kształtowania charakterów. Von Mechel nie poruszał tego rodzaju wątków w dość rzeczowo napisanym anonsie. Wyraźniej naświetlić je może odtworzenie wydarzeń, które skłoniły szwajcarskich młodzieńców do przyjazdu do Barth oraz sposobu, w jaki sami widzieli swój pobyt u Spaldinga.

* * *

Wydarzenia poprzedzające śniadanie w ogrodzie Spaldinga budzą zainteresowanie historyków, ponieważ wyprawa młodych Szwajcarów do Barth związana jest z historią zuryskiego *milieu* połowy XVIII wieku. W podstawowej dla tego tematu publikacji, katalogu wystawy *Albtraum und Elysium* w Vineta-Museum der Stadt Barth²³, precyzyjnie odtworzono sieć relacji towarzyskich, rodzinnych i intelektualnych pomiędzy uczestnikami wyprawy a najważniejszymi postaciami ówczesnej sceny naukowej i artystycznej. Uważa się za szczególnie istotne, że Lavater, Füssli i Hess studiowali pod kierunkiem oświeceniowych myślicieli i filologów, Johanna Jakoba Bodmera (1698–1783) i Johanna Jakoba Breitingera (1701–1776). *Uchodzili za kochających wolność, głęboko przekonanych*

19 To właśnie von Mechel wydal słynną rycinę ukazującą przemianę głowy żaby w głowę Apolla według akwareli Johanna Heinricha Lipsa, a pomysłu Lavatera, *Stufenfolge von dem Frosche bis zum Apollo-Profil*, Bazylea 1769 (L.H. Wüthrich, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel...*, poz. 347–348).

20 *Ibidem*, s. 254–255. Będąc pod wrażeniem spokoju i cierpliwości, z jakimi fizjonomista znosił ból, upamiętnił jego ostatnie chwile na rycinie *Der sterbende Lavater*. Pomógł również rodzinie zmarłego sprzedać jego spuściznę, która obecnie znajduje się w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu.

21 Por. F. Carey, *Enlightened Friendship*, „Print Quarterly” 2011, nr 4, s. 400.

22 W. Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, s. 309–326.

23 G.-H. Vogel, *Aufklärung in Barth. Zur 250. Wiederkehr des helvetisch-deutschen Dialogs zwischen Johann Joachim Spalding, Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Füßli und Felix Heß in Barth in den Jahren 1763/64*, Kiel 2014.

republikanów, którzy dużą wagę przykładali do sprawiedliwości, uczciwości i jawności i w taki też sposób kształtowali nie tylko umysły, ale i sumienia swoich uczniów²⁴.

Trzech młodzieńców, także pod dużym wpływem lektury pism Jeana Jacques'a Rousseau i Woltera, nie mogło milczeć, kiedy w najbliższym otoczeniu widzieli zachowania niezgodne z tymi ideami. Postanowili przyczynić się do napiętnowania nadużyć skorumpowanego Felixa Grebla, sprawującego urząd Landvogta w Grüningen pod Zurychem. Dotychczasowe skargi na jego postępowanie nie były wysłuchiwane, być może dlatego, że był zięciem burmistrza Zurychu, Johanna Jakoba Leua²⁵. Lavater, Füssli i Hess zebrali materiały obciążające Grebla i 27 sierpnia 1762 roku podrzucili mu do domu anonim z groźbą ich upublicznienia, jeśli w ciągu dwóch miesięcy nie zadośćuczyni wyrządzonym krzywdom. Ponieważ nie doczekali się żadnej reakcji ze strony Grebla, 29 października rozproszili w Zurychu siedmiostronicowy anonimowy pamflet *Der ungerechte Landvogt oder Klagen eines Patrioten*²⁶ (Niesprawiedliwy Landvogt albo skargi patrioty), rozpoczynający się mottem z Plutarcha (*Brutusie, ty śpisz?*) i słowami: *Boleję, że żyję wśród ludu, w którego władzach są tyrani i którego sędziowie ukrywają niesprawiedliwość!* [...] *Czy nie ma już w Zurychu żadnego patrioty?* Oburzone takim obrotem spraw władze miejskie zażądały ujawnienia się autora pamfletu, na co młodzieńcy odważyli się dopiero wówczas, gdy zachęcona ich działaniami ludność znów zaczęła nadsyłać skargi do rady miasta i gdy powołano komisję śledczą do wyjaśnienia skandalu, a Grebel uciekł z miasta. 20 grudnia Lavater, Füssli i Hess ujawnili się jako autorzy pamfletu i wygłosili mowę uzasadniającą podjęcie tych niehonorowych środków, niezgodnych z uznanymi procedurami dochodzenia sprawiedliwości. Ostatecznie Grebel został skazany na wygnanie, a młodzieńcom nieoficjalnie zalecono tymczasowe wygnanie dobrowolne²⁷.

Ósmego marca 1764 roku Lavater, Füssli i Hess opuścili Zurych. Konieczność wyjazdu z kraju wykorzystali jako okazję do zrealizowania od dawna planowanej *Bildungsreise*, podczas której chcieli poznać cenionych przez siebie niemieckich myślicieli. Już wcześniej Lavater i Hess rozważali odwiedzin u Johanna Joachima Spaldinga, autora poczytnej *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* (pierwsze wydanie 1748), do czego byli gorąco zachęceni przez swojego nauczyciel greki i hebrajskiego, Breitingera²⁸. Trasa do

24 *Ibidem*, s. 9.

25 *Ibidem*, s. 21.

26 Johann Heinrich Füssli, 1741–1825, red. W. Hofmann, München 1974, s. 67. Tu również treść pamfletu, s. 68–69.

27 *Ibidem*, s. 67.

