

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXII:2020, nr 2
ISSN 00063967

ARKADIUSZ WOJTYŁA

Wrocław, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego
ORCID: 0000-0002-8010-1332

*La noble simplicité – wrocławska rezydencja
Fryderyka II Hohenzollerna
a zjawisko klasycyzacji rokoka*

*La Noble Simplicité: the Wrocław Residence
of Frederic II Hohenzollern
and the Phenomenon of Rococo Classicizing*

Powściągliwa i chłodna w wyrazie dekoracja wnętrz Traktu Fryderyka II we Wrocławiu (1751–1753) nie wynikała, jak dotychczas sądzono, tylko ze względów oszczędnościowych, lecz wpisywała się w proces klasycyzacji rokoka, ogarniający w tym czasie również jego ojczyznę – Francję. Sam Fryderyk II reprezentował orientację oświeceniową i cenił architekturę Palladia, projektant architektury i dekoracji wnętrz wrocławskiego Traktu – Johann Boumann ze swej rodzimej Holandii wyniósł zamiłowanie do architektury racjonalnej w wyrazie, a wykonawca dekoracji rzeźbiarskiej, Johann Michel Hoppenhaupt preferował formy symetryczne. W programie ikonograficznym Biblioteki Traktu pojawiają się też motywy masońskie. Natomiast szeroki margines dla rokokowej fantazji zagwarantowano w niektórych z martwych natur (Augustin Dubuisson) z *supraport* i *panneaux*.

Słowa kluczowe: rokoko fryderycjańskie, Wrocław, Johann Boumann, Augustin Dubuisson



The restrained and dispassionate in its expression decoration of the interior of Frederick II's Tract in Wrocław (1751–1753) did not, as previously believed, result from economizing, but constituted an inherent element in the process of Rococo classicizing, at the time also spreading throughout the homeland of this style: France. Representing the Enlightenment frame of mind, Frederick II appreciated Palladio's architecture; the Wrocław facility's architect and designer of its interior decoration Johann Boumann derived predilection for rational-form architecture from his native Netherlands, and the author of the sculpture decoration Johann Michel Hoppenhaupt had preference for symmetrical forms. Furthermore, masonic motifs appeared in the iconographic programme of the Tract's Library. However, a broad margin for Rococo fantasy was reserved in some of the still lifes (Augustin Dubuisson) in overdoors and *panneaux*.

Key words: Frederician Rococo, Wrocław, Johann Boumann, Augustin Dubuisson

Przyłączenie Śląska do Prus w 1741 r. przez Fryderyka II wywołało istotne zmiany także na polu sztuki prowincji. Zwrotnica wpływów artystycznych, skierowana dotychczas na Pragę, Wiedeń i Rzym, została przestawiona na Berlin i bliski mu Poczdam¹. Przyłożył do tego rękę bezpośrednio sam władca, który na początku lat 50. polecił organizację we Wrocławiu Pałacu Królewskiego w postaci Traktu Fryderyka II (1751–1753) dostawionego do wykupionego przezeń barokowego pałacu Spätgena². Tuż po tej transakcji na placu budowy pojawił się monarcha ten swym architektem Johannem Boumannem starszym, który najprawdopodobniej pod dyktando władcy zaprojektował budowlę wraz z jej wnętrzami. Sam wystrój i wyposażenie nowej rezydencji wykonali w większości nadworni artyści, doświadczeni w dekoracji królewskich rezydencji w Charlottenburgu i Sanssouci: sztukator Johann Georg Merck, rzeźbiarz Johann Michael Hoppenhaupt, ebeniści Melchior Kambly i Johann Heinrich Hülsemann oraz malarz Augustin Dubuisson (il. 1)³. Wprowadzony we wrocławskim Trakcie układ wnętrz reprezentacyjnych

Cytat w odniesieniu do rokoka za: Władysław TOMKIEWICZ, *Rokoko* (Warszawa: Arkady, 2005), s. 161; Hermann BAUER, Hans SEDLMAYR, *Rokoko: Struktur und Wesen einer europäischen Epoche* (Köln: DuMont, 1992), s. 18.

¹ Günther GRUNDMANN, „Die Richtungsänderung in der schlesischen Kunst des 18. Jahrhunderts”, w: *Kunstgeschichtliche Studien*, red. Hans TINTELNOT (Breslau: Gauverlag-NS-Schlesien, 1943), s. 87.

² Podstawowa literatura na temat Traktu Fryderyka II: Eugen von CZIHAK, „Baugeschichtliches: Das Königliche Schloß in Breslau”, *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Zeitschrift des Vereins für das Museum schlesischer Altertümer* 5, nr 6 (1892), s. 190–192; Erwin HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau* (Breslau: Grass, Barth & Company, 1930); Günther MEINERT, „Preußische Baukunst in Breslau”, *Schlesische Heimat. Jahreshefte für Heimat und Naturschutz* 4 (1939), s. 109–110; Marian KUTZNER, *Studium historyczno-architektoniczne byłego pałacu królewskiego we Wrocławiu*, Wrocław 1956 (maszynopis w Archiwum Terenowym Narodowego Instytutu Dziedzictwa we Wrocławiu, sygn. PDNH 689); Martin ENGEL, „Die Städtebauliche Einbindung des Breslauer Schlosses. Ein Beitrag zur brandenburgisch-preussischen Residenzbaukunst im 18. Jahrhundert”, w: *Architektura Wrocławia*, t. 2: *Urbanistyka*, red. Jerzy ROZPĘDOWSKI, EWA RÓZYCKA, JADWIGA URBANIK (Wrocław: Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, 1995), s. 181–199; Konstanty KALINOWSKI, *Architektura doby baroku na Śląsku* (Warszawa: PWN, 1977), s. 312–313; ID., „Wrocławska rezydencja Fryderyka II”, *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie* 3 (1984), s. 21–51; ID., *Rzeźba barokowa na Śląsku* (Warszawa: PWN, 1986), s. 251; Renate MÖLLER, „Die Wohnungen Friedrichs II.”, w: *Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag*, kat. wyst., Neues Palais, Sanssouci, red. Hans Joachim GIERSBERG, Claudia MECKEL (Potsdam: Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1986), t. 2, s. 216; Zofia BANDURSKA, „Architektura budynków muzealnych”, w: *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/Kunstmuseen im alten Breslau*, red. Piotr ŁUKASZEWICZ (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998), s. 200–204; Wojciech BRZEZOWSKI, *Dom mieszkalny w okresie baroku we Wrocławiu* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2005), s. 73–76, 207–210; Maciej ŁAGIEWSKI, „Komnaty królewskie”, w: *1000 lat Wrocławia. Przewodnik po wystawie*, red. Maciej ŁAGIEWSKI, Halina OKÓLSKA, Piotr OSZCZANOWSKI (Wrocław: Muzeum Miejskie Wrocławia, 2009), s. 181–183; Jerzy Krzysztof KOS, *Ani centrum, ani peryferie. Architektura pruskiego Śląska w okresie autonomii administracyjnej w latach 1740–1815* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2016), s. 64–73. Za udostępnienie niektórych pozycji bibliograficznych autor składa wyrazy wdzięczności Pani mgr Zofii Bandurskiej i Pani dr Małgorzacie Wyrzykowskiej.

³ Christiane KRUSE, „Boumann, Johann”, w: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon: Die Bildender Künstler aller Zeiten und Völker*, red. Eberhardt KASTEN, Andrea NABERT, t. 13: *Bordalejo – Braun* (München-Leipzig: Saur, 1996), s. 347; Susanna PARTSCH, „Hoppenhaupt, Johann Michael II, gen. d. Ä”, w: *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon: Die*



1. Trakt Fryderyka II we Wrocławiu, Sala Przyjęć, Johann Boumann (architektura), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), Johann Georg Merck (sztukaterie), Augustin Dubuisson (malarstwo), 1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-493-Va

płynnie przechodzących w prywatny apartament władcy, a przede wszystkim ich aranżacja stały się dla Śląska manifestem rokoka fryderycjańskiego. W przypadku Wrocławia mówi się już o jego drugiej fazie i charakterystycznej dla niej powściągliwości, jak i skromniejszym repertuarze środków, tłumaczonym przede wszystkim względami oszczędnościowymi w obliczu wojen prowadzonych przez Prusy⁴. Niniejszy tekst ma jednak na celu uwypuklenie roli wrocławskiej rezydencji monarszej w istotnym, zdaniem autora, procesie klasycyzacji rokoka. Wprawdzie sam Trakt został wypalony w 1945 r. podczas działań wojennych⁵ i całkowicie rozebrany w latach 60. XX w., to jednak na podjęcie kolejnej analizy i interpretacji jego formy pozwala w większości dotychczas niepublikowany bogaty zbiór fotografii przechowywany w Gabinetcie Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu⁶.

Bildender Künstler aller Zeiten und Völker, red. Andreas BEYER, Bénédicte SAVOY, Wolf TEGETHOFF, t. 74: *Hoelscher – Hornstein* (Berlin-Boston: De Gruyter, 2012), s. 469–470; Aleksandra BERNATOWICZ, „Dubuisson (Dubuißon; Du Buisson) Augustin”, w: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon: Die Bildender Künstler aller Zeiten und Völker*, red. Eberhardt KASTEN, Andrea NABERT, Michael STEPPES, t. 30: *Dua – Dunlap* (München-Leipzig: Saur, 2001), s. 128; Eberhardt KASTEN, „Kambli (Camply, Kambly), Johann Melchior (Melchior; Michael)”, w: *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon: Die Bildender Künstler aller Zeiten und Völker*, red. Andreas BEYER, Bénédicte SAVOY, Wolf TEGETHOFF, t. 79: *Jurgens – Kelder* (Berlin-Boston: De Gruyter, 2013), s. 211–212.

⁴ HINTZE, *Führerdurch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 11, KALINOWSKI, „Wrocławska rezydencja Fryderyka II”, s. 22.

⁵ KUTZNER, *Studium historyczno-architektoniczne*, s. 11.

