

Barbara Chojnacka

Wystrój malarski i rzeźbiarski sali sesyjnej Rady Miejskiej w Bydgoszczy (1927-1929)

słowa kluczowe: Bydgoszcz, Rada Miejska, sala posiedzeń, wystrój, konkurs

W zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy znajdują się trzy obrazy, których realizacja związana była z zamówieniem bydgoskiej Rady Miejskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Interesująca historia ich powstania wpisuje się w kształtowanie kultury artystycznej wyzwolonego spod zaborów miasta, świadcząc o kontaktach z czołowymi polskimi ośrodkami w dziedzinie sztuki i nauki. Jest też próbą włączenia się miasta w ogólnopolskie, aktualne wydarzenia artystyczne. Kolejny, rzeźbiarski obiekt, uzupełniający wystrój, a wykonany przez bydgoskiego twórcę, jest wyrazem doceniania lokalnego, powstającego środowiska plastycznego przez miejskie elity kulturotwórcze. Udział Deputacji muzealnej w tym przedsięwzięciu ukazuje prężną i wszechstronną pracę młodej instytucji – Muzeum Miejskiego.

Podjęty w artykule temat nie był dotychczas poruszany w literaturze poświęconej sztuce polskiej XX wieku. Zasadniczym wątkiem dociekań są problemy procesu powstawania dzieł sztuki na określone zamówienie i relacje między zleceńodawcami a artystami, wpisujące się w nurt socjologii sztuki.

I. Koncepcja wystroju sali posiedzeń

Zagadnienie wyposażenia sali posiedzeń Rady Miejskiej w obrazy historyczne po raz pierwszy pojawiło się na posiedzeniu Deputacji muzealnej Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy w dniu 29 września 1927 roku¹. Pierwsza koncepcja

¹ Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, sygn. 3003 (dalej: APB, MOB), Deputacja Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, Protokół posiedzenia Deputacji muzealnej w dn. 29 IX 1927, s. 13-14 (dalej: Deputacja, Protokół posiedzenia). Skład Deputacji w czasie trwania prac nad konkursem ulegał zmianom; na wrześniowym posiedzeniu obecni byli: Tytus Podoski, prof. Leon Dołżycki, red. Konrad Fiedler, prof. Zygmunt Malewski, dyr. Narcyz Weimann i Kazimierz Borucki. W kolejnych zebraniach uczestniczyli także: Tadeusz Janicki, dyr. dr Stanisław Łabendziński,

„upiększenia” sali obrazami była prosta, niewymagająca większej inicjatywy. Zdecydowano bowiem, że dwóch członków Deputacji uda się do Krakowa w celu nabycia obrazów. Jednak już na tym spotkaniu podjęto kolejną propozycję, uchwalając, aby malarze bydgoscy przedstawili szkice do obrazów historycznych, a po wyborze zaplanowano zlecenie namalowania obrazów w Bydgoszczy. Jeden z członków Deputacji – dyrektor Narcyz Weimann – przekazał informację, że Jerzy Rupniewski maluje obraz o tematyce historycznej, zalecając jego zakupienie². Posiedzenie zakończyła uwaga innego z uczestników – profesora Leona Dolżyckiego – sugerującego, że Rada Miejska kwestię zakupienia obrazów powinna zlecić Deputacji muzealnej w celu rozstrzygnięcia, równocześnie zobowiązując się do pokrycia kosztów. Sprawa pozyskania obrazów powróciła podczas listopadowego posiedzenia Deputacji, na którym zdecydowano o wysłaniu Komisji, w składzie: radca Tadeusz Janicki, poseł Jan Faustyniak i sekretarz Kazimierz Borucki, do pracowni Rupniewskiego w celu obejrzenia i oceny wartości obrazów³. Należy tutaj wspomnieć o inicjatywie Magistratu, poprzedzającej pierwsze postanowienia Deputacji, a związanej z obrazami Rupniewskiego. Do Rady Miejskiej 26 września 1927 roku wpłynęła uchwała Magistratu dotycząca zakupu obrazu Rupniewskiego „dla ozdobienia sali”. Uzasadniona została stwierdzeniem, że na ścianach sali sesyjnej są miejsca przewidziane na umieszczenie obrazów, a Rupniewski posiada odpowiedni obraz o dziejach Bydgoszczy. Zakup planowano pokryć z budżetu Muzeum Miejskiego na nowe zakupy. W uzasadnieniu podkreślono, że „należy popierać w pierwszej linii tutejszych obywateli”⁴. Na posiedzeniu Rady Miejskiej w dniu 30 września wniosek ten odroczono.

Już na następnym spotkaniu Deputacji podjęto wiążące decyzje dotyczące sposobu nabycia dzieł historycznych do sali Rady Miejskiej⁵. Według relacji Komisji oddelegowanej do bydgoskiego malarza, jego obrazy „w obecnym stanie”

poseł Jan Faustyniak, doktor Czesław Wiecki, Laurenty Zacharjasiewicz, Paul Emil Jendrike, Jaworowiczowa, Tłaczała, ks. prof. Szczęsny Dettloff (gość), dr Eckert, ks. Jan Filipiak, red. Basiński, prof. Karol Mondral, dr Nikolay.

² Jerzy Rupniewski (1888-1950), malarz i rysownik, edukację artystyczną rozpoczął w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie uczył się m.in. pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego i Stanisława Lentza, następnie studiował w monachijskiej Kunstgewerbeschule i paryskich Académie Julian i Académie de la Grande Chaumière. Od 1913 r. wystawiał w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), od 1920 r. związał się z bydgoskim środowiskiem artystycznym, współtworząc TZSP (1921), następnie Związek Plastyków Pomorskich (1929).

³ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 16 XI 1927, s. 15.

⁴ APB, MOB, Ozdobienie obrazami sali Rady Miejskiej, sygn. 3003, 170 (dalej: Ozdobienie), Pismo T. Chmielarskiego do Rady Miejskiej, 27 IX 1927, s. 1.

⁵ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 16 XII 1927, s. 18-19.

nie nadawały się do prezentacji. Zaznaczono przy tym, że Rupniewski będzie mógł uczestniczyć w mającym się odbyć, rozpisany konkursie. Informacja o obrazach proponowanych wówczas przez artystę zachowała się w jego liście, z którego wynika, że Komisji przedstawił trzy prace: *Duch przeszłości – Zwycięzca*, *Kazimierz Wielki* i *General Dąbrowski*⁶. Artysta podkreślił, że obrazy związane są z tradycją miasta Bydgoszczy, przy czym kierował się głównie walorami artystycznymi oraz akcentowaniem znamion polskości, odpowiadających wnętrzu sali. Podał ceny swych dzieł, zaznaczając, że czwarty obraz (na ścianę pod galerię) podaruje Radzie Miejskiej. Trudno obecnie stwierdzić, czy odrzucenie propozycji Rupniewskiego podyktowane było względami artystycznymi czy też nie zaakceptowano tematyki.

Tadeusz Janicki, decernent Muzeum Miejskiego i przewodniczący Deputacji, przedstawił własny projekt „ozdobienia” obrazami sali Rady Miejskiej. Według jego koncepcji na frontowej ścianie powinny być umieszczone kopie współczesnych portretów Stanisława Staszica – „patriarchy demokracji polskiej i obrońcy polskiego stanu mieszczańskiego, a oprócz tego dziecka ziemi ciężącej ongiś do Bydgoszczy, gdyż urodzonego w mieście Pile” – oraz portretu generała Jana Henryka Dąbrowskiego – „również Wielkopolanina, jako oswobodziciela Bydgoszczy od wojsk pruskich w 1807 roku”. Na ścianie bocznej – zdaniem Janickiego – należało zakomponować obraz o większych wymiarach, przedstawiający „scenę złączoną ściśle ze starodawnym rozwojem Bydgoszczy przede wszystkim jako miasta przemysłowego i handlowego na szerszą miarę”. Autor koncepcji przywołał przywilej króla Jan Olbrachta, nadany miastu w 1492 roku, a odnoszący się do pobierania cła wodnego od statków kursujących z towarem pomiędzy Bydgoszczą a Gdańskiem⁷. To ważne wydarzenie w dziejach rozwoju handlowo-przemysłowego miasta powinno przedstawiać, jak wyraźnie określił autor, „pobieranie cła wodnego przez poborców celnych miasta za czasów Jana Olbrachta”. Wizja Janickiego była dokładnie sprecyzowana także w zakresie

⁶ APB, MOB, Ozdobienie, List J. Rupniewskiego do prezesa [zapewne Beyera, prezesa Rady Miejskiej], z dn. 3 XI 1927, s. 5. Obrazy prawdopodobnie niezachowane, autorka nie zna także ich reprodukcji.

⁷ Podana w relacji data –1492 – nie odnosi się bezpośrednio do przywileju nadanego przez Jana Olbrachta. W 1484 r. mieszczanie bydgoscy uzyskali od króla Kazimierza Jagiellończyka przywilej potwierdzający prawo uprawiania handlu na Wiśle. Postać Jana Olbrachta przywołano prawdopodobnie z kilku względów; w 1501 r. król odwiedził w Bydgoszczy starostę bydgoskiego Andrzeja Kościeleckiego, na pocz. XVI w. miał nadać przywilej pobierania cła wodnego od towarów wpływających do Bydgoszczy i stąd wypływających. w 1502 r. miasto uzyskało kolejny przywilej – zwolnienie cel w drodze powrotnej z Gdańska. Do tej skorygowanej podczas trwania konkursu daty odnosi się rok 1502, zawarty w późniejszym tytule obrazu.

formalno-stylistycznym, bo zalecał: „Obraz powinien być malowany w stylu malowideł 15-go wieku, a przynajmniej styl ten przypominać, mieć wybitne zalety artystyczne i być możliwie wiernym pod względem krajobrazu, wyglądu ówczesnych statków, ubioru kupców, załogi, poborców miejskich itp.” Z protokołu posiedzenia wynika, że Rada Miejska powierzyła Deputacji muzealnej przeprowadzenie zamówienia na duży obraz historyczny, które miał poprzedzić konkurs na szkice do obrazu. Trzy najlepsze spośród szkiców, oprócz pracy wybranej do realizacji, zostałyby wyróżnione nagrodami. Określono koszty wszystkich projektowanych obrazów, uwzględniając: dwie kopie portretów z ramami (po 1500 zł), koszty rozpisania oferty i trzy nagrody za najlepsze szkice (2000 zł) oraz koszt dużego obrazu z ramą (15000 zł). Deputacja muzealna uchwaliła bez poprawek wnioszek Janickiego, dodając, że rozpisanie konkursu na szkice do dużego obrazu i jego zamówienie powinny nastąpić jak najszybciej, aby obraz został wysłany na *Powszechną Wystawę Krajową* do Poznania, „dokumentując tym, że Bydgoszcz jest starodawnym poważnym miastem handlowym”. Zaakceptowano także wniosek redaktora Konrada Fiedlera proponującego w regulaminie konkursu na szkice zaakcentowanie wydarzenia historycznego z czasów Kazimierza Wielkiego – nadania Bydgoszczy przywileju na założenie miasta. Projekt uzyskał akceptację Rady Miejskiej na posiedzeniu w dniu 9 lutego 1928 roku, a koszty związane z konkursem i zamówieniem obrazów planowano pokryć z budżetu dodatkowego na 1928/1929 rok⁸.

