

BARBARA MATWIEJCZYK
[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-6919-1443](https://orcid.org/0009-0009-6919-1443)
UNIwersytet Gdański

ZAGINIONY PORTRET ANIELI Z POTOCKICH KONSTANTOWEJ ZAMOYSKIEJ PĘDZLA JANA MATEJKI*

Słowa kluczowe: Jan Matejko, Aniela Zamoyska, Konstanty Zamoyski, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, pałac Brzozowskich, malarstwo portretowe, straty wojenne, dzieła zaginione

Keywords: Jan Matejko, Aniela Zamoyska, Konstanty Zamoyski, Zamoyski Museum in Kozłówka, Brzozowski Palace, portrait painting, wartime losses, lost paintings

Abstrakt: Celem artykułu jest przedstawienie zaginionego portretu Anieli z Potockich Konstantowej Zamoyskiej pędzla Jana Matejki. Obraz ukończony w 1872 r. i dwukrotnie pokazywany szerokiej publiczności na wystawach w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie reprezentuje okres w twórczości Matejki, w którym artysta odszedł od typowo realistycznego prezentowania modeli. Dzieło w obawie przed zbliżającym się frontem zostało przewiezione w 1944 r. z pałacu Zamoyskich w Kozłówce do pałacu Brzozowskich w Warszawie, gdzie podczas działań wojennych uległo zniszczeniu. Szczęśliwie zachowała się dokumentacja obrazu – czarno-biała odbitka fotografii z 1872 r., negatyw szklany fotografii wykonanej po 1923 r., grafika w tzw. *Albumie Jana Matejki* oraz niedawno odnaleziona kopia pędzla Floriana Cynka (?). W niniejszym artykule podsumowano dostępne aktualnie źródła traktujące o portrecie Zamoyskiej, a także zarysowano biografię hrabiny, m.in. skorygowano na podstawie odnalezionych dokumentów rok jej urodzin, do tej pory podawany błędnie.

Abstract: The aim of this article is to present the lost portrait of Aniela Konstantowa Zamoyska, née Potocka, by Jan Matejko. Completed in 1872 and presented twice to the general public at exhibitions at the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, the painting represents a period in Matejko's oeuvre when the artist departed from the realistic presentation of models. Fearing the approaching front, the work was transported in 1944 from the Zamoyski Palace in Kozłówka to the Brzozowski Palace in Warsaw, where it was destroyed during the war. Fortunately, a black and white photograph from 1872, a glass negative made after 1923, a print in the so-called *Matejko Album* and a recently found copy of the painting by Florian Cynk (?). This article summarises currently available sources and outlines the countess's biography, including a correction of the year of her birth, which has so far been given incorrectly.

* Niniejszy tekst powstał na podstawie rozdziału pracy licencjackiej obronionej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego: „Fotograficzne portrety kobiet w zbiorach Muzeum Zamoyskich w Kozłówce (od połowy XIX wieku do lat 30. XX wieku”, pod kierunkiem dr Anny Sobockiej.

W 1944 r. ostatnia właścicielka pałacu Zamoyskich w Kozłówce Jadwiga z Brzozowskich Zamoyska wywiozła najcenniejsze pamiątki rodzinne do Warszawy. Część zbiorów dzięki współpracy ze Stanisławem Lorentzem umieszczona została w Muzeum Narodowym, reszta, w tym dwa obrazy pędzla Jana Matejki (*Portret Anieli Zamoyskiej* oraz *Jan Zamoyski pod Byczyną*), najprawdopodobniej znalazła się na strychu pałacu Brzozowskich przy ulicy Brackiej. W trakcie Powstania Warszawskiego budynek ten został częściowo zniszczony, a ukryte na najwyższej kondygnacji dzieła spłonęły.

Portret Anieli z Potockich Zamoyskiej z Kozłówki, żony Konstantego Zamoyskiego¹ zamówiony został najpewniej w 1871 r., ukończony zaś w 1872². Obraz znany jest dziś z czarno-białej fotografii autorstwa Awita Szuberta, której odbitka znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (il. 1)³, oraz z zachowanego w Muzeum Narodowym w Warszawie szklanego negatywu zdjęcia wykonanego przez Stanisławę Janczewską po 1923 r. (il. 2)⁴. Rycina z podobizną Anieli Zamoyskiej znalazła się także w wydany przez drukarnię Franciszka Salezego Lewentala w 1876 r. *Albumie Jana Matejki* (il. 3)⁵. W Instytucie Polskim i Muzeum im. gen Sikorskiego w Londynie znajduje się kopia portretu, wykonana prawdopodobnie przez Floriana Cynka (il. 4). Odnaleziona dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, na krótko przed oddaniem niniejszego tekstu do druku, nie była znana ani pracownikom Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, ani żyjącym potomkom Jadwigi z Brzozowskich i Aleksandra Leszka Zamoyskiego – ostatnich właścicieli pałacu w Kozłówce. Prawdopodobny autor kopii, Florian Stanisław Cynk, będący bliskim współpracownikiem Matejki, jest jednym z autorów rysunków ukazujących obrazy krakowskiego mistrza, które posłużyły jako wzory do wykonania grafik publikowanych w „Kłosach” oraz „Tygodniku Ilustrowanym”, a następnie zamieszczonych we wspomnianym *Albumie Jana Matejki*. Londyńska kopia ma wymiary zbliżone do oryginału.

Dzieło Matejki było także reprodukowane w wydany w 1912 r. monograficznym opracowaniu malarstwa Matejki autorstwa Stanisława Witkiewicza⁶.

Portret Zamoyskiej nie doczekał się do tej pory szerszego opracowania, jednak na przestrzeni lat wzmiankowali o nim różni autorzy. W 1993 r. z okazji setnej rocznicy śmierci wydany został katalog obrazów olejnych Matejki⁷. Zawiera on rzetelny spis publikacji dotyczących każdego z zaprezentowanych dzieł i stanowi nieocenioną pomoc dla badaczy. Katalog odsyła do większości autorów, którzy o danym portrecie wspominali. Wśród nich najistotniejszy wydaje się, przyjaciel i sekretarz artysty, Marian Gorzkowski, który w dziele *Jan Matejko. Epoka od 1861 r. do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu* pisał, iż w 1871 r. powstał portret Anieli Zamoyskiej namalowany na tle „wspaniałego gobelinu”⁸. Mieczysław Treter w publikacji *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*⁹ oraz Jan Gintel w książce *Jan Matejko. Biografia w wypisach*¹⁰ wymieniają wizerunek hrabiny wśród licznych portretów namalowanych w latach 1871–1877. Temat portretu poruszały w swych wspomnieniach także osoby współczesne Matejce – między innymi Stanisław Tarnowski¹¹ oraz Stanisława Serafińska. Siostrzenica Teodory Matejkowej informowała wprawdzie w swych dziennikach, że Matejko maluje portret hrabiny Stefanowej Zamoyskiej, jednak najpewniej był to błąd, ponieważ portret Zofii z Potockich Zamoyskiej nie został nigdzie odnotowany, za to czas powstania wzmiankowanego obrazu odpowiada zamówieniu Anieli i Konstantego¹². Ślub Zofii ze Stefanem Zamoyskim, stryjecznym bratem Konstantego, odbył się zaledwie dwa miesiące przed uroczystością Zamoyskich z Kozłówki, stąd możliwa pomyłka. W swych wspomnieniach opisywali dzieło Matejki

¹ Konstanty Zamoyski (1846–1923), syn Jana Zamoyskiego i Anny z Mycielskich. Urodził się w Warszawie, wychował się w podparyskim Auteuil.

² Marian Gorzkowski wspominał (M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. K. Nowacki, I. Trybowski, Kraków 1993, s. 58), że obraz ukończony został jeszcze w 1871 r. Krakowski „Czas” donosił o ukończeniu dzieła w maju 1872 r. („Czas”, 17 V 1872, 111). Na zachowanych fotografiach można odczytać sygnaturę Matejki oraz datę 1872 zamieszczone po prawej stronie płótna mniej więcej w jednej trzeciej jego wysokości.

³ Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-5750.

⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Ddwneg.8877. Prawdopodobnie fotografia wykonana została po 1923 r., a więc po śmierci Konstantego Zamoyskiego, gdyż jako właściciela obrazu podano Adama Michała Zamoyskiego, który odziedziczył dobra kozłowieckie.