⁶ Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, Zbiory: Zamek Królewski we Wrocławiu, Dubuisson Augustin. Autor pragnie w tym miejscu podziękować za pomoc i życzliwe udostępnienie fotografii Dyrektorowi Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Panu prof. dr. hab. Piotrowi Oszczanowskiemu oraz Pracownikom Gabinetu Dokumentów

Rokoko fryderycjańskie wykształciło się przy dużym udziale samego króla Prus, zagłębionego w różnych naukach i sztukach, wymieniającego poglądy z Wolterem i muzykującym z najwybitniejszymi przedstawicielami rodziny Bachów⁷. Zafascynowany aktualną kulturą i sztuką francuską władca miał jednak ambicję przewyższenia w swoich fundacjach artystycznych obcych prototypów. Wraz z wstąpieniem na tron powołał nowy dwór artystyczny m.in. ze stanowiskiem „dyrektora ornamentów”, które stały się znakiem rozpoznawczym nowej formacji stylistycznej. Zresztą sam Fryderyk II brał się za projektowanie budowli czy zdobień, stąd rościł sobie prawa do ingerencji, aczkolwiek nie zawsze trafionych, w plany swych artystów. Wywierana przezeń presja doprowadziła w końcu do odejścia z jego służby architekta Georga Wenzeslausa von Knobelsdorff, twórcy podwalin rokoka fryderycjańskiego, czy wreszcie do ucieczki z Prus Johanna Augusta Nahla⁸. Miejsce głównego architekta zajął jego współpracownik Boumann, pochodzący z Niderlandów, a więc z obszaru architektury o zabarwieniu racjonalnym i chłodnym.

Znamienna dla krajów północnej Europy fascynacja ideami architektonicznymi Andrei Palladia ukształtowała również gust Fryderyka II, który ulegając antyklasycyzyzm pomysłom rokoka nigdy w swych fundacjach nie przekroczył granicy umiaru czy właściwych proporcji⁹. Stworzoną przy jego współdziałaniu odmianę można dookreślić sformułowaną w okresie rokoka, a następnie przejętą przez klasycyzm kategorią „szlachetnej prostoty” (*La noble simplicité*). Dekorację wnętrza fryderycjańskich cechuje delikatność i najwyższa sublimacja form, same zaś ornamenty przypominają niekiedy pajęczynę czy krople wody. Przy określaniu specyfiki rokoka pruskiego słusznie przeciwstawia się mu współczesne wnętrza pałacowe z katolickich krajów południowoniemieckich, czerpiące z tradycji późnobarokowych, ze znamiennym dla nich mięsistym ornamentem, tendencją do całkowitego zapełniania powierzchni, jak i mocnymi kontrastami materiałowymi oraz kolorystycznymi¹⁰.

Do zderzenia tych dwóch światów doszło we Wrocławiu, w którym do barokowego, wiedeńskiego w wyrazie pałacu Spätgena¹¹ dobudowano zupełnie nieprzystający doń

– Pani mgr Beacie Stragierowicz oraz Panu dr. Robertowi Hesiowi. Niektóre z ujęć pochodzących z niezidentyfikowanych zbiorów wykorzystał w cytowanym wyżej niepublikowanym maszynopisie Marian Kutzner.

⁷ Wybrane publikacje na temat rokoka fryderycjańskiego: Willy KURTH, *Sanssouci* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1962); *Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag*, kat. wyst., Neues Palais, Sanssouci, t. 1-2, red. Hans Joachim GIERSBERG, Claudia MECKEL (Potsdam: Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1986); Hans-Joachim GIERSBERG, *Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam* (Berlin: Orbis, 1986); Tilo EGGELING, *Raum und Ornament: Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2003); Hans-Joachim KADATZ, *Georg Wenceslaus von Knobelsdorff: Baumeister Friedrichs II* (Leipzig: E. A. Seemann, 1985).

⁸ EGGELING, *Raum und Ornament*, s. 14–15.

⁹ Por. BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 125.

¹⁰ TOMKIEWICZ, *Rokoko*, s. 172–178.

¹¹ Architektura tej budowli datowano dawniej na 1717 r., a ostatnio nawet na okres przed 1705 r.; zob. BRZEWOSKI, *Dom mieszkalny w okresie baroku*, s. 208. Za jej autora uznano samego Johanna Lucasa von Hildebrandta z Wiednia na podstawie listu wrocławskiego kasztelana Vorpahla z 28 I 1768 r. Wzmianka ta nie była jednak przekonująca dla niektórych historyków sztuki, którzy opowiadali się za autorstwem Johanna Bernharda Fischera von Erlach (por. Bernhard PATZAK, *Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten: Ein Beitrag zur Geschichte des Barockstiles in Deutschland* (Strassburg: Heitz & Mündel, 1918), s. 173 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 204), albo dystansowali się wobec obydwu atrybucji z racji pewnych anachronizmów w formie rezydencji (KALINOWSKI, *Architektura doby baroku na Śląsku*, s. 225). Jako że praca nasza dotyczy innych zagadnień, nie będziemy się ustosunkowywać do tych propozycji. Możemy jedynie wskazać do dalszej dyskusji źródła rękopiśmienne (Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta Miasta Wrocławia: sygn. 26 644: *Acta den Königlichen Palais=Bau betreffend*, k. 6–7). Pochodzą one z roku 1763, a więc z okresu o wiele bliższego listowi Vorpahla niż budowie pałacu Spätgena, i dotyczą aktualnych spraw budowlanych związanych z miejscowym Pałacem Królewskim. Pada w nich wielokrotnie nazwisko niejakiego Hildebrandta, ale



2. Trakt Fryderyka II we Wrocławiu, Sypialnia (widok na alkowę), Johann Boumann (architektura), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), Johann Georg Merck (sztukaterie), Augustin Dubuisson (malarstwo), 1752. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-487-Vb

Trakt Fryderyka II – trzykrotnie odeń dłuższy i niższy o jedną kondygnację, na zewnątrz powściągliwy w formie, a wewnątrz utrzymany już w duchu rokoka. Do tej części przeniósł się też punkt ciężkości Pałacu Królewskiego. W usytuowanym na pierwszym piętrze *piano nobile* zawarto w amfiladzie ciąg pomieszczeń reprezentacyjnych, płynnie przechodzących w prywatny apartament królewski (Pokój Marszałkowski, Sala Przyjęć, Sala Audiencyjna, Pokój Muzyczny, Sypialnia, Gabinet, Biblioteka). Parter zajęły kancelaria i pomieszczenia dworu¹². Wnętrza przekryte zostały sufitami na wysokich fasetach i oświetlone tylko od wschodu bądź od południa wysokimi oknami zamkniętymi pełnym łukiem.

Największa Sala Przyjęć (*Empfangssaal*) mierzyła 23,5 m długości, czyli niewiele mniej od rozciągłości pałacu Spätgena. Najobszerniejsze wnętrza starszej budowli liczyły 6,43×8,36 m, podczas gdy najmniejsze pomieszczenia Traktu były od nich o ponad dwa metry dłuższe i szersze¹³. Jego *piano nobile* było również wyższe. Doszło tu zatem do pewnego paradoksu, albowiem pierwsze wnętrza rokokowe we Wrocławiu, które zgodnie z założeniami nowego stylu winny być kameralne i intymne, stały się większe od pomieszczeń jednej z najokazalszych barokowych rezydencji miasta. Tłumaczy to oczywiście królewska skala Traktu Fryderyka II w prowincjonalnym mieście, teraz podniesionym do rangi jednej z trzech stolic rezydencyjnych Prus.

królewskiego inspektora budowlanego. Wobec zbieżności nazwisk oraz dekady należałoby zastanowić się, czy nie popełniono tu błędu atrybucyjnego.

¹² HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 9–23; KUTZNER, *Studium historyczno-architektoniczne*, s. 11.

¹³ Archiwum Budowlane we Wrocławiu, sygn. T-2168, p. 22, 0-10: *Königl. Schloss zu Breslau. Erstes Stockwerk*. 1905.



3. Trakt Fryderyka II we Wrocławiu, Sypialnia (widok na kominek), Johann Boumann (architektura), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), Johann Georg Merck (sztukaterie), Augustin Dubuissou (malarstwo), 1752. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-492-Vb

Pomieszczenia *piano nobile* tworzyły nierozdzielalną całość zarówno pod względem funkcjonalnym, jak i z racji jednolitego wystroju i wyposażenia. Zgodnie z wzorcami francuskimi przeprowadzono przez nie konsekwentnie trzy osie, niedochodzące jednak do krańca Traktu, z wyłamującą się z całego układu parą wnętrz oświetlonych od południa (Gabinet i Biblioteka). Oś główną zaakcentowano kominkami z wysokimi lustrami ponad nimi (*cheminée à glace*), dwie zaś boczne – drzwiami: rzeczywistymi od strony ogrodu i imitowanymi po stronie zachodniej. Przebitcie otworów na drugiej, bocznej osi zniweczyłoby intymny charakter prywatnych pokoi króla¹⁴. Lokalizacja kominków na osi głównej wynikała nie tylko ze względów kompozycyjnych, lecz również praktycznych. W pomieszczeniach obejmujących szerokość całego traktu, sytuowanie ich przy murach obwodowych niosłoby ryzyko dużych strat ciepła¹⁵.

¹⁴ Drzwi na tej osi przebito dopiero w latach 80. XIX w.; zob. HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, passim.

¹⁵ Od głównej osi Traktu odsunięto nieznacznie kominki w sypialni królewskiej. W jej zachodniej partii wydzielono wykonaną z drewna alkowę ujętą dwiema garderobami. W celu zachowania symetrii pozostałej części pomieszczenia kominki usytuowano na jego osi. Wydaje się jednak, że problem ogrzewania wnętrz opatrzonych wysokimi oknami nie został rozwiązany w Trakcie Fryderyka II w sposób optymalny. W dokumentach archiwalnych na temat adaptacji Pałacu Królewskiego na muzeum zastany system uznano za niewystarczający (Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta Miasta Wrocławia, sygn. 27 969: *Unterhaltung des früheren Königlichen Schloss*, k. 5). Poza największą Salą Przyjęć, dla której zarezerwowano dwa naprzeciwległe kominki, w pozostałych pomieszczeniach przewidziano tylko po jednym. Wykorzystanie tych samych przewodów kominowych między sąsiadującymi pomieszczeniami pozwalało jednak na wprowadzenie naprzeciwległych kominków w każdym z wnętrz.