II. Obraz *Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy*

Konkurs na obraz

Na początku 1928 roku podjęto kolejne istotne decyzje związane z planowanym konkursem⁹. Postanowiono, że konkurs będzie miał charakter zamknięty i skierowany zostanie do wybranej grupy malarzy, gwarantujących wypełnienie przyjętych kryteriów. W tym celu zamierzano zasięgnąć opinii u osób uznanych ówczesnie za autorytety w dziedzinie sztuki, wystosowując pisma do dr. Feliksa Kopery (dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie), dr. Mieczysława Tretera (profesora Uniwersytetu Warszawskiego), Jana Skotnickiego (dyrektora Departamentu Sztuki przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie), ks. dr. Szczęsnego Dettloffa (profesora Uniwersytetu Poznańskiego) oraz w prestiżowych instytucjach artystycznych – Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie – z prośbą o wskazanie

⁸ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Chmielarskiego do Rady Miejskiej, z dn. 12 I 1928, s. 14; Protokół publicznego posiedzenia Rady Miejskiej w Bydgoszczy, z dn. 9 II 1928, s. 16.

⁹ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 10 II 1928, s. 26.

odpowiednich malarzy predysponowanych do realizacji zadania. Na podstawie tych opinii planowano skontaktować się z twórcami, zapraszając ich do udziału w konkursie. Równocześnie zwrócono się z prośbą o wskazaniem dobrych kopistów, którym można powierzyć wykonanie kopii portretów ks. Staszica i gen. Dąbrowskiego¹⁰.

Nadesłane odpowiedzi obrazują różnorodność postaw środowisk opiniotwórczych oraz ujawniają – już na wstępie przedsięwzięcia – jak trudnego zadania podjęła się Deputacja muzealna. Kopera zwrócił uwagę na materiał ikonograficzny zawarty w Kodeksie Baltazara Behema z początku XVI wieku, mogący stanowić źródło do życia mieszczańskiego z czasów Jana Olbrachta. Podkreślił, że w sytuacji upadku malarstwa historycznego pomysł na obraz o określonej tematyce jest trudnym wyzwaniem dla współczesnych artystów, szczególnie w zderzeniu z nowoczesnymi trendami w sztuce. Przyznał, że aktualny stan polskiego malarstwa uniemożliwia wybór artysty, sugerując jedynie Wojciecha Kossaka, równocześnie mając wątpliwości, czy artysta sprostałby scenie historyczno-rodzajowej. Kandydatów szukałby wśród malarzy młodszego pokolenia, licząc na nieujawniony dotychczas talent i proponując konkurs otwarty. Zaproponował kopistę Wiesława Zarzyckiego, profesora szkoły zdobniczej, malarza i restauratora obrazów. Treter podał następujących twórców: prof. Tadeusza Pruszkowskiego (Warszawa), prof. Ludomira Slendzińskiego (Wilno) oraz Jana H. Rosena i prof. Stanisława Kaczora-Batowskiego (Lwów). W roli autora kopii portretów najlepiej – jego zdaniem – sprawdziliby się Antoni Michalak. Naczelnik Wydziału Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Jarosław Wojciechowski autora obrazu historycznego wyłoniłby spośród malarzy: Michał Boruciński (Warszawa), prof. Ludomir Slendziński (Wilno), Karol Maszkowski i Władysław Roguski (Poznań), Bolesław Cybis (Warszawa) i prof. Józef Mehoffer (Kraków). W kwestii autorstwa kopii portretów zaproponował młodych artystów – Jana Zamoyskiego (Kazimierz nad Wisłą) i Janusza Podoskiego (Warszawa), oraz starszych, doświadczonych malarzy-kopistów – Mikołaja Rajkowskiego i Adama Rychtarzkiego (Warszawa). Kolejnych kandydatów przedstawił dyrektor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych Józef Czajkowski, podając absolwentów szkoły – jak podkreślił – „bardzo uzdolnionych do podjęcia się robót wymienionych w piśmie”: Antoniego Michalaka, Bolesława Cybisa, Janusza Podoskiego, Jana Zamoyskiego i Jana Wydrę. Ksiądz Dettloff spośród grona wybitnych malarzy, którzy mogliby podjąć się zadania, wybrałby jedynie Tadeusza Pruszkowskiego. Wybór uzasadnił aktualnym, podobnym zamówieniem, które artysta realizuje z Bractwem św. Łukasza w pelplińskim pałacu biskupim, na zlecenie bpa Stanisława

¹⁰ APB, MOB, Ozdobienie, Pisma T. Janickiego do wymienionych osób, z dn. 17 II 1928, s. 17.