⁵ *Album Jana Matejki*, Warszawa 1876, s. 47. Rycina podpisana jest jako „portret współczesny”, powstała w Drzeworytni Warszawskiej.

⁶ S. Witkiewicz, *Matejko*, Kraków 1912, s. 93.

⁷ *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 121.

⁸ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 58.

⁹ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów 1939, s. 299.

¹⁰ J. Gintel, *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, Kraków 1966, s. 251.

¹¹ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 146.

¹² S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 632.



1. Anieli Zamojska, fot. A. Szubert, MNK, nr inw. MNK IX-5750



2. Aniela Zamoyska, fot. S. Janczewska, MNW, nr inw. Ddwneg.8877



3. Rycina z *Albumu Jana Matejki*, Warszawa 1876, s. 47



4. F. Cynk (?), Kopia Portretu Anieli Zamojskiej, Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie

także odwiedzający Kozłówkę Zygmunt Kamiński¹³ oraz jego szwagierka Janina z Trzczańskich Studzińska, która gościła w pałacu Zamoyskich już jako trzynastoletnia dziewczynka¹⁴. Kilka wzmianek dotyczących portretu pojawiło się również w prasie. Informację o powstaniu wizerunku Zamoyskiej przynajmniej dwukrotnie zamieścił krakowski „Czas”¹⁵.

Aniela z Potockich Zamoyska, urodzona w 1849 r. w Chrzastowie¹⁶, ochrzczona jako Marya Anielska, była córką Tomasza Potockiego¹⁷ i Wandy z Ossolińskich¹⁸. Z pierwszego małżeństwa ojca miała czworo rodzeństwa, jej matka urodziła zaś jednego syna i dwie córki. Obie z młodszą siostrą Janiną, ze względu na konieczność opieki nad chorym ojcem, wychowywały się najpierw w Chrzastowie, który należał do Henryka i Ludwika Potockich, a następnie przebywały w Paryżu pod opieką francuskiej guwernantki¹⁹. Po śmierci męża Wanda Ossolińska dołączyła do córek, a przed rokiem 1870 powróciła z nimi do ojczyzny²⁰.

W maju 1870 r. Konstanty Zamoyski, prawnuk Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, informował swego ojca Jana, iż „po dobrym namyśle i rozważywszy długo stosunek w jaki wejść ma zamiar oraz obejrzawszy się na wiele stron”, odbył rozmowę z panią Ossolińską i uzyskał jej przychylną opinię w sprawie oświadczenia. Pochlebnie wyrażał się na temat charakteru przyszłej narzeczonej, coraz bardziej podobała mu się także aparycja Anieli, co, jak zaznaczył, ułatwiło mu staranie się o jej rękę²¹. Do zaręczyn doszło prawdopodobnie 9 czerwca 1870 r., o czym świadczyć może fakt, że w protokole otwarcia depozytu sporządzonego po śmierci Konstantego odczytać można, iż do małżonków należał „złoty pierścienek z brylantem wagi 7 g wartości 7 milj. Mp. [marek polskich] z napisem K.Z.9/VI.1870”²². Ślub Anieli i Konstantego, poprzedzony spisaniem interczy (Aniela wniosła do wspólnego majątku plac przy ulicy Foksal w Warszawie oraz dobra Turośń), odbył się 30 sierpnia 1870 r.²³ Młodzi w prezencie ślubnym otrzymali pałac w Kozłówce, w którym zamieszkali zaraz po ślubie. Pod koniec lat 70. XIX w. na zlecenie Zamoyskich wybudowany został według projektu Leandra Marconiego pałac przy ul. Foksal w Warszawie.

O życiu Anieli Zamoyskiej nie zachowało się zbyt wiele informacji. Ocalał co prawda spory zbiór listów, jednak korespondencja w czasach zaborów ograniczała się niestety głównie do kurtuazyjnych pozdrowień i informacji o stanie zdrowia. Wiadomo, że małżonkowie odbywali bliższe i dalsze podróże, w tym odwiedzali swoje siostry: Janinę z Potockich Konstantową Potocką w Peczarze oraz Jadwigę z Zamoyskich Ludwиковą Wodzicką w Tyczynie. Wyjeżdżali także do Warszawy i Krakowa, wypoczywali w Rzymie, Neapolu i francuskim Biarritz. Najwięcej szczegółów dotyczących dzieciństwa i młodości Anieli zamieszczonych zostało w wydanych drukiem wspomnieniach Janiny z Potockich Potockiej oraz jej córki Zofii²⁴. Lapidarnie nawiązują do jej życia także inni członkowie rodziny i przyjaciele domu. Wspomniany już Zygmunt Kamiń-

¹³ Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 412.

¹⁴ J. z Trzczańskich Studzińska, *Wspomnienia – moje życie. Część pierwsza. Leśce*, odc. VIII, „Głos Garbowa”, 8, 1998, 3 (87), s. 3–4, https://cdn05.sulimo.pl/media/userfiles/garbow.pl/glos_garbowa/pdf/1998_03_gg_nr_87.pdf (dostęp: 19 VIII 2025).

¹⁵ Od 1870 r. jednym ze współwłaścicieli dziennika był szwagier Konstantego, poseł Sejmu Krajowego Galicji związany ze środowiskiem stańczyków, Ludwik Wodzicki.

¹⁶ Do tej pory uważano, iż Zamoyska urodziła się w 1850 r., jednak dzięki odnalezieniu aneksu do aktu małżeństwa, składającego się z odpisów aktów urodzenia Anieli i Konstantego oraz zgody Wandy Potockiej na zawarcie związku małżeńskiego przez córkę, udało mi się ustalić, iż data urodzin Anieli jest o rok wcześniejsza, <https://skanoteka.genealodzy.pl/index.php?op=pg&id=679&se=&sy=7000&kt=1870&pplik=0804.jpg&zoom=2> (dostęp: 18 III 2025). Potwierdza to również odnaleziony akt urodzenia Anieli, <https://metryki.genbaza.pl/genbaza/detail,392698,10> (dostęp: 18 III 2025).

¹⁷ Tomasz Aleksander Adam Potocki herbu Pilawa (1809–1861) został ciężko ranny w powstaniu listopadowym i od tego momentu udzielał się, pisząc artykuły i pisma pod pseudonimem Krzyżtopór, które nawoływały do reform społecznych i gospodarczych, Z.B. Potocka, *Moje własne wspomnienia*, [w:] *Peczara*, [red. M. Piłeckaj], Łomianki, 2014, s. 206–209.

¹⁸ Wanda z Ossolińskich Potocka, 2. voto Jabłonowska herbu Topór (1823–1907), po drugim mężu odziedziczyła pałac przy Rynku Głównym w Krakowie.

¹⁹ Z.B. Potocka, *op. cit.*, s. 205–206.

²⁰ *Ibidem*, s. 206.

²¹ Archiwum Zamoyskich Kozłówek, Korespondencja Jana Zamoyskiego, 804/1/0/-/MPK/A/4, List Konstantego Zamoyskiego do Jana Zamoyskiego, Warszawa 24 V 1870, k. 117–118.

²² Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta spraw: Witold Uznański c/a ks. Izabella z hr. Wodzickich Radziwiłłowa; Testament Anieli z Potockich Konstantowej Ordynatowej Zamoyskiej z 1923 r.; Protokół w sprawie depozytu po śp. Konstantym Zamoyskim; Raporty domu przy ul. Kredytowej 16 w Warszawie z zespołu 29/471; Kancelaria adwokacka dra Józefa Skąpskiego w Krakowie, 29/471/0/-/0897.

²³ O ślubie donosił „Kurier Warszawski”, 30 VIII 1870, 190.

²⁴ Z.B. Potocka, *op. cit.*, s. 205–206.

ski²⁵, który poznał Zamoyską na kilka lat przed jej śmiercią, opisał ją jako osobę „wielkiej łagodności i dobroci charakteru”²⁶, jego szwagierka odnotowała zaś, iż według jej ojca Aniela była najpiękniejszą kobietą, jaką widział w życiu²⁷. O urodzie hrabiny świadczą nieliczne zachowane fotografie oraz portrety malarskie.