4. Trakt Fryderyka II we Wrocławiu, Gabinet, Johann Boumann (architektura), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), Johann Georg Merck (sztukaterie), Augustin Dubuisson (malarstwo), 1752/1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-498-V



5. Trakt Fryderyka II we Wrocławiu, Biblioteka, Johann Boumann (architektura), Johann Michael Hoppenhaupt (rzeźba), Johann Georg Merck (sztukaterie), Augustin Dubuisson (malarstwo), 1752. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-477-Va

Ściany *piano nobile* otrzymały całościową dekorację ze znamienymi dla rokoka drewnianymi, lakierowanymi boazeriami (*lingerie, menuiserie*), w niektórych wnętrzach skombinowanych z pokrytymi tkaninami znacznymi partiami ścian. W układzie pomieszczeń można się dopatrzeć zasady naprzemiennego zestawienia wnętrz „boazeryjnych” z „tapicerskimi”. W same boazerie wmontowano nad drzwiami supraporty z motywami martwych natur, a nad kominkami zwierciadła. Ponadto w najbardziej reprezentacyjnej Sali Przyjęć na filarach międzyokiennych osadzono lustra (*trumeau*) poprzedzone stolikami konsolowymi, a na naprzeciwległej ścianie *panneaux* w tematyce analogiczne do supraport.

Zgodnie z konwencją rokokową ani na zewnątrz Traktu, ani w jego wnętrzach nie zastosowano artykulacji w postaci porządków architektonicznych. Niemniej w pomieszczeniach schematy podziału ścian, jak i proporcje pomiędzy tymi częściami trzymają się norm klasycznych, z wyczuwalnym rygiem układu elementów horyzontalnych i wertykalnych¹⁶. W boazeriach zaakcentowano strefę cokołową, wertykalne zaś podziały listwami bądź wąskimi *panneaux* zajęły miejsce pilastrów. W sposób mniej lub bardziej dobitny zaznaczono gzymsy oddzielające ściany od fasety.

Pozbawione właściwie dekoracji lakierowane boazerie ścian pojawiły się już w apartamencie Fryderyka II w jego pierwszej rezydencji w Rheinsbergu¹⁷. Prostotą odznaczają się też prywatne wnętrza królewskie w Nowym Skrzydle pałacu w Charlottenburgu

¹⁶ Por. BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 18.

¹⁷ EGGELING, *Raum und Ornament*, s. 58–82.



6. Augustin Dubuisson (malarstwo), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka),
supraporta z Martwą naturą z synogarlicą z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753.
Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/16



7. Augustin Dubuisson (malarstwo), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), supraporta z Martwą naturą z koszem z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753.
Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/14

(Gabinet), a także w Pałacu Miejskim w Poczdamie¹⁸. Także pośród sal Sanssouci, w przeważającej mierze bardzo ozdobnych, możemy znaleźć pomieszczenia bardziej powściągliwe w wyrazie, o ściszym instrumentarium, jak Mała Sala Przyjęć czy triada pokoiw gościnnych. Fasety pośredniczące w przejściu z partii ścian w sufity spięto tu tylko w narożach kartuszami. Ta „szlachetna prostota”, ograniczona dotychczas do pomieszczeń o charakterze raczej nieoficjalnym, określiła w pełni nastrój wszystkich wnętrz Traktu Fryderyka II we Wrocławiu i utrzymała się jeszcze kilkanaście lat później w Neues Palais w Poczdamie.

W Sali Przyjęć wrocławskiego Traktu, pomimo zachowania schematu klasycznego trójpodziału (cokół, podpora, belkowanie), rozluźniono do pewnego stopnia związki kompozycyjne. Już same podziały ścian utrzymano w różnych rytmach. Były one identyczne tylko na dwóch krótszych ścianach, i tu w drobniejszych wartościach niż w pozostałych. Zrezygnowano natomiast z zasady odpowiedniości w układzie ścian dłuższych. Do filarów międzyokiennych ściany wschodniej przytwierdzono lustra poprzedzone stolikami konsolowymi. Naprzeciw wysokich okien zamkniętych łukiem pełnym wypadały w ścianie zachodniej *panneaux*, niższe jednak od nich i zwieńczone łukiem odcinkowym. W celu ożywienia pól pomiędzy nimi podzielono je także łukami odcinkowymi, umieszczonymi jednak wyżej od łuków *panneaux*, zatem programowo bez powiązania między nimi.

Ponadto ściany odcięto od faset mocno wyładowanym i profilowanym gzymsem, kontrastującym z ich płaskimi podziałami. Podtrzymujące go konsole wypadały ponad wertykalnymi listwami tylko na krótszych bokach wnętrza, natomiast na dłuższych uległy swobodnemu przesunięciu poza nie. Wielkie kartusze z motywem *rocaille*, wnikaające z fasety w sufit, były przeskalowane w stosunku do podziałów ścian. Rozmieszczono je tylko w narożnikach i na osi poprzecznej wnętrza bez większego powiązania kompozycyjnego. Rządziła tu bowiem zasada symetrii rozluźnionej.

W pozostałych pomieszczeniach zrezygnowano również z reguły odpowiedniości ściany wschodniej, przeprutej oknami, w stosunku do litej – zachodniej. Zresztą tę ostatnią podzielono w każdym wnętrzu w odmienny sposób. W Pokoju Audiencyjnym na trzy pola w rytmie A–B–A z środkowym, nieco węższym, tworzącym oprawę dla przytwierdzonego doń baldachimu ponad tronem królewskim. W Pokoju Muzycznym zaznaczono już podział na pięć pól w rytmie A–B–C–B–A, zwiększających swą szerokość ku środkowemu, w Sypialni Królewskiej, z racji wprowadzenia alkowy ujętej dwiema garderobami, wystąpił już układ siedmiu części w rytmie a–B–a–C–a–B–a (il. 2–3)¹⁹. W Gabinetcie (il. 4) i Bibliotece (il. 5), nieobjętych już osiowym systemem organizacji Traktu, układ kominów i supraport był bardziej swobodny niż w pozostałych wnętrzach.

Znamienna dla rokoka delikatna linia falista odznaczała się we wnętrzach Traktu Fryderyka II dość umiarkowaną amplitudą i występowała głównie w ornamentyce faset, wykrojach supraport czy nadproży kominków, a także w kształtach mebli. Wprowadzała zatem puls życia do pastelowych w kolorystyce wnętrz, zdominowanych przez proste podziały płaskich boazerii. W partii faset ornamentyka akcentowała jedynie węzłowe punkty – naroża oraz osie: główną i poprzeczną. Rozmiary samych kartuszy uzależniono od wielkości wnętrz, co uzasadniało ich gigantyczną skalę w Sali Przyjęć. Spinanie kartuszami naroży przyczyniało się nie tylko do ich zaokrąglenia, lecz również do eliminacji w tym miejscu cienia, uznawanego wówczas za szczyt złego smaku²⁰. Jedynie w Bibliotece

¹⁸ Ibid., il. 212, 215; MÖLLER, „Die Wohnungen Friedrichs II.”, s. 216.

¹⁹ Oznaczenia „a” odniesiono do znacznie węższych elementów.

²⁰ BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 26.



8. Kominek z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753.

Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. sygn. XX-F-W-w-484-Va

Fryderyka II dekoracja fasety miała charakter ciągły. Listwę poprowadzoną na granicy fasety i sklepienia oplatały w kapryśny sposób rośliny, wychodzące z narożnych kartuszy. W Sali Przyjęć do konsoli, wspierających gzyms, podwieszono modelowane w stiuku girlandy, odznaczające się delikatnością i pewną swobodą kształtowania (il. 1). Umiarkowane dekoracje faset i sufitów z motywem kartuszy, pojawiły się w sztuce rokoka francuskiego już znacznie wcześniej, w projektach Nicolasa Pinneau, upowszechnionych za sprawą Pierre-Jeana Mariette'a²¹.

W Trakcie Fryderyka II ornamentu pozbawione były płaszczyzny boazerii i drzwi. Jedynie ściany Pokoju Muzycznego ozdobiono dyskretną ornamentyką w postaci zwisów – głównego, uformowanego z instrumentów muzycznych, a pozostałych, mniej okazałych – z motywów floralnych. Kompozycje te były jednak na tyle dyskretne, że w żaden sposób nie mogły zdominować partii tła. Jakby za cenę wprowadzenia niespotykanej w innych wnętrzach dekoracji ścian utrzymano tu biel ornamentyki, w tym również kartuszy fasety²². Powściągliwy wystrój wrocławskiego Pokoju Muzycznego stał się w przyszłości źródłem inspiracji dla analogicznych wnętrz w Neues Palais (1763–1769), i jak się wydaje, we wrocławskim pałacu Hatzfeldów²³.

Obramienia supraport Traktu Fryderyka II w odróżnieniu od analogicznych elementów Sanssouci i awangardowych prototypów francuskich, ukształtowano w sposób niemalże symetryczny. O ile w najbardziej postępowych realizacjach rokoka mogą one przypominać swym nieregularnym i kapryśnym kształtem palety malarskie²⁴, o tyle we wrocławskim zamku wyprowadzono je z formy prostokąta o proporcjach boków dwa do trzech (il. 6–7). Nieznaczące odchylenia występują w partii zwieńczenia oraz odpowiadającej jej dolnej krawędzi i to głównie w obszarze ornamentyki, podczas gdy boczne zachowują się na zasadzie odbicia względem jednej osi. Przede wszystkim doszło tu do zmiany koncepcji obramienia rokokowej supraporty. W awangardowych rozwiązaniach rokoka uformowana jest ona z zestawianych z sobą pod różnym kątem łukowatych odcinków, przypominających literę „C”. W supraportach wrocławskich obserwujemy dążenia do przywrócenia ciągłości obramienia i jego tektoniki.

Wystrój wnętrza Traktu Fryderyka II cechuje powtarzalność komponentów, ograniczona jednak tylko do ich typu, rozmieszczenia i proporcji. Kominki, obramienia luster i supraport zróżnicowano subtelnie w każdym z pomieszczeń w zakresie wykroju i układu ornamentyki. Nie zastosowano tu zatem łatwo uchwytniej zasady kontrastu, lecz raczej procedurę wariacji w obrębie jednego typu. Zjawisko to można uchwycić zwłaszcza w ukształtowaniu nadproży kominków (il. 8). Różnią się one między sobą nieznacznymi zmianami układu odcinków linii wklęsłych i wypukłych, przy jednoczesnych dążeniach do zachowaniu ich ogólnego przebiegu. Odmiennie też ukształtowano przenikające się z nimi ornamenty.

