

RYSUNEK FRANCISZKA SMUGLEWICZA
„MECZET TATARÓW I ICH NABOŻEŃSTWO”:
HISTORIA PIERWSZEGO IKONOGRAFICZNEGO
PRZEDSTAWIENIA MECZETU
I TATARÓW POLSKO-LITEWSKICH

ABSTRACT: At the end of the 18th century, the first depiction of a mosque and of the Polish-Lithuanian Tatars was created – a drawing by the popular artist of historical and religious painting of the King Stanisław August Poniatowski’s era and the founder of the Vilnius painting school, Franciszek Smuglewicz, “The Mosque of the Tatars and their service”. Made with ink, despite its small size, it shows with great precision the interior of the mosque in Łukiszki near Vilnius and the praying Tatars there. For a long time, it was dated to 1781, but in light of the current findings on the life of Franciszek Smuglewicz, the date of the drawing needs to be moved to 1785 or 1786. It is an excellent iconographic document containing many reliable details, such as the Tatar clothes, the imam’s outfit, their prayer gestures and items used during prayer, the minbar with forms borrowed from rococo church furniture, spatial arrangement of the prayer room, longitudinal division of the interior of the mosque into a male and female hall separated by a wall with a sight gap covered with a curtain, stripes stretched on the floor cloths used instead of prayer rugs, candlelight, prayer benches for the disabled. For the first time (and the only time, until the photographic documentation from the 20th century), publics who had no direct contact with the Tatars could come into contact with their religious practices and the temple’s interioring was not widespread for a long time. Along with twenty other similar views of Vilnius, it was included in an album that belonged until the 19th century to the Jaszczółd family from the Kingdom of Poland. In 1843, the Russian army’s lieutenant of the corps of engineers, Jan Jaszczółd (d. 1858), made it available to prof. M. Homolicki in Vilnius, described the contents of the album (but without discussing the depiction of service in the mosque). Jan Jaszczółd was a son of Wojciech Jaszczółd (d. 1821), a Polish painter and decorator who had been trained by Smuglewicz – this can explain why the album with views Vilnius was eventually found in Jaszczółd family. Later, the Jaszczółd album found its way to the collection of Emeryk Hutten-Czapski at the National Museum in Krakow. Only then (in 1912) the drawing could reach a wider audience, as it was published in black and white photographic reproduction. It is worth adding that the entire album, including the discussed view of the service in Łukiszki, was commissioned by Prince Adam Kazimierz Czartoryski.

KEYWORDS: Polish-Lithuanian Tatars, mosques, mosque in Łukiszki, material and artistic culture of the Polish-Lithuanian Tatars, Franciszek Smuglewicz, old architecture of Vilnius

1.

Najpoważniejszymi ograniczeniami w badaniach nad kulturą materialną i artystyczną Tatarów w dawnej Rzeczypospolitej są niedostatek zachowanych zabytków oraz niemal zupełny brak źródeł ikonograficznych. Pomijając cmentarze (tych bowiem – pomimo

dewastacji w okresie ZSRR, zwłaszcza na Białorusi – przetrwało z okresu przedrozbiorowego wciąż sporo, kilkadziesiąt), stosunkowo najlepiej sytuacja przedstawia się z zabytkami piśmiennictwa i epigrafiki nagrobnej: sprzed początku XVIII w. zachowało się „aż” kilka ksiąg rękopiśmiennych i około dwudziestu inskrypcji na kamieniach nagrobnych, a z drugiej połowy tego stulecia zachowanych obiektów obu tych rodzajów jest już kilka razy więcej. Stąd o piśmiennictwie (księgach i inskrypcjach) możemy powiedzieć, że dysponujemy najpełniejszymi możliwościami poznania go. Zabytki ze sfery piśmienniczej uzupełniają nieco dokumentów z doby staropolskiej wytworzonych przez lub z udziałem Tatarów – materialnym przejawem tego są podpisy, o tyle ciekawe, że reprezentują pozareligijną, osobistą sferę kultury¹. Dochodzą do tego niezbyt liczne zabytki sfragistyki – z reguły są to odciski pieczęci indywidualnych osób lub jednostek wojskowych (czasami znane tylko z fotografii)².

Inne kategorie obiektów tatarskiej kultury materialnej z okresu przedrozbiorowego są nam znane już w znacznie mniejszym stopniu. Z zachowanych do dziś zabytków można wymienić minbar (kazalnicę) z 1686 r. z meczetu w Rejzach z bogatą dekoracją kaligraficzną pismem arabskim³, kilka chorągwi zdobytych przez armię szwedzką najprawdopodobniej w czasie „potopu” (1655–1660; w zbiorach Armémuseum w Sztokholmie)⁴, drzewce sztandarowe z meczetu w Sorok Tatarach używane według tradycji w 1794 r.⁵, XVIII-wieczny kołpak (czarna imama?) z dawnych zbiorów Muzeum Ordynacji Kraśnińskich (w Instytucie Polskim i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie). Źródła zewnętrzne – dokumenty, pisemne relacje współczesnych (jak paszkwilu *Alfurkan tatarski*) i dziejopisarstwo – pozwalają uchwycić zaledwie strzępy informacji: kilka słów o wyglądzie meczetów, o chorągwiach wojskowych, niewiele mówiące inwentarze wyposażenia domowego i wojskowego, wzmianki o rzeczach osobistych lub ubiorze, na podstawie których niewiele konkretnego da się powiedzieć o kulturze materialnej Tatarów w okresie przedrozbiorowym. W takim stanie rzeczy zmuszeni jesteśmy do retrospektywnego posiłkowania się materiałem późniejszym: zachowanymi obiektami z XIX i pocz. XX w. lub ich opisami bądź ikonografią. To jednak może być zawodne, zważywszy na zachodzące wówczas ogólne przemiany kulturowe i społeczne, zmiany sytuacji ekonomicznej Tatarów, wreszcie uwarunkowania życiowe i nawyki nie zawsze sprzyjające przechowywaniu „pamiątek przeszłości” codziennego użytku, zwłaszcza wśród niezamężnej większości tatarskiej populacji, o skutkach obu wojen światowych i sowietyzacji nie wspominając.

Uwagi te odnoszą się także do najbardziej widocznej dla nietatarskiego otoczenia sferze kultury materialnej – architektury meczetowej. Jej skala ilościowa nie była mała, jeśli weźmiemy pod uwagę niewielką liczebność tatarskiej ludności oraz umiarkowane

¹ Wśród nich także podpisy orientalne alfabetem arabskim; większość znanych tego rodzaju podpisów opublikował Henryk Jankowski (Jankowski).

² Wśród tych ostatnich zachował się tłok pieczętny pułku IV straży przedniej WKL komendy gen. Józefa Bielaka, z kolekcji XX Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie.

³ Zabytek ten po raz pierwszy zbadałem i opisałem podczas ekspedycji terenowej w 1998 r. przygotowującej materiały do serii Katalog Zabytków Tatarskich; wcześniej był on zupełnie nieznan (zob. Drozd, Dziekan i Majda, s. 37, il. 65–70).

⁴ Gutowski, s. 67–68, kat. nr 89, 93.

