

RYSZARD MACZYŃSKI

SZLACHETNA AMATORKA
AKWAFORTY ANETKI TYSZKIEWICZÓWNY
Z ALBUMU *VUES DE POLOGNE*

Ech, ci amatorzy, pasjonaci sztuki! Zawsze z nimi kłopot! Kłopot mają z nimi historycy sztuki. No bo profesjonalista może być dobrym artystą lub złym artystą (oczywiście z całą gamą wariantów pośrednich). Natomiast amator zawsze jest złym artystą, z prostego powodu – bo jest amatorem... Z rzadka wśród badaczy pojawia się chęć weryfikacji obiegowych opinii i odpowiedzi na pytanie: czy ów amator miał tyle talentu i zapamiętania, że jednak zdołał wznieść się na poziom tych, którzy artystyczny zawód uprawiali dla chleba?

*

Do tej pory nie poddano głębszej analizie twórczości graficznej Anetki Tyszkiewiczówny, o której Edward Rastawiecki napisał w 1886 r.: „Uczennica Duviviera, wprawnie rysująca, zabawiała się rytownictwem w młodości” (296). Sytuacja to tym dziwniejsza, że jej artystyczna sylwetka systematycznie bywała wzmiankowana w rozmaitych leksykonach polskich i obcych XIX-XXI stulecia (Nagler 181 n.; Kołaczkowski 65; Batowski, „Tyszkiewicz Anna (Annette)” 517; Łoza 318; Bénézit 321; A. Bernatowicz, „Potocka Anna Maria” 433 n.), a prace rysunkowe i malarskie notowane w katalogach zbiorów prywatnych czy publicznych, od czasu do czasu też prezentowane w trakcie okolicznościowych ekspozycji tema-

Dr hab. RYSZARD MACZYŃSKI, prof. UMK, Katedra Historii Sztuki i Kultury, Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, adres do korespondencji: ul. W. Bojar-
skiego 1, 87-100 Toruń; e-mail: r_maczynski@poczta.onet.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2961-1329>.

tycznych¹. Istnienie akwafort zebranych w poszycie *Vues de Pologne* szerzej udokumentowała Irena Tessaro-Kosimowa w tomie *Warszawa w starych albumach*, opublikowanym w roku 1978 (Tessaro-Kosimowa 38 n.)². Wkrótce zainteresowały one również Alicję Okońską, która opracowując wydane w 1981 r. *Żywoty pań malujących*, poświęciła jeden z rozdziałów twórczości artystycznej Tyszkiewiczówny (Okońska 72 n.). Pojedyncze karty wchodzące w skład tego albumu bywały już wcześniej przywoływane przy okazji gromadzenia ikonografii z obszaru Mazowsza czy organizowania retrospektywnych wystaw polskiej grafiki (Jaworska 253, 286; Jakimowicz 361). Bacniej przyglądano się tylko jednej pracy, ale wyłącznie dlatego, że przedstawiała fragment mało znanego białostockiego parku zwanego Vauclose (Maroszek 7; T. Bernatowicz 419; Maczyński, „Dom Gotski” 217-242).

Irena Tessaro-Kosimowa napisała:

Twórczość albumowa, stosownie do obowiązującej mody, pojawiała się w różnych konwencjach stylowych. Niemal romantyczny stosunek do tematu z dominantą pejzażu (zwichrzone korony drzew, fragmenty budowli i ruin antycznych) wykazywała przedstawicielka arystokracji Anna z Tyszkiewiczów Wąsowiczowa, która z upodobaniem rysowała motywy parkowe (Łazienki, Mokotów, Natolin). Robione z pamięci, bez większej troski o dokumentalną wierność, rysunki jej, powielone około 1795 roku w akwafortach Ignacego Duviviera do albumu *Vues de Pologne*, nie wykraczają ponad przeciętny amatorski poziom prac grona utytułowanych rysowniczek ze sfer arystokratycznych i ziemiańskich przełomu XVIII i XIX wieku. Zasługują jednak na uwagę jako zjawisko symptomatyczne dla kultury tego okresu. (15).

Zupełnie odmienną opinię wyraziła Alicja Okońska:

Pejzaże Anetki znacznie przerastały rysunki albumowe kształconych w malarstwie pań z towarzystwa. [...]. Są doskonale w rozłożeniu światła i cieni, w perspektywie, w proporcjach architektury, w rysunku drzew, w ustawianiu sztafażu i nawet gdyby przyjąć, że nauczyciel Anetki przy sztychowaniu to i owo w jej rysunkach poprawił, niepodobna odmówić młodej rysowniczce talentu i opanowania techniki w przedstawianiu widoków architektonicznych. [...]. Trzeba przyznać, że są to pejzaże nieustępujące w opracowaniu perspektywy wielu pracom współczesnych polskich wedy-

¹ Tytułem przykładu można wymienić: Kraszewski 200; Bołoz Antoniewicz Grońska i Ochońska 262; *Sztuka warszawska* 2, 148 n.; *Widoki architektoniczne* 110; Gutowska-Dudek 161 n.

² Skoncentrowanie uwagi na problematyce warsawianistycznej sprawiło jednak, że albumu nie potraktowano całościowo, lecz fragmentarycznie. Nie wszystkie też podane tam informacje okazują się prawdziwe, dotyczy to choćby liczby akwafort w nich zawartych.

stów. Anetka dobrze widzi proporcje drzew, krzewów i budowli w zależności od ich oddalenia i – co godne podkreślenia – umie operować światłem. Pod tym względem ambicje malarskie Potockiej są dość duże. Niewiele pań malujących rozwiązałyby tak konsekwentnie, jak ona, problem oświetlenia [...], widać, że został gruntownie przez autorkę przestudiowany. (71 n. i 74)

W pierwszym przypadku właściwie wszystkie uchwycone cechy tych akwafort zostały ocenione negatywnie. Pejzażową tematykę zinterpretowano jako pochodną panującej mody. Wytknięto brak należytej troski o realistyczne odwzorowanie uwiecznianych motywów. Poziom zaś wszystkich prac sklasyfikowano jako przeciętny, niegodny miana sztuki, skoro miałyby one tylko świadczyć o charakterze podejmowanych rozrywek. W przypadku drugim wyraźna natomiast była chęć, aby wydobyć młodą arystokratkę spośród grona jej podobnych, amatorско uprawiających „piękne kunszty”, i wprowadzić do panteonu profesjonalistów, którym nie ustępuje w doskonałym opanowaniu zasad perspektywy czy perfekcyjnym wyczuciu światłocienia. Nie poziom artystyczny, lecz jedynie aspekt socjalny różni więc jej uprawianie sztuki – czynione dla własnej przyjemności – od zarobkowego zawodowców. Czy należałoby się skłonić raczej ku tej pejoratywnej, czy ku tej apologetycznej ocenie? A może warto byłoby je obie zweryfikować?

*

Kim była Anetka Tyszkiewiczówna? Choć na chrzcie otrzymała imię Anna, to powszechnie nazywano ją Anetką, co stanowiło spolszczoną wersję francuskiego zdrobnienia Anna – Annette³. Urodziła się w roku 1779 w Warszawie. Jej matką była Konstancja z Poniatowskich, ojcem – Ludwik Tyszkiewicz, hetman polny litewski⁴. Parantele miała znakomite, zwłaszcza po kądzieli: jednym z jej wujecznych dziadów był król Stanisław August Poniatowski, drugim – Michał Jerzy Poniatowski, biskup płocki, późniejszy prymas, a cioteczną babką – Izabela z Poniatowskich Branicka, kasztelanowa krakowska. W 1805 r. została wydana za mąż za Aleksandra Potockiego, syna Stanisława Kostki Potockiego, podówczas ministra edukacji⁵. Z małżeństwa tego przyszli na świat: synowie August

³ Por. np.: www.ksiegaimion.com/aneta (dostęp 16.05.2018).

⁴ Nie ma ona jeszcze swej monografii ani nawet hasła w *Polskim słowniku biograficznym*. Najszersze informacje podają: Okońska 57 n.; A. Bernatowicz, „Potocka Anna Maria” 433 n. Por. też: „Potocka z Tyszkiewiczów” 58 n.; https://pl.wikipedia.org/wiki/Anna_Potocka (dostęp 16.05.2018).

⁵ Odnośnie do pierwszego z wymienionych: Smoleńska 756 n.; – do drugiego: Grochulska 158 n.

i Maurycy oraz córka Natalia, ale związek nie okazał się trwały i zakończył rozwodem w roku 1821. Następnie ponownie wyszła za mąż – za Stanisława Dunin-Wąsowicza, dawnego adiutanta cesarza Napoleona. Od 1851 r. mieszkała w Paryżu. Tam też zmarła w roku 1867⁶. Pozostawiła pamiętnik opisujący czasy jej młodości oraz dziennik z podróży do Italii w latach 1826-1827⁷.

Inteligentna, czytana, zwracała na siebie uwagę w każdym towarzystwie. Od najwcześniejszych lat zdradzała również zdolności i zamiłowania artystyczne. Kto jej w Warszawie udzielał lekcji rysunku – nie wiadomo. Podejrzewano o to zarówno przybysza z Austrii – portrecistę Josefa Grassiego, u którego Tyszkiewiczowie zamawiali konterfekty w roku 1794 (Ruszczykówna 459), jak też urodzonego w Rzeczypospolitej wedutystę Zygmunta Vogla, pracującego przede wszystkim dla króla Stanisława Augusta (Sroczyńska, *Zygmunt Vogel* 25, 100). Aż dziwne, że nie brano dotąd pod uwagę rysownika i malarza Jana Piotra Norblina, Francuza, który wiele lat spędził w Polsce, kształcąc w zakresie sztuki dzieci wielu możnych rodów, m.in. Czartoryskich, Potockich czy Radziwiłłów (A. Bernatowicz, „Norblin” 122). Jedyнным wszakże pewnym kandydatem w tym zakresie pozostaje – wspomniany w przytoczonych wcześniej słowach Edwarda Rastawieckiego – Duvivier. Wiadomo bowiem, że w 1795 r. Anetka Tyszkiewiczówna pobierała w Wiedniu lekcje rysunku i malarstwa u tego francuskiego artysty, którego rewolucja wygnała z ojczyzny⁸. Wtedy też powstał sztychowany album polskich widoków, dedykowany młodej uczennicy.

Ignace Duvivier (1758-1832), wykształcony pod okiem sławnego włoskiego malarza Giovanniego Battisty Casanovy, specjalizował się w malarstwie krajobrazowym⁹. W 1794 r. przybył przez Drezno do Wiednia, gdzie mieszkał i tworzył

⁶ W niektórych publikacjach wydłużono jej żywot o niemal dekadę, co stanowiło pochodną czeskiego błędu, który po raz pierwszy pojawił się w notce biograficznej w 1894 r. w: *Katalog wystawy sztuki polskiej* 100.

⁷ Oba zostały w późniejszym czasie wydane drukiem. Pamiętnik miał swoją premierę we francuskim oryginale (1897). W 1898 r. został też opublikowany w języku polskim w Warszawie (przekł. J. Chmielowska), a w 1899 – w języku niemieckim w Lipsku (przekł. O. Marschall von Biberstein). Najnowsza edycja ukazała się w serii „Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych”: Potocka-Wąsowiczowa, *Wspomnienia naoczego świadka*. Dziennik podróży nie ma dotychczas polskiego przekładu, a jedynie publikację we francuskim oryginale: Potocka, *Voyage d'Italie (1826-1827)*. W 1900 r. został również wydany w języku niemieckim w Lipsku (przekł. O. Marschall von Biberstein).