Zróżnicowanie form kominków we wrocławskiej rezydencji było zgodne z normami traktatowymi, zalecającymi dla wnętrz o różnej funkcji odmienne wzorce. Dla gabinetów i sypialni ordynowano rozwiązania prostsze, podczas gdy dla galerii, jadalni, salonów czy sal paradnych – formy bardziej wyszukane i ozdobne. W traktatach tych podkreślano, że dawne kominki nie miały żadnej szczególnej cechy, która mogłoby wyróżniać jeden na tle

²¹ EGGELING, *Raum und Ornament*, il. 35.

²² HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 17.

²³ KOS, *Ani centrum, ani peryferie*, s. 463, il. 55.

²⁴ TOMKIEWICZ, *Rokoko*, s. 162. Supraporty: Stadtschloss Potsdam, Charlottenburg; zob. EGGELING, *Raum und Ornament*, il. 128–130).

innych, natomiast formy kominków współczesnych „są mniej powszechne i mają więcej wdzięku”²⁵.

Nadstawy rokokowych kominków, w tym również z wnętrza Traktu Fryderyka II, pokrywano niemal w całości lustrami. Już w epoce pisał Pierre-Jean Mariette, że lustra te powiększają optycznie wnętrza, odbijają się w nich bowiem całe amfilady. Pozwalają też na dostrzeżenie bez odwracania się tych, „którzy idą za nami”, wchodzą bądź wychodzą z pomieszczenia. Dodawał również, że lustro jest tym wspanialsze, im bardziej niezwykle jest jego zwieńczenie. Z tego względu w czasach mu współczesnych (*présentement*) poświęcano sporo uwagi studiowaniu ich obramień. Mariette podkreślał także, że najwspanialsze lustra są odlane z jednej tafli szkła. Jednakże w celu zmniejszenia kosztów dopuszczano możliwość wykonania zwierciadła z kilku mniejszych części. Z takim rozwiązaniem mamy do czynienia również we Wrocławiu. Zdaniem teoretyka złączenia pomiędzy nimi powinny jednak wypadać ponad głową najwyższego człowieka, nie mogło bowiem dojść do zniekształcenia twarzy w dwóch kawałkach szkła²⁶. Z kolei Gabriel-Germain Boffrand radził też umieszczać kandelabry ujmujące lustra na wysokości sześciu stóp, czyli powyżej głowy człowieka. Dzięki temu można było uniknąć efektu podkrążonych i zapadniętych oczu (*pour ne pas rendre les yeux battus et enfoncés*)²⁷. Poprzez oświetlenie z różnych stron dążono do eliminacji głębokich cieni, co przyczyniało się do „upiększenia przedmiotów, odmłodzenia i ożywienia ludzi”²⁸. Także kryształowe żyrandole miały wzmagać efekt migotania światła i według oczekiwania autorów traktatów wlewać je do oczu przebywających we wnętrzu kobiet. Zarówno kandelabry, flankujące zwierciadła, jak i kryształowe żyrandole rozświetlały wnętrza wrocławskiego Traktu Fryderyka II.

Wypełnione one były przede wszystkim światłem naturalnym, wpadającym przez wysokie okna i jednoczącym się z bielą i złoceniami wystroju, niejako stanowiących zmaterializowaną

²⁵ Pogląd Pierre-Jeana Mariette’a wyrażony w zaktualizowanej przezeń wersji traktatu d’Avilera. Zob. Augustin-Charles D’AVILER, *Cours d’architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, des instructions et des preceptes, & plusieurs nouveaux desseins concernans la distribution & la décoration, la matière & la construction des édifices, la maçonnerie, la charpenterie, la couverture, la serrurerie, la menuiserie, le jardinage, & généralement tout ce qui regarde l’art de bastir* (Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1740), s. 188: „Il n’y avoit presque rien de particulier dans les anciennes cheminées, qui les distinguât les unes des autres. Leurs chambranles étoient toujours quarrés, & composés des mêmes moulures, ainsi qu’on vient de le voir. [...] Les formes qu’on donne présentement aux chambranles des cheminées, sont moins communes & plus gracieuses. On les ceintre quelquefois sur leur plan, en tour ronde & en tour creuse; & l’on ceintre encore sur l’élévation la traverse qui leur sert de platebande. Outre cela l’on y introduit des pans coupés, des pilastres, des gaines, des consoles, & d’autres ornemens. Le mélange des marbres de couleurs différentes, & des ornemens de bronze doré qu’on y applique, détachent ces différentes parties, & y produisent beaucoup de richesses. [...] Les tablettes qu’on pose sur ces chambranles en suivent le plan, & elles ont assez de largeur pour y pouvoir poser plusieurs choses dont on a besoin, & dont l’on cherche à se débarrasser, lorsqu’on est auprès du feu”.

²⁶ Ibid., s. 189: „La facilité qu’on a d’avoir de grandes glaces, a donné lieu d’en enrichir les cheminées; ces glaces servent à faire paroître les lieux plus grands qu’ils ne sont, & à répéter les enfilades des appartemens; outre qu’on le plaisir, en s’y mirant, d’appercevoir, sans se détourner, ce qui se passe derriere soi, & ceus qui entrent dans l’appartement ou qui en sortent. On les fait monter le plus haut qu’il est possible, & il est de la plus grande magnificence de les tenir d’un seule piece; mais lorsque, pour éviter une trop grande dépense, on se détermine, à les faire de plusieurs pieces, il faut avoir grande attention que la jointure de la premiere glace se trouve audessus de la hauteur du plus grand homme; car rien n’est si déplaisant que de se voir le visage coupé en se regardant dans une glace. Le haut des glaces forme presque toujours un ceintre, & l’on s’étudie beaucoup présentement à varier ces sortes de contours. Plus ils sont extraordinaires, & plus ils plaiseant; peut-être aussi que ceux qui aiment la simplicité, y remarqueront trop d’affectation, aussi-bien que dans les contours des tableaux & des panneaux dont on couronne les cheminées”.

²⁷ Cyt. za: BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 26.

²⁸ Ibid.

formę jasności i blasku²⁹. Efekty te potęgowały połyskujące parkiety *en mosaïque*³⁰, marmurowe kominki, jedwabie i aksamity obić ścian oraz mebli, a z czasem także porcelana królewskiego serwisu rozstawionego na stolikach konsolowych³¹.

O pierwotnej kolorystyce wnętrz informowały kontrakty z dekorującymi je królewskimi artystami, wykorzystane w pracy Hintzego. W Sali Audiencjonalnej (Tronowej) i Sypialni odnotowano *bleu mourant*, czyli jasny błękit³². Konstanty Kalinowski, skupiony bardziej na wykazywaniu znamion reprezentacyjności wnętrz Traktu niż ich intymnego charakteru, odnosił kolor ten do barwy pruskich mundurów, a tym samym do idei państwa³³. Ten blady odcień (w dosłownym tłumaczeniu „błękit umierający”) nie ma jednak nic wspólnego z nasyconą barwą pruskich uniformów. Był on prywatnie ulubionym odcieniem Fryderyka II, świadczącym o wysokim stopniu sublimacji jego smaku³⁴. Już w XVII stuleciu, w związku z rozwojem francuskiego przemysłu tekstylnego, wykształciło się tyle odcieni – jak podkreślano wówczas – ile tylko człowiek mógł zapragnąć (*en toutes couleurs que l’homme puisse desirer*)³⁵. Niektóre z nich zyskały nazwy poetyckie takie jak na przykład *couleur de pensée* („kolor myśli”), *feuilles mortes* („martwe liście”), *triste aurore* („smutny świt”) czy wreszcie *bleu mourant*. Rozpiętość błękitów była dość duża, wymienić wystarczy *bleu naissant* („błękit powstający”), *bleu mignon* („błękit miły”), *bleu-reyne* („błękit królowej”), albo *bleu-de-Roy* („błękit króla”)³⁶. Fryderykowi II zależało też na uzyskaniu ulubionego odcienia do barwienia porcelany w założonej przezeń manufakturze, co udało się po paru latach starań³⁷.

Jeśli idzie o pierwotną kolorystykę wnętrz wrocławskiego Traktu Fryderyka II, to wiadomo ze źródeł, że w Gabinetecie oryginalne obicia ścian, mebli i kotary wykonano z jasnożółtego jedwabistego adamaszku (*Seidendamast*), ornamenty zaś posrebrzono³⁸. Jak podkreśla się w literaturze przedmiotu, zestawienie tych dwóch barw należało do ulubionych kombinacji rokoka³⁹.

Z wystrojem wnętrz współgrało też ich wyposażenie. Alkowę w królewskiej sypialni zaprojektowano zgodnie z nowoczesnymi rozwiązaniami traktatowymi, kładącymi nacisk na optymalne wykorzystanie wnętrza. Wnękę przeznaczoną na pomieszczenie łoża ujmowały dwa wejścia prowadzące do garderób⁴⁰ (il. 2). Jej zwieńczenie lekko uwypuklało się ku wnętrzu sypialni, na podobieństwo baldachimu. Wygięcie to pozbawione jednak było energii barokowych belkowań.

²⁹ BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 21, s. 25.

³⁰ Marcei NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI, *Style Ludwików XVII i XVIII w.*, Warszawa 1924, s. 48.

³¹ HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 14–15, Maciej ŁAGIEWSKI, Hanna GÓRSKA, „Elity i ich rezydencje”, w: *1000 lat Wrocławia*, s. 227–229.

³² HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 15, 18.

³³ KALINOWSKI, „Wrocławska rezydencja Fryderyka II”, s. 45.

³⁴ Monika WIENFORT, *Geschichte Preußens* (München: C.H. Beck, 2008), s. 35.

³⁵ William JERVIS JONES, *German Colour Terms: A Study in their Historical Evolution from Earliest Times to the Present* (Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2013), s. 126.