Mimo że Konstanty Zamoyski pozostawił po sobie imponującą kolekcję fotografii²⁸, nie ma w niej zbyt wielu ujęć portretowych jego żony. Nie wiadomo, dlaczego tak się stało. Możliwe, że jest to związane z faktem, iż przedstawiciele arystokracji wymieniali się swymi podobiznami, załączając je do wysyłanej korespondencji. Podtrzymywali w ten sposób rodzinne więzi. Stąd atelierowe wizerunki Anieli zachowały się między innymi w archiwum rodziny Potockich (il. 5)²⁹. Fotografie Zamoyskiej odnaleźć można także w zbiorach Biblioteki Narodowej (il. 6 i 6a)³⁰. Wspomniane zdjęcia powstały w trakcie tej samej sesji fotograficznej w zakładzie Kloch i Dutkiewicz. Sposób uczesania Anieli wskazuje na wykonanie portretów w końcu lat 60. lub na początku 70., a więc na krótko przed ślubem z Konstantym lub zaraz po nim. Zdjęcia portretowe wykonywane w atelier czerpały wzory z malarstwa akademickiego. Mocno skonwencjonalizowane, zazwyczaj nie charakteryzowały się zbyt dużą dozą psychologizmu. Maria Poprzęcka słusznie zauważa, iż arystokratyczne portrety malarskie płci pięknej były „tyleż wizerunkami kobiet, co ich toalet”³¹. Podobnie było w przypadku kobiecej fotografii – może się wydawać, iż niektóre prace prezentują przede wszystkim kunsztowne stroje i fryzury, a w drugiej kolejności ich właścicielki. Tak jak w portrecie malarskim, którego najbardziej reprezentacyjną odmianą było ukazanie modela *en pied*, osoby wysoko urodzone bardzo często prezentowane były na zdjęciach w całej postaci. Zachowane portrety Zamoyskiej odbiegają jednak od tej konwencji. Przyszła ordynatowa kozłowiecka widoczna jest na nich w bliskim planie – *en trois quarts* i z obu profilów, dzięki czemu można dostrzec jej subtelną urodę, a melancholijny, onieśmielony wyraz twarzy ujawnia jej łagodny charakter, o którym wspominali członkowie rodziny i przyjaciele domu. Możliwe, że fotografie zostały wykonane w celu zaprezentowania wizerunku Anieli jej przyszłemu narzeczonemu.

Już po ślubie Zamoyska uwieczniona została także na czterech portretach malarskich. W 1872 r. powstały dwa obrazy: jeden pędzla nieznanego malarza (opisany w księgach inwentarzowych jako „kopia z Winterhaltera”)³² (il. 7) oraz omawiane w niniejszej pracy dzieło Jana Matejki. W 1877 r. żonę Konstantego uwiecznił jeszcze Leopold Horowitz³³ (il. 8), natomiast ostatni z portretów, zamówiony około roku 1905 u Leona Biedrońskiego³⁴ (il. 9), powstał najpewniej na podstawie jednej z fotografii wykonanych w zakładzie Kloch i Dutkiewicz.

Na pierwszym z omawianych portretów malarskich Aniela ubrana jest w suknię balową z dużym dekoltem. Modelka ukazana jest w ujęciu *en trois quarts* w prawo, od tyłu, z twarzą z półprofilu, prezentuje fragment pleców i ramienia. Upięte wysoko włosy oraz delikatne obniżenie perspektywy potęgują wrażenie długiej, smukłej szyi oraz jeszcze silniej eksponują odsłonięty fragment ciała. Wymienione zabiegi sprawiają, że wizerunek Anieli Zamoyskiej jest bardzo zmysłowy.

Zupełnie inaczej zaprezentował na swoim obrazie żonę Konstantego Jan Matejko. Olej na płótnie, o wymiarach 139 cm wysokości i 91 cm szerokości³⁵, ukazuje Zamoyską w pozie trzech czwartych w prawo, z twarzą skierowaną ku widzowi. Portretowana spogląda w dal, jej gęste skręcone w loki włosy opadają na ramiona. Ubrana jest w aksamitną górę wykończoną futrem, spod której wystają fragmenty koronki

²⁵ Zygmunt Kamiński (1888–1969) – malarz, grafik, profesor Wydziału Architektury na Politechnice Warszawskiej, był w Kozłowie w latach 1910–1914.

²⁶ Kamiński, *op. cit.*, s. 412.

²⁷ Z Trzczańskich Studzińska, *op. cit.*, s. 4. Wspomnienia Kamińskiej zawierają pewne błędy rzeczowe, zdarza się bowiem, że autorka myli fakty i osoby. Są one jednak wspaniałym świadectwem zarówno osobowości rzeźbiarki, jak i źródłem ciekawych i nietuzinkowych obserwacji na temat m.in. Anieli i Konstantego Zamoyskich, a także innych związanych z Kozłówką postaci.

²⁸ Rzetelnej i szczegółowej analizy kolekcji fotografii Konstantego Zamoyskiego dokonała Magdalena Widelska w swej pracy doktorskiej zatytułowanej „Konstanty Zamoyski w kręgu rodziny – kolekcja fotografii I ordynata kozłowieckiego z Muzeum Zamoyskich w Kozłowie”, [rozprawa doktorska], Lublin 2018, Repozytorium Instytucjonalne KUL, <http://hdl.handle.net/20.500.12153/377> (dostęp: 6 II 2023).

²⁹ Z.B. Potocka, *op. cit.*, s. 205–206.

³⁰ <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnv3sv0> (dostęp: 7 II 2023).

³¹ M. Poprzęcka, *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991, s. 19.

³² Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, nr inw. MPK/MR/118. Niestety Muzeum nie posiada informacji na temat autora portretu. Pewne jest natomiast, iż w 1870 r. Franz Xaver Winterhalter namalował portret Zofii z Potockich Stefanowej Zamoyskiej z Krzeszowic, żony brata stryjeczego Konstantego.

³³ Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, nr inw. MPK/MR/44.

³⁴ Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, nr inw. MPK/MR/97.

³⁵ *Matejko. Obrazy olejne...*, s. 123.



5. Aniela Zamoyska, fot. Kloch i Dutkiewicz, Archiwum rodziny Potockich
(ilustracja za: *Peczara*, [red. M. Pilecka], Łomianki 2014)



6. i 6a. Aniela Zamoyska, fot. Kloch i Dutkiewicz, Biblioteka Narodowa



7. Aniela Zamoyska, kopia z Winterhaltera, ze zbiorów Muzeum Zamoyskich w Kozłówcze, MPK/MR/118/1/PM2006



8. L. Horowitz, Aniela Zamoyska, ze zbiorów Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, MPK/MR/44



9. L. Biedroński, Aniela Zamoyska, ze zbiorów Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, MPK/MR/97

i obszerna spódnica. W prawej dłoni, na której dostrzec można obrączkę i pierścionek (być może wspomniany złoty pierścionek z brylantem), trzyma różę. Studzińska w swych wspomnieniach odnotowała: „Na portrecie widziało się kobietę piękną w aureoli złocistych loków, w czarnym, obcisłym staniku, bramowanym sobolami, twarz jednak znamionowała siłą woli, oczy twarde, usta wąskie, zaciśnięte z wyrazem jakby wzgardy”³⁶. Krakowski „Czas” w numerze z 2 czerwca 1872 r. z entuzjazmem informował czytelników, iż „w pracowni p. Matejki znajduje się [...] portret hr. Anieli z Potockich Zamoyskiej, przezroczysty, świetny, jak płeć jasnowłosej niewiasty, a malarz nie umieścił go w próżni ciemnej, od którejby odstawała głowa jak sylwetka, lecz tło tworzy tu stary gobelin, na którym spośród arabesków z kwiatów majaczej są postacie rycerza na koniu i ocierającej łzy niewiasty. Te kwiaty i rycerze i łzy kobiece, mająż być tłem żywota młodej pani, wyraźniejszym, prawdziwszym, niż ciemna próżnia innych portretów, albo jakaś tam portiera lub kotara łóżka, która chyba powiada, że pani domu przyjmuje gości albo spać idzie?”³⁷. Matejko użył opisanej tkaniny raz jeszcze, w 1873 r., portretując Józefa Ciechońskiego (il. 10). Centralna część gobelinu powtarza się na obu obrazach. Na portrecie Zamoyskiej zaprezentowana została jego lewa stro-

³⁶ Z Trzczańskich Studzińska, *op. cit.*, s. 4.