28 G.-H. Vogel, *op. cit.*, s. 10.

Barth wiodła między innymi przez Sankt Gallen, Augsburg, Lipsk, Magdeburg i Berlin²⁹. Do Berlina towarzyszył im Johann Georg Sulzer (1720–1779), starszy od nich absolwent Collegium Carolinum, który został poproszony o objęcie posady nauczyciela filozofii w berlińskiej Ritterakademie³⁰. Posiadający wszechstronne zainteresowania Sulzer otwierał młodym Szwajcarom drzwi do domów przedstawicieli najróżniejszych dziedzin – poetów, kaznodziejów, matematyków, filozofów, wynalazców, pedagogów i artystów. W Lipsku mieli okazję poznać na przykład Adama Friedricha Oesera, który rok później został pierwszym dyrektorem tamtejszej Zeichenakademie, a także poetę Christiana Gellerta czy Johanna Gottfrieda Gelliusa, tłumacza *Nowej Heloizy* Rousseau na niemiecki. Natomiast z dwumiesięcznego pobytu w Berlinie najbardziej brzemienne w skutki wydają się dwa spotkania z Mosesem Mendelssohmem, prekursorem żydowskiego oświecenia – zaowocowały one głośną, wieloletnią waśnią z Lavaterem. Spalding, którego Sulzer dobrze znał, także należał do tego kręgu intelektualnego, a Lavater, Füssli i Hess podczas podróży niejako przygotowywali się do długich dyskusji prowadzonych z pastorem w Barth, poznawali ważne dla niego poglądy i bliskich mu ludzi. W Magdeburgu Sulzer przedstawił ich przyjacielowi Spaldinga, Johannowi Wilhelmowi Ludwigoowi Gleimowi (1719–1803), którego poezję omawiali potem w Barth³¹ i który odegrał niebagatelną rolę w kształtowaniu oświeceniowej kultury przyjaźni³². Podróż do Barth umożliwiła młodym Szwajcarom wejście do wspólnoty intelektualnej, a może przede wszystkim wspólnoty obyczajów. Kiedy dotarli do Barth okazało się, że dzielą ze Spaldingiem podobny rodzaj wrażliwości i konwencji ekspresji, dzięki czemu od razu nawiązali bliską więź. *Jest nam u Pańskiego i naszego szanownego przyjaciela [Spaldinga] tak przyjemnie, jesteśmy tak szczęśliwi, bardziej niż w naszych wygórowanych oczekiwaniach, że już nie sposób sobie czegoś więcej życzyć. Bardzo trafny portret jego wyglądu i charakteru nam pan przedstawił, wyglądu nawet jeszcze trafniejszy niż obraz Rodego*³³. W ten sposób Lavater opisywał w liście do Sulzera swoje wrażenia z pierwszych dni pobytu w Barth. Z relacji trzech podróży wynika, że darzyli swojego gospodarza uczuciem gorącym i odwzajemnionym. *Najlepszy nauczycielu, ojcze i przyjacielu* – pisał do niego Füssli po

29 Constanze Rendtel dokładnie opisuje podróż do Barth i odwiedzone przez trzech młodzieńców osoby w artykule: *Johann Caspar Lavater (1741–1801) / Felix Hess (1742–1768). Exzerpte aus dem Rechenschaftsbericht an den Examinatorenkonvent der Zürcher Kirche über ihre Deutschlandreise vom Jahre 1763/64*, „Zwillingiana” 2003, s. 132–142.

30 G.-H. Vogel, *op. cit.*, s. 18.

31 *Ibidem*, s. 12.

32 F. Carey, *op. cit.*, s. 399.

33 List Lavatera do Sulzera z 5 maja 1763 r., cyt. za: G.-H. Vogel, *op. cit.*, s. 11.

wyjeździe z Barth³⁴. Hess zaś relacjonował Bodmerowi, że są tu członkami *najlepszej rodziny najlepszego z ojców*, że darzy Spaldinga *synowskim zaufaniem i żadna ze spraw nie jest ani zbyt wielka, ani zbyt znikoma, by móc mu ją powierzyć*³⁵. Spalding chętnie gościł trójkę gadatliwych, żądnych wiedzy młodzieńców, także dlatego, że udało im się rozproszyć smutek jego domu po niedawnej śmierci oddanej żony, Wilhelminy. Okazali się także niestrudzonymi kompanami dyskusji, których brakowało mu w prowincjonalnym Barth. Czas spędzony ze Spaldingiem uważany jest za przełomowy dla młodych teologów. To wtedy miały się skryształizować i ukierunkować intuicje fizjonomiczne Lavatera, a Füssli miał podjąć ostateczną decyzję o porzuceniu kariery duchownego i poświęceniu się sztuce. Dziewięć miesięcy, od maja 1763 roku do stycznia 1764, upłynęło im na rozmowach, lekturach mądrych i bezużytecznych, na fantazjowaniu, piciu kawy i czekolady od szóstej rano aż do wieczora, grach planszowych, ćwiczeniach w tłumaczeniu z angielskiego i pisaniu niezliczonych listów³⁶. Szczególnie chętnie spędzali czas w ogrodzie i 21 maja postanowili zbudować altanę, którą niedługo potem Füssli ozdobił malowidłami o starannie omówionej z przyjaciółmi treści. Na ścianie altany zawisła także kartka z rodzajem „manifestu” – deklaracji ich wspólnoty jako wcielenia poetyckich ideałów przyjaźni. Był to fragment ody *Der Zürchersee* Friedricha Gottlieba Klopstocka (1724–1803), napisanej podczas pobytu poety w Zurychu w 1750 roku, dokąd przybył na zaproszenie Johanna Joachima Bodmera³⁷. Z ody tej zaczerpnęli metaforę Elizjum, która służyła im do opisu wrażeń z gościnny w Barth:

*Möchtet ihr auch hier seyn die ihr aus ferne liebt,
In des Vaterlands Schooss einsam von uns verstreut,
Die in seligen Stunden
Unsre suchende Seele fand
O! so wollten wir hier Hütten der Freundschaft baun,
Ewig wohnten wir hier, ewig! wir nannten dann
Jenen Schattenwald Témpe
Diese Hütte Elysium!*

34 List Füsslego do Spaldinga z 14 października 1763 r., cyt. za: *ibidem*, s. 71.

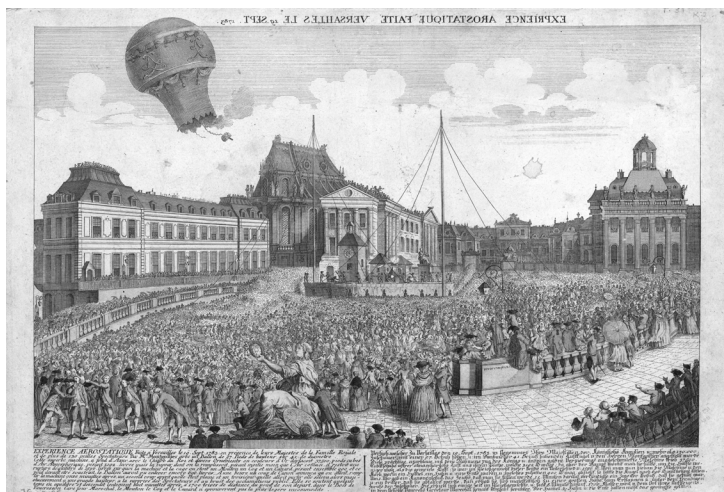
35 List Hessa do Bodmera z 24 maja 1763 r., [w]: *ibidem*, s. 133–134.

36 F. Wegener, *Lavater in Barth*, Gladbeck 2008, s. 13–19.

37 Wszystko wskazywało na to, że ich spotkanie będzie tak serdeczne, jak to Szwajcarów ze Spaldingiem. Klopstock i Bodmer wymieniali płomienne listy i sądzą, że osiągnęli wyjątkowe duchowe porozumienie. Bodmer, niecierpliwie wyczekując wizyty poety, napisał nawet ody *Verlangen nach Klopstocks Ankunft*. Spotkanie bardzo ich jednak rozczarowało, w patetycznych słowach opisywana przyjaźń okazała się możliwa tylko na papierze, a mężczyźni przekonali się, że nie podzielają wyznawanych przez siebie wartości ani obyczajów; zob. B. Schnegg, *Die Fahrt auf dem Zürichsee. Eine geschlechtergeschichtliche Deutung des Zerwürfnisses zwischen Bodmer und Klopstock im Jahre 1750*, [w]: *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert*, red. U. Weckel, C. Opitz, B. Tolkemitt, O. Hochstrasser, Göttingen, 1998, s. 119–142.

Ukazana na rycinie scena śniadania w Barth rozgrywa się jakby w dwóch przestrzeniach: w ogrodzie, który tutaj wydaje się być raczej parkiem lub lasem, oraz w wyraźnie zarysowanym wnętrzu altany. Konstrukcja altany nie jest podobna do form znanych nam ze wzorników architektury ogrodowej i być może w Barth nie sprawdziłby się budynek lekki i ażurowy, skoro jego zadaniem była ochrona amatorów lektury w plenerze przed nadmorskim wiatrem. Wydaje się jednak, że niezależnie od tego, jak wyglądała rzeczywista altana, tu stanowi przede wszystkim ukształtowany w przemyślany sposób element kompozycji, będący punktem wyjścia i ramą interpretacji. To głównie za jego sprawą rodzą się skojarzenia związane z teatrem, których rozwinięcie prowadzi nas do odkrycia bogactwa kryjących się tu treści. Już przy pierwszym zetknięciu z ryciną, kiedy nie uświadamiamy sobie jeszcze misterności jej konstrukcji, zdumiewa jej jakby ukryta, jeszcze nienazwana osobliwość. Pozornie brak tu kontrastów i kuriozów formalnych, jednak im dłużej patrzemy, tym więcej ich dostrzegamy. Zdecydowanie nie wynikają one z nieudolności rytownika, ujawnia się w nich raczej prawdziwy autor i reżyser spektaklu, Christian von Mechel.

Konstrukcja i masywne ściany altany upodabniają ją do *Guckkastenbühne*, sceny pudełkowej, co oczywiście nie umknęło badaczom. Literaturoznawca Hans-Georg Kemper w opisie tego przedstawienia „śniadaniowej idylli” posłużył się terminem *Guckkastenmanier*³⁸, co uwypukla jej podobieństwo do *Guckkastenblätter* (il. 25) – rycin przeznaczonych do oglądania w tak zwanych *Guck-* lub *Raritätskästen*, przyrządach optycznych spotykanych często na jarmarkach i odpustach. Poprzez hipnotyzującą widza szczegółowość i wyraźnie zaznaczone



il. 25

Balthasar Friedrich Leizel,
*Experience Aerostatique faite
Versailles le 19 sept. 1783...*
Biblioteka Narodowa