⁸ W dobie powojennej jako pierwszy nieco szerzej pisał o tym S. Lorentz (*Natolin* 71 n.). Nie trafnie jednak sugerował, że owa nauka odbywała się w Dreźnie. To miasto jako domniemane miejsce artystycznej edukacji Tyszkiewiczówny wprowadził do literatury przedmiotu G.K. Nagler (181).

⁹ Na temat tego artysty: Treydel 328 n. Por. też: Thieme i Becker 253; Bénézit 459.

przez lat trzydzieści, by dopiero u schyłku życia powrócić do Francji. W roku 1801 przyjęty został w poczet członków wiedeńskiej akademii – Kaiserlich-Königliche Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst. O ile wiadomo, nigdy nie był w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, aczkolwiek w późniejszym już czasie przyznawał, że interesował się Polską, gdyż „poznał kilku młodych Polaków, którzy uczęszczali do jego szkoły i zgłębili dobrze jego manierę malowania” (Gutowska-Dudek, „Zbiór rysunków” 63). Starał się też, w 1820 r., nawiązać kontakt ze Stanisławem Kostką Potockim, nadal piastującym urząd ministra edukacji, przedstawiając mu propozycję opracowania podręcznika tworzenia pejzaży swego autorstwa¹⁰. Zapewne przy tej okazji do Wilanowa trafił album jego rysunków zawierający czterdzieści cztery widoki z południowych Niemiec, dowodzący stosownych kompetencji w tym zakresie¹¹.

Uczennica Duviviera pozostawiła po sobie wiele rysunków i projektów. Skatalogowane i wydane drukiem zostały te, które ocalały w wilanowskich zbiorach Potockich (Gutowska-Dudek, *Rysunki* 3, 160 n.). Bo też od czasu pierwszego małżeństwa Anetka z Tyszkiewiczów Potocka z pasją zajęła się projektowaniem. Pod jej ołówkiem powstawały abrysy rozmaitych budowli przeznaczanych do dóbr, którymi dysponowali małżonkowie. Z upodobaniem projektowała domy wiejskie, kapliczki, rozmaite detale: bramy, ogrodzenia, mostki, wedle jej inwencji powstawały wystroje wnętrz oraz stanowiące ich wyposażenie meble. Abrysy owe czekają dopiero na szersze opracowanie. Zainteresowania te – wsparte wcześniejszą edukacją w zakresie rysunku – rozwinęły się pod wpływem Stanisława Kostki Potockiego, znawcy sztuki, który sam amatorsko zajmował się projektowaniem (Lorentz, „Działalność” 450 n.; Polanowska *passim*). Łączyły ją z nim bardzo dobre relacje. Wspominała:

Przyjemnie mi mówić o moim teściu, którego bardzo kochałam i z którym się bardzo lubiłam. Zawdzięczam mu wszystko, co wiem o architekturze, rozwijał we mnie z upodobaniem umiłowanie sztuki, które później osłodziło mi życie, a które matka moja pragnęła obudzić we mnie jako cenną pożywkę dla tak bujnej wyobraźni. (Potocka-Wąsowiczowa 49)

Rzeczywiście Anetka z Tyszkiewiczów Potocka-Wąsowiczowa przyłożyła się do ukształtowania pałacowo-ogrodowych rezydencji w: Wilanowie, Natolinie,

¹⁰ Świadczy o tym list Ignacego Duviviera do Stanisława Kostki Potockiego z 20.09.1820 r.: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Publiczne Potockich, rkps sygn. 271, k. 482 n.

¹¹ Szerszą informację o nim podała Gutowska-Dudek, *Rysunki* 1, 140 n.

Mokotowie, Jabłonie i Zatorze. To swoje zaangażowanie utrwalała też w zapisie pamiętnikarskim:

W tym właśnie czasie zamieszkaliśmy w Natolinie, a ja zaczęłam się zajmować tą śliczną posiadłością. Mając zamiłowanie do zajęć tego rodzaju oddałam się im z zapalem. Rysowałam wszystkie plany, interesowałam się każdym szczegółem. [...]. Teść mój był moim przewodnikiem i wydawał się dumny, że zrobił ze mnie artystkę. [...]. Szczęśliwe czasy, gdy jedyną przyczyną bezsenności był nadmiar pomysłów kłębiących się w wyobraźni! [...]. Z jakąż niecierpliwością czekałam ranka, aby przelać na papier pomysły zrodzone w nocnej ciszy. (Potocka-Wąsowiczowa 79)¹²

Zarówno w Mokotowie, jak też w Zatorze rezydencje przebudowała w duchu coraz modniejszego stylu neogotyckiego (Maczyński, „«Got do Arkadii potrzebny»” 129 n.; „Gothic Revival” 159 n.). Była świadomą rzeczą inwestorką, więc do prac o generalnym zakresie zatrudniała najlepszych architektów – przebudowę zamku w Zatorze projektował w 1836 r. Franciszek Maria Lanci (Jaroszewski, „O siedziach” 319 n.; por. też: A. Bartczakowa *passim*). Starła się krzewić kult księcia Józefa Poniatowskiego, w odziedziczonym pałacu w Jabłonie stworzyła poświęcone mu muzeum. Była też inicjatorką i współfundatorką upamiętniającego go pomnika, prowadziła w tej sprawie negocjacje z Bertelem Thorwaldsenem (por. Kotkowska-Bareja *passim*).

Współcześni potrafili wysoko oceniać jej poczynania. Juliusz Falkowski kreśląc *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, taką wystawił opinię:

We wszystkich gałęziach sztuki była wyborną znawczynią, sama nieźle malowała, a lepszą jeszcze była architektką i ogrodniczką i gdy została panią ogromnego majątku, kreśliła własną ręką plany budowy i przebudowy swoich pałaców. We wszystkim miała smak wyśmienity, sąd jej o rzeczach nigdy nie był pożyczony, ale w niej wyrobiony i zawsze przenikliwy i trafny. (154)

Ta pochlebna ocena ujrzała światło dzienne w roku 1877, a zatem już po śmierci prawie dziewięćdziesięcioletniej Anny Potockiej-Wąsowiczowej. Wydaje się zaś wiarygodna, gdyż oszacowanie dobrego gustu i błyskotliwej inteligencji sformułowane zostało w kontekście wielce krytycznego opisu jej urody: „Była mała, ułomna, czyli mówiąc wyraźnie nieco garbata, przy tym miała rysy twarzy mę-

¹² W odniesieniu do Natolina jej wkład szeroko w publikacji naukowej omówił S. Lorentz (*Natolin* *passim*;) nieco później również w wersji popularnej, znacznie skróconej: *Natolin* 1970 35 n.

skie, oczy ocienione gęstymi brwiami, czoło niskie” (Falkowski 154). Postawa piszącego daleka zatem była od apologetyzmu.

Podejmując rozważania nad albumem akwafort, trzeba jednak cofnąć się do schyłku XVIII stulecia i czasów panięskich Tyszkiewiczówny. Wtedy też powstał portret, który – być może dzięki talentowi malującego go artysty – zdaje się nie potwierdzać wszystkich krytycznych słów o aparycji arystokratki (il. 1). Na widza spogląda z konterfektu, odwracając się doń, bo przerwał wykonywane przez nią zajęcie, panna w całej krasie swej młodości, o twarzy pogodnej, okolonej ciemnymi lokami, przybranymi utrefioną na głowie chustą. Kazimierz Stryjeński, który w 1897 r. opublikował heliograviurę Paula Dujardin, twierdził, że stanowiła ona kopię obrazu Angeliki Kauffmann przechowywanego w Zatorze¹³. W rzeczywistości portret ów w roku 1794 namalował Josef Grassi¹⁴. Bardzo szybko inny artysta – Wincenty Lesser – wykonał miniaturową replikę tegoż konterfektu, która powstała w 1796 r. „*d’après Grassi*”¹⁵. Podobizna Anetki Tyszkiewiczówny zdradza jej zainteresowania artystyczne, wszak ujęta została właśnie podczas rysowania, ze szkicownikiem i grafionem w dłoniach, czego nie należy poczytywać wyłącznie za wyraz ówczesnej konwencji portretowej.

*

Album, w którym zawarte zostały akwaforty Anetki Tyszkiewiczówny, nosi tytuł: *Vues de Pologne dédiées à Mademoiselle Annette de Tyszkiewicz par son très humble et très obéissant serviteur Duvivier p[remie]r peintre de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Bourbon* (il. 2)¹⁶. Album ów nie stanowił przeznaczonego na rynek księgarski produktu oficyny wydawniczej, lecz był – jak należałoby domniemywać z brzmienia tytułu – pochodną inicjatywy nauczyciela Tyszkiewiczówny, Ignacego Duviviera. To on przygotował doń, także w technice

¹³ Tak owa heliograviura została podpisana w edycji: Potocka, *Mémoires de la Comtesse*, s. przytytułowa.

¹⁴ Błędną atrybucję sprostował S. Lorentz (*Natolin* (1948) 70 n.); później także M. Pawłowska (134). Informację o zachowaniu się olejnego oryginału portretu Tyszkiewiczówny pędzla Grassiego w zbiorach prywatnych w Londynie oraz podstawowe informacje o artyście podała J. Ruszczyćówna (459 n., zwł. s. 459, 462).

¹⁵ Miniatura ta przechowywana jest obecnie w Rapperswilu: Kamińska-Krassowska, *Miniatury* 60 n. Na temat jej twórcy: Kamińska-Krassowska, „Wincenty de Lesseur” 145 n.; Kamińska-Krassowska, „Lesseur Wincenty de” 62 n.

¹⁶ Przekład tytułu: „Widoki Polski dedykowane Pannie Anetce Tyszkiewiczównie przez jej bardzo pokornego i wielce oddanego sługę Duviviera, pierwszego malarza Jego Wysokości Jaśnie Oświeconego Księcia Bourbon”.

akwaforty, stronę tytułową, nawiązującą w charakterze do zawartych w poszytcie prac. Ile wykonano egzemplarzy – nie wiadomo. Kilka, kilkanaście czy może kilkadziesiąt? Nie były one przeznaczone do sprzedaży, lecz stanowić miały miły upominek dla rodziny i grona bliskich znajomych. Jeden z ocalałych pochodzi ze zbioru Walickich w Małej Wsi. Wiadomo zaś, że Bazyli Walicki, wojewoda rawski, należał do kręgu najbardziej zaufanych osób króla Stanisława Augusta i całej rodziny Poniatowskich¹⁷.

W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie zachowały się dwa egzemplarze albumu, co stwarza okazję do czynienia między nimi analitycznych porównań, zwłaszcza że takowych dotychczas nigdy nie przeprowadzono. Na potrzeby dalszych rozważań, by nie posługiwać się sygnaturami, pierwszy z nich zostanie oznaczony literą A (to właśnie ten pochodzący z Małej Wsi), drugi literą B¹⁸. W innych polskich zbiorach przechowywane są też luźne karty z poszczególnymi rycinami¹⁹. Oba albumy są podobne, ale niejednakowe. Różnicą najbardziej rzucającą się w oczy jest liczba zawartych w nich akwafort. Pierwszy zawiera ich – pomniejszając stronę tytułową – dziewięć, drugi dziesięć. Ta dodatkowa powstała na podstawie rysunku Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej. Należy więc ją uznać za nadprogramowy bonus (o którym jeszcze przyjdzie wspomnieć), za standardowe rozwiązanie przyjmując egzemplarz A, z dziesięcioma kartami i dziewięcioma widokami (il. 3-11).