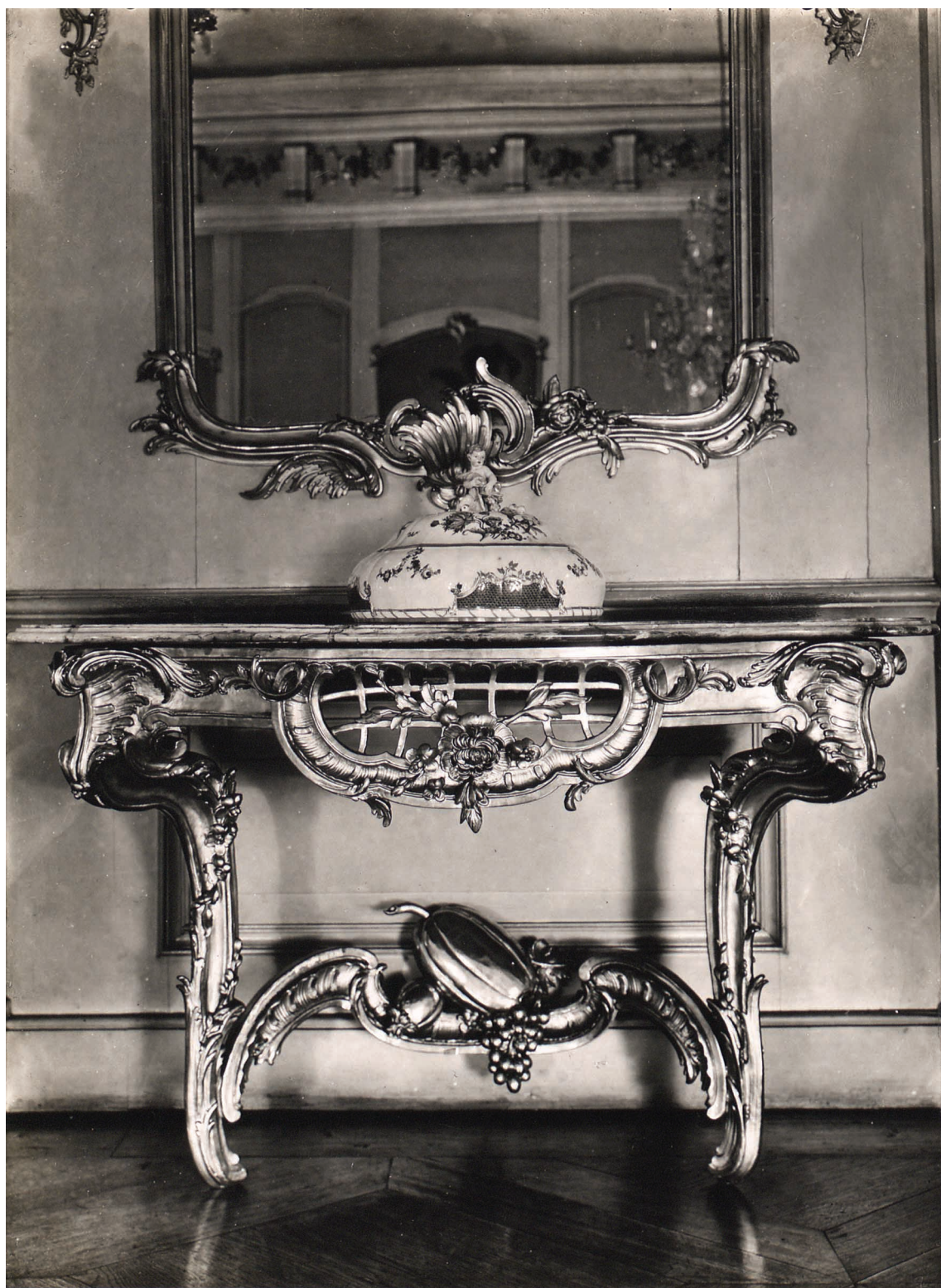
³⁶ *Ibid.*, s. 127.

³⁷ WIENFORT, *Geschichte Preußens*, s. 35.

³⁸ HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 20–21.

³⁹ Andrea DISERTORI et al., *Meble XVIII wieku*, tłum. Krystyna i Eugeniusz Kabatcowie et al. (Warszawa: Amber, 1996), s. 96.

⁴⁰ D’AVILER, *Cours d’architecture qui comprend les ordres de Vignole*, s. 384: „Il arrive aussi quelquefois que le lit se loge dans un espece d’alcove [...]. Outre la magnificence, ces sortes de renforcements ont encore une utilité particuliere, car il reste assez de place aux deux côtés pour y pouvoir pratiquer de petites garde-robes, ou du moins des dégagemens pour arriver aux autres garde-robes. On y entre par les deux portes qui accompagnent l’alcove, & elles sont éclairées par des ouvertures fermées de glaces qui font le même effet que des dessus de portes”.



9. Johann Michael Hoppenhaupt, dekoracja rzeźbiarska stolika konsolowego w Sali Przyjęć Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, 1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-483-Va



10. Johann Michael Hoppenhaupt, medalion z alegorią Architektury w Bibliotece Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, 1752. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-480-Vb

Ruchome wyposażenie wnętrza Traktu Fryderyka II zajmowało niewiele miejsca i skupione było głównie pod ścianami. Zgodnie z rokokową praktyką meble w tej rezydencji dzieliły się na dwie grupy. Pierwszą tworzyły utrzymane w jasnych barwach boazerii i ustawione przy nich fotele i kanapy dla gości. Drugie dla kontrastu zachowywały naturalną kolorystykę różnych gatunków użytego w nich drewna i najczęściej otrzymywały niepowtarzalne formy, odzwierciedlające gusta i indywidualne potrzeby użytkownika⁴¹. Z bogatego garnituru mebli Traktu znane nam są dziś tylko dwa, na szczęście reprezentujące obydwie grupy: krzesło w stylu Ludwika XV z kabriolowo wygiętymi nogami, eksponowane obecnie w Muzeum Historycznym we Wrocławiu⁴², oraz komoda naznaczona brązowymi literami *F(ridericus) R(ex)* i koroną, przechowywana w tamtejszym Muzeum Narodowym⁴³. Zgodnie z konwencją epoki, w której sztuka meblarska osiągnęła niespotykany dotychczas stopień wyrafinowania, ten mały mebel wykonano przy wykorzystaniu różnych gatunków drewna, fornirów i technik, precyzyjnie zidentyfikowanych przez Małgorzatę Korżel-Kraśną („drewno świerkowe, sosnowe, dębowe, palisandrowe, fornirowane: fornir mahoniowy, orzechowy, wierzbowy; kość słoniowa, intarsja, inkrustacja [...] okucia mosiężne)”⁴⁴.

⁴¹ BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 45.

⁴² ŁAGIEWSKI, GÓRSKA, „Elity i ich rezydencje”, s. 228–229.

⁴³ Małgorzata KORŻEL-KRAŚNA, *Meble XVIII wieku* (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2004), s. 119–121 (Katalogi Zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

⁴⁴ Ibid.



11. Johann Michael Hoppenhaupt, medalion z alegorią Astronomii w Bibliotece Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, 1752. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-482-Va



12. Johann Michael Hoppenhaupt, medalion z alegorią Pilności (?) w Bibliotece Traktu Fryderyka II we Wrocławiu. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. XX-F-W-w-481-Vb

Do wyposażenia Traktu należały też trzyosobowe kanapy i fotele w stylu Ludwika XV. Największą fantazją odznaczały się jednak stoliki konsolowe, również nawiązujące do tej fazy rokoka⁴⁵. Pogląd na ich temat możemy sobie wyrobić na podstawie zdjęcia stolika z Sali Przyjęć (il. 9). Na uformowanym z motywów *rocaille* złączeniu konsolowych nóg osadzono płaskorzeźbione melony, ułożone w niewymuszony sposób, oraz zwisającą kiść winogron. Do obudowy podtrzymującej blat przytwierdzono obramioną motywem *rocaille* kratkę z wplecioną weń różą, a więc motywy jeszcze regencyjne w swej genezie. Te same owoce występują w stoliku konsolowym w pokoju Woltera w Sanssouci, aczkolwiek przytwierdzone do obudowy podtrzymującej blat. Na złączeniu nóg, ale w bardziej symetrycznym układzie niż we Wrocławiu, będzie je można odnaleźć w późniejszym stoliku konsolowym w Pokoju Błękitnym apartamentu Fryderyka II w Neues Palais w Poczdamie⁴⁶.

Do ciekawszych elementów wyposażenia wrocławskiego Traktu należały witryny z Biblioteki (il. 5), reprezentujące typ mebla skryzalizowany w okresie rokoka, wypierający wielkie szafy z otwartymi półkami. Miało to związek ze zmniejszeniem formatu samej książki⁴⁷. *Folio* i czwórkę wyparły wówczas ósemka i dwunastka⁴⁸. Na podstawie zachowanej dokumentacji fotograficznej możemy stwierdzić, że właśnie dzieła mniejszego formatu tworzyły trzon wrocławskiego księgozbioru Fryderyka II. Warto dodać, że do 1945 r. był on najbardziej kompletnym spośród bibliotek tego władcy⁴⁹.

Struktura samych witryn jest ewidentnym przykładem klasycyzacji rokoka na Śląsku, o czym świadczy ich zestawienie z analogicznymi meblami z Biblioteki Sanssouci. W Poczdamie wbudowano je w ściany owalnego pomieszczenia, co przyczyniło się do ich założenia na wklęsłym planie. Ściślej mówiąc, każda z nich ma postać podwójnych witryn połączonych płyciną z lustrem. Gzysmy ponad dwiema właściwymi witrynami miękko uwypuklają się ku górze, podczas gdy w partii środkowej idą w dół. Obniżenie to wypełniono owalnymi medalionami z reliefowymi przedstawieniami sztuk i nauk, które znajdują odbicie jeszcze w analogicznych formach w partii boazerii⁵⁰.

Wrocławskie witryny miały postać wolnostojących przyściennych mebli, ale już zdominowanych przez sztywne linie i kąty proste. Z Biblioteką w Sanssouci łączyły je zarówno w sferze formy, jak i ikonografii motywy medalionów. W przypadku Wrocławia ich kształty przyczyniały się do uwypuklenia ku górze gzysmu, jak i wgięcia ku dołowi dwuskrzydłowych drzwi. Linie te nie miały już nic wspólnego z falistym i kapryśnym duktem rokokowym. Podobnie nasadzone ponad medalionami kartusze z motywem *rocaille* były całkiem symetryczne. Uproszczony we Wrocławiu model, powtórzono niemal w identycznej formie kilkanaście lat później w Neues Palais w Poczdamie⁵¹.

W ikonografii medalionów z bibliotek fryderycjańskich występowały przedmioty, które już wcześniej pojawiły się w pierwszej rezydencji Hohenzollerna, a mianowicie ponad

⁴⁵ DISERTORI et al., *Meble XVIII wieku*, s. 83.