³⁷ „Czas”, 2 VI 1872, 123.



10. J. Matejko, Portret Józefa Ciechońskiego, Muzeum Śląskie, MŚK/SzM/424

na – wspomniana płacząca niewiasta, dwa konie o ciemnym i jasnym umaszczeniu oraz rycerz w antycznej zbroi dosiadający drugiego z wymienionych wierzchowców, a także fragment postumentu. Na drugim z obrazów ukazano część gniadego wierzchowca, opisanego powyżej rycerza, a także wspomniany podest,

na którym znajduje się młoda kobieta, najprawdopodobniej w pozie klęczącej ze złożonymi w geście modlitewnym dłońmi, która kieruje swe spojrzenie na postać w orientalnym nakryciu głowy zwieńczonym koroną. Mężczyzna odwzajemnia spojrzenie, wyciągając ku niej swoje ręce. Nad kobietą góruje złowroga postać patrząca na nią z ukosa z uniesionym ramieniem, jej dłoń nie jest już widoczna na obrazie Matejki. Oba przedstawione fragmenty gobelinów zwieńczone są bordiurą o motywie kwiatowym. Tkanina wykazuje pewne podobieństwa do znajdującego się zbiorach wawelskich od 1927 r. gobelinu z drugiej połowy XVI w. (il. 11), wykonanego prawdopodobnie w Brukseli³⁸. Wydaje się, iż podobnie ukazano muskulaturę koni, a także elementy hełmów rycerzy. Identyfikacja motywu ikonograficznego jest trudnym zadaniem, choć oczywiście dzięki portretowi Ciechońskiego można by dokonać próby przypasowania opisanej sceny do znanych motywów mitologicznych. Prawdopodobnie jednak w przypadku wizerunku Zamoyskiej to nie zaprezentowany temat jest najistotniejszy, a fakt, iż jest to kunsztowna, zabytkowa tkanina. Podobnie jak ród, z którego pochodzi bohaterka obrazu, a także znamienita rodzina jej męża Konstantego, uosabia tradycję i podtrzymywane przez arystokrację patriotyczne wartości.

Warto w tym miejscu rozważyć, jakimi przesłankami mógł kierować się Zamoyski, zamawiając portret dopiero co poślubionej żony właśnie u Matejki. W 1867 r. Konstanty powrócił z Francji do ojczyzny. W drodze do Warszawy wizytował majątki należące do bliższej i dalszej rodziny, między innymi Kórnik Działyńskich. Być może już wtedy zapragnął uczynić z Kozłówek, na wzór pałaców swych krewnych, siedzibę rodu najwyższej rangi. Według Tytusa Działyńskiego, wuja Konstantego, dwór ziemiański oraz zgromadzone w nim skarby kultury, pamiątki i dokumenty miały odzwierciedlać patriotyczny duch narodu. Celem dworu było „spajanie przeszłości z teraźniejszością i tym samym przysposabianie silnej podstawy przyszłości”³⁹. Zgodnie z tą zasadą Konstanty zamawiał kopie obrazów (głównie portretów) z rodzinnych kolekcji, między innymi Katarzyny i Leona Sapiehów⁴⁰. Wychowany we Francji, będąc częstym gościem Hotelu Lambert, obcował także z dwiema powstałymi tam znamienitymi kolekcjami należącymi do dzieci księcia Adama Czartoryskiego – Władysława oraz Izabelli. Oba zbiory w latach 70. XIX w. przeniesione zostały do ojczyzny. Prócz obrazów i rzeźb Konstanty posiadał także odziedziczoną okazałą bibliotekę, kolekcjonował ponadto rękopisy, meble, a także instrumenty muzyczne (w tym pianolę, pianomelodikon i organolę) oraz wspomniane już fotografie. Zwieńczeniem jego starań było doprowadzenie do powstania w 1903 r. ordynacji kozłowieckiej. W tym kontekście nie dziwi fakt, iż postanowił zamówić portret swojej żony właśnie u Jana Matejki, który z jednej strony był niekwestionowanym patriotą skupionym w swej pracy twórczej na ożywianiu „ducha narodu”, z drugiej zaś cieszył się już wtedy międzynarodowym uznaniem, czego dowodem był między innymi przyznany mu na wystawie w Paryżu w 1867 r. medal klasy I za *Rejtana* (kupionego przez cesarza Franciszka do Belwederu), a trzy lata później odznaczenie malarza krzyżem kawalerskim Legii Honorowej za *Unię lubelską*⁴¹. Nadmienić można również, iż Matejko pozostawał w przyjaźni ze spokrewnionymi z Konstantym Zamoyskim Potockimi z Krzeszowic⁴² oraz Stanisławem Tarnowskim. Katarzyna z Branickich Potocka była siostrą ciotki Konstantego, a jego stryjeczny brat Stefan Zamoyski, jak już było wspomniane, w 1870 r. ożenił się z jej córką Zofią. Brat Stanisława Tarnowskiego był zaś mężem siostry stryjecznej pierwszego ordynata kozłowieckiego. Konstantego łączyła ze środowiskiem krakowskim także osoba Ludwika Wodzickiego, polityka związanego z ugrupowaniem stańczyków, który w 1868 r. ożenił się z jego siostrą Jadwigą. To właśnie w drodze do Tyczyna, czyli siedziby Wodzickich, Aniela i Konstanty zatrzymali się na trzy dni w marcu 1871 r. w Krakowie⁴³. Z pewnością był to ich pierwszy wspólny pobyt w tym mieście⁴⁴. To właśnie wtedy Aniela mogła pozować do portretu Matejki. Niestety nie udało się do tej pory ustalić,

³⁸ M. Hennel-Bernasikowa, *Gobeliny XV–XIX wieku w Zamku Królewskim na Wawelu*, Kraków 2000, s. 70–71.

³⁹ D. Rzyńska-Laube, *Zbiory artystyczne polskich ziemian na Pomorzu Nadwiślańskim od końca XVIII wieku po czasy dzisiejsze*, Gdańsk 2022, s. 139.

⁴⁰ Archiwum Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, Korespondencja różnych osób z rodzin Brzozowskich, Potockich, Wodzickich, Zamoyskich i innych rodzin spokrewnionych, t. III, 804/1/0/-/MPK/40, List Konstantego Zamoyskiego do Ludwika Wodzickiego, 27 IX 1875, k. 152–154.

⁴¹ M. Kłak-Ambrożkiewicz, *Mistrz nad mistrzami, „majster nad majstrami”*, [w:] *Matejko. Malarz i historia*, [katalog wystawy], Kraków 2023, s. 37.

⁴² *Ibidem*, s. 25.

⁴³ Archiwum Zamoyskich Kozłówce, Korespondencja Jana Zamoyskiego, 804/1/0/-/MPK/A/4, List Konstantego Zamoyskiego do Jana Zamoyskiego, 29 III 1871, k. 127.

⁴⁴ Jak wynika z korespondencji, pierwsze pół roku małżeństwa Aniela i Konstanty Zamoyscy spędzili w Kozłówce. Podejrzewano, że Aniela może być w ciąży, jednak temat ten nie powrócił już w kolejnych listach.



11. Gobeliny ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu (ilustracja za: M. Hennel-Bernasikowa, *Gobeliny XV–XIX wieku w Zamku Królewskim na Wawelu*, Kraków 2000)

za ile i w jakich okolicznościach Zamoyscy zamówili obraz. Konstanty jedynie poinformował listownie ojca, kiedy zamierzają przyjechać do Krakowa oraz kiedy ruszą w dalszą podróż, nie wspominał natomiast, w jaki sposób zamierzają spędzić tam czas.