Akwaforty w tymże albumie z Małej Wsi przedstawiają kolejno: 1) kościół opodal Grodna (umieszczony pod ryciną tytuł: *Vue de l'église côté de Grodno*), 2) most w Łazienkach z pomnikiem Jana III Sobieskiego (bez podpisu; w albumie B tytuł: *Vue de pont de Jean Sobieski*), 3) fontannę w ogrodzie na Mokotowie (*Vue de la fontaine de Monkotow*), 4) wodozbiór w Łazienkach (*Vue de la fontaine de Łazienki*), 5) widok Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską w tle (bez podpisu; w albumie B tytuł: *Vue de la porte de Cracovie*), 6) plac Zamkowy z kolumną Zygmunta III Wazy (*Vue de la place de Sigismond à Varsovie*), 7) łazienkowski pałac Na Wodzie (*Vue de château royal de Łazienki*), 8) pałac w Jabłonnie (*Vue de la maison de Jblonna*), 9) park Vaucluse koło Białegostoku (*Vocluse pres*

¹⁷ Por. Maczyński, „Pałac w Walewicach” 113 n.; https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazyli_Walicki (dostęp: 26.10.2019).

¹⁸ W ewidencji zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie są one oznaczone następująco: album A: sygn. Gr.Pol.20557/1-10; album B: sygn. Gr.Pol.64723/1-11. Karty w albumie A mają wymiar ok. 22 × 33 cm, w albumie B – ok. 20 × 32 cm.

¹⁹ Posiadają je w swych kolekcjach m.in. Biblioteka Narodowa w Warszawie oraz Biblioteka Jagiellońska w Krakowie. Konkretnie ich przykłady będą przytaczane w miarę potrzeb w trakcie dalszych rozważań.

de Białystok). W albumie drugim pojawiają się te same widoki, ale w zupełnie innej kolejności. Podpisy sformułowane są po francusku i powtarzają się – jeśli zostały naniesione – w analogicznym brzmieniu²⁰. Nazwy miejscowości podane w lekcji nieco osobiwej, odbiegającej od obecnej, nie powinny być traktowane jako błędne, choć zwykle omyłki też się zdarzają²¹.

Dalsze odrębności między obydwoma albumami ujawnia dopiero bardziej wnikliwe przyjrzenie się zebranym w nich pracom. Różnią się one stanem zachowania, te w pierwszym pozostają w doskonałej kondycji, zabrudzenia mają jedynie brzegi kart, świadcząc o niejednokrotnym ich przeglądaniu, te w drugim z muzealnych egzemplarzy pokryte są licznymi brązowymi zaplamieniami papieru, spowodowanymi przez rozwijające się w nim drobnoustroje. Akwaforty różnią się również kolorystyką, te należące do zespołu oznaczonego literą A są utrzymane w tonacji brunatnej, te z zespołu oznaczonego literą B – czarnej. W pierwszym z albumów prace są częściej sygnowane, w drugim raz tylko pojawia się sygnatura Anetki Tyszkiewiczówny. Należy jednak podkreślić również podobieństwa, a przy okazji sprostować błędne informacje zawarte w katalogu Ireny Tessaro-Kosimowej, który notuje oba egzemplarze z Muzeum Narodowego w Warszawie²². Wszystkie bowiem pary powtarzających się w obu albumach akwafort zostały odbite z tych samych płyt, z wyjątkiem dwóch²³.

²⁰ Nieprawdziwa zatem okazuje się informacja, że się różnią: Tessaro-Kosimowa 39.

²¹ Nazwa Monkotów była typowa dla czasu i miejsca, Zygmunt Vogel też swoje widoki Mokotowa tak tytułował. Jaworska 280 n. Na akwafortcie przedstawiającej prospekt Jabłonny została pominięta pierwsza litera a. Nazwę parku pod Białymstokiem podano w wersji uproszczonej jako Vocluse, choć poprawnie winno być Vaocluse. W umieszczanych pod widokami ich tytułach literę ł zapisywano jako t (mała) lub l (wielka). Błąd pojawił się również na karcie z dedykacją, gdzie pozostało niedokończone słowo *monseigneur*, co później piórem skorygowano w albumie B.

²² W owym katalogu podano nieprecyzyjnie wykonane pomiary rycin (z błędami znacznie większymi niż te, które mogłyby wynikać z gatunku papieru i siły nacisku prasy podczas wykonywania odbitek, zwłaszcza w przypadku albumu B), toteż te same widoki (siedem z dziewięciu) wydają się pod tym względem różne, choć w rzeczywistości są identyczne; por. Tessaro-Kosimowa 38 n.

²³ Wymiary płyt oraz wizerunków (w nawiasie) akwafort z albumu A wynoszą: 1) strona tytułowa: 12,6 × 14,4 cm; 2) kościół koło Grodna: 11,8 × 19,2 cm (9,8 × 17,8 cm); 3) most w Łazienkach z pomnikiem Jana III: 12,2 × 19,2 cm (10,3 × 17,1 cm); 4) wodozbiór w ogrodzie na Mokotowie: 11,4 × 18,6 cm (10,1 × 17,1 cm); 5) wodozbiór w Łazienkach: 12,2 × 19,3 cm (10,7 × 17,7 cm); 6) widok Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską: 11,8 × 19,7 cm (10,7 × 17,0 cm); 7) plac Zamkowy z kolumną Zygmunta III: 11,8 × 19,3 cm (10,6 × 17,4 cm); 8) łaźienkowski pałac Na Wodzie: 12,1 × 19,2 cm (10,5 × 17,1 cm); 9) pałac w Jabłonie: 12,2 × 18,8 cm (10,3 × 17,0 cm); 10) park Vaocluse koło Białegostoku: 13,0 × 19,1 cm (10,1 × 17,1 cm).

Pierwsza z nich prezentuje widok fontanny w Łazienkach (il. 4, 12). Ów projekt pojawia się w odmiennych ujęciach. Obserwacja ta wskazuje, że prace zgromadzone w edycji *Vues de Pologne* najpewniej wybrane zostały z nieco większej ich liczby. Pozwala też na porównanie dwóch wariantów. Jeśli zestawić widok pochodzący z albumu A z tym włączonym do albumu B, dostrzec można znaczne różnice²⁴. Pierwszy uzyskał charakter sielskiego pejzażu ze sceną pastoralną, drugi nabrał romantycznego udratyzowania, nie tylko zresztą przez walorowe wzmocnienie światłocienia, lecz także wprowadzone zmiany kompozycyjne. Wąwóz został pogłębiony, jego ściana po lewej stronie wznosi się niemal pionowo. Rozrosły się uwiecznione drzewa i krzewy. Widniejący w tle pierwszej akwaforty budynek koszar Ujazdowskich, na drugiej znikł prawie zupełnie (i dla niewtajemniczonych pozostanie nierozpoznawalny). Główny motyw – ów klasycystyczny wodozbiór zwieńczony wazonem – został poprawiony w zakresie ujęcia perspektywicznego, a nawet nieco przeeksponowany w tym względzie. Zmieniono też sztafaż, rezygnując z grupy z psem na pierwszym planie na rzecz powiększenia stada pędzonych przez pasterza owiec, dopełnionego o parę wołów.

Druga z niejednakowych par albumowych akwafort przedstawia plac Zamkowy z kolumną Zygmunta (il. 8, 13)²⁵. Że są to odbitki pochodzące z dwóch różnych płyt, pokazuje dopiero wnikliwa analiza, obie bowiem zostały opracowane na podstawie jednego rysunku, więc nie różnią się pod względem kompozycyjnym. Można byłoby zresztą prezentować je jako zadanie na spostrzegawczość, opatrzone poleceniem: „Znajdź 20 szczegółów, które różnią te obrazki”. Tylko owych detali byłoby wielokrotnie więcej. Dla przykładu więc jedynie kilka z nich. Szrafowanie na bramie Krakowskiej w wariacie z albumu A wykonane zostało w pionie, w wariacie z albumu B – w poziomie. Podobnie trzon kolumny unoszącej figurę króla raz cieniowany jest naprzemiennie (A), a raz tylko w pionie (B). Inne są sylwetki rzeźb dekorujących bramę – albo bardziej statyczne (A), albo bardziej dynamiczne (B), również ulokowana na kolumnie figura króla trzymającego krzyż ukazana jest odmiennie w obu wersjach akwafort. Różnice dotyczą też sztafażu. W bramie Krakowskiej w wariacie z albumu A widnieje zarys postaci, której nie ma w wariacie z albumu B. W oknach pierwszego piętra sąsiadującej kamienicy pojawiają się mieszkańcy (A) lub pozostają one ciemne (B). Siedząca przed bramą przekupka raz jest ukazana na jej tle (A), raz zaś poza nią, przesunięta bliżej kolumny (B). Te szczegóły można byłoby mnożyć i mnożyć.

²⁴ Wymiary płyty oraz wizerunku z albumu B wynoszą: 12,4 × 19,2 cm (10,6 × 17,6 cm).

²⁵ Wymiary płyty oraz wizerunku z albumu B wynoszą: 11,6 × 17,8 cm (10,3 × 17,4 cm).

Wszystkie uwiecznione na akwafortach miejsca były dobrze znane Anecie Tyszkiewiczównie i mają wyraźne odniesienia do jej biografii. Kolumnę Zygmunta III Wazy w Warszawie mogła już w dzieciństwie oglądać z okien znajdującego się tuż obok Zamku Królewskiego, gdzie w okresach zimowych wraz z matką przemieszkiwała. Krakowskie Przedmieście przemierzała nie raz jako dorastająca panienka, gdyż opodal kościoła sióstr wizytek wystawiona tam została przez jej rodziców okazja siedziba rodowa Tyszkiewiczów²⁶. Pałace w Łazienkach i w Jabłonnie stanowiły z kolei rezydencje Stanisława Augusta Poniatowskiego, króla, i Michała Jerzego Poniatowskiego, prymasa, jej wujecznych dziadków. Grodno miała okazję poznać podczas pobytu w 1793 r., gdy rezydował tam monarcha, a towarzyszyła mu jego bratanica, czyli Konstancja z Poniatowskich Tyszkiewiczowa wraz z córką. W Białymstoku była zaś dobrze zadomowiona, gdyż corocznie spędzała tam okresy letnie u swej ciotecznej babki, czyli Izabeli z Poniatowskich Branickiej, kasztelanowej krakowskiej. Musiała też bywać w modnym ogrodzie Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, marszałkowej wielkiej koronnej, na Mokotowie, z którą przyjaźniła się jej matka.

*

Samo wyliczenie i określenie tematyki akwafort nie daje jeszcze pojęcia o ich charakterze. Widoki typowo miejskie pozostają w zdecydowanej mniejszości. Przedstawienia warszawskiej *Via Regia* – Krakowskiego Przedmieścia zamkniętego w perspektywie bramą Krakowską oraz placu Zamkowego z wyeksponowaną kolumną Zygmunta III Wazy – nie mogą wzbudzać entuzjazmu. Nie wytrzymują bowiem jakiegokolwiek porównania z widokami czy to Bernarda Bellotta, czy to Zygmunta Vogla. Zestawienie analogicznych ujęć utrwalanych w zbliżonym czasie ukazuje maestrię tych ostatnich i niefrasobliwość Anetki Tyszkiewiczówny. Profesjonalistom zależało na oddaniu każdego najdrobniejszego detalu: portalu, okna, gzymsu, podczas gdy amatorka ostentacyjnie lekceważyła szczegóły i nie tylko szczegóły. Właściwie należałoby pójść dalej i stwierdzić, że ograniczała się jedynie do zaznaczenia najbardziej dystynktywnych cech uwiecznianego prospektu. Można wprawdzie rozpoznać charakterystyczny kształt kolumny Zygmunta, bramy Krakowskiej czy kościoła św. Anny, choć i tu trudno byłoby mówić

²⁶ Na temat tej rezydencji istnieje obszerna literatura, m.in.: Batowski, „Pałac Tyszkiewiczów w Warszawie” 305 n.; Kwiatkowska, *Pałac Tyszkiewiczów passim*; Kwiatkowska i Kwiatkowski, „Pałac Tyszkiewiczów i Uruskich” 217 n.; ponadto: Mączyński, „Zawadzki i Kamsetzer” (w druku).

o wiernym odwzorowaniu, jednak kamienice są już potraktowane bardzo zdawkowo i w przeważającej mierze stanowią czystą fantazję.