Okoniewskiego. Dettloff doradzał rezygnację z konkursu, wskazując na brak malarzy historycznych w Polsce i złożenie zamówienia na obraz u wybranego artysty, poprzedzone szkicami i projektami. Podkreślał, że Pruszkowski ze swym „Cechem” dał już kilkakrotnie dowód umiejętności, co potwierdziła ponadto warszawska wystawa Bractwa św. Łukasza, poświadczająca sukces artystów. Teodor Axentowicz, rektor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, zaproponował autorów obrazu historycznego, profesorów tej uczelni: Władysława Jarockiego, Ignacego Pieńkowskiego, Fryderyka Pautscha i Felicjana Szczyńskiego-Kowarskiego oraz Kazimierza Sichulskiego ze Lwowa. W gronie potencjalnych autorów kopii wymienił profesorów Akademii: Ignacego Pieńkowskiego, Stanisława Kamocznego i Jana Wojnarskiego¹¹.

Na posiedzeniu Deputacji muzealnej w kwietniu 1928 roku radca Janicki odczytał otrzymane odpowiedzi, a po dłuższej – jak zaznaczono – dyskusji postanowiono zaprosić do konkursu na szkice do obrazu historycznego następujących malarzy: Michała Borucińskiego, Tadeusza Pruszkowskiego, Jana Henryka Rosena i Antoniego Michalaka¹². Ustalono, że w przypadku rezygnacji w konkursie któregoś z wymienionych artystów zaproszony zostanie Czesław Wdowiszewski z Warszawy¹³. Sprecyzowaniu uległy zasady konkursu w zakresie formatu obrazu, stwierdzono bowiem, że uczestnikom należy podać jedynie rozmiary ściany, na której będzie eksponowany obraz, tak aby nie ograniczać swobody w zakresie formatu płótna. Autor miał także zaprojektować ramę do obrazu. Obecny na spotkaniu w roli gościa ks. Dettloff zaproponował pomoc studentów Uniwersytetu Poznańskiego w zakresie opracowania materiałów ikonograficznych (kostiumy) i kwestii formalno-stylistycznych odpowiadających epoce Jana Olbrachta.

W maju 1928 roku wybranym malarzom wysłano zaproszenia do udziału w zamkniętym konkursie na szkic do projektowanego obrazu oraz dokładne warunki konkursu. Określono format szkicu olejnego: nie mniejszy niż 50 x 50 cm, format obrazu: 2 x 2 m oraz zalecenia w odniesieniu do szkiców: „w myśl życzeń Rady Miejskiej winny być możliwie dokładnym wzorem do przyszłego obrazu, tak pod względem kolorystycznym, jak niemniej odnośnie krajobrazu i architektury oraz historycznej wierności ubrań, statków itp.” Pozostałe warunki dotyczyły dołączenia do nadesłanego szkicu fotografii innych własnych obrazów o podob-

¹¹ APB, MOB, Ozdobienie, Listy adresowane do T. Janickiego z II i III 1928, s. 18, 19-20, 22, 23, 25, 27-28, 29, 33.

¹² APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 24 IV 1928, s. 30. w protokole nie zamieszczono argumentów przemawiających za dokonaniem wyboru właśnie tych twórców, nie można więc poddać analizie decyzji Deputacji muzealnej.

¹³ W protokole mylnie zapisano nazwisko Wdowiszewskiego, podając: Dowiszewski, zob. Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 24 IV 1928, s. 30.

nej tematyce oraz terminów realizacji poszczególnych zadań konkursu i jury¹⁴. W gronie zaproszonych artystów – zgodnie z wcześniejszą propozycją – znaleźli się także Jerzy Rupniewski.

Wybrani do udziału w konkursie malarze byli twórcami dojrzałymi (wyjątkiem byli najmłodszy z grona: Wdowiszewski i Michalak), o powszechnie uznanym dorobku artystycznym, prezentowanym na wystawach w Polsce i za granicą, często laureatami prestiżowych nagród i wyróżnień. Związani byli z warszawskim środowiskiem artystycznym, jedynie Rosen pracował we Lwowie. Łączyła ich jeszcze szkoła artystyczna – Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie – i wspólni profesorowie, uczniami Konrada Krzyżanowskiego byli: Pruszkowski¹⁵, Boruciński¹⁶ i Michalak¹⁷, uczniami Tadeusza Pruszkowskiego: Michalak

¹⁴ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Janickiego do M. Borucińskiego, T. Pruszkowskiego, J.H. Rosena, A. Michalaka i J. Rupniewskiego, z dn. 14 V 1928, s. 38.

¹⁵ Tadeusz Pruszkowski (1888-1942), w l. 1904-1907 studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego, w l. 1908-1911 przebywał w Paryżu, uczestnicząc w życiu artystycznym Polonii. Od 1912 r. brał udział w wystawach warszawskiego TZSP, w *XII i XV Biennale w Wenecji* (1920, 1926), w *III Biennale Roma* (1925, Rzym), w międzynarodowych wystawach malarstwa w Pittsburghu (1924, 1925). Od 1918 r. był asystentem w SSP w Warszawie, od 1922 r. profesorem. Uważany jest za jednego z czołowych organizatorów polskiego życia artystycznego w dwudziestoleciu międzywojennym. W 1925 r. wraz ze swymi uczniami założył stowarzyszenie artystyczne Bractwo św. Łukasza, nawiązujące do wzorów malarstwa zachodnioeuropejskiego XVI i XVII wieku. W twórczości malarskiej artysty dominują portrety, głównie reprezentacyjne, w mniejszym zakresie podejmował malarstwo monumentalne.