38 H.-G. Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Band 6/1, *Empfindsamkeit*, Tübingen 1997, s. 170.

linie perspektywy zbieżnej, potęgujące wrażenie przestrzenności, rycina von Mechla tworzy rodzaj aluzji do środków oczarowywania widza zaczerpniętych z tych popularnych obrazków. Także nienaturalne dla porannej sceny, zbyt kontrastowe oświetlenie postaci znajdujących się w altanie przywodzi na myśl przedstawienie specjalnie doświetlone w pudełku *Guckkasten*. *Guckkastenblätter* nie były przeznaczone do uważnego oglądania, ale służyły raczej jako przedmiot bezrefleksyjnego zachwyty, czysto wizualnej przyjemności i nawet jeśli ich estetyczna i warsztatowa wartość była wątpliwa, to z powodzeniem przyciągały wzrok. Interesująca nas rycina stwarza bliską tamtym iluzję i u widza wywołuje podobnego rodzaju przyjemność. Oczy śledzą każdy drobiazg: nieforemny czajnik, odwróconą do góry dnem filizankę pastora, pantofle ukrytego za ścianą altany Füsslego i inne szczegóły ubioru, precyzyjnie odwzorowane rośliny czy gwoździe, którymi przytwierdzono do stołu brzegi obrusa. Szczegóły są zajmujące tym bardziej, że w anonsie von Mechel zapewnia o dochowaniu przez Füsslego wierności realiom historycznym, łącznie z noszonymi przez trójkę Szwajcarów szlafrokami i pantoflami, zabawnie kontrastującymi z dziennymi ubraniami pozostałych postaci³⁹.

Pojęcie *Guckkasten* okazuje się bardzo pojemne, odpowiednie zarówno dla pozytywnych metafor, jak i negatywnych porównań. Na przykład w krytyce teatralnej służyło do opisu sztuk o znikomej wartości dramatycznej, kojarzono je z rozrywką niskich lotów, z niezdrowym zainteresowaniem mało wzniosłymi aspektami ludzkiego życia. Według słownika Jacoba i Wilhelma Grimmów, w XVIII i XIX stuleciu metafora *Guckkasten* służyła często do opisu doznań wizualnych, natomiast Arthur Schopenhauer porównał do niej powieści, jego zdaniem dające wgląd w „spazmy” ludzkiego serca. Słowo *Guckkasten* pojawiało się w tytułach autobiografii, zbiorów anegdot i wspomnień⁴⁰, co zbliża nas do rozumienia go jako ramy i narzędzia wglądu w jakiś fragment rzeczywistości. Według badacza kultury niemieckiej Alexandra Koseniny, *Guckkasten* stał się metaforą służącą do opisu procesów poznawczych i introspektywnych, zwłaszcza tych związanych z pamięcią i wyobraźnią⁴¹. To „teatr duszy”, a także ekran do projekcji wspomnień – w *Beiträge zur Philosophie des Lebens* Karl Philipp Moritz pisał, że gdy wspomina swoje życie, stają mu przed oczami obrazy żywe niczym te oglądane w *Guckkasten*⁴².

39 Spalding pisał, że młodzieńcy nieustannie wprawiali mieszkańców Barth w zdumienie; zob. F. Wegener, *op. cit.*, s. 22.

40 *Zwischen Gattungdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815–1848*, red. S. Keppler-Tasaki, W.G. Schmidt, Berlin–München–Boston 2015, s. 125–127.

41 A. Kosenina, *Schönheit im Detail oder im Ganzen? Mikroskop und Guckkasten als Werkzeuge und Metaphern der Poesie*, s. 17–20, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/kosenina_mikroskop.pdf (dostęp: 11 IV 2017).

42 *Ibidem*, s. 17.

Mimo pewnej sztywności, zachowanie, gesty oraz rozmieszczenie przedstawionych postaci kreują atmosferę swobody, poufałości i wzajemnej życzliwości, upodabniając tę scenę do *conversation piece*, typu portretów grupowych, które nie bez powodu osiągnęły szczyt popularności w połowie XVIII wieku, stając się reprezentacją przemian zachodzących w społeczeństwie i sposobie myślenia o nim. Inaczej niż tradycyjne portrety, ukazywały postaci w ich codziennym otoczeniu, podczas wspólnego wykonywania ulubionych czynności. Z założenia miały to być przedstawienia nieceremonialne, wskazujące na zażyłość grupy krewnych czy przyjaciół⁴³. Jako porównanie dla zakomponowanej przez Füsslego sceny przychodzi na myśl autoportret z rodziną Bernharda Rodego, namalowany w latach czterdziestych XVIII wieku, na którym artysta uwiecznił siebie podczas pracy przy sztalugach, być może malującego zgromadzonych przy stojącym obok stole domowników. Podobną scenę pokazuje *Cabinet d'un peintre* Daniela Chodowieckiego (il. 26). Rytownik



il. 26

Daniel Chodowiecki,
Cabinet d'un peintre. Dedié
à Madame Henriette Ayer,
veuve de feu Mr G. Cho-
dowiecki..., Berlin 1771,
British Museum

przedstawił siebie podczas pracy, gdy na moment unosi głowę, by analitycznym spojrzeniem objąć żonę i dzieci bawiące się przy stole. Podobnie Füssli nie uczestniczy w dyskusji toczącej się przy stole, znajduje się nawet w innej przestrzeni niż pozostali bohaterowie sceny. Wydaje się, że zagląda do pudełka *Guckkasten* lub zza kulis zerka na przyjaciół. Podczas gdy Rode na autoportrecie zamarł jak pozujący model, a Chodowiecki w skupieniu szkicuje swoją rodzinę, Füssli ani nie pozuje, ani nie wydaje się zatopiony w pracy, lecz zauroczony obserwowaną sceną. Trzyma wprawdzie kartkę i ołówek (w rozpoznaniu narzędzia zawieramy von Mechlowi), ale wydaje się,

43 Zob. R. Paulson, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Cambridge 1975, s. 121–136; oraz M. Praz, *Conversation Pieces: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, University Park Pennsylvania 1971.