Znacznie częściej pojawiały się w jej akwafortach motywy nie tyle wedytowe, ile pejzażowe. To *casus* niemal wszystkich pozostałych. Pałac w otoczeniu ogrodu czy mała architektura parkowa (pawilon, most, wodozbiór) stają się zaledwie jednym z elementów widoku, w którym dominują dzieła natury. Te motywy architektoniczne też są rozpoznawalne poprzez swoje najbardziej charakterystyczne rysy (pałac w Jabłonnie – salon na osi, pałac Na Wodzie – usytuowanie i kolumnady). Każda wszakże próba zestawienia widoków z albumu *Vues de Pologne* z innymi przekazami ikonograficznymi każe sformułować wniosek, iż trudno byłoby traktować prace Tyszkiewiczówny jako dokumenty wizualne. Takie analizy na szerszą skalę prowadzono w przypadku pawilonu łazienkowego w parku *Vauluse* pod Białymstokiem (por. Maczyński, „Dom Gotski” 217 n.). Konkluzja jest jednoznaczna: nie da się wnioskować o jego rzeczywistym kształcie na podstawie tejże akwaforty. Trzeba jej odmówić jakiegokolwiek wartości w tym zakresie, w przeciwieństwie do anonimowego rysunku, który najpewniej powstał krótko po wzniesieniu owego Domu Gotskiego i miał utrwaląć jego wygląd, z podkreśleniem szczegółów gotyckich²⁷. Chcąc pogodzić oba przekazy, należałoby uznać, że pawilon uległ gruntownej przebudowie. Nic takiego wszakże nie zaszło.

Ten przykład dobrze jednak oddaje prawdziwy cel artystycznych zabiegów. Nie chodziło bowiem o realistyczne odwzorowanie wycinka rzeczywistości, lecz o uchwycenie specyficznego nastroju miejsca. Potęgować ów nastrój miała otaczająca zieleń parkowa, stare, rozrośnięte drzewa, silne kontrasty światła i cienia. Trafne spostrzeżenia – choć może nadto emfaticznie wyrażone – poczyniła Alicja Okońska, wielokrotnie podkreślając „prześliczny rysunek drzew”, których sposób odwzorowywania uznała za charakterystyczny dla Anetki Tyszkiewiczówny (Okońska 74). Skoro celem był nastrój i emocja, trudno oczekiwać realizmu. Trudno też rozliczać autorkę z tego braku, jeśli nie to było jej zamierzeniem. Nie można więc czynić zestawień z Bellottem czy Voglem. Natomiast można i trzeba wskazać artystów pokrewnych: Jana Piotra Norblina czy Aleksandra Orłowskiego. Podobna była dla nich – czytelna w wielu pracach – chęć chwytania ulotnych momentów. W przypadku Norblina i jego ucznia nierzadko towarzyszył im szczęśliwy oręża podczas insurekcji 1794 r., w przypadku Tyszkiewiczówny – sentymentalna zaduma. Zbliżona była szybka, niezbyt precyzyjna kreska, raczej sugerująca kształty niż je precyzyjnie definiująca.

²⁷ Przechowywany jest w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego: Sulerzyska 36. Po raz pierwszy był publikowany w: Mościcki, po s. 32.

Zmiana postrzegania intencji stworzenia serii akwafort każe dostrzec, że Tyszkiewiczówna wcale nie była w swych działaniach ofiarą mody na uprawianie sentymentalno-romantycznego rysownictwa w kręgach arystokratycznych, lecz tego rodzaju działalność inicjowała, konsekwentnie zarazem odzégnując się od tradycji realizmu z jego drobiazgowością, na rzecz summarycznego, pospiesznego notowania pejzażu i utrwalania tego, co momentalne, ulotne. Album *Vues de Pologne* prezentuje Polskę oglądaną w sposób swoisty, skrajnie subiektywny, nierzadko poprzez motywy drobne a nader malownicze, niemal zawsze w kontekście dzieł natury (najczęściej jednak starannie kształtowanej ręką ogrodnika). To zupełnie inna koncepcja niżli ta, która przyświecała Zygmuntowi Voglowi przygotowującemu na życzenie króla akwarelowe prospekty z odbywanych „podróży malowniczych” (Sroczyńska, *Zygmunt Vogel* passim; *Podróże malownicze* passim). Jeśli więc nawet były jakieś kontakty między Anetką Tyszkiewiczówną a Voglem, co odnotowane zostało jej wpisem do albumu malarza w roku 1797, to nie wpłynął on bezpośrednio na charakter prac wykonywanych w technice akwaforty (Sroczyńska, *Zygmunt Vogel* 25). Mogłaby zresztą od niego zaczerpnąć jedynie trochę wiedzy z zakresu perspektywy, którą już wcześniej potrafiła poprawnie wykreślić, o czym przekonują choćby oba jej ujęcia Traktu Królewskiego w Warszawie.

Warto również uwzględnić, że czynnikiem istotnie potęgującym tę „antyrealistyczną” postawę objawioną w albumie *Vues de Pologne* Anetki Tyszkiewiczówny musiały być okoliczności jego powstania. Rysunki ulubionych, arbitralnie dobieganych miejsc w Rzeczypospolitej najpewniej powstawały z dala od tychże miejsc, gdyż tworzone były przez młodą artystkę w Wiedniu wyłącznie w oparciu o zasoby własnej pamięci. Paradoksalne jest zatem, że o tych akwafortach zarówno współcześni, jak i potomni przypominali sobie najczęściej wówczas, gdy trzeba było – o czym jeszcze wspomnę – ukazać widoki Warszawy, w jej kształcie z przełomu XVIII i XIX wieku. W kategorii dokumentu ikonograficznego notowały je przecież publikacje naukowe o katalogowym charakterze, takie jak: *Warszawa w starych albumach* Ireny Tessaro-Kosimowej (38 n.) czy *Widoki Mazowsza* Jadwigi Jaworskiej (253, 286). Można też przytoczyć opinię wyrażoną przez Alicję Okońską, która passus poświęcony w swej książce Anetce Tyszkiewiczównie spuentowała: „Dziś to, co ocalało [z jej prac] i znajduje się w kolekcjach muzealnych, jest – oprócz wartości artystycznej – wiarygodnym źródłem informacji o ówczesnej architekturze Warszawy, Wilanowa, Jabłonny i w tym również leży zasługa Anetki dla kultury polskiej” (Okońska 78 n.). W odniesieniu do akwafort jest to jednak opinia z gruntu nieprawdziwa.

Wiązanie pejzażu z emocjami było zgodne z duchem epoki²⁸. Klasycyzm zakładał wierne naśladowanie natury jako najdoskonalszego tworu Boga. Uznawał jednak, że artysta nie powinien zajmować się jedynie jej kopiowaniem. W celu osiągnięcia absolutnego ideału winien posłużyć się wyobraźnią, aby wyeliminować przypadkowość i stworzyć obraz jednorodny, harmonijny, piękny. Sentymentalizm postulował wzbogacenie wyobraźni o „czułość serca”, gdyż dopiero to pozwala stworzyć dzieło, które wywoła żywy oddźwięk wzruszenia. Romantyzm w przyszłości poszedł jeszcze dalej. Jego przedstawiciel Carl Gustaw Carus stwierdzał: „Można dokładniej określić główne zadania sztuki pejzażowej jako przedstawienie pewnego nastroju uczuć (znaczenie) poprzez odtworzenie odpowiedniego nastroju natury (prawda)” (342)²⁹. I objaśniał ową relację w kategoriach mistycznych: „W naturze doznajemy wzniosłego przecucia i bezpośredniego wcielenia boskiej istoty, natomiast w sztuce słabiej, lecz ściślej zarazem przykuwa nas uświadamianie sobie boskości ludzkiego ducha, który wyraża swe uczucia poprzez naśladowanie lub raczej ponowne tworzenie boskich form natury” (349).

*

Dotychczas – jak wynika z katalogu opracowanego przez Irenę Tessaro-Kosimową – artystyczne role przy powstaniu albumu *Vues de Pologne* zostały rozpisane w sposób jednoznaczny: autorką rysunków, które stały się wzorem do wykonania akwafort, była Anetka Tyszkiewiczówna, autorem zaś samych akwafort był Ignace Duvivier (Tessaro-Kosimowa 38)³⁰. Wątpliwości natomiast wyrażała Alicja Okońska, dostrzegając, że w albumie tylko jedna praca jest podpisana przez Tyszkiewiczównę oraz jedna przez Wirtemberską, domniemywała zatem, iż autorem pozostałych mógł być sam Duvivier. Ostatecznie jednak „zgodnie z ugruntowaną opinią” przyjęła, że również pozostałe rysunki, które posłużyły do sporządzenia płyt graficznych, były najpewniej dziełem uczennicy, a nie jej nauczyciela (Okońska 72 n.)³¹. I słusznie, gdyż Duvivier nie znał jakichkolwiek polskich realiów, a całą swoją wiedzę o kraju nad Wisłą czerpał od uczniów stamtąd pochodzących, którzy przewinęli się przez wiedeńską pracownię malarza. Od niego mógł

²⁸ W odniesieniu do rodzimej sztuki pejzażowej analizowali te przemiany: Krakowski 126 n.; Melbechowska-Luty 13 n.

²⁹ Szerzej o autorze przytoczonych słów i jego rozprawie: Sobaszek 254 n.

³⁰ Choć sama, opracowując ów katalog, sumiennie przytoczyła te sygnatury w podanym na akwafortach brzmieniu (Tessaro-Kosimowa 39).

³¹ Badaczka знаła tylko jeden z albumów – ten z dziesięcioma widokami – znajdujących się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

więc pochodzić jedynie wzór strony tytułowej albumu. Sprawa twórczego wkładu poszczególnych osób w powstanie pozostałych kart wydaje się jednak znacznie prostsza, a zarazem o wiele bardziej skomplikowana niż dotychczas pisano.

Nie uwzględniano dotąd tego, co jasno wynika z sygnatur. Sygnowane zaś są trzy widoki. Na przedstawieniu kościoła opodal Grodna w obu albumach widnieje pod prospektem napis: „*A[nne]tte Tyszkiewicz*” (tabl. I/1). Taka informacja – choć pojawiająca się po prawej stronie – nie precyzuje roli, jaką w stworzeniu tej pracy odegrała młoda arystokratka. Jednakże na widoku wodozbioru w Łazienkach oraz na widoku placu Zamkowego w analogicznym miejscu w albumie A ulokowane zostały sygnatury znacznie bardziej konkretne: „*d^{né} et g^{vé} par Annette Tyszkiewicz*” (tabl. I/2). A zatem: „*dessiné et gravé*” – rysowane i grawerowane. Notabene już w 1886 r. Edward Rastawiecki przytoczył jedną z nich, znajdującą się na pierwszej ze znanych mu prac, nie wyciągnął jednak z tego żadnych konkretnych wniosków, podobnie zresztą jak niemal wszyscy późniejsi badacze (296)³². Nie ma tu natomiast pola dla jakichkolwiek wątpliwości: Anetka Tyszkiewiczówna była zarówno autorką rysowanego wzoru, jak też przeniesienia go igłą grawerską na pokrytą werniksem blachę miedzianą, służącą następnie – po wytrawieniu kwasem – do przygotowania odbitek na papierze.