⁴⁶ Fotografie w zbiorach: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Fotothek: Inventar Nr. F0005362 (www.bildindex.de/document/obj07403919?medium=SG8287-1600 jako Potsdam, Schloss Sanssouci, Voltairezimmer, R. 11, Konsoltisch); Inventar Nr F0007595 (www.bildindex.de/document/obj07405032?medium=SG7587-1600 jako Potsdam, Neues Palais, Wohnung Friedrich II., Blaue Kammer, R. 179, Ostwand: Konsoltisch unter dem Spiegel).

⁴⁷ NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI, *Style Ludwików XVII i XVIII w.*, s. 55.

⁴⁸ BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 48.

⁴⁹ HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 19.

⁵⁰ EGGELING, *Raum und Ornament*, s. 142–156, KADATZ, *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff*, s. 201–203.

⁵¹ KURTH, *Sanssouci*, il. 90.

oknami jego pokoju do pracy na zamku w Rheinsbergu⁵². Wnętrze to sytuowane w wieży o przekroju kolistym było na tyle bliskie Fryderykowi, że później w odniesieniu doń nakażał zaprojektować o wiele okazalszą bibliotekę w Sanssouci (*Come à Reinsberg*)⁵³.

Spośród trzech reliefów zdobiących witryny wrocławskiej biblioteki Fryderyka II, ogólnie określonych jako „putta z atrybutami różnych gałęzi wiedzy”⁵⁴, możemy zidentyfikować w pewny sposób alegorie Architektury i Astronomii (il. 10–12). W pierwszym przedstawieniu pomiędzy licznymi atrybutami można dostrzec węgielnicę i piramidkę. Motywy te pojawiły się już we wspomnianym wnętrzu w Rheinsbergu i wraz z innymi symbolami były już dawno interpretowane jako masońskie⁵⁵. To właśnie w tej rezydencji ówczesny *Kronprinz* Fryderyk otworzył pierwszą lożę wolnomularską na terenie Prus (*La loge première*), a po rychłym wstąpieniu na tron w 1740 r. zainicjował w Berlinie działalność Wielkiej Loży pod Trzema Globami (*Grande Loge aux Trois Globes*). Po wymarszu Fryderyka na wojnę o Śląsk rozwiązano Pierwszą Lożę, a jej członkowie przeszli Pod Trzy Globy. W Bibliotece wrocławskiego Traktu Fryderyka II, a konkretnie w narożach fasety, można zidentyfikować dokładnie i te kule. Wydaje się zatem prawdopodobne, że pomieszczenie to było nasycone symboliką masońską, zwłaszcza że tuż po zajęciu Wrocławia przez Prusy powstała w mieście w 1741 r. pierwsza loża wolnomularska Pod Trzema Szkieletami (*Aux trois squelettes, Zu den drei Todtengerippen*), początkowo podporządkowana właśnie loży Pod Trzema Globami⁵⁶.

Pozostałe wnętrza Traktu Fryderyka II we Wrocławiu nie były nasycone treściami ideowymi. W zasadzie tylko w Pokoju Muzycznym pojawiły się w dekoracji ścian instrumenty związane w oczywisty sposób z jego funkcją. W całej rezydencji nie doszła też do mocniejszego głosu ikonografia władzy. Tylko w Sali Audiencjonalnej ponad fotel tronowym widniało pierwotnie godło Prus wzbogacone o śląskiego orła⁵⁷. Oddziaływanie motywu antykizowanej korony w dekoracji lustra Pokoju Muzycznego osłabiło jej zestawienie z instrumentem dętym.

Pozbawiony ukrytych znaczeń był także cykl supraport i *panneaux* autorstwa Augustina Dubuissona, z których po dziś dzień zachowały się trzy płótna w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu⁵⁸. Osiem innych możemy scharakteryzować na podstawie niepublikowanej dotychczas dokumentacji fotograficznej przechowywanej także w tej instytucji⁵⁹.

Podobnie jak w Sanssouci, w supraportach i *panneaux* wrocławskiego pałacu przedstawiono martwe natury⁶⁰. Jako że wprzęgnięto je w system całościowej dekoracji wnętrz, musiały się one podporządkować bardziej jej regułom niż istocie własnego gatunku. Nie

⁵² EGGELING, *Raum und Ornament*, s. 62.

⁵³ GIERSBERG, *Friedrich als Bauherr*, s. 91.

⁵⁴ KALINOWSKI, „Wrocławska rezydencja Fryderyka II”, s. 44.

⁵⁵ Theodor FONTANE, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, t. 1: *Die Grafschaft Ruppin* (Berlin: W. Hertz, 1862), s. 217.

⁵⁶ Grażyna BRODA, „Wrocławska Loża wolnomularska «Fryderyk pod złotym berłem» w świetle materiałów archiwalnych przechowywanych w Archiwum Państwowym we Wrocławiu”, s. 1–9 https://www.archiwa.gov.pl/images/docs/referaty/AP_Wroclaw_-_Grazyna_Broda.pdf

⁵⁷ HINTZE, *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*, s. 16.

⁵⁸ Bożena STEINBORN, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich/Catalogue of the Collection of the Romance Countries Painting*, tłum. Małgorzata Moźdzynska-Nawotka (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2012), s. 78–79 (Katalogi Zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

⁵⁹ Zob. przypis 6.

⁶⁰ KADATZ, *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff*, il. 128–129.



13. *Augustin Dubuisson, Martwa naturą z wiewiórką z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/7*

przedstawiono ich bowiem jak w autonomicznych ujęciach tego tematu we wnętrzach kameralnych, zazwyczaj ciemnych i przez to niedookreślonych, lecz w ogrodach i parkach z odsłoniętą sporą połącią nieba. Ujęcie Dubuissona we wrocławskim cyklu korespondowało bowiem z widokiem na rzeczywisty ogród przez wysokie okna, doświetlające każde z wnętrza Traktu. Niemniej samych kompozycji kwiatowo-owocowych nie przenika tu jeszcze powietrze ani naturalne światło. Pada ono z nieokreślonego źródła z prawej strony obrazu na ujętą również z tej strony kompozycję.

Jako że właściwe martwe natury zajmują tylko część płótna, na znaczeniu straciło w nich studium szczegółu, który w przypadku wysoko umieszczonych supraport i tak miałby znikomy zasięg oddziaływania. Charles Sterling, autor klasycznej pracy na temat martwej natury, podkreślał bowiem, że w okresie rokoka powróciła ona do swych „odwiecznych funkcji” – czyli do dekoracji wnętrz⁶¹.

Osadzone w kontekście ogrodowo-parkowym kompozycje kwiatowo-owocowe z Wrocławia łączą się bardziej z naturą ożywioną i przez to same stają się bardziej żywe niż martwe, co dodatkowo wzmagają towarzyszące im zwierzęta. Jednakże wszystkie te środ-

⁶¹ Charles STERLING, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, tłum. Joanna Pollakówna, Wiktor Dłuski (Warszawa: WAiF, 1998), s. 115.

ki pozbawiają je znamion charakterystycznego dla gatunku intymnego, introwertycznego czy niekiedy nawet wanitatywnego nastroju. W niektórych z płócien Dubuissona nośnikiem nastroju melancholijnego są majaczące daleko w tle wiotkie drzewa czy popadające w ruinę budowle ogrodowe. Pomimo obecności naczyń nie wyczuwa się raczej w obrazach tych atmosfery posiłku. Tylko na jednym z płócien pojawiają się dwie otwarte ostrygi, na drugim obrana po części cytryna, a jeszcze na innym zakorkowana butelka wina.

Ogólnie martwe natury z wrocławskiego Traktu można podzielić na dwie grupy: „klasyczne” i „rokokowe”, albo analogicznie – na realistyczne i fantastyczne. Pierwsze w swej kompozycji i zestawie motywów są jeszcze mocno osadzone w tradycji XVII-wiecznej, w drugich zaś motyw *rocaille* w kontekście ogrodu sam zaczyna rosnąć i ulega wyolbrzymieniu, przechodząc w asymetrycznie ukształtowane cokoły czy fontanny, na które nasadzono kompozycje kwiatowo-owocowe. Ulubione „tworzywo” rokoka, a mianowicie migotliwa czy spieniona woda, wnika również do świata martwych natur. Mała architektura ogrodowa wyprowadzona z formy *rocaille* zdradza oczywiście silne inspiracje znanymi wzorami z *Livre Nouveau de Douze Morceaux de Fantaisie* Jacquesa de la Joue z lat 30. XVIII w.⁶² Do niebywałych rozmiarów na obrazach wrocławskich urastają także swobodnie osadzone w fontannach muszle, na modłę rokokową – asymetryczne i postrzępione. Te w kontekście ogrodowym możemy znaleźć w słynnym wzorniku Juste-Aurele’a Meissoniera *Livre d’Ornements et Dessins*⁶³.

„Klasyczne” martwe natury z wrocławskiego cyklu zbudowane są z luksusowych przedmiotów. Znajdujemy tu marmurowe blaty, obszyte frędzlami draperie, naczynia ze szlachetnych metali, talerze, patery, wazy i wzorzyste fajanse. Atmosferę wykwintu podnosi żywe dekoracyjne ptactwo spokojnie stojące na stołach (synogarlica, paw z opuszczonym ogonem) czy też powabna wiewiórka jedząca orzeszek. Nastrój „cichego życia”, zgodny z anglosaską nazwą gatunku (*Still Life, Stilleben*), tylko w nieznaczny sposób zostaje zadzierzgnięty w obydwu grupach martwych natur przez ślimaka, przyklejonego do winogron, muchę na liściu czy małego pełzającego węża.

Królewski repertuar motywów nawiązuje jeszcze do francuskiej doktryny akademickiej z czasów Ludwika XIV, która akceptowała w martwej naturze w zasadzie tylko kwiaty i owoce oraz wykwintne wyroby. Mistrzem martwych natur w „wielkim stylu” był Jean Baptiste Monnoyer⁶⁴. Z jego twórczości łatwo można wywieść bezpośrednią linię wiodącą do Augustina Dubuissona. Do uczniów Monnoyera należał ojciec malarza, Jean-Baptiste Gayot Dubuisson⁶⁵, który odegrał pewną rolę w rozwoju martwej natury w Neapolu. To on miał zaszcześcić w tym mieście konwencję umieszczania wazonu z kwiatami na tle jasnego nieba zamiast dotychczasowego – wzburzonego, ewokującego dramatyczne efekty oświetleniowe kwiatów⁶⁶.