że nie rysuje, lecz zamarł, zapatrzony. Stojąc przy ścianie, widział przyjaciół z ukosa, a nie na wprost, jak przedstawił ich na malowidle. Te dwa zajmowane przez niego punkty widzenia odpowiadają jego podwójnej roli w konstrukcji tej kompozycji – jednocześnie występuje na scenie i zasiada na widowni. Jest autorem stojącym przy ramie stworzonego przez siebie obrazu, zachęcającym widza, by zajrzał do środka, swoją obecnością ujawniającym iluzoryczność tego pozornie realistycznego przedstawienia. Füssli ukryty za altaną wydaje się zarazem dokumentować i wspominać, jakby tęsknił za upamiętnionym na malowidle dniem jeszcze zanim się skończył. Wiedział przecież, że skoro jest w raju, będzie musiał go opuścić.

Przydatnym narzędziem interpretacji tego przedstawienia wydaje się Schillerowska koncepcja Arkadii i Elizjum jako dwóch stopni doskonałości⁴⁴. Arkadia to miejsce niepodzielnego panowania natury, harmonii i niezasłużonego szczęścia wynikającego z niezajomości różnicy między dobrem i złem. To dzieciństwo ludzkości i każdego człowieka, za którym nigdy nie przestajemy tęsknić. Arkadyjski ideał nie daje się pogodzić ze współczesną kulturą, coraz bardziej oddalającą się od prostoty, a tym bardziej dzikości i nieprzewidywalności natury. Schiller opisuje Elizjum jako stan jeszcze większej doskonałości, który można osiągnąć poprzez pracę nad sobą. Znajdujący się w nim człowiek jest świadomy swoich ograniczeń, przewycięża je lub znosi z godnością, nieustannie pogłębiając wiedzę o sobie i dążąc do wewnętrznej zgody. Lavater, Füssli i Hess altaną w Barth nazywali swoim Elizjum i nie jest bezzasadne przypuszczenie, że pojmowali je w duchu podobnym jak później Schiller. Oglądamy ich podczas spotkania ze Spaldingiem, niewątpliwym wzorem cnoty, który otworzył ich umysły, obdarzył troską i przyjaźnią. Prawdopodobnie nigdy wcześniej ani nigdy później nie czuli tak głęboko, że są częścią duchowej i intelektualnej wspólnoty – nie ograniczającej się do ich czwórki, ale obejmującej również tych, których teksty czytali oraz tych, o których opowiadał im Spalding⁴⁵.

Elizjum, podobnie jak Arkadia, jest krainą szczęśliwości – nie naiwnej jednak, lecz moralnie świadomej. Można powiedzieć, że są tym samym miejscem, a odróżnia je stopień wewnętrznej doskonałości, doświadczenie i wiedza, poprzez które je oglądamy. To, że spotkanie w Barth było urzeczywistnieniem, historycznym zaistnieniem tak pojętego raju, zdaje się podkreślać otulające altaną drzewo, kształtem i wielkością przypominające topolę białą, według tradycji rosnącą w Elizjum. Altana oddziela przestrzeń elizejską od przestrzeni arkadyjskiej. Mimo solidności konstrukcji nie daje jednak pewnego schronienia przed zagrożeniami ze strony przyrody, a tym bardziej

44 J.B. Fowles, *From Arcadia to Elysium in "The Magic Flute" and Weimar Classicism: The Plan of Salvation and Eighteenth-Century Views of Moral Progression*, „Brigham Young University Studies”, t. 43, 2004, nr 3, s. 84–103.

45 Por. G.-H. Vogel, *op. cit.*, s. 69.

natury ludzkiej. Tym, co rzeczywiście chroni dyskutujących mężczyzn jest dojrzałość moralna oraz siła ich umysłów i zbudowana dzięki nim wspólnota. Zwróćmy uwagę, że poza altaną znajdują się dzieci Spaldinga, a trzymany na kolanach synek dynamicznie wyciąga rękę na zewnątrz, jakby przyciągany przez zgodną z jego naturą dziecka arkadyjską przyrodę. Füssli nie znajduje się w altanie, ale też niezupełnie poza nią. W ten sposób podkreślony jest jego związek z naturą wynikający z powołania do bycia artystą, które chyba właśnie w Barth postanowił wypełnić. Weześniej niż towarzysze opuścił dom Spaldinga, by ruszyć w drogę do Londynu i mimo sprzeciwu ojca poświęcić się sztuce. Jego podróż okazała się *Bildungsreise* w najgłębszym sensie.

Uważne przyjrzenie się rycinie prowadzi do jeszcze jednego porównania, dopełniającego znaczenia wynikające z jej podobieństwa do *Guckkastenblätter*, mianowicie z *tableaux vivants*⁴⁶, które w pismach oraz praktyce teatralnej Goethego i Schillera nabrały specyficznego znaczenia⁴⁷. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystkie przedstawione na niej osoby, uprzednio starannie upozowane, zamary. Żaden gest, detal ani cień nie wydaje się przypadkowy, a wrażenie bezruchu pozwala niespiesznie przyjrzeć się każdemu z nich i podczas tego wydłużonego procesu odczytać albo zbudować sens całości po to, by go uwewnętrznić.

SUMMARY

Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Füssli and Felix Hess at Breakfast with Johann Joachim Spalding at Barth. Christian von Mechel's print in the Wilanów Collection

The print *I. Casp. Lavater, Felix Hess und Heinrich Füssli bey Spalding zu Barth in Schwedisch Pommern im Jahr 1763* is a part of the Wilanów Collection, since 1932 kept in the National Library of Poland. It depicts the events that took place at the end of May 1763 in Barth on the Baltic coast, where the local pastor and eminent theologian Johann Joachim Spalding met with his three young guests from Switzerland, Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Füssli and Felix Hess, to breakfast together in a garden pavilion. The meeting has been remembered as one of the most important moments of the German Enlightenment. Füssli, not yet famous, made a painting *en grisaille* on the pavilion's wall which had become inspiration for the print discussed herein, published by Christian von Mechel in 1810.