¹⁶ Michał Boruciński (1885-1976), w l. 1904-1909 uczył się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Kazimierza Stabrowskiego i Konrada Krzyżanowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w Paryżu, Rzymie i Florencji. Najczęściej podejmował kompozycje historyczne, sakralne, portret, martwą naturę i pejzaż. Od 1912 r. wystawiał w warszawskim TZSP, swoje prace prezentował na wystawach w Paryżu, Brukseli, Hadze i Wenecji. Otrzymał prestiżowe nagrody, m.in. II nagrodę za *Warneńczyka* (1912), i nagrodę w konkursie Zachęty za *Bitwę pod Warną* (1912) i I nagrodę za kompozycję *Alegoria Polski* (1916).

¹⁷ Antoni Michalak (1902-1975), edukację artystyczną rozpoczął w warszawskiej Szkole Rysunkowej (1918), ucząc się pod kierunkiem Jana Kauzika i Miłosa Kotarbińskiego, a kontynuował w Szkole Sztuk Pięknych w l. 1919-1925 (z przerwą w l. 1920-1922) w pracowniach Miłosa Kotarbińskiego, Konrada Krzyżanowskiego i Tadeusza Pruszkowskiego. W 1925 r. otrzymał nagrodę za obraz *Bajka o szczęśliwym człowieku* – roczne stypendium w Paryżu. Należał do współzałożycieli Bractwa św. Łukasza. W 1928 r. osiadł w Kazimierzu nad Wisłą, w 1933 r. przeniósł się do Lwowa. Wystawiał we Francji, Holandii i Niemczech. Malował głównie obrazy sakralne, historyczne i portrety, w jego twórczości ważną pozycję stanowi rysunek. Uważany jest za czołowego przedstawiciela nurtu sztuki sakralnej w malarstwie polskim dwudziestolecia międzywojennego.

i Wdowiszewski¹⁸; spoza kręgu warszawskiej SSP był jedynie Rosen¹⁹.

Wystrój malarski sali sesyjnej był dla Rady Miejskiej sprawą pilną, o czym świadczy zapisek – zapytanie wiceprezydenta Tadeusza Chmielarskiego po kolejnym posiedzeniu Deputacji muzealnej w dniu 1 czerwca 1928 roku i natychmiastowa odpowiedź radcy Janickiego²⁰. Informował, że – zgodnie z sugestiami historyków sztuki i instytucji – wystosowano zaproszenie do udziału w konkursie do pięciu artystów (trzech z Warszawy, jednego ze Lwowa i jednego z Bydgoszczy). Termin nadesłania olejnych szkiców do obrazu określono na dzień 1 września 1928 roku. Artyści potwierdzili udział w konkursie, zobowiązując się do terminowego wykonania zadania²¹. Janicki przekazał także, że obrazy zostaną ocenione przez specjalne jury, a wśród jego członków będą w większości znani w Polsce historycy sztuki i dyrektorzy muzeów.

W czasie przeznaczonym na wykonanie szkiców do obrazu trwała korespondencja między uczestnikami konkursu a Deputacją muzealną, dotycząca realizacji w zakresie warsztatowym i ikonograficznym. Rosen poprosił o wskazanie dzieł opisujących rozkwit Bydgoszczy w XV-XVI w. oraz rycin z widokami miasta²². Prawdopodobnie ta prośba przyczyniła się do przygotowania i przekazania materiałów ikonograficznych, czego przykładem było wysłanie do Borucińskiego, a następnie do Michalaka, Pruszkowskiego i Rosena fotografii ryciny Dahlbergha z 1657 roku i pięciu widoków miejsc, które mogłyby stanowić tło do obrazu *Pobieranie cła wodnego*²³. Jednocześnie podkreślono, że wskazane byłoby

¹⁸ Czesław Wdowiszewski (1904-1982), w l. 1923-1927 uczył się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Malował sceny historyczne, wzorując się na malarstwie Jana Matejki, obrazy o tematyce rodzajowej i alegoryczno-mitologicznej oraz reprezentacyjne portrety. Był jednym ze współzałożycieli Bractwa św. Łukasza. Wystawiał wspólnie z członkami tego stowarzyszenia w kraju i za granicą, m.in. na wystawach w warszawskim TZSP (1928, 1929), autor obrazów *Habdank* (1927), *Diana* (1928) i *Zjazd w Łęczycy* (1929).

¹⁹ Jan Henryk Rosen (1891-1982), studiował w Szwajcarii, Monachium i Paryżu, a od 1921 r. w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie. W 1925 r. w warszawskiej Zachęcie zaprezentował dwanaście obrazów inspirowanych scenami ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine. W l. 1925-1929 zrealizował monumentalną malarską dekorację katedry ormiańskiej we Lwowie, która przyczyniła się do dynamicznego rozwoju jego kariery artystycznej głównie w dziedzinie wystroju wnętrz sakralnych (polichromie, freski, mozaiki, projekty witraży).

²⁰ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 1 VI 1928, s. 37-38. Odpowiedź T. Janickiego do wiceprezydenta T. Chmielarskiego, z dn. 6 VI 1928.

²¹ APB, MOB, Ozdobienie, Listowne odpowiedzi nadesłali: J.H. Rosen, M. Boruciński, T. Pruszkowski (zgłaszający akces Michalaka) i Rupniewski, s. 49, 51, 53, 54.

²² APB, MOB, Ozdobienie, List J.H. Rosena do T. Janickiego, z dn. 20 V 1928, s. 49.