Sporządzenie rysunku na płycie nie jest trudne – przy zachowaniu warunku nieopierania się na niej i trzymania rysika pod odpowiednim kątem – lecz wymaga antycypowania tego, w jaki sposób przyszłe trawienie będzie wpływało na wykonywaną kreskę³³. Można więc ufać owym autorskim podpisom uczynionym pod widokami. Tam, gdzie pojawia się sygnatura rozszerzona, figuruje też określenie miejsca i czasu: *à Vienne 1795*. Nie podlega dyskusji, że tę informację należy odnieść również do pozostałych prac. Powstały w Wiedniu, gdzie w 1795 r. pod okiem Ignacego Duviviera Anetka Tyszkiewiczówna pobierała lekcje, nieograniczające się tylko do rysowania czy malowania, lecz obejmujące także technikę akwaforty. Skądinąd natomiast wiadomo, że w połowie roku 1796 Konstancja Tyszkiewiczowa, marszałkowa wielka litewska, wraz z córką Anetką właśnie „świeżo przybyły z Wiednia” (Falkowski 103). Wtedy też albumy dedykowane młodej uczennicy oraz luźne odbitki pojedynczych z nich kart, a także – jak się

³² Uczyniła to dopiero Irena Jakimowicz (44, 48, 361, 424) w 1997 r., ale tak ostrożnie i dyskretnie – bez jakiegokolwiek słowa komentarza wyrażonego *expressis verbis* i tylko w odniesieniu do dwóch akwafort z pełną sygnaturą i nazwiskiem Tyszkiewiczówny – że innowacja daje się dostrzec jedynie przy bardzo wnikliwym zestawieniu ze starszą literaturą przedmiotu.

³³ Szerzej na temat techniki i technologii wykonywania akwaforty (także różnych jej odmian) zob. Krejča 90 n.

okaże – same płyty miedziane, które posłużyły do ich wykonania, przyjechały w ekwipażu obu dam do Warszawy.

Czy Anetka Tyszkiewiczówna była także autorką pozostałych albumowych prac? Tu już całkowitej pewności potwierdzającą sygnaturą nie ma, ale sądząc z ich charakteru, należy domniemywać, że najprawdopodobniej trzeba jej to przyznać, zarówno w odniesieniu do rysunku, jak też w odniesieniu do grawerunku. Z pewnymi jednak wyjątkami. Pierwszy stanowi – wspomniana wcześniej – dodatkowa karta w albumie B (il. 14)³⁴. Przedstawia ona scenę w otoczeniu dzikiego pejzażu, a głównym motywem jest kępa rozrośniętych, starych drzew, pod którymi leży głaz. Wsparty na nim młodzian wskazuje na wyrytą inskrypcję: „Tędy idę do mojej Marysi”. To pozwala zidentyfikować ów prospekt jako fragment należącego do Czartoryskich parku w Puławach³⁵. Po lewej stronie pod widokiem widnieje sygnatura: „*Marie de Wurtemberg del.*” (tabl. I/3), dowodząca, że autorką wzoru była Maria z Czartoryskich Wirtemberska, znana później pisarka, autorka sentymentalnej powieści *Malwina, czyli domyślność serca*³⁶. Okresy zimowe zwykła ona, po uzyskaniu w 1793 r. rozwodzie z księciem Fryderykiem Ludwikiem Wirtemberg-Montbéliard, spędzać w Wiedniu. Stąd więc i jej rysunek mógł posłużyć do stworzenia albumowej akwaforty. Była przecież wcześniej uczennicą Jana Piotra Norblina (A. Bernatowicz, „Norblin” 122).

Inny wszakże, luźny egzemplarz tejże akwaforty, przedstawiającej puławskie realia, znajdujący się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, ma również dodatkową sygnaturę – nieobecną w albumie – po prawej stronie widnieje tam wpis: „*Duvivier sc.*” (tabl. I/4)³⁷. Umieszczony przy nazwisku skrót oznacza „*sculpsit*” – wysztychował. Z tej informacji wynika doniosły wniosek, wskazujący, że nauczyciel Anetki Tyszkiewiczówny potrafił wyraźnie autoryzować swoje wykonawstwo, jako ten, który przenosi rysowany wzór na blachę. Jest to akwaforta ważna, bo powstała w tym samym najpewniej czasie, co pozostałe widoki albumu *Vues de Pologne* i pewna co do ręki, która dzierżyła igłę grawerską.

³⁴ Wymiary płyty oraz wizerunku wynoszą: 12,5 × 19,4 cm. (10,9 × 18,3 cm).

³⁵ Taki głaz narzutowy znajdował się przy drodze z głównej rezydencji do położonego opodal pałacyku Marynki: Jaroszewski, „Puławy” 80. Izabela Czartoryska, która z pasją kształtowała puławskie założenie ogrodowe, przykładała wielką wagę do tego rodzaju sentymentalnych dekoracji, dedykowanych rozmaitym postaciom lub intencjom, co znalazło również wyraz w jej publikacji: C[zartoryska] 51 n.

³⁶ Obszerny biogram pisarki wraz z małą antologią jej prac opublikowała Alina Aleksandrowicz (3, 653 n.). Por. też: „Wirtemberska z Czartoryskich” 424 n.; https://pl.wikipedia.org/wiki/Maria_Wirtemberska (dostęp 16.05.2018).

³⁷ Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. G.64937. Akwaforta dostępna jest w sieci na portalu Polona nr 6781275.

Jeśli bowiem porównać tę akwafortę wykonaną własnoręcznie przez Duviviera z akwafortami sygnowanymi jako własnoręczne Anetki Tyszkiewiczówny, to okazuje się, że w zakresie techniki opracowania przygotowywanej do wykonania odbitek miedzianej blachy nie widać żadnych poważniejszych różnic.

Zarówno nauczyciela, jak i uczennicę cechowała analogiczna, nieco nerwowa, z pozoru niedbała kreska, swobodnie i nieprecyzyjnie określająca zarysy przedmiotów oświetlonych promieniami światła, a gęstniejącym szrafowaniem akcentująca głębokie cienie. Pomimo operowania cienką linią rytu wyraźnie widać pragnienie, by oddziaływała walorowa plama. Jeśli zaś można poczynić takie właśnie obserwacje, to przede wszystkim jak najlepiej świadczą one o młodej adeptce sztuki. Artystyczne dokonania Ignacego Duviviera, który się mienił „pierwszym malarzem Jego Wysokości Jaśnie Oświeconego Księcia Bourbon”, stanowiąc winny temat odrębnej monografii. Osiągnięcie przez Anetkę Tyszkiewiczówną poziomu profesjonalnego artysty – bo taka musi być konkluzja tych spostrzeżeń – świadczy o jej niepospolitym talencie i gorliwej chęci uczenia się rzeczy nowych. Dostrzec też należy dwie dodatkowe okoliczności niewyrażane dotąd *expressis verbis*. Pierwsza dotyczy jej wieku, trzeba bowiem pamiętać, że w tym czasie była szesnastoletnim podlotkiem. Druga dotyczy motywacji, zawsze znacznie silniejszej, gdy umiejętność ma zapewnić byt, a znacznie słabszej, gdy jest tylko przejawem chwilowego kaprysu.

O ile sposób rysowania igłą grawerską nauczyciela i uczennicy był bardzo podobny, o tyle dukt pisma pojawiający się w tytułach widoków okazuje się odmienny. Nie trzeba ekspertyzy grafologicznej, by zauważyć, że w albumie występują dwa różne warianty często powtarzającej się litery v³⁸. Raz jest kreślona zamasyście, z wyraźnym szpicem wąsko stawianych, zbieżnych kresek, a innym razem powoli, szeroko, z łagodnym zakolem w tym miejscu. Pierwszy charakter występuje na trzech akwafortach sygnowanych przez Tyszkiewiczównę, drugi pojawia się na karcie tytułowej albumu³⁹. Należy stąd wnosić, że pierwszy był typowy dla uczennicy, drugi – dla nauczyciela, stąd zaś można wyprowadzić dalsze wnioski co do autorstwa przenoszenia rysunków na płyty. Anetka Tyszkiewiczówna byłaby zatem wykonawczynią grawerunku akwafort, które weszły do obu albumów, przedstawiających widoki: 1) kościoła opodal Grodna, 2) ogrodu pod Białymstokiem, 3) pałacu w Jabłonnie, 4) pałacu Na Wodzie w Łazienkach, 5) wodozbiornika na Mokotowie, a także tych, które znalazły się w albumie A,

³⁸ Dotyczy to również specyfiki zapisu innych liter, np. s.

³⁹ Wyokrąglona litera w (w nazwisku autorki wzoru) pojawia się również na sztychowanym przez Duviviera widoku Puław.

prezentujących: 6) plac Zamkowy z kolumną Zygmunta III oraz 7) fontannę w Łazienkach. Ignace Duvivier byłby zaś wykonawcą dwóch ostatnich wymienionych widoków w albumie B. Wątpliwości nasuwają się w przypadku prospektów ukazujących łazienkowski pomnik Jana III oraz Krakowskie Przedmieście z bramą Krakowską. W albumie A te akwaforty są pozbawione tytułów, w albumie B widnieją zaś wyokrąglone kształty w słowie: *vue*. Wszakże antrakt, jaki nastąpił między wykonaniem pejzażu a położeniem napisu, może sugerować, że ten mógł być późniejszym dodatkiem uczynionym przez nauczyciela.

Jeśli z poczynionych obserwacji zostały wyciągnięte trafne wnioski, to szczególnie uwagę winny przyciągać dwie pary akwafort – które już wcześniej były przedmiotem porównań – wyobrażających plac Zamkowy z kolumną Zygmunta III oraz fontannę w Łazienkach. Powstaje bowiem pytanie: co spowodowało ich zaistnienie w zdublowanej postaci? Wydaje się, iż odpowiedź winna być następująca: oto odzwierciedlają one to, co praktycznie jest trudno uchwytnie do wyśledzenia w odniesieniu do sztuki dawnej, czyli sam proces edukacji. W przypadku pierwszego widoku najprawdopodobniej Duvivier chciał swej uczennicy pokazać metody przenoszenia rysunku na płytę. Akwaforty różnią się wieloma szczegółami, a w tym sposobem modelowania wyobrażanych detali, co jest dobrze dostrzegalne choćby w znacznie bogatszym opracowaniu elewacji kamienicy po lewej stronie obrazu w albumie B. W przypadku widoku drugiego nie chodziło już o technikę grawerowania, lecz o całą kompozycję. Wprawdzie oba rysowane wzory mogły być dziełem Tyszkiewiczówny, ale różnice między uwiecznioną w akwafortcie wersją z albumu A i wersją z albumu B, dążące – jak powiedziano – do wzmocnienia siły oddziaływania obrazu na emocje widza, wydają się raczej lekcją, jaką nauczyciel dawał swej podopiecznej, wykonując poprawiony przez siebie jej prospekt Łazienek. Kładł nacisk na spotęgowanie nastroju, eliminował zaś realia, które uznał za zbędne (gmach koszar Ujazdowskich).