⁵ Na zabytek ten również natknąłem się podczas ekspedycji w 1998 r. Weześniej odnotował go Stanisław Kryczyński (Kryczyński 1938, s. 144). Obecnie jest on przechowywany w Muzeum Wojskowym im. Witolda Wielkiego (Vytauto Didžiojo karo muziejus) w Kownie.

zagęszczenie sieci świątyń chrześcijańskich⁶ – ilość meczetów w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej szacujemy na kilkadziesiąt⁷. Spośród nich właściwie tylko o jednym można powiedzieć, że z bardzo wysokim prawdopodobieństwem znany jest jego wygląd z tej epoki – mianowicie o meczecie w Dowbuciszkach. Co do kilku innych, których wygląd także znamy (gdyż mają ikonografię lub przetrwały do dziś), możemy jedynie w oparciu o przesłanki pośrednie przypuszczać, że wzniesiono je przed XIX stuleciem lub raczej – że ich znany nam wygląd powtarzał starsze, przedrozbiorowe formy. Chodzi o Kruszyniany, Bohoniki, Łowczyce, Studziankę, Winksznupie (wg ryciny z 1868 r.), Mińsk (wg fotografii z 1899 r.), Sorok Tatarsy, być może Osmołowo (wg fotografii z 1917 r.). Dochodzi do tego meczet w podwileńskich Łukiszkach, uwieczniony na rycinie z 1841 r., o którym mowa dalej. Pozostałe meczety, które przetrwały do dziś lub których podobizny są nam znane⁸, pochodzą z wieku XIX lub początkowych dekad XX i jedynie częściowo – albowiem nierzadko oddziaływały urzędowe zalecenia architektoniczne, które carska administracja nałożyła na budownictwo sakralne w Imperium – mogą dostarczać pośrednich wskazówek na temat architektury meczetów tatarskich w dawnej Rzeczypospolitej⁹.

Jeśli chodzi o ikonografię historyczną z okresu do przełomu XVIII/XIX w., to trzeba skonstatować, iż miejscowi Tatarzy z tego okresu w zasadzie nie pozostawili swego wizerunku, co uderza na tle zwyczajów społeczeństwa Rzeczypospolitej. O ile konterfekty osób należących do warstwy średniej szlachty (do której ekonomicznie, społecznie i edukacyjnie zbliżonych było przynajmniej kilkadziesiąt rodów tatarskich w Wielkim Księstwie Litewskim, zajmujących stanowiska oficerskie) przestały być od 2 poł. XVII w. rzadkością, to próżno szukać wśród tatarskiej elity śladów funkcjonowania portretów jeszcze w XIX w. – nie spotkałem się z portretami członków tatarskich rodzin ziemiańskich starszymi niż z przełomu XIX/XX w. Na nieobecności tego zwyczaju w tej warstwie najwyraźniej musiał zaważyć czynnik kulturowy: wynikający z mużułmańskiego ikonoklazmu brak rozwiniętej tradycji malarstwa figuralnego i funkcji przedstawieniowych w sferze kultury wizualnej. Jej miejsce zajmowało pismo i wyobrażenia emblematycz-

⁶ W XVI w. „na kresach litewszczyzny kościoły stanowiły rzadkość”, Ochmański, s. 115.

⁷ Lista ponad trzydziestu meczetów o ustalonej lokalizacji na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony, którą stworzyłem w 1999 r., ulegać będzie na pewno zmianom w miarę pogłębiania badań archiwalnych – np. ostatnio wykryta przez Alionę Liubają wzmianka z 1628 r. o meczecie we wsi Rudomino pod Wilnem (Liubaja, s. 36, a także wzmianka o meczecie w Hoduciszkach (*hoduńskim*) w pow. brasławskim w XVIII w., na którą natknąłem się w wypisie z ksiąg szlacheckich *Wýwodu Familii Urodzonych Tatarów Gembickich* (rkps BUW 1673, k. 17–18) – a być może także badań terenowych (np. meczet na terenie mizaru w Studziance, którego ślady w postaci anomalii geofizycznych ujawniły się podczas prac konserwatorskich w 2017 r., lub ślad struktury budynku na mizarze w pobliskim Lebedziewie dostrzeżony na mapie LIDAR przez dr. Andrzeja Buczyło).

⁸ Dynamiczny rozwój narzędzi gromadzenia informacji i ich rozprzestrzenianie w internecie, a także digitalizacja archiwalnych zasobów ikonograficznych, posunęła naprzód inwentaryzację tatarskiej architektury meczetowej. Obecnie znany jest wygląd 27 meczetów drewnianych, 2 meczetów murowanych i 2 domów modlitwy sprzed 1939 r. – a więc 5 meczetów drewnianych i 1 dom modlitwy więcej w stosunku do zasobu, który udało mi się zgromadzić w 1998 r. do katalogu *Meczety i cmentarze Tatarów polsko-litewskich* (Drozd, Dziekan i Majda). Do tego doszło kilka odnalezienie w archiwach kilku zrealizowanych projektów architektonicznych z XIX–XX w. oraz szeregu nieznanych wcześniej archiwalnych fotografii meczetów.

⁹ Podobne ograniczenia dotyczą źródeł wiedzy o historycznej architekturze meczetowej Tatarstanu, Powołża, a nawet Krymu, która nie ma licznej ikonografii historycznej, a dziś reprezentuje ją znikomą ilość zabytków zachowanych sprzed wieku XIX, później bowiem podlegała wpływom zaleceń urzędowych w Rosji carskiej.

ne. Znamienne, że również po stronie twórców malarstwa i grafiki – aż do przypadku Franciszka Smuglewicza, o którym będzie tu mowa – Tatarzy polsko-litewscy (oraz ich świątynie) nie wzbudzali szczególnego zainteresowania. Stanisław Kryczyński zwrócił uwagę na dwa dzieła malarskie, obydwa z XVIII w., które być może prezentowały przedstawicieli tej społeczności. Pierwsze to obraz jeźdźca ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie uchodzący za przedstawienie oficera jazdy tatarskiej („ułana”) z czasów saskich – ta identyfikacja tematu jest jednak niepewna, a jej źródło niejasne¹⁰. Prawdopodobnie był on luźną inspiracją dla wcześniejszego rysunku Bronisława Gembarzewskiego z ok. 1912 r.¹¹ przedstawiającego wymaginowane wyobrażenie tatarskiego rotmistrza (dziś bardzo chętnie wykorzystywanego w ikonografii poświęconej Tatarom). Drugim jest obraz Johanna Samuela Mocka, „Kampament wojsk polskich i saskich pod Wilanowem w 1732 r.”, o tyle ważny, że malowany zapewne w znacznym stopniu z natury, w tym samym roku, w którym odbyły się rzeczony wilanowskie manewry¹². I w tym wypadku identyfikowanie przedstawionej na nim grupy postaci – umieszczonej w roli sztafażu z boku pierwszego planu – jako Tatarów jest jedynie domniemaniem, wszakoż mającym tu nieco większe cechy prawdopodobieństwa, biorąc pod uwagę rodzaje formacji w armii polsko-saskiej i ich wyposażenie.