W czasie działalności starszego Dubuissona w Rzymie jego córkę poślubił tamże Antoine Pesne, nadworny malarz królów pruskich. Za jego sprawą trafił teść najpierw do Berlina, a potem na dwory Augusta II Mocnego w Dreźnie i Warszawie. W stolicy Polski

⁶² Cyt. za: Hermann BAUER, *Rocaille: Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (Berlin: De Gruyter, 1962), s. 28–30 (Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, 4).

⁶³ *Ibid.*, s. 16–20.

⁶⁴ STERLING, *Martwa natura*, s. 110.

⁶⁵ Andrzej RYSZKIEWICZ, „Dubuisson (Gayot-Dubuisson, Du Buisson, De Buisson) Jean-Baptiste”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1975), t. 2, s. 105–106.

⁶⁶ STERLING, *Martwa natura*, s. 120.



14. Augustin Dubuisson (malarstwo), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), supraporta z Martwą naturą z ostem z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753.
Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/22



15. Augustin Dubuisson (malarstwo), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), supraporta z Martwą naturą z fajansowym talerzem z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753.
Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/19



16. *Augustin Dubuisson (malarstwo), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), supraporta z Martwą naturą z fontanną niszową z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/20*



17. *Augustin Dubuisson (malarstwo), Johann Michael Hoppenhaupt (snycerka), supraporta z Martwą naturą z pawiem z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu, ok. 1752-1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/21*

miał spędzić ten wędrowny artysta kilkanaście lat aż do swej śmierci w 1730 r.⁶⁷ Pamięć o nim przetrwała głównie jako o malarzu-dekoratorze wnętrz, ozdabiającym je również supraportami z motywem martwej natury. Swoje realizacje w tym gatunku wzbogacał przedstawieniami egzotycznych zwierząt, takich jak małpy, papugi czy paw, albo pospolitym ptactwem domowym (kura z kurczakiem). Do kompozycji tego typu wprowadzał też postaci ludzkie o posmaku egzotyki (Murzyn) czy niezwykłości (*Weibs-Mensch*)⁶⁸. Swoje martwe natury podporządkowane dekoracji wnętrz umieszczał także na tle krajobrazu, w tym wieczornego⁶⁹. Mimo że w biogramach Augustina jako jego główny nauczyciel figuruje Antoine Pesne, to w zakresie martwej natury zyskał on bez wątpienia podwaliny twórczości u ojca. Wiadomo bowiem, że w obrazach Pesne'a partie martwych natur malował starszy Dubuisson⁷⁰.

Po tej ogólnej charakterystyce należałoby przedstawić martwe natury z wrocławskiego cyklu w zaproponowanym przez nas podziale na typy „realistyczne” i „fantastyczne”. Omówienie pierwszej grupy można rozpocząć od *Martwej natury z synogarlicą* (il. 6). Kompozycję tą oparto na układzie diagonali wyprowadzonych z dołu, z prawej strony obrazu, i dążących do jednego punktu. Linie te dyscyplinują zarówno świat martwej natury na pierwszym planie, jak i natury ożywionej w postaci drzew majaczących w tle. Główny nerw w tym splocie wyznacza balansująca częściowo na stole, a częściowo poza nim gałąź z owocami czereśni. Znajduje ona przedłużenie w kiści dorodnych winogron, wieńczącej kompozycję. W piramidalnym układzie martwej natury można stwierdzić tendencje do równoważenia elementów i tworzenia odpowiedników formalnych. Echem dla kształtu przekrojonego arbuza jest forma srebrnego talerza. Kieliszкови wypełnionemu winem odpowiada po drugiej stronie owocowo-kwiatowej piramidy karafka, a trzem skupionym obok siebie brzoskwiniom – synogarlica. Podobne rozwiązanie prezentują dwie z martwych natur (*Waza z kwiatami i papugą*, *Waza z kwiatami i ostem*), zachowanych po dziś dzień w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i opracowanych przez Bożenę Steinborn⁷¹, a także zaginiona *Martwa natura z wiewiórką* (il. 13). Również tu zastosowano piramidalną kompozycję spiętrzoną na marmurowym blacie pokrytym pośladowaną materią i ukazującą się na tle delikatnych drzew. Mocniej jednak dochodzi w tym obrazie do głosu tendencja do balansowania na granicy stabilności. Fajansowy holenderski talerz – podobnie jak w obrazach Monnoyera – ustawiono na krawędzi stołu i do tego pod takim skosem, że niewiele brakuje, ażeby wysypały się z niego dorodne brzoskwinie i ciężkie winogrona. Przechwycone one jednak zostają (w sensie kompozycyjnym) przez girlandę kwiatowo-owocową, wyprowadzoną z górującej nad całością patery i wijącą się aż poza krawędź stołu. Analogiczne środki zastosowano w *Martwej naturze z koszem* (il. 7), opierając koszyk pod skosem na melonie. Oprócz rokokowego zamiłowania do balansowania i asymetrii, które osiągnęło szczyt w późniejszej o kilkanaście lat słynnej *Huśtawce* Jean-Honoré Fragonarda, tu efekt ten przyczynił się do bardziej ciekawego układu dość krótkich i nisko ułożonych kwiatów. Sam stół z martwą naturą ustawiono w otoczeniu architektury ogrodowej o dość trudnej do sprecyzowania funkcji

⁶⁷ RYSZKIEWICZ, „Dubuisson”, s. 106.

⁶⁸ Harald MARX, „Dubuisson, Jean Baptiste Gayot, Blumenstilleben mit bekränzter Büste” https://www.deutschland-funkkultur.de/334-galeriekonzert.1091.de.html?dram:article_id=178343

⁶⁹ Np. *Martwa natura z warzywami* ze zbiorów Statens Museum for Kunst w Kopenhadze.

⁷⁰ RYSZKIEWICZ, „Dubuisson”, s. 106.

⁷¹ STEINBORN, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich*, s. 78–79.



18. *Augustin Dubuisson*, Martwa natura z fontanną z delfinem z *Traktu Fryderyka II* we Wrocławiu, ok. 1752-1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/8

(nimfeum?). Budowla ta jest już mocno nadgryziona przez ząb czasu i porośla samosiejkami drzew. Nastrój jej jest dość melancholijny niczym ruin na grafikach Piranesiego⁷².

O wiele bardziej postępowe pod względem stylistycznym są w interesującym nas cyklu martwe natury „rokokowe”. W *Martwej naturze z ostem* (il. 14) zamiast stołu pojawia się cokół w postaci monstrualnie powiększonego i asymetrycznie kształtowanego *rocaille*, na którym ustawiono metalową wazę również skomponowaną na zasadzie rozluźnionej symetrii. W formie kapryśnych esownic wyprowadzono z niej girlandy kwiatowo-owocowe, których dukt podejmują owoce, w tym zwisające z krawędzi cokołu winogrona i ich daleko wychodzące zań liście. Jedną ze skośnych linii cokołu kontynuuje pień wątego, na wpół uschłego drzewa. Szorstkie akcenty do kompozycji stworzonej z puszystych kwiatów i dorodnych owoców wprowadzają też rosnące przy cokole osty⁷³. Ten fantastyczny układ zrealizowano na tle przysadzistego obelisku zwieńczonego kulą.

Podobne efekty występują w *Martwej naturze z fajansowym talerzem* (il. 15). Tu pokryty ciężką pofałdowaną materią stolik sprzężono z wyprowadzoną z *rocaille* fontanną. W jej tle dochodzi do równoważenia odchylających się w przeciwnych kierunkach malw i drzew. Na pierwszym planie z opartego pod skosem o melon talerza zaczynają się zsuwać, ale jeszcze nie wysypywać całkowicie owoce.

Sporą dozę fantazji prezentuje *Martwa natura z fontanną niszową* (il. 16). Konstrukcja tego wodotrysku oscyluje bowiem między formą architektoniczną a naturalną. Z jednej strony ma ona charakter wolnostojącego obiektu ogrodowego z niszą ukształtowaną ręką ludzką, z drugiej zaś zbudowana została z nieobrobionych ciosów, na tyle już zmurszałych, że porośniętych roślinnością. Przypomnieć należy, że rustyka jako ogniwo pośrednie między światem sztuki a natury pełniła już taką funkcję w manierystycznym wzorniku Sebastiana Serlia⁷⁴. Niemniej w martwej naturze Dubuissona fontanna ma cechy rokokowe: proporcje jej są wysmukłe, konsystencja kamiennych ciosów dość krucha, a porastająca ją roślinność bardzo delikatna. W samą niszę wmontowano dwie spiętrzone gigantyczne muszle o nieregularnych kształtach. Zgodnie z zainteresowaniami rokoka artysta chciał pokazać różne sposoby przedstawiania wody⁷⁵. Przez otwór wycięty w wyższej muszli woda wypływa skupionym, wartkim i migocącym strumieniem, po powierzchni niższej dopiero zaczyna rozlewać się spokojnie i równomiernie, a osiągnąwszy cel pieni się w basenie.

O wiele bardziej skomplikowany, ale nie do końca zdyscyplinowany układ elementów ogrodowej architektury prezentuje *Martwa natura z pawiem* (il. 17). Wyprowadzony z monolitycznej formy prostopadłościennej cokół sprzężono tu z kamienną konsolą w formie *rocaille*. W silny związek wizualny z tą konstrukcją wchodzi biegnący w głąb ogrodu rokokowy trejaż, przez który widać ukazaną w perspektywie kratownicę.

Kolejną martwą naturę, zachowaną po dziś dzień⁷⁶, zaaranżowano już na samej fontannie, wspartej na rzeźbie delfina i równoważącym ją monstrualnie powiększonym motywie *rocaille* (il. 18). Przedstawienie morskiego ssaka ma do pewnego stopnia charakter

⁷² ARNO SCHÖNBERGER, HALLDOR SOEHNER, THEODOR MÜLLER, *Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts* (München: Georg D. W. Callwey, 1959), s. II, kat. 14–15.

⁷³ Motyw osty mógł artysta przejąć z twórczości ojca, Jeana-Baptisty Dubuissona, o czym świadczy zrealizowana przez niego obraz *Osty i muchomory* z Statens Museum for Kunst w Kopenhadze.