Sumując wnioski dotyczące autorstwa wykonanych w technice akwaforty widoków zebranych w albumie *Vues de Pologne*, należącym do kolekcji z Małej Wsi, należy stwierdzić, że jego rysunkowe wzory zostały wykonane przez Anetkę Tyszkiewiczównę, ona również przeniosła je igłą grawerską na powleczonej werniksem blachę. Pewność co do tego dają dwie (lub trzy) sygnatury umieszczone pod rycinami, można jednak – przy prawdopodobieństwie graniczącym z pewnością – założyć, iż dokonała tego również w przypadku pozostałych, niesygnowanych, w tym zbiorze. Trzeba wszakże pamiętać, że na końcowy efekt artystyczny składają się trzy etapy pracy. Dwa pierwsze zostały już wymienione, trzeci to obróbka płyty kwasem. „Wytrawianie – podkreślał Aleś Krejča – odgrywa w technice akwaforty nie mniejszą rolę niż grawerowanie rysunku. Dzięki

prawidłowemu wyborowi środka rozpuszczającego i określeniu czasu jego działania nadaje rysunkowi ostateczną formę, kształtując poprzez odpowiednią gradację linii jego plastykę, przestrzenność oraz grę światła i cieni” (100). Anetka Tyszkiewiczówna jest zatem – bez wątpienia – właściwą autorką tychże widoków, jednak ostatnia, techniczna faza ich tworzenia (trawienie, a także późniejsze wykonywanie odbitek) pozostawała najpewniej domeną nauczyciela i zasadała na jego doświadczeniu.

*

Akwaforty wykonane według rysunków Anetki Tyszkiewiczówny zebrane w albumie *Vues de Pologne* zyskały znacznie szerszy obieg niż tylko pierwotnie zamierzony wąski krąg rodziny i przyjaciół. Trafiły bowiem do wydawanego w Warszawie na początku XIX wieku „Kalendarzyka Politycznego, Chronologicznego i Historycznego” (il. 15). Ukazywał się on w latach 1800-1813, wydawcą (ściślej: nakładcą) był Jan Ludwik Koch, a jego księgarnia mieściła się przy ulicy Świętojańskiej w Warszawie, pod numerem 19, *vis-à-vis* katedry św. Jana Chrzciciela (Estreicher 139 n.)⁴⁰. Kalendarz ów publikowany ze spisem „magistratur krajowych” miał charakter oficjalnego druku rządowego – terminarza i książki imiennie-adresowej wszystkich państwowych urzędników oraz urzędów. Niektóre tomy były ilustrowane sztychami, w większości anonimowymi, choć w edycji na rok 1809 opublikowano ryciny Jana Ligbera prezentujące portrety króla Fryderyka Augusta oraz królowej Amalii Augusty wraz z córką Augustą Marią Nepomuceną Antoniną⁴¹. Korzystano zatem ze współpracy profesjonalnych grafików.

W kalendarzu na rok 1811 znalazło się sześć spośród dziewięciu albumowych prac Anetki Tyszkiewiczówny⁴². Wybrano te, które ukazywały obiekty warszawskie lub znajdujące się w najbliższej okolicy miasta. Były to zatem przedstawienia: 1) placu Zamkowego z kolumną Zygmunta III Wazy, 2) Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską w tle, 3) pałacu Na Wodzie w Łazienkach, 4) łazienkowskiego mostu z pomnikiem Jana III Sobieskiego, 5) wodozbioru w Mokotowie oraz 6) pałacu w Jabłonnie (il. 16, 17). Kalendarz jako druk użytkowy nie odznaczał się zbytnią finezją edytorską; sztychy odbijano na papierze marnej jakości, bywały krzywo poprzycinane. Wyraźnie też widać, że nie kopiowano prospektów

⁴⁰ Szerzej o tej postaci: Zienkowska 176.

⁴¹ *Kalendarzyk Polityczny* (1809), po s. 24 i 26. Na temat tego artysty: „Ligber Jan” 94.

⁴² *Kalendarzyk Polityczny* (1811), po s. 4, 8, 12, 16, 20 i 24. Kompletny egzemplarz znajduje się m.in. w zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, sygn. 2658c.

z albumu *Vues de Pologne*, tylko użyto tych samych płyt, które szesnaście lat wcześniej sporządzone zostały w Wiedniu. Z nich trzy stanowiły podstawę akwafort w albumach A i B, trzy inne zamieszczonych tylko w albumie B. Wzory wszystkich pochodziły od Tyszkiewiczówny, grawerowanie zaś należało po połowie do uczennicy i do nauczyciela. Płyty musiały być już dość mocno przepracowane, co również oddziaływało na jakość przygotowanych ilustracji. Jedyną innowacją, jaką poczyniono przy okazji edycji kalendarza, stało się ponumerowanie poszczególnych widoków cyframi arabskimi dodanymi w prawych górnych narożnikach wykorzystanych blach.

Można jedynie domniemywać, jaka była przyczyna ozdobienia kalendarza paniąskimi pracami Tyszkiewiczówny, a wówczas już Anetki z Tyszkiewiczów Potockiej. Do reprodukcji przeznaczono płyty z widokami zatytułowanymi, lecz niesygnowanymi nazwiskiem autorki (choć wariant sygnowany był przecież możliwy w przypadku widoku z kolumną Zygmunta III jako głównym motywem). Nie chodziło więc o zyskanie powszechnej sławy przez artystkę. Jednak ich publikacja, a zatem prezentacja szerokiemu ogółowi polskiego społeczeństwa, wskazuje, iż ceniła ona swe juvenilia i uznawała, że warte są popularyzacji. Kto przesądził o druku? Przypuszczalnie Potoccy. Piastowali podówczas wysokie stanowiska, a spośród tych jej najbliższych: teść Stanisław Kostka Potocki był prezesem Rady Stanu i zarazem ministrem edukacji, a jego syn – i mąż Anetki Tyszkiewiczówny – był wielkim koniuszym króla Fryderyka Augusta⁴³. Ten pierwszy, głęboko zaangażowany w działalność obywatelską i polityczną, pełniący najwyższe stanowisko cywilne w Księstwie Warszawskim, miał również bezpośredni wpływ na kształt kalendarza i publikowanych w nim wiadomości urzędowych. Z pewnością więc edycja dokonała się z jego inicjatywy, za wiedzą i zgodą autorki akwafort, choć ona sama w latach 1810-1811 przebywała w Paryżu, dokąd podążyła wprost z Wiednia (Potocka-Wąsowiczowa 135 n.).

Siedem spośród albumowych widoków zostało przypomnianych – tym razem jednak już jako reprodukcje wykonane techniką drukarską – na łamach *Tygodnika Ilustrowanego* w 1897 r. Były to ujęcia: 1) placu Zamkowego z kolumną Zygmunta III Wazy, 2) Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską, 3) pałacu Na Wodzie w Łazienkach, 4) łazienkowskiego mostu z pomnikiem konnym Jana III Sobieskiego, 5) źródła w tychże Łazienkach, 6) pałacu w Jabłonnie oraz 7) parku pod Białymstokiem. Zostały użyte jako ilustracje ukazującego się w odcinkach opracowania pióra Aleksandra Kraushara o Burbonach na wygnaniu w Mitawie

⁴³ Odnośnie do pierwszego z wymienionych: Grochulska 158 n.; – do drugiego: Smoleńska 756 n.

i Warszawie (Kraushar nr 36 703; nr 39, 758; nr 40 784; nr 41 810 n.; nr 46 901; nr 52 1030). Wszystkie wzory pochodziły ze zbioru dzieł sztuki stołecznego bankiera Mathiasa Bersohna, członka Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności w Krakowie (Rabska 469 n.). Stało się to tym łatwiejsze, że autor artykułu był jego zięciem – mężem najstarszej córki, Jadwigi – a przy swoich zainteresowaniach historycznych musiał dobrze znać kolekcję zgromadzoną przez teścia (Maternicki 242). Tylko pierwszy widok pojawił się jako praca anonimowa, pozostałe wyraźnie określono co do autorstwa: „akwaforta Anetty hr. Tyszkiewiczówny”, ostatnią nawet nieco szerzej: „akwaforta Anetty hr. z Tyszkiewiczów Dunin-Wąsowiczowej”.

Obecność artystki w pamięci potomnych utrwały też liczne – jak na amatorski charakter jej poczynąń – hasła w rozmaitych leksykonach poświęconych twórcom sztuki. Aczkolwiek z reguły noty były dość lapidarne i wymieniały jedynie pojedyncze prace. Autorzy haseł powstałych w XX i XXI wieku charakteryzowali ją jako: „rysowniczkę i akwaforcistkę” (Batowski), „malarzkę i rytowniczkę” (Łoza), „projektantkę i akwaforcistkę” (Bénézit) lub „rysowniczkę i rytowniczkę” (Bernatowicz). O ile pierwszy człon określenia bywał zmienny, gdyż obejmował rysunek, malarstwo oraz projektowanie, o tyle drugi – pomijawszy niuanse – okazywał się stały: sztychowanie. Ale choć zabrzmie to paradoksalnie, do Anetki Tyszkiewiczówny znacznie lepiej pasują określenia: rysowniczka, projektantka, nawet malarka, bo wszystkie te aktywności podejmowała, aniżeli akwaforcistka. I to nawet nie dlatego, że jak przypuszczano dawniej, pracę na płytach miedzianych wykonał Duvivier, bo – co starałem się udowodnić – młoda artystka najpewniej większość tych płyt sama wedle własnych inwencji opracowała. Natomiast dlatego, że przygotowanie małej serii akwafort było tylko etapem nauki, jednorazowym eksperymentem edukacyjno-artystycznym, który już później miał się nigdy nie powtórzyć⁴⁴. Z równym więc powodzeniem można byłoby ją nazwać hafciarką, skoro wiadomo, że na wystawie sztuk pięknych w Warszawie w 1819 r. raz jeden zaprezentowała „kwiaty wyszywane jedwabiami kolorowymi” (Kozakiewicz 8, 14, 19)⁴⁵.

⁴⁴ Dlatego też wydaje się pewną nadinterpretacją stwierdzenie, że Tyszkiewiczówna „opanowała żmudną sztukę akwaforty” (Jakimowicz 48).

⁴⁵ Notabene w komentarzu do tekstu źródłowego pojawia się określenie „hafciarka”, ale uczyniono to najpewniej mechanicznie, tak jak nadano jej nowe imię: „Potocka Aleksandra”, choć powinno być Aleksandrowa, jako że jeszcze wówczas była małżonką Aleksandra Potockiego.

*

Wnioski z przeprowadzonych rozważań są zatem następujące: Anetka Tyszkiewiczówna, przez całe życie zajmująca się amatorsko twórczością artystyczną, rysowaniem i projektowaniem, była autorką zebranych w albumie *Vues de Pologne* akwafort (do wszystkich wykonała rysunkowe inwencje, a większość z nich własnoręcznie też naniosła na płyty). Powstał on jako rezultat – i zarazem pamiątka – pobierania lekcji w zakresie tej techniki u francuskiego artysty Ignacego Duviviera w Wiedniu w roku 1795. W swych pracach wyraźnie przedkładała motywy pejzażowe nad wedutowe. Starła się oddawać nastrój chwili poprzez żywą, energiczną kreskę, silne kontrasty walorowe. Kreowała pejzaże sentymentalne, subiektywne w sposobie ujęcia, bez dbałości o dokładność i realizm w odwzorowaniu rzeczywistości. Możliwe zresztą, że tę ostatnią cechę jej prac spotęgowało tworzenie wzorów z pamięci, w Wiedniu, w znacznym oddaleniu od wyobrażanych miejsc: Warszawy, Białegostoku czy Grodna. Oceniając wartość artystyczną tych dokonań, należy też pamiętać, że są juweniliami. Tworząca je młoda artystka miała zaledwie szesnaście lat. Sporządzone przez nią płyty zostały wykorzystane na początku XIX wieku w celach komercyjnych: sześć spośród dziewięciu albumowych akwafort ozdobiło wydanie „Kalendarzyka Politycznego, Chronologicznego i Historycznego” na rok 1811, drukowanego nakładem Jana Ludwika Kocha. Na podstawie znacznej liczby odbitek – tych z 1795, jak też tych z 1811 r. – pozostających w kolekcjonerskim obiegu można wnosić o wyjątkowej jak na amatorkę popularności tej części jej artystycznego dorobku. O ile wiadomo, po tym młodzieńczym doświadczeniu nigdy już później Anna z Tyszkiewiczów – *primo voto* Potocka, *secundo voto* Dunin-Wąsowiczowa – do techniki akwaforty nie powróciła.