²³ APB, MOB, Ozdobienie, Pisma T. Janickiego do artystów, z dn. 11 VI 1928, s. 62, 63. Nie zachowała się informacja identyfikująca wspomniane widoki.

zaznajomienie się z terenem na miejscu, w Bydgoszczy. Michalak zwrócił się z prośbą o przesłanie reprodukcji herbu miasta Bydgoszczy²⁴. Krótko przed terminem zakończenia konkursu Pruszkowski powiadomił o rezygnacji z uwagi na organizację działu sztuki na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu, z ramienia Ministerstwa WRiOP, zaznaczając, że nie chciałby narażać organizatorów na wydatek (zapłata za szkic) i ewentualną niemożność realizacji dużego obrazu z powodu braku czasu²⁵.

Na wrześniowym posiedzeniu Deputacji muzealnej radca Janicki przedstawił aktualne kwestie związane z przebiegiem konkursu po upływie terminu nadsyłania olejnych szkiców do obrazu *Pobieranie ła w wodnego* (1 września)²⁶. Obrazy – szkice do dużego obrazu nadesłali – Michał Boruciński, Antoni Michalak i Jan Henryk Rosen. Poinformował o wycofaniu się z konkursu Pruszkowskiego i Rupniewskiego, tłumaczącego się dłuższą podróżą zagraniczną. Na tym posiedzeniu nastąpiła wstępna ocena nadesłanych obrazów i fotografii. Większością głosów uznano, że wszystkie prace spełniają określone kryteria, a autorom należy przesłać honoraria. Już tutaj należy zaznaczyć, że konkursowe szkice olejne nie zachowały się do naszych czasów, nie są znane także ich reprodukcje. Dlatego też istotny jest fakt, że Jan H. Rosen nadesłał szkic wraz z opisem przybliżającym źródła, z których korzystał: *Stroje są według: 1. Księgi wielkierzy i ustaw cechowych Baltazara Behma (XV w.) 2. Pontyfikatu Erazma Ciolka (XV w.) 3. Liber geneleos illustris. Familie Schidlovicie. Aparat celniczy według sztychu z Margarity Philosophica, Reisch'a (1503), a stragan według miniatury z rękopisu Bodl. 264. Tło na szkicu może być ewentualnie odmienne*²⁷.

W wyniku głosowania, także większością głosów, zdecydowano o składzie jury konkursu, postanawiając zaprosić trzech rzeczoznawców do oceny szkiców: ks. dr. Szczęsnego Dettloffa i konserwatora dr. Nikodema Pajzderskiego z Poznania oraz dr. Feliksa Koperę z Krakowa. Zdecydowano, że w przypadku niemożności przyjazdu Koperę jego miejsce miał zająć profesor Marian Morelowski z Krakowa, historyk sztuki, wówczas kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Ostatecznie postanowiono, że oceny i wyboru może dokonać dwóch rzeczoznawców²⁸. Do jury, z ramienia Deputacji muzealnej, wybrano

²⁴ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do Zarządu Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, z dn. 20 VIII 1928, s. 81.

²⁵ APB, MOB, Ozdobienie, List T. Pruszkowskiego do T. Janickiego, z dn. 23 VIII 1928, s. 83.

²⁶ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 20 IX 1928, s. 45-46. Na posiedzeniu obecni byli: Janicki, radca ks. Filipiak, radni: Faustyniak, Tłaczała, Fiedler, Weimann, Jaworowiczowa, dr Łabendziński, prof. Malewski oraz sekretarz Borucki.

²⁷ APB, MOB, Ozdobienie, List J.H. Rosena do Magistratu Miasta Bydgoszczy, z dn. 16 VIII 1928, s. 79.

²⁸ Określono wysokość kosztów związanych z przyjazdem rzeczoznawców i honorariami, zob.

przewodniczącego – radcę Janickiego – oraz członków: redaktora Fiedlera, profesora Malewskiego i dyrektora Weimanna. Wśród nadesłanych prac Deputacja miała jednak swój typ – obraz Jana H. Rosena, uznając go za najodpowiedniejszy do realizacji w dużym formacie, po zmianie tła. Upoważniono więc radcę Janickiego do „uskutecznienia zamówienia na ten obraz w przypadku, gdyby chociaż jeden z zaproszonych rzeczoznawców wypowiedział się za tym obrazem”.

Posiedzenie jury konkursowego, w pełnym, sześciuosobowym składzie (Dettloff, Kopera, Janicki, Malewski, Weimann, Fiedler), odbyło się w dniu 16 października 1928 roku. W protokole zaznaczono: *Po rozważeniu stron dodatnich wszystkich trzech szkiców, Jury zaleca do wyboru Deputacji muzealnej szkic Michalaka, jako najoryginalniejszy i zdradzający najwięcej historycznego zmysłu i talentu. Ks. prof. Dettloff zwraca uwagę na nieco słabe ożywienie grupy osób po prawej stronie, którą należałoby więcej skupić (?), a również i grupę lewą trochę słabą, powiększyć. P. Prof. dr Kopera podkreśla moment historyczny w szkicu Michalaka jako wielki plus. Figurę strażnika należy zniżyć, w głębi nad wodą pejzaż sztafażem ożywić. Do zdania rzeczoznawców przychylają się wszyscy (...)*²⁹. Decyzją jury wybrano więc obraz Antoniego Michalaka.

Na posiedzeniu Deputacji muzealnej w dniu 31 października radca Janicki odczytał protokół jury zawierający ocenę trzech obrazów – szkiców do dużego obrazu *Pobór cła wodnego* nadesłanych na konkurs³⁰. Radcę Janickiego upoważniono do zawarcia umowy z autorem, w której zalecono umieszczenie ceny za obraz (od 10 000 do 11 000), z tym że artysta wykona także projekt ramy³¹. Autor miał otrzymać zaliczkę w wysokości 3000-4000 zł, a termin realizacji określono na 1 kwietnia 1929 roku. Zaznaczono także, że Michalakowi, który miał przyjechać do Bydgoszczy w celu zawarcia umowy, należy zwrócić uwagę na konieczność wniesienia niektórych zmian zaleconych w protokole posiedzenia jury.