Z kolei tatarskie świątynie odnotowywane były jedynie w pracach kartograficznych przedstawiających stolice wielkksiążęce. Na panoramie Trok autorstwa Tomasza Makowskiego (ok. 1600 r.) zaznaczona została obecność meczetu napisem *Synagoga Tartarorum*, pod którym widnieje m.in. strzelista wieża, choć trudno ocenić, w jakim stopniu ma ona związek z rzeczywistym wyglądem meczetu. Meczet na Łukiszkach był kilkakrotnie odnotowywany na kolejnych planach tego podwileńskiego przedmieścia, poczynając od ok. połowy XVII w.¹³. Na odręcznym planie Łukiszek z 1646 r., tatarska część tej osady zaznaczona jest informacją, że „Tatarowie mieszkają w Łukiszkach”. Napis ten znajduje się przy słoczonyj grupie przedstawionych schematycznie domków, ustawionych zgodnie z realiami wzdłuż ulicy niedaleko brzegu Wilii. Obok widnieje (również schematycznie narysowany) budynek opisany w legendzie mapy jako „Meczet tatarski w Łukiszkach Tatarskich”¹⁴. Choć tego rodzaju dzieła kartograficzne (plany i panoramy miast) należy traktować z wielką rezerwą jako źródło informacji o wyglądzie miast i budynków (skoro sztycharz bazował na szkicu, który nawet nie zawsze był tworzony z natury), w tym wypadku plan z 1646 r. powstał niejako z pierwszej ręki, na podstawie znajomości terenu miejscowego autora, mógł zatem odzwierciedlać ogólny charakter budynków. Z miniaturowego przedstawienia meczetu dałyby się wobec tego odczytać

¹⁰ Kryczyński 1938, il. po s. 34. Obraz pochodzi z kolekcji Stanisława Ursyn-Rusieckiego, подарowany do MNK 4 kwietnia 1937 r. (MNK XII-A-757). Jedyne znany mi dokument proveniencyjny, tj. spis ofiarowanych wtedy obrazów Rusieckiego (maszynopis z archiwum MNK) określa przedstawioną postać tylko jako „jeźdźca w ubiorze z XVII w., na białym koniu”, bez żadnego nawiązania do tematyki tatarskiej.

¹¹ Korzon, s. 21, rys. 31. W podpisie umieszczono informację, jakoby rysunek powstał na podstawie „malowidła z 1660 r.”, jednak informacja ta zdaje się nieprawdziwą, bowiem powyższy obraz z kolekcji Rusieckiego nie jest datowany.)

¹² Kryczyński 1938, il. po s. 138. Obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie.

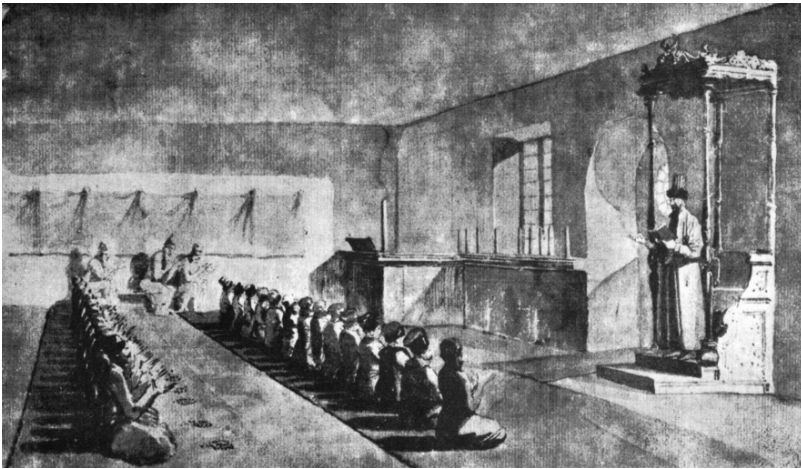
¹³ Katalog planów miasta i przedmieść Wilna opublikowały niedawno Birutė Rūta Vitkauskienė i Ingrida Tamošiūnienė (Vitkauskienė i Tamošiūnienė), które także zwracają uwagę na meczet łukiski (s. 82).

¹⁴ Plan ten reprodukowany jest w Vitkauskienė i Tamošiūnienė, s. 138–141.

niektóre jego cechy: spadzisty czteropłociowy dach, przypuszczalnie w typie brogowym, być może z wieżyczką na szczycie, a także ogólne proporcje budynku, zbliżonego rozmiarami do małych domostw tatarskich, lecz wyraźnie przewyższającego je wysokością ścian. Odpowiadałoby to formie, jaką reprezentował łukiski meczet na litografii Józefa Oziębłowskiego z 1841 r.¹⁵.

2.

Na tak zarysowanym tle uwidacznia się wyjątkowość pierwszego dzieła sztuki poświęconego Tatarom, mianowicie rysunku ukazującego wnętrze meczetu tatarskiego w podwileńskiej wsi Łukiszki autorstwa popularnego twórcy polskiego malarstwa historycznego i religijnego doby stanisławowskiej, profesora malarstwa na wileńskim uniwersytecie, Franciszka Smuglewicza (1745–1807).



F. Smuglewicz, Meczet Tatarów i ich nabożeństwo

Bliższe zestawienie tego dzieła z innymi rysunkami Smuglewicza, z którymi razem stanowił on cykl widoków zabytków Wilna i okolic, pokazuje jego wyjątkowość pod względem tematu (co rozciąga się zresztą także na całą twórczość artysty). Ta tematyczna oryginalność nakazuje zwrócić uwagę również na społeczny i historyczny kontekst, w którym powstał rysunek – okazuje się on bowiem ważnym przyczynkiem dla kształtowania się wśród ówczesnej elity intelektualnej zainteresowań miejscowymi Tatarami, nie tylko jako żyjącymi w sąsiedztwie „gospodarzami i żołnierzami”, ale też ich religijnymi zwyczajami i odmienną kulturą.

Artykuł niniejszy służyć ma ukazaniu tych właśnie aspektów dzieła Smuglewicza, a także uporządkowaniu i podsumowaniu dotychczasowej wiedzy o okolicznościach powstania i dalszych jego losach. Szczegółowa analiza samej zawartości (przedstawienia) rysunku Smuglewicza, uwzględniająca m.in. tło liturgiczne oraz aspekt porównawczy z architekturą meczetową w Rzeczypospolitej i na Wschodzie muzułmańskim, ze względu na rozmiary i rozległość wątków zasługujących na uwzględnienia, wymaga odrębnej publikacji. W tym miejscu należy ją jednak wstępnie zasygnalizować.

¹⁵ Umieszczonej w Kraszewski, po s. 156.

Omawiana praca Smuglewicza (we wcześniejszej literaturze określana niekiedy jako akwarela), wykonana jest techniką lawowania tuszem na szkicu ołówkowym. Przedstawiając scenę nabożeństwa w meczecie na Łukiszkach, ma właściwie aż trzy tematy: architekturę i wystrój wnętrza meczetowego, uczestników modlitwy (ubiór i typy ludzkie) i obraz samego nabożeństwa (układ modlących się, ich postawy i gesty modlitewne). Pomimo niewielkiego, niemal miniaturowego formatu, rysunek ten ukazuje z niezwykłą precyzją wnętrze meczetu na Łukiszkach z rozgrywającą się w nim sceną i modlącymi się Tatarami. Jest to – pomimo potknięć warsztatowych – wysokiej klasy dokument ikonograficzny. Utrwała on z dużą wiarygodnością wiele detali, jak np. ubiór imama oraz modlących się Tatarów, ich poprawnie uchwycone postawy i gesty modlitewne, przedmioty wykorzystywane w trakcie modlitwy, jak tespichy (czyli odpowiednik katolickich różańców) i modlitewnik w ręku imama, układ przestrzenny sali modlitw ze wzdłużnym podziałem (tak jak np. w Sorok Tatarach i Rejżach) na sale męską i kobiecą oddzielone ścianką z prześwitem przysłoniętym kotarą, wystrój i wyposażenie wnętrza z rozpostartymi na podłodze pasami sukna służącymi zamiast dywanów modlitewnych, oświetleniem ze świec oraz charakterystycznymi dla meczetów Tatarów polsko-litewskich i stosowanymi po dziś dzień ławkami do modlitwy dla niepełnosprawnych, a także dekoracyjny minbar o rokokowych formach wzorowanych na meblach kościelnych.