⁷⁴ JERZY KOWALCZYK, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytności* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1973=Studia z historii sztuki, 16).

⁷⁵ BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 24.

⁷⁶ STEINBORN, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich*, s. 78–79.



19. *Augustin Dubuisson*, *Martwa natura z papugą z Traktu Fryderyka II we Wrocławiu*, ok. 1752-1753. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów, sygn. 120-28/24

fantasmagoryczny, jego oko bowiem wygląda jak żywe – i do tego ludzkie. Basen, do którego delfin wypłuka wodę, jest zagłębiony w ziemi i ma nieregularny kształt obramiony postrzępionymi motywami muszlowymi. Fontannę tą ustawiono w nimfeum na tle drzewa ukształtowanego na modłę chińską, preferowaną przez ludzi rokoka.

W *Martwej naturze z papugą* (il. 19) mała architektura ogrodowa tworzy konglomerat dziwacznych i na pierwszy rzut oka słabo przystających do siebie elementów. Narastają one w kierunku obelisku ustawionego przy lewej krawędzi obrazu. Dwie nieregularne muszle – wielką i małą – osadzono na wspornikach w formie *rocaille* na podobieństwo szeszlangu. Ich spojenie ni stąd ni zowąd przechodzi jednak w okazałą ślimacznicę, która wyżej rozwija się w konsolę, tworzącą obramienie dla obudowy ogrodowej ławy widzianej z boku. Bezpośrednio między muszlą a ławą otwiera się arkada trejażu, której kratownicę ukazano w perspektywie. Wszelako wykres jej linii jest zupełnie niezależny od ujęcia perspektywicznego wszystkich pozostałych elementów obrazu, podporządkowanych widokowi z prawej strony. W obrazie tym całkowicie zerwano z klasyczną zasadą współmierności. Wielkość trejażu nie jest bowiem na skalę człowieka, lecz co najwyżej papugi. Nie mamy tu jednak do czynienia z jej klatką, albowiem konstrukcja ta kończy się prześwitem, jaśniejącym blaskiem. Tu jednak dochodzi do kolejnego paradoksu, trejaż ustawiono bowiem na tle spowitego w ciemnościach obelisku. Zerwanie z logiką na rzecz „estetyki fikcji” przejawia się również w tym, że elementy drugorzędne, tu konkretnie muszle, zostają powiększone, natomiast wielkie z zasady, takie jak trejaż, ulegają pomniejszeniu.

Scharakteryzowane efekty odnoszone są w pracach teoretycznych na temat rokoka do powiastki filozoficznej Woltera *Micromégas* (1752), której tytułowy bohater przemierza wszechświat i przybiera różnorakie rozmiary w zależności od wielkości mieszkańców odwiedzanych planet. Wcześniej już analogiczne utopijne wizje roztaczał w *Podróżach Guliwera* Jonathan Swift⁷⁷. Rokokowe efekty *Micromégas* w dziejach sztuki mieszczą się w pewnym nurcie zjawisk fantasmagorycznych, snującym się od manieryzmu po surrealizm⁷⁸.

We wnętrzach wrocławskiego Traktu Fryderyka II, emanujących powściągliwością na granicy chłodu, „fantastyczne” martwe natury należały wraz ze stolikami konsolowymi do najbardziej „rokokowych” elementów wystroju i wyposażenia. Nie były one jednak w stanie przełamać klasycyzującego charakteru tych pomieszczeń, ich symetrii, tektoniki, jak i zasady podporządkowania jej ornamentu. Korzeni tej tendencji należałoby szukać w oświeceniowej już osobowości Fryderyka II, niderlandzkim rodowodzie jego architekta Boumanna, predylekcji do symetrii Hoppenhaupta⁷⁹, a także w ogólnych przemianach sztuki rokokowej we Francji w latach 50. XVIII w. Po zachłyśnięciu się swobodą i zabawą na polu sztuki i życia zaczęto na powrót doceniać walory *grand style* Ludwika XIV. Francuzi docierają do nie tak dawno odkrytych Pompei i Herkulanum, a w Paryżu zaczyna się kształtować *goût grecque*, rehabilitujący linie i kąty proste, symetrię, powściągliwość i biel w kolorystyce⁸⁰.

Zresztą na całe dzieje sztuki dawnej Zachodu można patrzeć nie tyle przez pryzmat naprzemiennego następowania fazy antyklasycznej po klasycznej, ile raczej ciągłych po-

⁷⁷ BAUER, *Rocaille*, s. 20–21; BAUER, SEDLMAYR, *Rokoko*, s. 38.

⁷⁸ Por. GUSTAV HOCKE, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, tłum. Marek Szalsza (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2010).

⁷⁹ MÖLLER, „Die Wohnungen Friedrichs II.”, s. 216.

⁸⁰ NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI, *Style Ludwików XVII i XVIII w.*, s. 53; DISERTORI et al., *Meble XVIII wieku*, s. 97–98.

wrotów do klasyki. Sztuka wyprowadzona z proporcji ciała ludzkiego i na miarę człowieka stworzona, siłą rzeczy stała się dlań koniecznym punktem odniesienia. Paradoksalnie to ona w okresach znużenia poprawnością klasycznej normy prowokowała ekstrawagancje, które, jak się okazywało, nie były zazwyczaj niczym więcej jak tylko zaprzeczeniem jej reguł. Chwilowe fantazje i kaprysy powszedniały jednak szybciej niż sama klasyka i w sumie nie nadawały się do stworzenia podwalin pod nowe formacje stylistyczne. To ciągle napięcie pomiędzy przekonaniem o niezmienności ideałów piękna a próbami tworzenia czegoś niezwykłego i niepowtarzalnego było istotną siłą rozwoju sztuki dawnej.

*La Noble Simplicité: the Wrocław Residence
of Frederic II Hohenzollern
and the Phenomenon of Rococo Classicizing*

The main thesis of the paper can be summarized in the statement that restrained and cool in appearance decoration of the Tract of Frederic II raised at the Baroque Spätgen Palace in Wrocław in 1751–1753 did not result from economizing, but formed part of a broader process of classicizing Rococo. The symptoms of the phenomenon could be already noticed in the decoration of some interiors completed in the earlier residences of the Prussian monarch. Mentally, he represented the Enlightenment, while in his architectural tastes he was fascinated by Andrea Palladio's architecture. Furthermore, the author of the architecture and decoration design of the interiors of the Wrocław Tract, namely Johann Boumann came from the Netherlands, a country favouring rational architecture, dispassionate in its expression. Similarly, the author of the sculpture decoration Johann Michel Hoppenhaupt preferred symmetrical forms. The main topic of the paper has to be viewed within a broader picture, since in the 1750s the classicizing of Rococo was becoming gradually more noticeable in France, this occurring particularly in reaction to the great ancient archaeological discoveries in Italy.

As for Frederic II's Wrocław Tract, the phenomenon did not only reveal itself in the limitation of the role of the ornament, but also of the undulating

curve characteristic of the style and its amplitude. In the framing of overdoors, mirrors, and *panneaux*, strong tendencies to emphasize symmetry and tectonics in lieu of Rococo phantasy caprices became dominant. Composition was more predominantly angular with straight lines. In the iconographic programme of the Royal Library also masonic accents appeared, these present in other royal residences as well, beginning with Rheinsberg.

Moreover, the Wrocław interiors featured a further sublimation of form. The rhythm of wall divisions differed for each interior; furthermore, the framings of overdoors, mirrors, *panneaux*, and fireplaces, though similar at first sight, were actually unique in each case. In the cycle of still lifes in the overdoors and *panneaux* (painted by Augustin Dubuisson) the division into 'classical' and 'Rococo' was introduced. The first echoed the grand traditions of 17th-century France. With a strong touch of fantasy, the latter revealed a strong influence of the *Livre Nouveau de Douze Morceaux de Fantaisie* by Jacques de la Joue. The analysis of the still lifes decorating the interiors of Frederic II's Tract was conducted based on the previously unpublished photographic records preserved at the Document Cabinet of the National Museum in Wrocław.

Translated by Magdalena Iwińska

Bibliografia:

Bandurska, Zofia. “Architektura budynków muzealnych.” W *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/ Kunstmuseen im alten Breslau*, redakcja Piotr Łukaszewicz, 159–212. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998.

Bauer, Hermann. *Rocaille: Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*. Berlin: De Gruyter, 1962.

Brzezowski, Wojciech. *Dom mieszkalny w okresie baroku we Wrocławiu*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2005.

Eggeling, Tilo. *Raum und Ornament: Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2003.

Engel, Martin. “Die städtebauliche Einbindung des Breslauer Schlosses. Ein Beitrag zur brandenburgisch-preussischen Residenzbaukunst im 18. Jahrhundert.” W *Architektura Wrocławia*, t. 2: *Urbanistyka*, redakcja Jerzy Rozpędowski, Ewa Różycka, Jadwiga Urbanik, 181–199. Wrocław: Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, 1995.

Giersberg, Hans-Joachim. *Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam*. Berlin: Orbis, 1986.

Hintze, Erwin. *Führer durch das Schlossmuseum in Breslau*. Breslau: Grass, Barth & Company, 1930.

Kadatz, Hans-Joachim. *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Baumeister Friedrichs II*. Leipzig: E. A. Seemann, 1985.

Kalinowski, Konstanty. “Wrocławska rezydencja Fryderyka II.” *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie* 3 (1984): 21–51.

Korżel-Kraśna, Małgorzata. *Meble XVIII wieku*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2004.

Kos, Jerzy Krzysztof. *Ani centrum, ani peryferie. Architektura pruskiego Śląska w okresie autonomii administracyjnej w latach 1740–1815*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2016.

Łagiewski, Maciej. “Komnaty królewskie.” W *1000 lat Wrocławia. Przewodnik po wystawie*, redakcja Maciej Łagiewski, Halina Okólska, Piotr Oszczanowski, 181–207. Wrocław: Muzeum Miejskie Wrocławia, 2009.

Möller, Renate. “Die Wohnungen Friedrichs II.” W *Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, Neues Palais, Sanssouci, 19 VII – 12 X 1986*, redakcja Hans Joachim Giersberg, Claudia Meckel, t. 2, 211–227. Potsdam: Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 1986.

Steinborn, Bożena. *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2012.