Informacje o konkursie na obraz do sali Rady Miejskiej oraz zamówionych portretach zamieszczono w lokalnej prasie, przedstawiając uczestników i jury³². Oceniono poziom przedsięwzięcia słowami: „(...) wszystkie trzy nadesłane prace posiadają wybitne cechy artystyczne, wobec czego konkurs należy uznać za wyjątkowo udatny”. Wybraną pracę Michalaka scharakteryzowano: *(...) najbardziej*

Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 20 IX 1928, s. 46. W październiku wysłano pisma z zaproszeniem do udziału w posiedzeniu jury do Dettloffa, Koperę, Malewskiego, Weimanna i Fiedlera, na które otrzymano pozytywne odpowiedzi, zob. Ozdobienie, s. 103-107.

²⁹ APB, MOB, Ozdobienie, Protokół posiedzenia jury w dn. 16 X 1928, s. 108.

³⁰ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 31 X 1928, s. 53.

³¹ Ramę do obrazu planowano zamówić w Warszawie, zob. Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 31 X 1928, s. 53.

³² *Konkurs na obrazy do sali Rady Miejskiej*, „Gazeta Bydgoska”, 19 X 1928; *Der Stadtverordneten Sitzungsaal*, „Deutsche Rundschau”, 23 X 1928.

wszechstronnie rozwiązał temat i dał obraz o współczesnej technice, która jednak nie przeszkodziła mu wydobyć nastroju i charakteru średniowiecza. Obraz ten daje nam krajobraz Bydgoszczy z wieku XV czy XVI, z istniejącymi wówczas kościołami i zamkiem, a na tem tle rzuca grupy kupców i celników rzecznych oraz parę sztuk na rzece. Pomysł, zakreślony szeroko, rozwiązany śmiało i z rozmachem, świadczy o dużej inwencji twórczej artysty, a jego wykonanie – o silnym talencie malarskim. Zresztą Michalak dziś uchodzi za jednego z najwybitniejszych malarzy z młodszego pokolenia.

Antoni Michalak został poinformowany listownie o rozstrzygnięciu konkursu i zaproszony do Bydgoszczy w celu podpisania umowy na realizację obrazu³³. Pierwszy etap prac Deputacji muzealnej nad wystrojem sali Rady Miejskiej należy uznać za sprawny, trudniejszy – dla samego artysty i organizatorów – miał się okazać się kolejny, realizacyjny etap. W listopadzie Janicki w imieniu Muzeum Miejskiego przesłał malarzowi odpisy listów ks. dr. Dettloffa i jego konsultantów – Gwidona Chmarzyńskiego i Witolda Dalbora, którzy odbyli „konferencję” z malarzem, zaznaczając, że zgadza się ze wszystkimi uwagami. W relacjach przedstawiono propozycje zmian w przygotowywanym obrazie. Dettloff, chociaż nieobecny na spotkaniu z artystą, jako członek jury czuł się odpowiedzialny za dalszy przebieg prac nad obrazem i wyraził swoją opinię. Zaznaczył, że sugerowane poprawki w kostiumach i architekturze nie są znaczne i trudne do wprowadzenia, nie wpłyną także na zmiany w całokształcie kompozycji i kolorystyce, podkreślając, że „należy się zatem domagać ich z całą stanowczością od artysty”³⁴. Celem spotkania Chmarzyńskiego i Dalbora z Michalakiem było przekazanie artyście materiałów do strojów historycznych do obrazu *Pobieranie cła w Bydgoszczy* i zwrócenie uwagi na błędy w zakresie ikonografii. Zacytowany fragment relacji ze spotkania świadczy, jak ogromną wagę zleceńodawcy przywiązywali do szczegółów, zauważając: *szereg nieścisłości w strojach i architekturze; kontusz z wylotami np. pojawia się w Polsce znacznie później, niż w XV wieku, w jakim czasie mniej więcej rozgrywa się akcja na obrazie; strój kupca wzięty był z epoki Rembrandta, a czapka i delja innych postaci z okresu panowania Batorogo. W architekturze gotyckiej razily pod względem historycznym wieżyczki barokowe, które p. Michalak wziął z natury, a łatwo można je zmienić na gotyckie według zachowanych wzorów. Zdanie p. Michalaka było jednak w powyższych kwestiach odmienne i nie chciał szczegółom poświęcić należytej uwagi, uważając je za nieistotne oraz zarzucając nam „suchy, historyczny sposób patrzenia”. Stojąc na stanowisku, że pomieszanie strojów i stylów w architekturze może zepsuć*

³³ APB, MOB, Ozdobienie, List T. Janickiego do A. Michalaka, z dn. 20 X 1928, s. 119.