Rysunek Smuglewicza po raz pierwszy – i jedyny aż do pojawienia się dokumentacji fotograficznej w XIX/XX w. – dawał widzowi nie mającemu bezpośredniej styczności z Tatarami możliwość zetknięcia się z ich praktykami religijnymi i wnętrzem świątyni. Praca ta pozostawała jednak niedostępna dla szerszej publiczności aż do 1912 r., gdy wydana została wraz z całym albumem (należącym wówczas do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie) podobnych rysunków Smuglewicza dokumentujących wileńskie zabytki, nakładem wileńskiej księgarni Józefa Zawadzkiego¹⁶. Wydawnictwo to zaopatrzone komentarzami z artykułu Michała Homolickiego z 1843 r. (Homolicki), uzupełnionymi przez Wacława Gizberta-Studnickiego oraz notą biograficzną Smuglewicza autorstwa Stanisława Peszki. Miało charakter bibliofilski i wyszło w nakładzie 500 numerowanych egzemplarzy. Możliwe stało się dzięki udostępnieniu całego zbioru rysunków przez Muzeum Narodowe w Krakowie. W tym samym roku rysunek przedstawiający nabożeństwo w meczecie wykorzystał jako ilustrację do swego artykułu *O innowiercach w Polsce i na Litwie* Jan Obst (Obst). Jednak pomimo tych publikacji, praca Smuglewicza jeszcze przez długi czas nie weszła jako źródło do obiegu naukowego w pracach nad Tatarami polsko-litewskimi. Z pewnością można wiązać to z faktem, że zagadnienia kultury materialnej i obrzędowości religijnej Tatarów pozostawały przez długi czas poza głównym nurtem zainteresowań i badań nad tą społecznością, nawet wśród niej samej. Wprawdzie uwzględnił ją w swojej *Bibliografii do historii Tatarów polskich* Leon Kryczyński (Kryczyński 1935, s. 58), który także wspomniął o niej w swej małej monografii o meczecie w Wilnie z 1937 r. (Kryczyński 1937, s. 18), jednak dopiero Ryszard Brykowski w swoim pionierskim artykule w 1988 r. poświęconym tatarskiej architekturze meczetowej potraktował ją jako źródło informacji zamieszczając także jej reprodukcję¹⁷. Pierwszą pogłębioną interpretację rysunku Smuglewicza zawarłem w katalogu *Meczety i cmentarze Tatarów polsko-litewskich* w 1999 r.¹⁸. Dziś, dzięki bazie

¹⁶ *Wilno z przed stu lat w akwrelach Franciszka Smuglewicza*, Wilno 1912.

¹⁷ Brykowski, s. 162, 169. Wkrótce zamieścił ją także Vlas Drëma (Drëma, s. 373).

¹⁸ Drozd, Dziekan i Majda, s. 31–32.

źródłowej poszerzonej o nowe materiały oraz lepszemu kontekstowi porównawczemu, można interpretację tę przedstawić na nowo¹⁹. Zarazem, częściowo naświetlić możemy mało znane dotąd losy samego dzieła Smuglewicza, interesujące zwłaszcza ze względu na genezę jego pracy, będącej jak wspomniano pierwszym przedsięwzięciem ikonograficznym dokumentującym Tatarów polsko-litewskich i ich kulturę religijną, a zarazem wpisującym się w początek zainteresowań intelektualnych tą społecznością wśród elit intelektualnych Rzeczypospolitej.

3.

Franciszek Smuglewicz to jeden z najważniejszych polskich malarzy okresu klasycyzmu, działający między Rzymem, Warszawą i Wilnem. Urodzony w Warszawie, związany był rodzinnie także z Litwą, a to przez pochodzącego ze Żmudzi swego ojca, Łukasza, nadwornego malarza króla Augusta III. Z Litwą związał także swoje ostatnie lata życia, gdy w 1798 r. otrzymał posadę profesora Katedry Rysunków i Malarstwa na uniwersytecie w Wilnie (noszącym wówczas nazwę Szkoły Głównej Wileńskiej); w Wilnie też zmarł (1807) i został pochowany (na Rossie). Znany był z dzieł malarstwa sztalugowego i ściennego o tematyce historycznej, mitologicznej, religijnej, pejzażowej, tworzył portrety i dekoracje malarskie rezydencji i świątyń²⁰. W młodości (od 1763 do 1783 lub 1784) spędził około dwudziestu lat w Italii, gdzie przy wsparciu m.in. biskupa żmudzkiego Jana Stefana Giedroycia (1730–1803), a także stypendium Stanisława Augusta Poniatowskiego, mógł doskonalić rzemiosło malarskie. W tym czasie oprócz utworów o tematyce religijnej i historycznej spod jego ręki wyszły wybitne dzieła dokumentujące zabytki architektury rzymskiej, wykonywane w ramach prac archeologicznych, przy których Smuglewicz był zaangażowany jako rysownik-dokumentalista (Getka-Kenig). Warto o tym wspomnieć, gdyż nabyte wówczas doświadczenia mógł spożytkować w cyklu rysunków dokumentujących zabytki wileńskie.

Przedstawienie nabożeństwa w meczecie łukiskim było – najprawdopodobniej – właśnie częścią szerszego przedsięwzięcia dokumentacyjnego, którego rezultatem jest wspomniany album 21 rysunków ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Choć zespół ten jest od ponad stu lat stosunkowo dobrze znany historykom sztuki (dzięki reprodukcjom A. Zawadzkiego z 1912 r.), to jego powstanie jest wciąż słabo rozpoznane źródłowo. W dotychczasowej literaturze przedmiotu – na podstawie przypuszczeń sformułowanych przez M. Homolickiego (Homolicki, s. 271) – przyjęło się jego datowanie na lata 1785–1786, tj. w okresie pierwszego dłuższego pobytu zawodowego Smuglewicza w Wilnie. W tym okresie został on zaangażowany przez biskupa wileńskiego Ignacego Massalskiego (1727–1794) do wykonania dekoracji malarskich w przebudowywanej w tym czasie katedrze wileńskiej. Podczas pobytu w Wilnie w 1785–1786 r. Smuglewicz poza pracą przy katedrze wileńskiej przyjmował także inne zlecenia. Mógł wówczas podjąć się stworzenia omawianego cyklu ukazującego starą architekturę Wilna i okolic. Wpraw-

¹⁹ Co, jak wspomniałem, będzie przedmiotem odrębnej publikacji.

²⁰ Aktualny stan wiedzy o biografii Smuglewicza zob. np.: Getka-Kenig, Załęski – tam też obszerna nota katalogowa (aut. Anny Rudzińskiej) omawiająca cały album Smuglewicza z widokami Wilna (s. 383–399); także: Ryszkiewicz. Za cenne wskazówki o aktualnym stanie publikacji dziękuję prof. Aleksandrze Bernatowicz z Instytutu Sztuki PAN.

dzie brak jednoznacznych dowodów wykazujących, że album z rysunkami z Muzeum Narodowego w Krakowie powstał właśnie w tym czasie. Wiadomo jednak, że jakieś – inne – widoki Wilna, stworzone wówczas przez Smuglewicza, w 1787 r. należały do zbiorów J. Chreptowicza (Homolicki, s. 270). Domniemywane przez M. Homolickiego datowanie albumu na rok 1785, choć oparte na uzasadnionych przesłankach, wymaga dziś pogłębionych badań²¹.