Zgodnie z zachowanymi źródłami Konstanty Zamoyski nie spodziewał się ostatecznego efektu pracy Matejki i był nim zaskoczony. Zygmunt Kamiński wspominał: „z własnych ust hrabiego usłyszałem znaną w literaturze wypowiedź Matejki: gdy po ujrzeniu portretu hrabia zawołał: «Mistrzu, mistrzu, moja żona tak nie wygląda!» Matejko odrzekł: «Ale tak powinna wyglądać». Rzeczywiście, piękny portret przedstawia hrabinę jako władczą, wspaniałą heroinę”⁴⁵ – podsumowywał. Powstały w 1872 r. portret należy więc rozważać w kontekście toczącej się od dziesięcioleci polemiki dotyczącej stosunku Matejki do zagadnienia realizmu w malarstwie portretowym. Już w latach 70. XIX w. był to temat ożywionych dyskusji. W artykule podsumowującym wystawę prezentowaną w Krakowie w 1874 r., zamieszczonym w „Bluszczu”, przytoczono żart opublikowany w jednym z czasopism humorystycznych: „Mężu, każ mię malować, wszak jesteś bogaty; niech Rodakowski zrobi twarz, a Matejko szaty”⁴⁶. Po czym dodano: „Jużcić nie można tego brać w znaczeniu, jakoby twarze Matejki były źle malowane; ale to pewna, że miękki i łagodny ton, jaki Rodakowski nadaje swoim portretom, daleko więcej musi pociągać, szczególniej pęć piękną, aniżeli bardziej realistyczny, trochę chłodny i surowy wyraz portretów Matejki”⁴⁷. Autor tekstu powołuje się także na opinię Mariana Sokołowskiego, który zauważa, że „osoby na portretach Matejki wyglądają, jakby brały udział w jakiejś akcji dramatycznej, kiedy Rodakowski umieszcza je w spokojnej sferze salonu”⁴⁸.

Gorzkowski w swych wspomnieniach zwracał uwagę, iż artysta nie poprzestawał już tylko na wiernym odwzorowaniu rysów twarzy, ale „zapraǳnął w tych głowach zaznaczyć moralne przymioty czy wady, charakter, zdolności, duchową stronę osoby, słowem wprowadzić do malowania portretów to, co jest właściwie głównym znamieniem, główną cechą osoby”⁴⁹. Pisał także, iż Matejko „musiał z nawyknień, nabytych przy malowaniu historycznych obrazów, zaznaczyć w tychże portretach jakieś odcienia wyrazu lub charakteru, których nie każdy dostrzegał, a które on jako artysta przy badaniu pozującej osoby mógł dostrzec albo zrozumieć”, dlatego też musiał „drobne rysy nieco zmieniać na wybitniej”⁵⁰. Z opisaną metodą polemizował przywódca konserwatystów krakowskich Stanisław Tarnowski. O powstałym w 1871 r. portrecie Marii Pusłowskiej pisał: „jest bardzo piękny jako obraz, jest nawet podobny i wierny; ale to jest ta sama osoba w chwili jakiejś niezwykłej, uroczystej. Zrobiła przed chwilą, albo za chwilę zrobi, coś bardzo ważnego, przyczem cała jej dusza i wola jest naprężona, pod postawą pozornie spokojną. Suknia, koronki, malowane z niesłychaną doskonałością. Ale całość robi wrażenie nie tyle portretu, ile figury z obrazu, która należy do jakiejś dramatycznej sceny”⁵¹. Najwięcej błędów popełnił zdaniem Tarnowskiego Matejko w portrecie *Zofii z Moszyńskich Cieleckiej*, który uznał za zupełną „fantazyę”: „Z głowy młodej, małej, o rysach delikatnych, o wyrazie subtelnie złożonym z dowcipu i wdzięku, zrobiła się głowa ogromna, o rysach potężnych” – konstatował. Po czym dodawał: „najlepsze malowanie nie może w portrecie uczynić zadość za charakter zupełnie zmieniony i zupełnie chybiony”⁵². Portret Anieli nie był aż tak rażący według krytyka, jednak i tu zauważał odejście od prawdy: „W rzeczywistości lat zaledwo dwadzieścia – odnotowywał – regularność rysów jak w greckiej kamei, a wdzięk i gracya młodości, jak w dziewczynkach Greuze’a, tylko bez świadomości siebie, tem bardziej bez affektacyi i manieri. Na portrecie stoi potężna czterdziestoletnia kobieta, z rysów wprawdzie do pani Zamoyskiej podobna, ale z owalem twarzy prawie kwadratowym, z brodą energiczną a ciężką, z wyrazem hardym i twardym, który w sam raz przystałby królowej Bonie na przykład”⁵³. Tarnowski wskazywał także, iż „ręce, w obrazach jak w portretach [pędzla Matejki], są prawie zawsze niespokojne. Często nerwowo skurczone, jakieś dramatyczne i tragiczne, ale nie naturalne”⁵⁴. Ostatecznie jednak konkludował: „żeby kto był i największym przeciwnikiem Matejki, nie

⁴⁵ Kamiński, *op. cit.*, s. 412.

⁴⁶ „Bluszcz. Pismo Tygodniowe Ilustrowane dla Kobiet”, 1 V 1874, 19.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 63.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 64.

⁵¹ Tarnowski, *op. cit.*, s. 144.

⁵² *Ibidem*, s. 146.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 144–146.

zaprzeczy mu jednego przynajmniej, tego mianowicie, że «przedmiot swój pojmował wzniośle, a w sobie miał wysoki ideał»⁵⁵.

Jak zauważa Michał Haake, tym, który wywarł największy wpływ na recepcję malarstwa portretowego Matejki, był Stanisław Witkiewicz⁵⁶. Autor dwóch rozpraw dotyczących krakowskiego mistrza z 1908 i 1912 r. miał widzieć w portretach Matejki dominację artystycznej wizji artysty kosztem zachowania realizmu podobieństwa portretowanego modela. „Obraz powstaje w umyśle artysty – pisał Witkiewicz – nie tylko wskutek zewnętrznych podrażnień wrażliwości, ale i wskutek wewnętrznego, samoistnego stanu psychicznego. Całe pokłady form, złożone w pamięci, podstawiają się jako środki wyrażania tych stanów, lecz tam, gdzie idzie o wyraz ludzkiego uczucia, tam odczuwanie go w własnych nerwach i mięśniach jest najistotniejszym źródłem środków oddania ich w malarstwie. Otóż Matejko był w najwyższym stopniu obdarzony tą władzą. Wszystkie postacie, które malował, były tylko wyrazem rozmaitych stanów jego własnej duszy»⁵⁷.

Kolejni badacze kontynuowali ten dyskurs, dodając własne reinterpretacje. I tak Kazimierz Wyka uważał, iż współcześni Matejce pozbawieni byli „światłości pochodzącej z dziejów”⁵⁸. Artysta miał poprawiać twarze portretowanych osób, gdyż „pragnął je wynieść ponad mierną i niegodną uwagi współczesność”⁵⁹. „Matejko – twierdził Wyka w 1953 r. – zdaje się mówić: tak jak wyglądacie, panowie szlachta i hrabiowie, nie zasługujecie na realizm. Nie zasługujecie na przejście do historii w swoich rzeczywistych wyglądach. Trzeba was poprawić”⁶⁰. Juliusz Starzyński z dezaprobatą stwierdzał zaś we wstępie do wydanej w 1957 r. publikacji, iż w portretach Matejki widoczny jest „akcent podziwu artysty dla tej roztrzaskanej swą wspaniałości «rasy» panów i władców” – i dodawał, iż „jest w nich [portretach] coś z atmosfery nazbyt pochopnego solidaryzowania się z tą sferą, jakby zahukanego mieszczanina, zaszczyconego przyjęciem do arystokratycznych salonów”⁶¹. Oczywiście dziś należy opinie te odczytywać z dystansem, jednak nie można odmówić autorowi racji, iż Matejko miał głęboki szacunek do przedstawicieli polskich, starych, arystokratycznych rodów. Bywało, że niektóre obrazy przekazywał jako prezenty, nie pobierając za nie wynagrodzenia, jak w przypadku ks. Adama Sapiehy czy ks. Marceliny Czartoryskiej⁶².

Maria Poprzęcka wskazywała, iż według Matejki obraz miał przede wszystkim „robić wrażenie na ludziach” i podczas gdy w *Kazaniu Skargi* można jeszcze mówić o pewnej „gamie ekspresyjnej”, to już w późniejszych dziełach artysta, kierując się wysokim posłannictwem sztuki, uderzał zawsze w „najsilniejszy ton”⁶³, jednak, co ważne, nigdy nie przekraczając zasady *decorum*⁶⁴.