46 E. Hadley Denton, *The Technological Eye: Theater Lighting and Guckkasten in Michael and Goethe*, [w:] *The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture*, red. E.K. Moore, P.A. Simpson, Amsterdam–New York 2007.

47 M. Carlson, *Goethe and the Weimar theatre*, New York, 1978; H. Pfothner, *Weimar Classicism as Visual Culture*, [w:] *The Literature of Weimar Classicism*, red. S. Richter, New York, 2005.

The authors of the article focus on the analysis of the print's artistic form, which, contrary to the publisher's declaration, is not a reproductive print as such. Although it was promoted as a supplement to Füssli's *oeuvre*, it bears no resemblance to his works. The choice of technique (etching), the style reminiscent of Daniel Chodowiecki's prints and the composition evoking associations with a box set (*Guckkastenbühne*) or prints designed for tawdry optical instruments (*Guckkastenblätter*) are meant to nostalgise the image intended as reminder of the long-past golden period of the German Enlightenment. The article presents the events behind the meeting and the people involved, attempting to reconstruct their mutual relations. In their interpretation, the authors analyse the category of Elysium, taken from Friedrich Gottlieb Klopstock's ode, which Lavater, Füssli and Hess used to describe their intellectual community and to idealize their friendship. Furthermore, means of expression used in the depiction of the breakfast scene in Barth are a part of a broader discussion about the naturalness of human attitudes and expression, as well as reflections on the proper way of life and character formation.

The article aims to show that von Mechel's print is not only an interesting document from the German Enlightenment, commemorating an event in the lives of its most distinguished representatives and illustrating metaphors reflecting their sensitivity. It also allows us to investigate the still not sufficiently explored aspects of the history of printmaking: publishing practices, collectors' practices, the category of reproductive print or the history of individual techniques. The authors hope that understanding the changes taking place in this area will make it possible to analyse the arrangement of the Wilanów Collection in detail.

Keywords: Christian von Mechel, Johann Joachim Spalding, Johann Heinrich Füssli, Johann Caspar Lavater, Eberhard Siegfried Henne, the German Enlightenment, friendship, the Wilanów Collection, graphic arts in Germany, Guckkasten

- s. 61 (il. 18) Wielka Herkulanka, 320–330 r. n.e., marmur, nr inw. Hm 326, wł. bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, fot. Ingrid Geske
- s. 64 (il. 19) Rzut poziomu parteru i pierwszego piętra projektowanego Pawilonu Sztuk Pięknych, Piotr Aigner, 1816, sygn. R.4821/WAF.56, wł. Biblioteka Narodowa
- s. 66 (il. 20) Kolekcja rzeźb we wnętrzach Stallhofu w Dreźnie, Johann Gottlob Matthew, 1794, sygn. 0261947, wł. Deutsche Fotothek, fot. Hans Reinecke
- s. 68 (il. 21) Awers medalu wybitego z okazji utworzenia Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, proj. F.K. Stuckhart, 1818, nr inw. ZKW.N.830/2810, wł. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum Rezydencja Królów i Rzeczypospolitej, fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz
- s. 72 (il. 22) Mała Herkulanka w Sali Kolumnowej Budynku Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego, fot. Adam Tyszkiewicz

Johann Caspar Lavater, Johann Heinrich Füssli i Felix Hess u Johanna Joachima Spaldinga w Barth. Rycina Christiana von Mechla z Kolekcji Wilanowskiej

Katarzyna Adamska, Monika Michałowicz

- s. 76 (il. 23) Eberhard Siegfried Henne wg rysunku Heinricha Füsslego, *I. Casp. Lavater, Felix Hess und Heinrich Füessli bey Spalding zu Barth in Schwedisch Pommern im Jahr 1763*, wyd. Christian von Mechel, Berlin 1810, sygn. I.G.30.751, wł. Biblioteka Narodowa
- s. 79 (il. 24) Johann Heinrich Lips wg rysunku Heinricha Füsslego, *Wie Tell zur Barbier durch's Fenster kömmt*, w: *Henrich Fuessli's Sämmtliche Werke...*, Zürich 1806, cz. 1, nr 6, wł. Metropolitan Museum of Art
- s. 85 (il. 25) Balthasar Friedrich Leizel, *Experience Aerostatique faite Versailles le 19 sept. 1783...*, sygn. I.G 9095, wł. Biblioteka Narodowa
- s. 87 (il. 26) Daniel Chodowiecki, *Cabinet d'un peintre. Dedié a Madame Marie Henriette Ayer, veuve de feu Mr G. Chodowiecki...*, Berlin 1771, sygn. 1863,0613.155, wł. British Museum

Wizja Laurentyny Stanisława Kostki Potockiego i Sala Kolumnowa Uniwersytetu Warszawskiego.