Okoliczności i geneza tego przedsięwzięcia także nie są dostatecznie rozpoznane. Na tle znanej dziś twórczości Smuglewicza było ono raczej nietypowe. Jeżeli przyjąć, że rysunki z widokami wileńskimi powstały ok 1785–1786 r., to należy zauważyć, iż w okresie tym potrzeba utrwalenia wyglądu starych murów miejskich z bramami oraz pozostałości Zamku Dolnego (którym Smuglewicz poświęcił istotną część swojego cyklu) raczej nie była jeszcze motywowana planami rozbiórki tych obiektów, którą przeprowadzono kilkanaście lat później, po III rozbiorze. Zamysł rysunków Smuglewicza odpowiadał oświeceniowej postawie poznawczej, a zwłaszcza rozwijającym się wówczas naukowym zainteresowaniom dziejami ojczystymi, gromadzeniem i dokumentowaniem ich źródeł oraz pielęgnowaniem pamiątek przeszłości (np. teki Adama Naruszewicza lub dzieła Tadeusza Czackiego, czy wkrótce też zbiory Czartoryskich). W tle tych inicjatyw, prócz samego króla, pojawia się postać księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, wyróżniającego się na tle ówczesnych elit politycznych Rzeczypospolitej imponującą erudycją, rozległymi i wnikliwymi zainteresowaniami, nie tylko historią, ale też kulturą i językami, gorliwie inspirującego i wspierającego rozmaite przedsięwzięcia edukacyjne i naukowe. W tym kontekście istotna dla nas jest informacja – oparta najpewniej na przekazie osób współczesnych Smuglewiczowi – która została zamieszczona przez Michała Homolickiego w 1843 r.: „Podług dochodzącej nas wieści, pierwotnie były one przedsięwzięte na żądanie księcia A[dama] C[Czartoryskiego] generała ziem podolskich, marszałka trybunału głównego W. Ks. L.”²². Osoba Adama Kazimierza Czartoryskiego jako inicjatora przedsięwzięcia jest tu znamienita, m.in. wyjaśniając być może wybór tematu interesującego nas rysunku. Trzeba zaznaczyć, że biografia Smuglewicza nie wskazuje, aby miał on wcześniej bliższą, albo jakąkolwiek, styczność z Tatarami polsko-litewskimi, czy w ogóle z wyznawcami islamu, a w swojej twórczości nie wykazywał zainteresowania światem muzułmańskim. Magnat ten mógł potencjalnie wystąpić jako ogniwo łączące Smuglewicza z Tatarami podwileńskimi. Był on znany z zainteresowań Orientem muzułmańskim i językami wschodnimi (zresztą także

²¹ Niedawno datowanie to, po analizie przedstawień zamku i katedry, a także biorąc pod uwagę brak w pełni kompletnych i precyzyjnych informacji na temat okresów pobytu Smuglewicza w Wilnie po 1786 r., zakwestionowała Rūta Janonienė, która zaproponowała przesunięcie datowania rysunków z albumu Jaszczolda na okres przed 1798 r. – zob. Janonienė.

²² Homolicki, s. 270. Nieco dalej Homolicki (s. 271) powtarza tę informację, przy czym jej sens jest już nieco mniej jasny: „dla księcia A[dama] C[Czartoryskiego] generała ziem podolskich, widoki częstkowe naszego miasta, jak z wystawionych przedmiotów domyślać się można, zdjęte być również musiały, jeżeli nie wszystkie, to celniejsze zapewne, podczas pierwszego jeszcze pobytu w Wilnie Smuglewicza”. Pojawia się ona w kontekście informacji o kilku innych widokach wileńskich zabytków narysowanych przez Smuglewicza, znanych tylko z drugiej ręki, a wg przypuszczeń Homolickiego wchodzących w skład tego samego cyklu, który został mu udostępniony. Fakt, że kilka pojedynczych widoków wileńskich Smuglewicza odnotowanych zostało w rękach także innych ówczesnych zbieraczy, Joachima Litawora Chreptowicza i Konstantego Tyszkiewicza (zob. przypis 32), nie zmienia oceny roli, jaką wg informacji Homolickiego odegrał A.K. Czartoryski w utrwaleniu zabytków Wilna. Warto pamiętać o jego szczególnej aktywności w inspirowaniu ludzi nauki i kultury do podejmowania rozmaitych, precyzyjnie kierunkowanych działań.

Karaimami i ich studiami hebrajskimi). Wokoło niego przewijali się także przedstawiciele społeczności tatarskiej, których sprawy nie były mu obce (m.in. z racji ich służby wojskowej na pograniczu tureckim na Podolu, gdzie działał Pułk IV Straży Przedniej komendy gen. Józefa Bielaka)²³. Zastanawiając się nad źródłem inspiracji, która przywiodła Smuglewicza do meczetu na Łukiszkach, a co więcej – umożliwiła mu wykonanie dzieła opartego na osobistej obserwacji i wymagającego sporządzenia zapewne jakichś szkiców lub studiów z natury bezpośrednio w trakcie nabożeństwa w meczecie, a zapewne nawet pozowania jego niektórych uczestników – należy więc brać pod uwagę A.K. Czartoryskiego jako osobę, która zarówno zaleciła utrwalenie tatarskiego nabożeństwa w meczecie, jak i ułatwiła wykonanie tego zlecenia.

W tym kontekście trzeba podkreślić, że przedstawienie nabożeństwa w meczecie łukiskim odbiega tematycznie od pozostałych rysunków wchodzących w skład cyklu Smuglewicza. Składają się nań niemal wyłącznie widoki obiektów architektury Wilna i okolic, panoramy i krajobrazy z budowlami – kościołów (w tym św. Anny), murów i bram miejskich (Ostrej, Rudnickiej, Subocz, Wileńskiej), pałacu Zamku Dolnego (z kilku stron) i góry zamkowej z ruinami Zamku Górnego (kilka ujęć), kilka panoram miasta, widoki Antokolu z jego kościołami, widok Pohulanki, młyna w Werkach z kościołem dominikanów, a do tego widok ruin zamku w Trokach jako jedyne przedstawienie miejsca oddalonego od Wilna. Widoki architektury i krajobrazu cechuje różny poziom dokładności – niektóre są dopracowane i ukazują detal, inne mają charakter prawie szkicowy. Na niektórych znajduje się sztafaż z postaciami ludzi i zwierząt, potraktowanymi w sposób uproszczony (jedynie w jednym przypadku, przy Bramie Rudnickiej, pojawia się scena targu z większym zagęszczeniem postaci). Poza rysunkiem z nabożeństwem w meczecie jest tylko jeszcze jedno przedstawienie wnętrza świątynnego, mianowicie wielkiej synagogi (murowanej) w Wilnie podczas nabożeństwa. Jednak w odróżnieniu od sceny z Tatarami, uwaga malarza skupiła się tu na architekturze wnętrza (monumentalnej i znacznie bogatszej niż w meczecie), zaś uczestnicy nabożeństwa zostali przedstawieni w sposób schematyczny, jako zbiorowość, bez indywidualizujących detali ubioru i gestów modlitewnych – czym z kolei wyróżnia się scena z meczetu.

Przedstawienie nabożeństwa tatarskiego w Łukiszkach jest jedyną w całym cyklu pracą, w której uwaga skupiona jest na scenie rodzajowej i jej uczestnikach, w mniejszym zaś stopniu na architekturze.

Wszystkie prace należące do cyklu – jest ich łącznie dwadzieścia jeden – są jednorodnie pod względem techniki i materiału. Wykonane są techniką lawowania tuszem (niekiedy też sepią) na szkicu ołówkowym, na papierze żeberkowym w formacie ok. 31,5 × 21,5 cm²⁴.