Warto za Michałem Haake przyrzeć się dokładniej tradycji obrazowej, z jaką Matejko prowadzi dialog w portrecie Anieli Zamoyskiej. Słusznie bowiem badacz zauważa, iż „Portret przedstawia kogoś, wobec kogo zadajemy pytanie «kim jesteś?». [...] Odsłonięcie indywidualności na obrazie wymaga «przekroczenia» pozy. Jeśli poza zostaje rozpoznana w relacji międzyobrazowego podobieństwa, to uwolnienie oglądu spod dyktatu pozy dokonuje się wraz z ujawnieniem takiego wymiaru obrazu, dzięki któremu przekracza on międzyobrazową relację podobieństwa i ujawnia się jako taki w tym, czym jest. To obraz tym samym ukazuje, kim są postacie – a są one tym, co im się na obrazie przydarza”⁶⁵.

Przedstawienie Zamoyskiej wpisuje się w mającą długą tradycję konwencję portretów reprezentacyjnych ukazujących kobietę trzymającą w dłoni różę – kwiat będący symbolem miłości i piękna, ale także delikatności i przemijania⁶⁶. Matejko w krótkim czasie wykonał dwa tego typu dzieła – *Portret Panny Zakszewskiej* z 1868 r. (il. 12) oraz *Portret Anieli Zamoyskiej* z 1872 r.

⁵⁵ Cyt. za: M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowo-europejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1994, s. 31.

⁵⁶ M.P. Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008, s. 160–161.

⁵⁷ Witkiewicz, *op. cit.*, s. 138.

⁵⁸ K. Wyka, *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953, s. 129.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 129.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 130.

⁶¹ J. Starzyński, *Wstęp*, [w:] *Jan Matejko. Szkice – studia. Wielki cykl historyczny. Sceny z życia dawnej Polski. Portrety – polichromie*, Warszawa 1957, s. 15.

⁶² K. Sroczyńska, *Wstęp*, [w:] *Matejko. Obrazy olejne...*, s. 22.

⁶³ Poprzęcka, *Matejko a akademizm...*, s. 34.

⁶⁴ M. Poprzęcka, „*I ciągle widzę ich twarze...*”, [w:] eadem, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 154.

⁶⁵ Haake, *op. cit.*, s. 176.

⁶⁶ W zbiorach kozłowieckich zachował się wizerunek matki Konstantego, Anny z Mycielskich Zamoyskiej, podpisany jako „kopia z Winterhaltera”, nawiązujący bezpośrednio do słynnego portretu królowej Wiktorii przedstawionej właśnie z atrybutem w postaci róży.



12. J. Matejko, Portret Panny Zakaszewskiej, za: wikipedia

Anna Zakaszewska, późniejsza Antoniowa Potocka, sportretowana została w pozycji siedzącej, z twarzą zwróconą w lewo. Rozpuszczone, długie, nieuczesane włosy opadają swobodnie na jej ramiona. Ręce trzyma skrzyżowane na wysokości pasa, a koniuszkami palców prawej dłoni przytrzymuje różę. Tło wypełnia tkanina, której pionowe pasy utrzymują w ryzach nieformalnie ukazaną postać modelki. Maria Małgorzata z Radziwiłłów Potocka, żona siostrzeńca Anieli, Franciszka Potockiego, tak wspominała portret Zakaszewskiej: „Wisiał tam [w domu Potockich] też portret pani Antoniowej z domu Zakaszewskiej jako czternastoletniej dziewczynki z rozplecionym warkoczem, a historię tego obrazu opowiedziała mi ciotka sama. Chcąc zrobić niespodziankę rodzicom na ich jakąś rocznicę i usłyszawszy dużo o dobrym malarzu Matejce, po kryjomu wybrała się do niego ze swymi zaoszczędzonymi 40 reńskimi i ofiarowała mu je, prosząc by zrobić jej portret dla rodziców. Matejko pewnie uśmiechnął się, umówili sobie seanse i ten portret do ostatka wisiał w salonie staruszków”⁶⁷. Obraz przedstawia zatem młodą, pewną siebie dziewczynę o spontanicznym charakterze, której dopiero za jakiś czas przyjdzie zmierzyć się z wymogami dorosłości. Nie dziwi więc mniej formalny charakter dzieła i w pewnym sensie niedbały sposób, w jaki portretowana przytrzymuje kwiat. *Portret Panny Zakaszewskiej* pod względem upozowania modelki nawiązuje do namalowanego między 1635 a 1639 r. obrazu *Kobieta z różą* (il. 13) pędzla Antoona van Dycka.

Również i na przedstawieniu Zamoyskiej dostrzegalna jest inspiracja dziełami Flamandczyka. Pierwsza ordynatowa kozłowiecka, choć jeszcze młoda, to jednak dużo poważniejsza niż Anna Zakaszewska, trzyma różę bardziej zdecydowanie, podobnie jak to czyni księżna Orleanu Małgorzata z Lotaryngii na portrecie z 1634 r. (il. 14). Co więcej, lewa dłoń Anieli jest prawie dosłownym cytatem ze wspomnianego obrazu van Dycka⁶⁸.

Tym, co odróżnia opisane dwa portrety Matejki od dzieł Flamandczyka, jest relacja przebiegająca między modelkami a tłem obrazu. Podczas gdy w obrazach van Dycka pojawia się często krajobraz odsłaniany przez kotarę lub widziany przez otwór w ścianie, w przypadku podobizn Zamoyskiej i Zakaszewskiej zawieszona tkanina wypełnia całość pola obrazowego. Znajdujące się po lewej stronie bordiura oraz fałda gobelinu po prawej stronie tworzą pionowe ramy, w których analogicznie do pasów dekorujących materiał umieszczony na portrecie Zakaszewskiej zawarta została postać Zamoyskiej. Ukazujący płaczącą niewiastę oraz rycerza na koniu gobelin tworzy jedyny kontekst (prócz atrybutu w postaci róży), do którego można odnieść postać bohaterki. Oprócz wertykalnych linii zarysowanych przez fałdy tkaniny, na płaszczyźnie obrazu dostrzegalne są także diagonale krzyżujące się na wysokości twarzy Zamoyskiej. Jedna z linii przebiega pomiędzy niewiastą a rycerzem, drugą zaś wyznacza podest ukazany w skrócie perspektywicznym po prawej stronie przedstawienia. Kształt, w jaki uformowana została tkanina ułożona po prawej stronie portretowanej,

⁶⁷ M.M. z Radziwiłłów Franciszkowa Potocka, *Z moich wspomnień (pamiętnik)*, oprac. E. Kozłowski, Londyn 1983, s. 172.

⁶⁸ Wspomniany układ rąk powtarza się także w *Portrecie flamandzkiej damy* z 1621 r., przy czym modelka nie trzyma na tym przedstawieniu róży.



13. A. van Dyck, Portret kobiety z różą, Isabella Stewart Gardner Museum, P21n12



14. A. van Dyck, Portret Margaret of Lorraine, Księżnej Orleanu, Galeria Uffizi, 09 00129524

odwzorowuje układ rąk hrabiny. Z jednej więc strony szczerze wypełniający tło zabytkowy gobelin symbolizuje niezmiennie zasady rządzące arystokratycznym światem, z którego wywodzi się Zamoyska, z drugiej zaś zastosowane powyżej zabiegi dynamizują statyczną w założeniach formę portretu reprezentacyjnego.

Choć Aniela pozuje w prywatnej garderobie, o czym świadczą fotografie wykonane podczas polowania w Peczarze (il. 15), kolor jej sukni oraz koronkowe wykończenie również zdają się bezpośrednim nawiązaniem do przedstawień znanych z XVII-wiecznych obrazów. Głęboka czerń oraz obramowanie z futra podkreślają status społeczny i majątkowy portretowanej.