BIBLIOGRAFIA

ARCHIWALIA

Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Publiczne Potockich, rkps sygn. 271.

Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 20557: *Vues de Pologne dédiées à Mademoiselle Annette de Tyszkiewicz par son très humble et très obéissant serviteur Duvivier p[remie]r peintre de Son Altesse Sérénissime Monseigneur[r] le Duc de Bourbon.*

Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 64723: Vues de Pologne dédiées à Mademoiselle Annette de Tyszkiewicz par son très humble et très obéissant serviteur Duvivier p[re]mier peintre de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Bourbon.

OPRACOWANIA

- Aleksandrowicz, Alina. „Maria Wirtemberska”. *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996, ss. 653-683.
- Bartczakowa, Aldona. *Franciszek Maria Lancii 1799-1875*. Budownictwo i Architektura, 1954.
- Batowski, Zygmunt. „Pałac Tyszkiewiczów w Warszawie. Dzieje budowy i dekoracji w XVIII wieku”, oprac. Natalia Batowska, *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 1, 1956, ss. 305-368.
- Batowski, Zygmunt. „Tyszkiewicz Anna (Annette)”. Ulrich Thieme, Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. Hans Vollmer, Bd. 33, Ernst Arthur Seemann Verlag, 1939, s. 517.
- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, vol. 3, Librairie Gründ, 1955; vol. 10, Librairie Gründ, 1976.
- Bernatowicz, Aleksandra. „Norblin de la Gourdain Jan Piotr”. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa i Małgorzata Biernacka, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998, ss. 110-127.
- Bernatowicz, Aleksandra. „Potocka Anna Maria”. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. Urszula Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003, ss. 433-434.
- Bernatowicz, Tadeusz. „Abrysy i planty ogrodnika warszawskiego Carla Georga Knackfussa”. *Arx Felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001, ss. 411-423.
- Bołoz Antoniewicz, Jan. *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 do 1886*. Dyrekcja Powszechnej Wystawy Krajowej, 1894.
- Carus, Carl Gustav. „Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym”. Tłum. Anna Palińska. *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, oprac. Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974, ss. 338-352.
- C[zartoryska], I[zabela]. *Mysli różne o sposobie zakładania ogrodów*. Wilhelm Bogumił Korn, 1805.
- Estreicher, Karol. *Bibliografia polska XIX wieku*. Wyd. 2, t. 15: *Katalogi*, red. Anna Klinger i Zofia Otczykowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.

- Falkowski, Juliusz. *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, t. 1, Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1877.
- Grochulska, Barbara. „Potocki Stanisław Kostka”. *Polski słownik biograficzny*, t. 28, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1984-1985, ss. 158-170.
- Grońska, Maria, i Maria Ochońska. *Zbiory Pawlikowskich. Katalog*, red. Tadeusz Solski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960.
- Gutowska-Dudek, Krystyna. *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej. Katalog*, t. 1, Biblioteka Narodowa, 1997; t. 3, Biblioteka Narodowa, 2002.
- Gutowska-Dudek, Krystyna. „Zbiór rysunków z dawnej kolekcji wilanowskiej w Bibliotece Narodowej w Warszawie”. *Studia Wilanowskie*, t. 7, 1981, ss. 39-64.
- Jakimowicz, Irena. *Pięć wieków grafiki polskiej*. Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997.
- Jaroszewski, Tadeusz Stefan. *O siedzibach neogotyckich w Polsce*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.
- Jaroszewski, Tadeusz Stefan. „Puławy w okresie klasycyzmu”. *Teka konserwatorska*, z. 3: *Puławy*, red. Stanisław Lorentz, Wydawnictwo Arkady, 1962, ss. 64-86.
- Jaworska, Jadwiga. „Widoki Mazowsza. Materiały ikonograficzne w malarstwie, rysunku, grafice. Katalog”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. 12, 1968, ss. 213-367.
- Kalendarzyk Polityczny, Chronologiczny i Historyczny*, t. 10, 1809.
- Kalendarzyk Polityczny, Chronologiczny i Historyczny*, t. 12, 1811.
- Kamińska-Krassowska, Halina. „Lesseur Wincenty de”. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. Janusz Derwojed, Wydawnictwo Krąg, 1993, ss. 62-64.
- Kamińska-Krassowska, Halina. *Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej z dawnej kolekcji Tarnowskich z Dzikowa w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu. Katalog wystawy = Miniaturen von Wincenty Lesseur und Waleria Tarnowska aus der ehemaligen Tarnowski-Sammlung in Dzików in Polenmuseum Rapperswil. Ausstellungskatalog*. Zamek Królewski w Warszawie, 1994.
- Kamińska-Krassowska, Halina. „Wincenty de Lesseur – życie i działalność”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. 13, nr 2, 1969, ss. 145-259.
- Kołaczkowski, Julian. *Słownik rytmików polskich tudzież obcych w Polsce zamieszkałych lub czasowo w niej przebywających, od najdawniejszych do najnowszych czasów, jako przyczynek do historii sztuk pięknych w Polsce*. Lwów, Towarzystwo im. Szewczenki, 1874.
- Kotkowska-Bareja, Hanna. *Pomnik Poniatowskiego*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971.
- Kozakiewicz, Stefan. *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845*. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1952.
- Krakowski, Piotr. „Z zagadnień polskiego malarstwa krajobrazowego w I połowie wieku XIX. (Teoria i twórczość)”. *Folia Historiae Artium*, t. 13, 1977, ss. 125-146.

- Kraszewski, Józef Ignacy. *Catalogue d'une collection iconographique polonaise, composée des dessins originaux, gravures, xylographies, lithographies, illustrant l'histoire, la géographie, antiquités, costumes, moeurs, armes, meubles etc. de l'ancienne Pologne, de ses provinces et pays limitrophes*. Dresden, Imprimerie de Hellmuth Henkler, [1865].
- Kraushar, Aleksander. „Burboni na wygnaniu w Mitawie i Warszawie. Kartka historyczna (1798-1805)”. *Tygodnik Ilustrowany*, t. 39, nr 36, 1897, ss. 703-704; nr 39, ss. 757-759; nr 40, ss. 783-784; nr 41, ss. 810-811; nr 46, ss. 901-903; nr 52, ss. 1030-1032.
- Krejča, Aleš. *Techniki sztuk graficznych. Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Tłum. Andrzej Dulewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1984.
- Kwiatkowska, Maria Irena. *Pałac Tyszkiewiczów*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Kwiatkowska, Maria Irena, i Marek Kwiatkowski. „Pałace Tyszkiewiczów i Uruskich”. *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. Jerzy Miziołek, Uniwersytet Warszawski, 2003, ss. 217-236.
- „Ligber Jan”. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. Janusz Derwojed, Wydawnictwo Krąg, 1993, s. 94.
- Lorentz, Stanisław. „Działalność Stanisława Kostki Potockiego w dziedzinie architektury”. *Rocznik Historii Sztuki*, t. 1, 1956, ss. 450-501.
- Lorentz, Stanisław. *Natolin*. Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1948.
- Łoza, Stanisław. *Architekci i budowniczowie w Polsce*. Budownictwo i Architektura, 1954.
- Maroszek, Józef. „Sentymentalny park Vocluse pod Białymstokiem założony w 1767 roku”. *Białostoczczyzna*, t. 7, nr 2, 1992, ss. 5-8.
- Maternicki, Jerzy. „Kraushar Aleksander”. *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1970, ss. 241-244.
- Mączyński, Ryszard. „Dom Gotski w Bażantarni pod Białymstokiem. Kilka uwag na marginesie ustaleń Józefa Maroszka”. *Zapiski Historyczne*, t. 83, nr 2, 2018, ss. 217-242.
- Mączyński, Ryszard. „«Got do Arkadii potrzebny». Rozważania o nurcie neogotyckim w polskiej architekturze doby klasycyzmu”. *Sztuka i Kultura*, t. 4, 2016, ss. 129-199.
- Mączyński, Ryszard. “Gothic Revival in Polish Classical Architecture”. *The Middle Ages: Narratives of Art*, red. Jarosław Wenta, współred. Claire Orenduff i Magdalena Kopyczyńska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019, ss. 159-216.
- Mączyński, Ryszard. „Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi, czyli rozważania o tym, jak w opinii potomnych uczeń zawłaszczył dzieła swego mistrza: Stanisława Zawadzkiego”. *Sztuka i Kultura*, t. 3, 2015, ss. 113-242.
- Mączyński, Ryszard. „Zawadzki i Kamsetzer – dowód przyjaźni i współpracy architektów. Rozważania o warszawskich pałacach Tyszkiewiczów i Raczyńskich”. *Sztuka i Kultura*, t. 5, 2017-2018 (w druku).
- Melbechowska-Luty, Aleksandra. *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*. Wydawnictwo Neriton, 1997.

- Mościcki, Henryk. *Białystok. Zarys historyczny*. Magistrat m. Białegostoku, 1933.
- Nagler, Georg Kaspar. *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, t. 19, München, Ernst August Fleischmann Verlag, 1849.
- Okońska, Alicja. *Żywoty pań malujących*. Nasza Księgarnia, 1981.
- Pawłowska, Magdalena. „O portretach polskich Angeliki Kauffmann”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. 13, nr 2, 1969, ss. 73-144.
- Polanowska, Jolanta. *Stanisław Kostka Potocki (1855-1821). Twórczość architekta amatora przedstawiciela neoklasycyzmu i nurtu „picturesque”*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk – Liber pro Arte, 2009.
- Potocka, Anna. *Mémoires de la Comtesse Potocka*, publié par C. Stryeński, Paris, Librairie Plon, 1897.
- Potocka, Anna. *Voyage d'Italie (1826-1827)*, publié par C. Stryeński, Paris, Librairie Plon, 1899.
- Potocka-Wąsowiczowa, Anna. *Wspomnienia naocznego świadka*, oprac. B. Grochulska, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- „Potocka z Tyszkiewiczów Anna Maria”. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 6: Oświecenie. Cz. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. 58-60.
- Rabska, Zuzanna. „Bersohn Mathias”. *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Polska Akademia Umiejętności, 1935, ss. 469-470.
- Rastawiecki, Edward. *Słownik rytmowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*. Poznań, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1886.
- Ruszczyćówna, Janina. „Grassi Josef”. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, ss. 459-466.
- Smoleńska, Barbara. „Potocki Aleksander”. *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1982, ss. 756-759.
- Sobaszek, Waclaw. „Carl Gustav Carus na rozstaju dróg romantyzmu”. *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, ss. 253-325.
- Sroczyńska, Krystyna. *Podróże malownicze Zygmunta Vogla*. Oficyna Wydawnicza Auriga – Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.
- Sroczyńska, Krystyna. *Zygmunt Vogel, rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1969.
- Sulerzyska, Teresa. *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, cz. 2: Miejscowości różne. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
- Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog wystawy jubileuszowej w stulecie powstania Muzeum 1862-1962*, t. 2: *Od wieku Oświecenia do połowy XX wieku*. Muzeum Narodowe w Warszawie, 1962.