²³ Śladem osobistych relacji A.K. Czartoryskiego z Tatarami jest osmański rękopis Koranu z XVIII w. подарowany przez niego porucznikowi pułku gen. J. Bielaka, Jakubowi Jozefowiczowi z Małaszewicz Wielkich (parafia studziańska; zm. w 1828 r.?). Rękopis ten należał do zbioru Muftiatu RP w Wilnie, obecnie znajduje się w Litewskim Muzeum Narodowym w Wilnie (sygn. R 13023). Z tej samej parafii studziańskiej (z której rekrutowała się większość kadry pułku Bielaka) przypuszczalnie pochodził przedstawiciel rodziny Montuszów, którego A.K. Czartoryski w roku 1767 wysłał, by kształcił się w Turcji na mołę (Reychman, s. 14). W późniejszym czasie, tj. w latach 1809 oraz 1816, wileński typograf i księgarz, Józef Zawadzki, gdy rozważał wydanie dla miejscowych Tatarów elementarza arabskiego i książek do nabożeństwa pismem arabskim, zyskał aprobatę A.K. Czartoryskiego; zob. Turkowski, s. 23, 106, 109. O zainteresowaniach orientalistycznych A.K. Czartoryskiego zob. Reychman, s. 117–130.

²⁴ Por. Charazińska i Bobrow, s. 383–399 (noty katalogowe A. Rudzińskiej).

4.

Niewyjaśnioną kwestią pozostaje, dlaczego widoki Smuglewicza, skoro zostały stworzone na zlecenie Adama Kazimierza Czartoryskiego, nie trafiły do jego rąk²⁵.

Historię tego zespołu przedstawił Michał Homolicki we wspomnianym już opisie z 1843 r. Autor ten (1791–1861, związany z Wilnem profesor medycyny, a później miłośnik dziejów swego miasta i badacz jego zabytków²⁶) wyjaśnił, że cały zespół został mu udostępniony przez „Jana Jaszczolda, porucznika w drugim okręgu wileńskim Korpusu Inżynierów Osad Wojskowych, który je po ojcu odziedziczył”, dalej zaś: „Pan Jaszczold, przeszłej dopiero wiosny [czyli 1842 r. – A.D.] otrzymawszy posadę w Wilnie, bardzo jeszcze niedawno sprowadził od familii, w Królestwie Polskiem zamieszkałej, rysunki Smuglewicza” (Homolicki, s. 270, 272). Homolicki dodaje, że Jaszczold „zamyśla podjąć przysługę, przez umiejętnę, starownę i najwierniejsze wydanie, za pośrednictwem zagranicznej jakiej litografii”.

Homolicki dostrzegł wielką wartość dokumentacyjną prac Smuglewicza. W swoim artykule nie mógł zamieścić ich reprodukcji (co wymagałoby znacznych nakładów), lecz podał mniej lub bardziej szczegółowy opis widoków i budynków przedstawionych na poszczególnych rysunkach (przygotowany przy udziale wileńskiego malarza Wincentego Dmochowskiego, 1807–1862). Co znamienne, przedstawienia z meczetu i synagogi nie zostały w żaden sposób skomentowane ani objaśnione. Nadano im jedynie tytuły opisowe („Wnętrze meczetu Tatarskiego na Łukiszkach, z modlącymi się Tatarami pod przewodnictwem Mułły”). Przed komentowaniem sceny z meczetu, oprócz wizualnej „lakoniczności” wnętrza łukiskiej świątyni, zapewne powstrzymywał brak bliższej wiedzy ówczesnych autorów na temat kultury miejscowych Tatarów (tak było i przy późniejszych publikacjach).

W swych dociekaniach Homolicki analizując numerację na poszczególnych rysunkach doszedł do wniosku, że udostępnione mu prace nie są kompletnym zespołem, brak bowiem trzech przedstawień, o niewiadomej tematyce: „Że niektóre widoki, z udzielonego nam zbioru, dawniej już zaginęły, dowodzi liczba 24 na ostatnim z nich położona: kiedy wszystkich tylko się 21 dochowało”. Zwrócił uwagę, że jakieś inne rysunki Smuglewicza z widokami wileńskich zabytków architektury znalazły się w rękach różnych osób. Powołuje się na okolicznościowy druk autorstwa księdza Filipa Neriusza Golańskiego²⁷, z którego wynika, że widoki architektury Wilna autorstwa Smuglewicza do 1787 r. zaistniały w świadomości ówczesnych elit umysłowych, m.in. w Warszawie,

²⁵ Gdyby tak się stało, to miałyby szansę przetrwać do dziś w zbiorach Biblioteki czy Muzeum XX Czartoryskich, które A.K. Czartoryski wraz żoną, z Izabelą z Flemingów Czartoryską, zaczęli gromadzić.

²⁶ Biogram Homolickiego zob. *Encyklopedia Powszechna*, T. XII, 1863, s. 103–105; inskrypcja nagrobna na Rossie: <http://rossa.lt/index.php/trasy?view=point&id=55>.

²⁷ *Pamiętka Tomasza Husarzewskiego profesora historii powszechnej i krytyki i Franciszka Smuglewicza pierwszego profesora rysunków i malarstwa w Imperatorskim Uniwersytecie Wileńskim: na publicznym posiedzeniu Imp. Uniwersytetu w publicznej Bibliotece Akademickiej 15. wrzesnia 1808 / v głosie Golańskiego na publicznym posiedzeniu Imp. Uniwersytetu w publicznej Bibliotece Akademickiej 15. wrzesnia, 1808*. Wilno: J. Zawadzki, [1808]. Zob. też *Wiadomość o życiu i dziełach Franciszka Smuglewicza, pierwszego Profesora rysunków i malarstwa w Uniwersytecie Imperatorskim Wileńskim*. „Pamiętnik Warszawski, t. 2, nr 5, 1809, s. 194–204. O zainteresowaniu widokami wileńskimi Smuglewicza świadczy też relacja Wincentego Smokowskiego: *Do wspomnień o szkole*

dokąd Smuglewicz wrócił z Wilna. Miały być „osobliwie zbierane przez podkanclerzego litewskiego hrabię Joachima Litawora Chreptowicza, które dotychczas w bibliotece szczorsowskiej powinnyby się znajdować”²⁸. Homolicki wskazał rycinę warszawskiego malarza i dokumentalisty zabytków architektury, Zygmunta Vogla, który w 1807 r. wykonał akwafortę z widokiem wileńskiego kościoła św. Anny opierając się na rysunku Franciszka Smuglewicza, mającym pochodzić ze zbiorów Chreptowicza²⁹. Przedstawienie to jednak znacząco różni się od rysunku, który znajduje się wśród prac z 1785/1786 r. należących do zbioru udostępnionego Homolickiemu przez Jaszczołda, i pochodzi z późniejszego czasu (tj. po przebudowie fasady kościoła) – z czego wynika, że spod ręki Smuglewicza mogły wyjść różne warianty tych samych widoków Wilna³⁰. Niewykluczone też, że cały zbiór Jaszczołda został stworzony z myślą o wydaniu tych prac – w tym meczetu na Łukiszkach – w formie rycin (tak jak to Smuglewicz planował po 1786 r. z serią stu scen z historii Polski, z których jedynie kilka doczekało się opublikowania w formie graficznej).

Homolicki nie wyjaśnił też, w jaki sposób zbiór ten zamiast do A.K. Czartoryskiego trafił do wojskowego inżyniera, Jana Jaszczołda, który dopiero co osiedlił się w Wilnie.