Kilka nowych uwag

Jerzy Miziolek

- s. 94 (il. 27) Projekt Muzeum Sztuk Pięknych, Giuseppe Manocchi, wg wskazówek Stanisława Kostki Potockiego, akwarela, sygn. R.5014/WAF.67, wł. Biblioteka Narodowa
- s. 95 (il. 28) Sala Kolumnowa dawnego Muzeum Sztuk Pięknych Uniwersytetu Królewsko-Warszawskiego, 2012, fot. Małgorzata Przybyszewska
- s. 97 (il. 29) Projekt Biblioteki Publicznej, Stanisław Kostka Potocki, szkic piórkiem, 1779, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 255, s. 20, wł. Archiwum Główne Akt Dawnych
- s. 101 (il. 30) Wnętrze sali posiedzeń w York, wzniesione tuż po 1730 r. przez Lorda Burlingтона, wł. Historic England Archive
- s. 102 (il. 31) Wnętrze kościoła św. Sabiny na Awentynie w Rzymie, fot. Jerzy Miziolek

Konferencja „Literacka spuścizna Stanisława Kostki Potockiego”. Sprawozdanie

Magdalena Partyka

- s. 112 (il. 32) Inauguracja konferencji w Sali Białej wilanowskiego muzeum. Na zdjęciu widoczni (od lewej): Tomasz Chachulski z Pracowni Literatury Oświecenia IBL i Wydziału Nauk Humanistycznych UKSW, Dorota Folga Januszewska – z-ca dyrektora muzeum, oraz Paweł Jaskanis, dyrektor Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; fot. Wojciech Holnicki

Przedstawiciele rodu Polignaców i ich dzienniki w zbiorach Muzeum – Zamku w Łańcucie

Stanisław Schabowski

- s. 115 (il. 33) Grzbiet okładki dziennika Jules'a de Polignac, sygn. B.III.5 21694, wł. Biblioteka Muzeum – Zamku w Łańcucie
- s. 122 (il. 34) Yolande, księżna de Polignac, wg obrazu Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, ryt. John Thomas Smith, wyd. J. Mawman, 1815, sygn. ark:/12148/btv1b6942378k, wł. Bibliothèque nationale de France
- s. 123 (il. 35) *Adieux de Madame la Duchesse de Polignac aux François* – pamflet na księżnę de Polignac, 1789, sygn. ark:/12148/bpt6k9692946g, wł. Bibliothèque nationale de France

NOTY O AUTORACH

Katarzyna Adamska, absolwentka Instytucji Kultury Polskiej i Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego; obecnie zatrudniona w Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej. (k.adamska@bn.org.pl)

Zuzanna Flisowska, absolwentka historii sztuki i teologii, doktorantka na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego; pracownik Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Interesuje się związkami teologii i dziejów myśli o sztuce, a także nowożytną grafiką, zwłaszcza o tematyce biblijnej. (zflisowska@muzeum-wilanow.pl)

Dorota Folga Januszewska, historyk sztuki, muzeolog, krytyk; profesor ASP i kierownik zakładu Teorii Wydziału Grafiki Akademii Sztuk pięknych w Warszawie, wicedyrektor Muzeum Pałacu króla Jana III w Wilanowie; w latach 2008–2014 dyrektor Instytutu Muzeologii. Autorka studiów muzeologicznych na UKSW w Warszawie; w latach 1979–2008 pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie; członek ICOM i AICA, prezydent PKN ICOM oraz SAREC/ICOM, ekspert RE ds. muzeów oraz NCN w projekcie UE JPI Cultural Heritage, ekspert w programach MNiSW, członek zespołu NPRH, wielu rad naukowych i muzealnych; autorka ponad 300 publikacji z zakresu muzeologii, teorii i sztuki XVII–XX w., kuratorka 54 wystaw. (dorotafolgajanuszewska@muzeum-wilanow.pl)

Aleksandra Głowacz, edukatorka muzealna, historyczka sztuki, absolwentka Wydziału Historycznego oraz Podyplomowego Studium Muzealnego na Uniwersytecie Warszawskim; obecnie kierownik Działu Edukacji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Autorka programów edukacyjnych Muzeum, adresowanych do grup szkolnych, konkursów dla młodych projektantów „Edukacyjny plac zabaw”, „Pojazd badawczy”, „Zabawka z pasją”. Koordynowała międzynarodowy projekt edukacyjny „Discovering European Heritage in Royal Residences”, wyróżniony w konkursie Sybilla 2011 oraz projekt „Wymiana doświadczeń w Europie – wspomaganie mobilności profesjonalistów z muzeów-rezydencji”. (aglowacz@muzeum-wilanow.pl)

Elżbieta Grygiel, od 11 lat pracuje w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, obecnie kieruje Działem Komunikacji Społecznej. Doświadczenie menedżera kultury zdobywała w Fundacji Bato-

rego (od 1992), była też kierownikiem programu międzynarodowej wymiany kulturalnej (Arts & Culture Network Program of Open Society Institute) realizowanego w 26 krajach Europy i Azji (1999–2002); jako kurator wilanowskiego programu *Silva rerum* wzmacnia kontakty muzeum ze środowiskiem uniwersyteckim, wydaje książki i popularyzuje wyniki badań naukowych w kompendium wiedzy na stronie internetowej www.wilanow-palac.pl/pasaz, organizuje konferencje i seminaria; jako członkini zarządu Association des Résidences Royales Européennes (od 2008) inicjuje i wspiera programy współpracy w sieci europejskich rezydencji królewskich. Jest członkinią ICOM, autorką artykułów o sztuce, edukacji przez sztukę i recenzji książek. (egrygiel@muzeum-wilanow.pl)

Piotr Jaworski, archeolog i historyk, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego; adiunkt w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego i kierownik Zakładu Archeologii Klasycznej UW. Specjalizuje się w archeologii klasycznej, dziejach zainteresowań starożytnych i kolekcjonerstwa antyku w Polsce oraz numizmatyce antycznej; uczestniczy w badaniach archeologicznych w Bułgarii (Novae), Egipcie (Marea), Gruzji (Gonio-Apsaros; Dzalisi), Libanie (Chhîm; Jiyeh), Libii (Ptolemais), i Ukrainie. (Olbia) (stefan.benito@wp.pl)