Dodatkowych, cennych informacji na temat przedstawienia dostarcza odnaleziona niedawno w Instytucie Polskim i Muzeum gen. Sikorskiego w Londynie kopia portretu Zamoyskiej. Znajdująca się po prawej stronie obrazu sygnatura „podług J. M. Cyn[k?]/ r. p. 1872” (umieszczona w tym samym miejscu, w któ-



15. Fotografia z polowania w Peczarze, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, MPK/F/97

rzym naoryginale znajdowała się sygnatura Matejki) wskazuje z dużym prawdopodobieństwem na autorstwo Floriana Cynka. Jeśli teza ta znajdzie potwierdzenie, będzie to oznaczało, iż obraz powstał między 1872 a 1912 r., jeszcze za życia portretowanej. Choć, póki dzieło nie zostanie poddane szczegółowym badaniom, nie może służyć jako materiał, na podstawie którego można wyrokować na temat obrazu Matejki. Jednak w zestawieniu z *Portretem Józefa Ciechońskiego* oraz na podstawie informacji zachowanych we wspomnieniach można próbować odtworzyć gamę barwną oryginału. Na tle prawie monochromatycznej kolorystyki, zdominowanej przez beże i brązy, wybijają się czerwienie róży i kwiatów o zbliżonym do niej kształcie, umieszczonych na bordiurze gobelinu. Detal ten przykuwa uwagę widza, uwypuklając tematykę kobiecości i delikatności, co niewątpliwie kontrastuje z opinią Tarnowskiego, który uważał, iż Matejko wykreował hrabinę na potężną, czterdziestoletnią kobietę. Przedstawienie twarzy modela – pisał Witkiewicz w 1912 r. – „opiera się [...] na skomplikowanej grze drobnych skurczów małych mięśni objawiających się ledwie dotrzegalnymi zmianami nachyleń płaszczyzn i wygięć linii, tak nieraz subtelne, że nie możemy ich sformułować inaczej, jak w sposób dostępny wyłącznie dla wzroku, i tylko najdoskonalsze władze sztuki, niesłychana ścisłość spojrzenia i odpowiednia sprawność ręki dają możliwość ich odtworzenia. W dodatku obserwacja ich jest utrudniona wskutek krótkotrwałości ich przejawów, przypadkowości powstawania i niemożliwości, by model na zawołanie mógł je przybrać. Tu więc potrzebna jest niesłychanie szybka obserwacja i szalona pamięć artystyczna, albo, co jest najważniejsze, co jest rozstrzygające, zdolność odczuwania ich w sobie”⁶⁹. Według Gorzkowskiego Matejko starał się poprzez długie rozmowy odkryć właśnie tę prawdę, kryjącą się w osobach, które miał namalować⁷⁰. Co oznaczała więc wypowiedź artysty, iż tak powinna wyglądać żona Konstantego, gdy jej mąż uznał, że portret nie przypomina jego małżonki? Podobizna Anieli Zamoyskiej wydaje się skonstruowana za pomocą przeciwstawnych znaczeń – dynamizmu i wynikającej z tradycji stabil-

⁶⁹ Witkiewicz, *op. cit.*, s. 138.

⁷⁰ Tarnowski, *op. cit.*, s. 322.

ności, delikatności i surowości ukazanej na twarzy modelki (choć może jest to po prostu ta sama melancholia, która wybija się na fotografiach z zakładu Kloch i Dutkiewicz). Do tego nieprzypadkowy wydaje się także ubiór portretowanej, będący współczesną wersją historycznego kostiumu, oraz ukazanie Zamoyskiej na tle fragmentu gobelinu, który oderwany od kontekstu, wydaje się opowiadać jakąś pradawną historię miłosną.

We wspomnianym okresie każdy z nowo powstałych obrazów Matejki budził duże zainteresowanie opinii publicznej i prasy. Nie dziwi więc, że już w 1872 r., może nawet zanim jeszcze trafił do Kozłówek, portret Anieli został wystawiony w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych⁷¹. Odnotował ten fakt „Kurier Warszawski” z 23 września, informując, że „na wystawę przybył portret własności prywatnej pędzla Matejki”⁷². Wizerunek Anieli został zaprezentowany w Zachęcie raz jeszcze, w 1938 r., w setną rocznicę urodzin malarza. Wtedy to właścicielem obrazu był już Adam Michał Zamoyski, który w katalogu do wystawy wymieniony został jako członek komitetu honorowego⁷³.

Dwa ostatnie portrety Zamoyskiej, choć poprawne, nie przyciągają już uwagi widza w takim stopniu, jak opisany portret Matejki. Niewątpliwie to właśnie zaginione dzieło krakowskiego mistrza powoduje, iż biografia Anieli staje się intrygująca i skłania do pogłębienia badań nad jej życiorysem. Wydaje się bowiem, że, podczas gdy historie jej bliskich obfitowały niekiedy w bardzo emocjonujące czy dramatyczne wydarzenia, Zamoyska prowadziła u boku męża życie szczęśliwe i spokojne. Kamiński pisał w swych wspomnieniach, że pod koniec życia rzadko opuszczała pałac ze względu na słabe zdrowie⁷⁴. W 1915 r. Zamoyscy musieli jednak opuścić Kozłówkę i uciekać do Lublina, by, jak to opisała siostra Anieli, Janina Zofia, „przesiedzieć podczas bitew, które miały miejsce między Lubartowem a Kockiem”⁷⁵. Pałac ocalał, lecz folwarki zostały doszczętnie spalone⁷⁶. Trudne wydarzenia musiały dodatkowo nadszarpnąć zdrowie Anieli. Księżna Maria Zdzisławowa Lubomirska pisała z przekąsem we wspomnieniach, iż „kochający małżonek tłumaczył jej do ostatka, że nic jej nie jest i zadowalał się felczerem, który na euremii widać się nie poznał. Teraz Kocio [Konstanty Zamoyski] powtarza: *c'est une sainte, une sainte* i zastanawia się nad szczegółami przeszłego pomnika. A dbał o nią bardzo po swojemu!”⁷⁷. Możliwe więc, że do śmierci Anieli Zamoyskiej przyczyniła się nie tylko choroba płuc, ale i nieleczona niewydolność nerek. Jej siostra Janina Zofia, z którą była blisko związana, zanotowała w swoim dzienniku: „W końcu lutego dowiedziałam się o śmierci Anielki, żadnych szczegółów. Jej już nie ma, a ja żyję i może żyć będę jeszcze długo. Życie jest ciężarem, ale dźwigać go trzeba, póki Bóg zechce. Odebrałam ostatni list Anielki z 2 lutego, kilka dni po okropnej wiadomości. Trochę później dowiedziałam się, że umarła na zapalenie płuc, a jeszcze później przez Elę Radziwiłłównę, że skończyła 20 lub 26 lutego”⁷⁸. Zamoyska zmarła bezdzietnie⁷⁹ 20 lutego 1917 r.⁸⁰

Jak już zostało powiedziane, w dostępnych materiałach archiwalnych nie ma informacji o okolicznościach zamówienia, można jedynie domniemywać, dlaczego małżeństwo postanowiło zamówić obraz akurat u Matejki. Nie wiadomo także, czy efekt końcowy spodobał się samej portretowanej oraz ile zapłacono za obraz. Pozostaje również pytanie, czy rozważano *pendant* do portretu w postaci wizerunku Konstantego. Oczywiście jest szansa, że w niepublikowanych dotąd archiwach prywatnych znajdują się jeszcze dokumenty, które mogłyby przybliżyć nieznane dotąd fakty. Warto więc w tym kierunku prowadzić dalsze poszukiwania. Interesującą kwestią wydaje się także historia gobelinu, który stanowi tło portretów Zamoyskiej i Ciechońskiego. Czy posiadał go w swojej kolekcji Matejko, czy też może malarz zetknął się z nim w którymś z zaprzyjaźnionych domów? Pozostaje mieć nadzieję, że badania nad portretem Anieli Zamoyskiej będą miały w przyszłości kolejny rozdział, a odnalezienie w Instytucie Polskim i Muzeum gen. Sikorskiego kopii obrazu pozwala zachować w tej kwestii nutę optymizmu.

⁷¹ *Matejko. Obrazy olejne...*, s. 121.

⁷² „Kurier Warszawski”, 23 IX 1872, 209.

⁷³ *Jan Matejko 1838–1893*, [katalog wystawy], Warszawa 1938, s. 5.

⁷⁴ Kamiński, *op. cit.*, s. 409.

⁷⁵ J.Z. Potocka, *Dziennik 1914–1919*, [w:] *Peczara...*, s. 37.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Pamiętnik księżnej Marii Zdzisławowej Lubomirskiej 1914–1918*, oprac. J. Pajewski, A. Kosicka-Pajewska, Poznań 1997, s. 476–477.