- Tessaro-Kosimowa, Irena. *Warszawa w starych albumach*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Thieme, Ulrich, i Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. Ulrich Thieme, t. 10, Ernst Arthur Seemann Verlag, 1914.
- Treydel, Renate. „Duvivier Ignace”. *Allgemeines Künstler Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 31, Klaus Gerhard Saur Verlag, 2002, ss. 328-329.
- Widoki architektoniczne w malarstwie polskim 1780-1880. Katalog*. Muzeum Narodowe w Warszawie, 1964.
- „Wirtemberska z Czartoryskich Maria Anna”. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 6: *Oświecenie*, cz. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970, ss. 424-430.
- Zienkowska, Krystyna. „Koch Jan Ludwik”. *Polski słownik biograficzny*, t. 13, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1967-1968, ss. 176-178.

Netografia

- https://pl.wikipedia.org/wiki/Anna_Potocka (dostęp: 16.05.2018).
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazyli_Walicki (dostęp: 26.10.2019).
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Maria_Wirtemberska (dostęp: 16.05.2018).
- www.ksiegaimion.com/aneta (dostęp: 16.05.2018).

SPIS ILUSTRACJI

1. Portret Anny (Anetki) z Tyszkiewiczów Potockiej; heliograwiura Paula Dujardin wg obrazu Josefa Grassiego z 1794 r., znajdującego się niegdyś w pałacu w Zatorze, załączona do tomu: *Mémoires de la Comtesse Potocka*, wydanego w Paryżu w 1897 r.; egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna BN.
2. Strona tytułowa albumu *Vues de Pologne dédiées à Mademoiselle Annette de Tyszkiewicz par son très humble et très obéissant serviteur Duvivier p[remie]r peintre de Son Altesse Sérénissime Monseigneur[r] le Duc de Bourbon*; egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
3. Akwaforta z przedstawieniem kościoła opodal Grodna; strona 1 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
4. Akwaforta z przedstawieniem łaźniewskiego mostu z pomnikiem Jana III Sobieskiego; strona 2 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
5. Akwaforta z przedstawieniem wodozbioru w ogrodzie w Mokotowie; strona 3 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.

6. Akwaforta z przedstawieniem wodozbioru w Łazienkach; strona 4 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
7. Akwaforta z przedstawieniem Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską w tle; strona 5 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
8. Akwaforta z przedstawieniem placu z kolumną Zygmunta III Wazy; strona 6 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
9. Akwaforta z przedstawieniem pałacu Na Wodzie w Łazienkach Królewskich; strona 7 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
10. Akwaforta z przedstawieniem pałacu w Jabłonie; strona 8 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
11. Akwaforta z przedstawieniem pawilonu w parku Vaucluse koło Białegostoku; strona 9 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
12. Akwaforta z przedstawieniem wodozbioru w Łazienkach; strona 4 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz B w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
13. Akwaforta z przedstawieniem placu z kolumną Zygmunta III Wazy; strona 2 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz B w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
14. Akwaforta z przedstawieniem parku w Puławach; strona 3 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz B w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna MNW.
15. Strona tytułowa „Kalendarzyka Politycznego, Chronologicznego i Historycznego” na rok 1811, drukowanego nakładem Jana Ludwika Kocha; egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna BN.
16. Akwaforta z przedstawieniem placu z kolumną Zygmunta III Wazy; rycina numer 1 w „Kalendarzyku Politycznym, Chronologicznym i Historycznym” na rok 1811; egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna BN.
17. Akwaforta z przedstawieniem Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską w tle; rycina numer 2 w „Kalendarzyku Politycznym, Chronologicznym i Historycznym” na rok 1811; egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. Pracownia Reprograficzna BN.

Tabl. I. Sygnatury: 1 – Anetki Tyszkiewiczówny na akwafortie z widokiem kościoła opodal Grodna (w albumie A), 2 – Anetki Tyszkiewiczówny na akwafortie z widokiem wodozbioru w Łazienkach (w albumie A), 3 – Marii Wirtemberskiej na akwafortie

z widokiem parku w Puławach (w albumie B), 4 – Ignacego Duviviera na akwafortcie z widokiem parku w Puławach (luźna rycina).

SZLACHETNA AMATORKA

AKWAFORTY ANETKI TYSZKIEWICZÓWNY Z ALBUMU *VUES DE POLOGNE*

Streszczenie

Artykuł został poświęcony akwafortom zebranych w albumie *Vues de Pologne*, dedykowanym Annie (Anetce) Tyszkiewiczównie (1779-1867). Przez całe życie zajmowała się ona amatorsko twórczością artystyczną: rysowaniem, malowaniem, a przede wszystkim projektowaniem, co wycisnęło piętno na założeniach pałacowo-ogrodowych w: Wilanowie, Natolinie, Mokotowie, Jabłonie i Zatozrze. Album powstał jako rezultat – i pamiątka – pobytu w Wiedniu w 1795 r. oraz pobierania wtedy lekcji rysunku i akwaforty u francuskiego malarza Ignacego Duviviera (1758-1832), artysty przyjętego później na członka tamtejszej akademii. W podstawowej wersji zawiera – poza stroną tytułową – dziewięć widoków głównie z Warszawy i jej okolic. Tyszkiewiczówna była autorką wszystkich rysunkowych wzorów, jak też przeniesienia ich na płyty, z których powstały odbitki. W pracach tych wyraźnie przedkładała motywy pejzażowe nad wedutowe. Starła się oddawać nastrój chwili, poprzez żywą, energiczną kreskę oraz silne kontrasty walorowe. Komponowała widoki sentymentalne, subiektywne w sposobie ujęcia, bez dbałości o dokładność i realizm w odwzorowaniu rzeczywistości. Możliwe zresztą, że tę ostatnią cechę spotęgowało tworzenie wzorów z pamięci, w Wiedniu, w znacznym oddaleniu od wyobrażanych miejsc. Oceniając wartość artystyczną prac Tyszkiewiczówny – a pod względem techniki wykonania nie różnią się one wcale od dzieł nauczyciela – należy pamiętać, że są juveniliami, gdyż autorka miała zaledwie szesnaście lat. Sporządzone przez nią płyty zostały powtórnie wykorzystane na początku XIX wieku w celach komercyjnych: sześć spośród dziewięciu akwafort ozdobiło wydanie „Kalendarzyka Politycznego, Chronologicznego i Historycznego” na rok 1811, drukowanego nakładem Jana Ludwika Kocha. Na podstawie znacznej liczby odbitek – tych z 1795, jak też tych z 1811 r. – pozostających w kolekcjonerskim obiegu można wnosić o wyjątkowej jak na amatorkę popularności tej części jej dorobku. Ale po tym młodzieńczym doświadczeniu nigdy już później Anna z Tyszkiewiczów – *primo voto* Potocka, *secundo voto* Dunin-Wąsowiczowa – do techniki akwaforty nie powróciła.

Słowa kluczowe: grafika; akwaforta; pejzaż; weduta; artysta amator; Anna (Anetka) z Tyszkiewiczów Potocka-Wąsowiczowa; Ignace Duvivier; sztuka polska przełomu XVIII i XIX wieku.

A NOBLE AMATEUR

THE ETCHINGS BY ANETKA TYSZKIEWICZÓWNA FROM THE ALBUM *VUES DE POLOGNE*

Summary

The article is devoted to the etchings collected in the album *Vues de Pologne*, dedicated to Anna (Anetka) Tyszkiewiczówna (1779-1867). Throughout her life, she was involved in amateur artistic

work: drawing, painting and, above all, design, which left its mark on the palace and garden layouts in Wilanów, Natolin, Mokotów, Jabłonna and Zator. The album was created as a result and as a memoir of her stay in Vienna in 1795. At that time she took drawing and etching lessons from the French painter Ignace Duvivier (1758-1832) – an artist that was later accepted as a member of the local academy. Apart from the title page, in its basic version the album contains nine views mainly of Warsaw and its surroundings. Tyszkiewiczówna was the author of all the drawing patterns, she also transferred them onto the printing plates. In these works she clearly preferred landscape motifs over vedutas. She tried to reflect the mood of the moment through a lively, energetic line and strong value contrasts. She composed sentimental, subjective landscapes with little care for accuracy or realism in the representation of reality. It is also possible that the latter feature was intensified by the recreation of patterns from her memory, in Vienna, far away from the portrayed places. Evaluating the artistic value of her works—in terms of the technique used they do not differ at all from the works of her teacher—one should remember that they are juvenile works since the author was only sixteen at that time. Her plates were reused at the beginning of the 19th century for commercial purposes – six out of nine etchings adorned the 1811 edition of “The Political, Chronological and Historical Calendar”, printed by Jan Ludwik Koch. On the basis of the considerable number of prints in collectors’ circulation—those from 1795 as well as those from 1811—it is possible to conclude that this part of her work is exceptionally popular for an amateur. But after this youthful experience, Anna née Tyszkiewicz, *primo voto* Potocka, *secundo voto* Dunin-Wąsowiczowa, never returned to the etching technique.

Keywords: drawing; etching; landscape; veduta; amateur artist; Anna (Anetka) Potocka-Wąsowiczowa née Tyszkiewicz; Ignace Duvivier; Polish art at the turn of the 18th and 19th centuries.

Translated by Rafał Augustyn



1. Portret Anny (Anetki) z Tyszkiewiczów Potockiej; heliograviura Paula Dujardin według obrazu Josefa Grassiego z 1794 r., znajdującego się niegdyś w pałacu w Zatorze, załączona do tomu: *Mémoires de la Comtesse Potocka*, wydane w Paryżu w 1897 r.; egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. BN



2. Strona tytułowa albumu *Vues de Pologne*; egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



3. Akwaforta z przedstawieniem kościoła opodal Grodna; strona 1 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



4. Akwaforta z przedstawieniem łaźniakowskiego mostu z pomnikiem Jana III Sobieskiego; strona 2 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



5. Akwaforta z przedstawieniem wodozbioru w ogrodzie w Mokotowie; strona 3 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



6. Akwaforta z przedstawieniem wodozbioru w Łazienkach; strona 4 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



7. Akwaforta z przedstawieniem Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską w tle; strona 5 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



8. Akwaforta z przedstawieniem placu z kolumną Zygmunta III Wazy; strona 6 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



9. Akwaforta z przedstawieniem pałacu Na Wodzie w Łazienkach Królewskich; strona 7 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



10. Akwaforta z przedstawieniem pałacu w Jabłonie; strona 8 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



11. Akwaforta z przedstawieniem pawilonu w parku Vauclose koło Białegostoku; strona 9 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz A w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



12. Akwaforta z przedstawieniem wodozbioru w Łazienkach; strona 4 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz B w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



13. Akwaforta z przedstawieniem placu z kolumną Zygmunta III Wazy; strona 2 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz B w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



14. Akwaforta z przedstawieniem parku w Puławach; strona 3 albumu *Vues de Pologne*, egzemplarz B w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; fot. MNW



15. Strona tytułowa „Kalendarzyka Politycznego, Chronologicznego i Historycznego” na rok 1811, drukowanego nakładem Jana Ludwika Kocha; egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. BN



16. Akwaforta z przedstawieniem placu z kolumną Zygmunta III Wazy; rycina 1 w „Kalendarzyku” na rok 1811, egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. BN



17. Akwaforta z przedstawieniem Krakowskiego Przedmieścia z bramą Krakowską w tle; rycina 2 w „Kalendarzyku” na rok 1811, egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; fot. BN



Tabl. I. Sygnatury:

- 1 – Anetki Tyszkiewiczówny na akwaforcie z widokiem kościoła opodal Grodna (w albumie A),
- 2 – Anetki Tyszkiewiczówny na akwaforcie z widokiem wodozbioru w Łazienkach (w albumie A),
- 3 – Marii Wirtemberskiej na akwaforcie z widokiem parku w Puławach (w albumie B),
- 4 – Ignacego Duviviera na akwaforcie z widokiem parku w Puławach (luźna rycina)