Źródłem, które pomaga rzucić światło na losy wileńskich widoków jest inskrypcja nagrobna Jana Jaszczołda na Rossie: „D. O. M. / Jan Woyciecha syn / JASZCZOŁD /

malarskiej wileńskiej Adama Szemesza (umieszczonych w N. VI od IV Athenaeum) wiadomość dodatkowa Wincentego Smokowskiego, „Athenaeum”, z. 1, 1847, s. 152–203.

²⁸ Homolicki, s. 270, 284. O jeszcze dwóch innych pracach Smuglewicza z widokami wileńskimi (?) w zbiorach Konstantego Tyszkiewicza w Łohojsku wspomina Edward Rastawiecki (Rastawiecki, s. 190). O tym, że również album Jaszczołda nie był wyłączony z obiegu artystycznego, świadczy m.in. znana dziś replika jednej z należącej do niego prac, przedstawiającej widok wileńskiego zamku górnego i dolnego od strony południowej, wykonana w 1833 r. przez Seweryna Smolikowskiego (późniejszego pułkownika inżynierii i kierownika budowy warszawskiego mostu Kierbedzia), który w sporządzonej własnoręcznie, retrospektywnej notatce na odwrociu swego rysunku wyjaśniał: „W roku 1833m skopio-wałem ze szkicu Smuglewicza rysowanego z natury. Wiele jego szkiców posiadał kolega mój inżynier Jaszczołd. [...]” Za notą katalogową A. Rudzińskiej w: Charazińska i Bobrow, s. 420.

²⁹ Por. *Wiadomość o życiu i dziełach Franciszka Smuglewicza...*, s. 199–200. Informację o Smuglewiczu jako autorze przedstawienia potwierdza podpis na akwafortcie Vogla: *Fran. Smuglewicz rysował. Zygmunt Vogel sztychował 1807.*

³⁰ Na tym samym rysunku z albumu Jaszczołda widnieje zresztą inny intrygujący element – na który zwróciła uwagę Rūta Janonienė – fikcyjne wyobrażenie elewacji frontowej kościoła bernardy-nów, przedstawione z klasycystycznym tympanonem (Janonienė, s. 32).

Na tle historii widoków wileńskich Smuglewicza przewija się intrygująca informacja przekazana w 1847 r. przez wileńskiego malarza, Wincentego Smokowskiego, który wśród swoich wspomnień o wileńskiej szkole malarskiej i związanych z nią postaciach (cechujących się otwartością i bezkompromisowym krytycyzmem, a być może też skwapliwością do powtarzania niedokładnych wieści z drugiej ręki), przytacza pogłoski, jakoby rzeczywistym autorem widoków wileńskich miał być „synowiec”, czyli bratanek Smuglewicza. Choć według postronnych opinii nie dorównywał innym uczniom swego stryja, to „w rodzaju widoków najwięcej miał się trudnić, i jak się zdaje imię Wileńskiego Profesora [tj. Franciszka Smuglewicza – A.D.] wiele mu posłużyło do zjednania wzię-tości w swoim czasie. Jest domniemanie, i to nie bez zasady, że widoki okolic Wilna, które dziś są własnością jakiegoś urzędnika wojskowego [chodzi o Jana Jaszczołda – A.D.], nie są rzeczywiście robotą Profesora malarstwa, ale jego synowca.” (*Do wspomnień o szkole malarskiej wileńskiej...*, s. 161). Jeżeli cień prawdy miałby tkwić w tej pogłosce, to biorąc pod uwagę z reguły dobrą jakość warsztatową, a nierzadko też wysoką klasę artystyczną, widoków z albumu Jaszczołda, dotyczyć musiałaby ona raczej innych przedstawień architektury i okolic Wilna (wśród których rzeczywiście zdarzają się prace rażące nieudolnością).

Pułkownik Inżynierów / i Kawaler Ord. / rodem z W-twa Lubelskiego / pogrzebiony tu 13 Paźdz. 1858 r. / Żył lat 58³¹. Pozwala ona jednoznacznie identyfikować Jana Jaszczolda z pochodzącą z Jaszczoltów na południowym Podlasiu rodziną h. Trąby odm³².

Kluczową dla sprawy okazuje się osoba ojca, Wojciecha Jaszczolda (1763–1821). Był on rzeźbiarzem, rysownikiem i malarzem; zapisał się w historii polskiej sztuki projektami wnętrz w znanych rezydencjach oraz założeniach parkowych (m.in. w Arkadii). Do jego zleceńodawców należał Stanisław Kostka Potocki, dla którego w 1813 r. stworzył Gabinet Chiński w pałacu w Wilanowie oraz uporządkował tamtejszą pałacową galerię malarstwa. Projektował również m.in. dekoracje i kostiumy na uroczystości w puławskiej Świątyni Sybilli, stworzonej przez Izabelę Czartoryską, żonę A.K. Czartoryskiego. Co najważniejsze, należał do grona uczniów Franciszka Smuglewicza (a także M. Bacciarello)³³.

To pozwala nam domyślać się, że pobieranie nauk u Smuglewicza przez Wojciecha Jaszczolda mogło mieć związek z losami zbioru wileńskich rysunków. Bliższe wyjaśnienie okoliczności ich przejścia przez ucznia, a zwłaszcza to, czy Smuglewicz stworzył tylko jeden egzemplarz (jedną wersję) widoków, czy też istniały inne ich warianty, pozostaje sprawą otwartą³⁴.

Rysunki udostępnione Homolickiemu przez Jana Jaszczolda w 1843 r. były „w jedną księgę albo atlas, nie dość szykownie oprawione. [...] Na okładce tej księgi przyklejona kartka z napisem: Smuglewicz. Na pierwszym zaś półarkuszu później już umieszczono portret samego mistrza, w Wilnie litografowany” (Homolicki, s. 283).

W drugiej połowie XIX w. album Jaszczoldów trafił do kolekcji Emeryka Hutten-Czapskiego, a wraz z nią w 1903 r. znalazł się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Tam, w 1911 r., odkrył go Stanisław Peszko, wykonał fotografie i przekazał Władysławowi Zahorskiemu (1858–1927), miłośnikowi i badaczowi dziejów Wilna, twórcy Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, który w 1912 r. ogłosił informacje o rysunkach Smuglewicza, zamieszczając reprodukcje kilku z nich (jednak nie meczetu na Łukiszkach) w czasopiśmie „Litwa i Ruś” (Zahorski, s. 73–78). Autor ten podał wówczas błędną datę powstania całego cyklu (1781 r.), którą później powtórzył Leon Kryczyński – utrzymywała się ona także w następnych pracach dotyczących Tatarów (Zahorski, s. 74; Kryczyński, s. 18). W 1912 r. rysunki przedstawiające nabożeństwo w meczecie i synagodze opublikował J. Obst we wspomnianym wyżej artykule, wszystkie zaś – wydał w opisanym wcześniej wydawnictwie Józef Zawadzki.

Na koniec krętej historii cyklu wileńskich widoków Smuglewicza warto wspomnieć, że przedstawienie meczetu na Łukiszkach nie zamknęło tatarskiego wątku w jego twórczości. Wkrótce po powrocie z Wilna do Warszawy w sierpniu 1786 r. wykonał w podobnej technice, co widoki wileńskie, rysunek ilustrujący kluczowe dla dziejów osadnictwa Tatarów w Rzeczypospolitej wydarzenie. Wyjaśnia je podpis (autograf Smuglewicza?), który jako cenny przyczynek dla historiografii polsko-litewskiej Tatarszczyzny przytaczam *in extenso*:

³¹ <http://cmentarznarossie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=10487>. Projekt UKSW: Cmentarz na Rossie w Wilnie – badania inwentaryzacyjne.