Magdalena Kulpa, wieloletni pracownik Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, zajmuje się opracowywaniem materiałów źródłowych i prasowych związanych z rezydencją wilanowską i jej dawnymi właścicielami, ze szczególnym uwzględnieniem Stanisława Kostki Potockiego; kurator międzynarodowego projektu badawczego „Winkelmann – Potocki. Mistrz i uczniowie” mającego na celu przeprowadzenie badań nad źródłami koncepcji estetycznych, edukacyjnych, kolekcjonerskich i muzeologicznych Johanna Joachima Winkelmanna i Stanisława Kostki Potockiego oraz recepcji ich idei w Europie Środkowej. (mkulpa@muzeum-wilanow.pl)

Marek Letkiewicz, dr historii i historii sztuki, adiunkt w Zakładzie Sztuki Mediów Cyfrowych Instytutu Sztuk Pięknych na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się: archeologią mediów wizualnych (autor ok. 50 artykułów naukowych), eksploracją mediów audio-wizualnych jako nowego narzędzia nauki (scenarzysta i realizator ok. 40 dokumentów TV), oraz działaniami artystycznymi w zakresie sztuki mediów

cyfrowych, w szczególności projektami związanymi z technologią hologramu, mappingu architektonicznego oraz grafiki i animacji CGI 3D.

(marekletkiewicz@wp.pl)

Monika Michałowicz, studiowała w Instytucie Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie później obroniła doktorat poświęcony Luigiemu Lanzemu. Pracowała w Katedrze Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL; obecnie pracownik Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej.

(m.michalowicz@bn.org.pl)

Jerzy Miziołek, absolwent UJ, profesor historii sztuki i tradycji antyku w Instytucie Archeologii UW. Był m.in. stypendystą Instytutu Warburga w Londynie, Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery of Art w Waszyngtonie i Getty Research Institute w Los Angeles. Autor wielu rozpraw, artykułów i recenzji oraz książek, w tym: *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento* (1996), *Uniwersytet Warszawski, dzieje i tradycja* (2005, angielska wersja 2015), *Chopin among Artists and Scholars* (2010), *Pod opieką muz. Pałac Czartoryskich-Potockich w Warszawie* (2013, wersja angielska 2014), *Nel segno di Quo vadis* (2016). Ponadto pomysłodawca i redaktor kilku prac zbiorowych, m.in. *Falsifications in Polish Collections and Abroad* (2001) i *Chopin e l'Italia* (2015).

(jermiziolek@gmail.com)

Iwona Ochocka, st. bibliotekarz w bibliotece Muzeum Króla Jana III w Wilanowie; badaczka historii zbioru Dawnej Biblioteki Wilanowskiej, kurator wystawy w wilanowskim muzeum „*Arlekin na świat urażony. W dawnym teatrze dworskim*” (2008); autorka – razem z Anną Ruskowską – scenariusza wystawy na temat muzyki i tańca w pałacu wilanowskim w XVII–XIX w.

(iochocka@muzeum-wilanow.pl)

Magdalena Partyka, doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; badaczka podróżopisarstwa drugiej połowy XVIII stulecia, a także związków kulturalnych Polski i Włoch. Publikowała m.in. w tomach: *Oświecenie (nie tylko) w szkole...* (2012); *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku* (2014); *Seminaria białeńskie. Prace ofiarowane Profesor Teresie Kostkiewiczowej* (2015); *Polska i Włochy w dialogu kultur* (2017); a także w czasopiśmie „Colloquia Litteraria”.

(mpartyka@o2.pl)

Agnieszka Pawlak, konserwatorka malarstwa i rzeźby polichromowanej, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki (ASP Warszawa); starszy konserwator w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, od 2007 r. odpowiedzialna za opiekę prewencyjną nad zbiorami, od 2013 r. zastępca kierownika Działu Prewencji i Konserwacji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. W 2013 roku ukończyła podyplomowe studia *Nowoczesne techniki analityczne dla konserwacji obiektów zabytkowych* na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Od 2009 roku w pałacu wilanowskim prowadzi projekty związane z monitoringiem światła, od 2013 jest kuratorem projektu *Magazyny Zbiorów otwarte dla publiczności*.

(apawlak@muzeum-wilanow.pl)

Łukasz Przybylak, mgr inż. architekt krajobrazu, kierownik Działu Ogrodowego Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; specjalista w zakresie konserwacji i rewitalizacji ogrodów historycznych, autor publikacji oraz licznych opracowań inwentaryzacyjnych, projektowych i studialnych zabytkowych założen ogrodowych, m.in.: w Morawie, Kamieńcu, Głębowicach, Sarnach, Łękanowie; koordynator merytoryczny międzynarodowych seminariów parkowych w Morawie i Sztynorcie.

(lprzybylak@muzeum-wilanow.pl)

Stanisław Schabowski, archiwista, bibliolog; w ramach projektu badawczego „Winckelmann – Potocki” przełożył z języka francuskiego na polski dziennik podróży po Italii Stanisława Kostki Potockiego.

(sw.si0@neostrada.pl)

Sylvia Svorová Pawelkiewicz, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki (ASP Warszawa); od 2010 r. zajmuje się badaniami dzieł sztuki, od 2013 r. pod firmą Laboratorium Konserwacji. W 2013 r. ukończyła studia podyplomowe „Nowoczesne techniki analityczne dla konserwacji obiektów zabytkowych” na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 2016 r. związana z Centrum Nauk Biologiczno-Chemicznych UW oraz Instytutem Chemii Nieorganicznej Czeskiej Akademii Nauk; od 2007 r. stale współpracuje z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Łączy zainteresowania naukowe z artystycznymi, uprawiając malarstwo.

(s.pawelkiewicz@labko.pl)

Zofia Szlenkier, mgr nauk pedagogicznych, absolwentka Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego oraz studiów podyplomowych w Collegium Civitas na kierunku Dyplomacja Kul-