⁷⁸ J.Z. Potocka, *op. cit.*, s. 81.

⁷⁹ Po śmierci Ludwika i Jadwigi Wodzickich Aniela i Konstanty opiekowali się ich córkami – Izabellą i Zofią. To właśnie potomkowie pierwszej z siostr prawdopodobnie przekazali kopię portretu Zamoyskiej do Muzeum gen. Sikorskiego w Londynie.

⁸⁰ Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej w Kamionce, Akt zgonu nr 23, k. 111.

ZAGINIONY PORTRET ANIELI Z POTOCKICH KONSTANTOWEJ ZAMOYSKIEJ PĘDZLA JANA MATEJKI

Streszczenie

Portret Anieli z Potockich Zamoyskiej autorstwa Jana Matejki zaginął podczas II wojny światowej. Pozostała po nim jedynie czarno-biała fotografia z 1872 r., znajdująca się w Muzeum Narodowym w Krakowie, szklany negatyw zdjęcia wykonanego po 1923 r., grafika w *Albumie Jana Matejki* oraz odnaleziona dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności kopia prawdopodobnie autorstwa Floriana Cynka.

Ukazana na portrecie Aniela Zamoyska urodziła się w 1849 r. w Chrzastowie. Była córką Tomasza Potockiego oraz Wandy z Ossolińskich. Dorastała w Paryżu, a w 1870 r., powróciła wraz z matką i siostrą do ojczyzny. 30 sierpnia została żoną należącego do zasłużonego rodu Konstantego Zamoyskiego, który w prezencie ślubnym otrzymał pałac w Kozłówce.

Prawdopodobnie małżeństwo zamówiło portret Anieli u Jana Matejki podczas krótkiego pobytu w Krakowie w 1871 r. Nie zachowały się informacje opisujące okoliczności powstania obrazu. O namalowaniu portretu Zamoyskiej przez Matejkę informowała prasa, w tym krakowski „Czas” oraz współcześni malarzowi przedstawiciele arystokracji.

Zamoyska na portrecie o wymiarach 139 x 91 cm ukazana jest na tle gobelinu (który pojawia się także na późniejszym o rok portrecie Józefa Ciechońskiego), w ujęciu *en trois quarts*, patrząca w prawo. Spogląda w dal, jej gęste skręcone w loki włosy opadają na ramiona, a w ręce trzyma różę. Około roku 1870 Matejko zmienił sposób przedstawiania modeli na swych portretach, które zaczęły charakteryzować się swego rodzaju dynamizmem, a nawet dramatyzmem. Stąd odbiór dzieła spotkał się częściowo z krytyką jako odbiegający od realistycznego wizerunku hrabiny. Portret wpisuje się w konwencję przedstawień kobiet z różą w dłoni.

Obraz był dwukrotnie wystawiany w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1872 oraz w 1938 r.

THE LOST PORTRAIT OF ANIELA ZAMOYSKA NÉE POTOCKA BY JAN MATEJKO

Summary

The portrait of Aniela Zamoyska, née Potocka by Jan Matejko was lost during the Second World War. All that is left is a black-and-white photo from 1872 held in the National Museum in Krakow, a glass negative of a photo taken after 1923 in *Jan Matejko's Album* and a copy, probably made by Florian Cynk, recently found by a coincidence in London.

Aniela Zamoyska, depicted in the portrait, was born in 1849 in Chrzastów. She was the daughter of Tomasz Potocki and Wanda, née Ossolińska. She grew up in Paris, and in 1870, together with her mother and sister, returned to her homeland. On 30 August she became the wife of Konstanty Zamoyski, who belonged to a distinguished family and received a palace in Kozłówka as a wedding gift.

The couple probably commissioned a portrait of Aniela from Jan Matejko during their brief stay in Kraków in 1871. To date, no information describing the circumstances of the creation of the painting has been disclosed. Matejko's portrait of Zamoyska was mentioned in the press, including the Kraków-based „Czas”. Also representatives of the aristocracy who were contemporaries of the painter described the painting in their memoirs.

In this portrait, measuring 139 by 91 cm, Zamoyska is portrayed in front of a tapestry (which also appeared in a portrait by Józef Ciechoński, a year later), *en trois quarts*, looking to the right. She is looking into the distance, her thick curly hair falling to her shoulders, and she holds a rose in her hand. In the end of the 60s and in the beginning of the 70s, Matejko changed the way he depicted the models in his portraits, which began to be characterised by a kind of dynamism and even drama. Hence, the reception of the work was partly met with criticism as not a realistic image of the countess. The portrait follows the convention of depictions of women with a rose in their hand.

The painting was exhibited twice at the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw in 1872 and in 1938.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta spraw: Witold Uznański c/a ks. Izabella z hr. Wodzickich Radziwiłłowa; Testament Anieli z Potockich Konstantowej Ordynatowej Zamoyskiej z 1923 r.; Protokół w sprawie depozytu po śp. Konstantym Zamojskim; Raporty domu przy ul. Kredytowej 16 w Warszawie z zespołu 29/471; Kancelaria adwokacka dra Józefa Skąpskiego w Krakowie, 29/471/0/-/0897.

Archiwum Zamoyskich w Kozłówce, Korespondencja Jana Zamoyskiego, 804/1/0/-/MPK/A/4.

Archiwum Zamoyskich w Kozłówce, Korespondencja różnych osób z rodzin Brzozowskich, Potockich, Wodzickich, Zamoyskich i innych rodzin spokrewnionych, t. III, 804/1/0/-/MPK/40.

Gorzowski Marian, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. Kazimierz Nowacki, Ignacy Trybowski, Kraków 1993.

- Kamiński Zygmunt, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975.
- Pamiętnik księżnej Marii Zdzisławowej Lubomirskiej 1914–1918*, oprac. Janusz Pajewski, Aleksandra Kosicka-Pajewska, Poznań 1997.
- Potocka Janina Zofia, *Dziennik 1914–1919*, [w:] *Peczara*, [red. Małgorzata Pilecka], Łomianki 2014.
- Potocka Maria Małgorzata z Radziwiłłów Franciszkowa, *Z moich wspomnień (pamiętnik)*, oprac. Eligiusz Kozłowski, Londyn 1983.
- Potocka Zofia Barbara, *Moje własne wspomnienia*, [w:] *Peczara*, [red. Małgorzata Pilecka], Łomianki 2014.
- Studzińska Janina z Trzczańskich, *Wspomnienia – moje życie. Część pierwsza. Leśce*, odc. VIII, „Głos Garbowa”, 8, 1998, 3 (87), s. 3–4, https://cdn05.sulimo.pl/media/userfiles/garbow.pl/glos_garbowa/pdf/1998_03_gg_nr_87.pdf (dostęp: 19 VIII 2025).

OPRACOWANIA

- Gintel Jan, *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, Kraków 1966.
- Haake Michał Paweł, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008.
- Hennel-Bernasikowa Maria, *Gobeliny XV–XIX wieku w Zamku Królewskim na Wawelu*, Kraków 2000.
- Jan Matejko 1838–1893*, [katalog wystawy], Warszawa 1938.
- Matejko. Malarz i historia*, [katalog wystawy], Kraków 2023.
- Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, red. Krystyna Sroczyńska, Warszawa 1993.
- Poprzęcka Maria, „*I ciągle widzę ich twarze...*”, [w:] eadem, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 139–160.
- Poprzęcka Maria, *Matejko a akademizm*, [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowo-europejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1994, s. 28–36.
- Poprzęcka Maria, *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.
- Rzyska-Laube Dobromiła, *Zbiory artystyczne polskich ziemian na Pomorzu Nadwiślańskim od końca XVIII wieku po czasy dzisiejsze*, Gdańsk 2022.
- Serafińska Stanisława, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955.
- Starzyński Juliusz, *Wstęp*, [w:] *Jan Matejko. Szkice – studia. Wielki cykl historyczny. Sceny z życia dawnej Polski. Portrety – polichromie*, Warszawa 1957.
- Witkiewicz Stanisław, *Matejko*, Kraków 1912.
- Wyka Kazimierz, *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953.
- Tarnowski Stanisław, *Matejko*, Kraków 1897.
- Treter Mieczysław, *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów 1939.