³² Informacje o tej rodzinie: <https://polishgenealogy2.blogspot.com/2020/04/jaszczod.html>. Jana Jaszczolda prawidłowo identyfikuje z Wojciechem Jaszczoldem, uczniem Smuglewicza, autorka noty katalogowej, Anna Rudzińska, w: Charazińska i Bobrow, s. 383.

³³ *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, Kraków, 1930, t. 7, s. 55. Syn Wojciecha, a młodszy brat Jana, Franciszek Jaszczold (1808–1873) był wziętym architektem rezydencji magnackich.

³⁴ Chociaż wedle Homolickiego „ile wiadomo, nie były dotąd jeszcze ani przerysowane, ani na blasze lub kamieniu ryte” (Homolicki, s. 284).

Roku 1396. Witold W X Litt[ewski] trzy ordy tatarskie zwyciężywszy nad rzeką Wołgą dzieli je na trzy części, jedną poseła Władysławowi królowi, drugą panom polskim, trzecią odseła do Litwy, przepisując im prawa nadaje gruntów dostatek nad rzeką Wakką o mil dwie od Wilna płynącą. Witold poufałym swoim osobom Olgierdowi hetmanowi i Melsztyńskiemu Polakowi opowiada przypadki swego życia chwając dobroć Władysława i przywodzi, co to jest rezolucja i jak z roztropnością powinna być używana, wesoły umysł i cierpliwość jakim są szczęściem dla człowieka, a refleksja nad samym sobą najlepiej go poprawia. Układ tej osnowy zrobiony przez Ludwikę z Gintowtów Dziewałtowskich Byszewską, odrysowany przez Fran[ciszka] Smuglewicza. Dnia 15 sierpnia roku 1786 (Charazińska, Bobrow, s. 246³⁵).

Wątek tatarski jest jedynie historycznym pretekstem dla rozgrywającej przed namiotem pierwszoplanowej sceny rozmowy Witolda ze swoimi wodzami. Jedynie widniejące na dalszym planie, stojące lub siedzące między licznymi namiotami, grupy postaci zdają się być ową „trzecią ordą”, oczekującą na osiedlenie nad Wakką. Jak wynika z powyższego podpisu, pomysłodawczynią przedstawienia tej sceny była szambelanova Ludwika Byszewska (zm. po 1799), znana – jak to celnie ujęła A. Grochala – z „wymyślenia i zadawania różnym autorom tematów do opracowania” (Charazińska, Bobrow, s. 254). Pokazuje to, że obecność Tatarów z dawna zamieszkałych wokół Wilna, zaczęła w epoce oświecenia wywoływać wśród elit intelektualnych zainteresowanie i historyczną refleksję.

BIBLIOGRAFIA

- Brykowski, Ryszard. *Tatarskie meczety w Rzeczypospolitej*, „Ochrona Zabytków”, t. 41, nr 3 (162), 1988, s. 153–172.
- Charazińska, Elżbieta, Ryszard Bobrow, red. *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*. Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000.
- Drėma, Vladas. *Dingės Vilnius*, Vilnius, Versus, 1991.
- Drozd, Andrzej, Marek M. Dziekan, Tadeusz Majda. *Meczety i cmentarze Tatarów polsko-litewskich*. Res Publica Multiethnica, 1999.
- Encyklopedia Powszechna*, Warszawa, S. Orgelbrandt, 1863.
- Getka-Kenig, Mikołaj. *Franciszek Smuglewicz*, <http://www.polskipetersburg.pl/hasla/smuglewicz-szmuglewicz-franciszek> [16.06.2022].
- Gutowski, Jacek. *Broń i uzbrojenie Tatarów*. Res Publica Multiethnica, 1997.
- Homolicki, Michał. *Wiadomość o widokach cząstkowych miasta Wilna z okolicami robionych przez Smuglewicza*. „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe. Poczet Nowy Drugi”, 1843, t. 24, s. 269–284.
- Jankowski, Henryk. *Polish-Lithuanian-Belarusian Tatar Documents*, „Materialia Turcica” 24, 2003, s. 113–144.
- Janonienė, Rūta. „XVI–XIX a. Vilniaus Žemutinės pilies iko-nografiniai šaltiniai”. *Vilniaus Žemutinė pilis XIV a.–XIX a. pradžioje. 2002–2004 m. istorinių šaltinių paieškos, sudarytoja Raimonda Ragauskienė*, Lietuvos pilys, 2006, s. 11–43.
- Korzon, Tadeusz. *Dzieje wojen i wojskowości w Polsce*, t. 3. Kraków, Akademia Umiejętności, 1912.
- Kraszewski, Józef Ignacy. *Wilno od początków jego do roku 1750*, t. 3. Wilno, Nakł. Adam Zawadzki, 1841.
- Kryczyński, Leon. *Historia meczetu w Wilnie (próba monografii)*. Warszawa, Nakł. Przegląd Islamski, 1937.

³⁵ Tam reprodukcja i obszerna nota katalogowa aut. A. Grochali.

- Kryczyński, Leon. Najman Mirza. *Bibliografia do historii Tatarów polskich*. Zamość, Nakł. autora, 1935.
- Kryczyński, Stanisław. *Tatarzy litewscy. Próba monografii historyczno-etnograficznej*. „Rocznik Tatarski”, t. III, 1938.
- Любая, Алёна Аляксандраўна. „Інстытуты татарскага самакіравання ў Вялікім Княстве Літоўскім XV–XVIII ст”. *Сацыяльныя інстытуты ў Вялікім Княстве Літоўскім у ранні Новы час. Матэрыялы міжнароднага навуковага круглага стала 2 снежня 2020 г.*, red. А.У. Любы. Мінск, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. Гістарычны факультэт, 2020.
- Obst, Jan. *O innowiercach w Polsce i na Litwie*. „Litwa i Ruś”, t. 1, z. 3, 1912, s. 177–185.
- Ochmański, Jerzy. *Dawna Litwa. Studia historyczne*. Pojezierze, 1986.
- Rastawiecki, Edward. *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2. Warszawa, Nakł. autora, 1851.
- Reychman, Jan. *Znajomość i nauczanie języków orientalnych w Polsce XVIII w.*, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, 1950.
- Ryszkiewicz, Andrzej. „Franciszek Smuglewicz”, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 39, PAN-PAU, 1999–2000, s. 374–378.
- Turkowski, Tadeusz, red. *Materiały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi z archiwum drukarni i księgarni Józefa Zawadzkiego w Wilnie z lat 1805–1865*, t. 1. Wilno, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie, 1935.
- Vitkauskienė, Birutė Rūta, Ingrida Tamošiūnienė. *Vilniaus miesto planai*. Lietuvos nacionalinis muziejus, 2016.
- Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, Wydawnictwo Gutenberga, 1930.
- Wilno z przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza*, Wilno, Józef Zawadzki, 1912.
- Zahorski, Władysław. *Stare Wilno w rysunkach Fr. Smuglewicza*. „Litwa i Ruś”, t. 1, z. 2, Józef Zawadzki, 1912, s. 73–78.
- Załęski, Krzysztof. „Franciszek Smuglewicz”. *W kręgu wileńskiego klasycyzmu. Katalog wystawy*, red. E. Charazińska, R. Bobrow, Muzeum Narodowe w Warszawie 2000, s. 559–561.

STRONY INTERNETOWE

<http://cmentarznarossie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=10487> [16.06.2022].

<https://polishgenealogy2.blogspot.com/2020/04/jaszczod.html> [16.06.2022].