³⁴ APB, MOB, Ozdobienie, List ks. Sz. Dettloffa do T. Janickiego, z dn. 22 XI 1928, s. 135.

wrażenie całości obrazu, i że podporządkowanie ich jednej epoce nie jest zbyt trudnym zadaniem, ani nie może wpłynąć na artystyczne zamierzenia projektodawcy, dostarczyliśmy odpowiedniego materiału p. Michalakowi. Przedłożyliśmy mu Kodeks Behema z przełomu XV i XVI wieku, przedstawiający mieszczaństwo polskie tego czasu, podobne kodeksy niemieckie i francuskie oraz szereg dzieł kostiumologicznych zwracając uwagę na współczesne sztychy i obrazy. Nie chcąc w niczem krępować woli p. Michalaka, pozostawiliśmy mu zupełną swobodę w wykorzystaniu materiałów, i za to żadnej odpowiedzialności brać nie możemy³⁵.

W odpowiedzi na te uwagi Michalak przekazał: (...) *namalowanie każdego obrazu jak najlepiej jest dla mnie wielką ambicją osobistą. Wkładam też w moją pracę całą uczciwość i sumienność na jaką mnie stać, gromadząc materiał i wiadomości odnośnie do epoki i treści obrazu. Podzielam zdanie ks. prof. Dettloffa, że historycznej ścisłości należy wymagać, lecz ścisłość historyczna nie może być związana ze sztychem francuskim, lub obcym naszemu duchowi, gdyż w przeciwnym razie będzie to zlepek kostjumów, a wszak nam chodzi o obraz polski*³⁶. Malarz informował o wprowadzeniu licznych zmian w kostiumach i architekturze. W kwestii przewiezienia obrazu do Warszawy, gdzie miał go obejrzyć Janicki, artysta przedstawił wątpliwości związane z dużym formatem i ewentualnym uszkodzeniem płótna. Prawdopodobnie ten fakt wpłynął na wyjazd Janickiego do Kazimierza na początku stycznia 1929 roku w celu obejrzenia obrazu i przeprowadzenia bieżących konsultacji. Pomimo zapowiedzianej wizyty nie zastał malarza, wyjaśniającego później w liście, że nie otrzymał korespondencji z Bydgoszczy, i przedstawiającego aktualne kwestie związane z płótnem³⁷. Zawiadomił, że obraz jest w stadium podmalowania i na miejscu miałby sporo pytań do pracy, zaznaczając przy tym, że po rozmowie ze współpracownikami ks. prof. Dettloffa przejrzał dokładnie kostiumologię XV stulecia i doszedł do wniosku, że ówczesne stroje w Polsce są przeważnie pochodzenia niemieckiego, a po konsultacjach z prof. Pruszkowskim uzgodnił „aby się nie minąć z celem polskiego obrazu, zmuszony jestem oprzeć się częściowo na fantazji strojów, a zwłaszcza w głównej postaci tego obrazu”. Wyjaśnił, że kwestionowane wyłogi przy jednym z ubiorów nie są wyłogami kontusza, a typem półrękawów znanych z kostiumologii włoskiej i polskiej. Kolejne wyjaśnienie Michalaka świadczy, że mylnie interpretował fakty z historii Bydgoszczy, powołując się na udział szlachty w poborze cła wodnego w innych miastach. Z listu Michalaka wynika też, że obraz po namalowaniu zamierzano przewieźć do Warszawy, gdzie zaplanowano jego oprawę. Ta

³⁵ APB, MOB, Ozdobienie, Opinia G. Chmarzyńskiego i W. Dalbora, z dn. 23 XI 1928, s. 137-138.

³⁶ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 13 XII 1928, s. 161-162.

³⁷ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 10 I 1929, s. 154-156.

kwestia była utrudnieniem dla artysty podkreślającego trudności z transportem dużego obrazu oraz przewidzianym dwutygodniowym czasem na schnięcie płótna, a więc skróceniem czasu na malowanie. Nieco później artysta zwrócił się do Janickiego z prośbą o nadesłanie zaliczki, którą miał otrzymać w połowie wykonanej pracy, podkreślając, że w związku z terminowym zadaniem, jakim jest namalowanie obrazu, nie może podjąć innych prac zarobkowych³⁸.

Kwestia zgodności przekazu historycznego w realizowanym obrazie powróciła w liście Janickiego do artysty, w którym sugerował zaniechanie porównań przywilejów szlachty z okolic Bydgoszczy ze szlachtą z innych rejonów Polski i skupienie się na wątku bydgoskim, pisząc: *Prosimy przeto kwestię powyższą uprosić w ten sposób, że nie szlachta, tylko miasto samo i jego urzędnicy mieli według zastrzeżonych sobie przywilejów jedyne prawo i to bez żadnej ingerencji szlachty – spełnienia urzędowych funkcji, a więc i pobierania cła wodnego na Brdzie od przewozu towarów z Gdańska. Wobec powyższego stroje poborców winny być nie szlacheckie, lecz mieszczańskie, choćby były zbliżone do ówczesnych strojów mieszczańskich niemieckich. Prosimy zatem do tego się zastosować*³⁹.

Janicki, radca miejski i decernent, miał – jak można przypuszczać – wątpliwości do akceptacji poprawek przez artystę, bo wspomnianą zaliczkę podzielił na dwie raty; druga jej część miała być wypłacona po przesłaniu fotografii obrazu, dokumentującej jego aktualny stan. Michalak dostarczył kilka fotografii, także fragmentów obrazu, zaznaczając że ukończył malowanie wszystkich postaci i pejzażu po prawej stronie⁴⁰. Wyraził nadzieję, że nie będzie potrzeby zmiany strojów, które czerpał z ówczesnej epoki, jednocześnie nadmieniając, że w przypadku zmian prosi o jak najszybsze sugestie. Wspomina o obecności Janickiego w celu obejrzenia obrazu i wyboru ramy (w Warszawie?) oraz terminie nadsyłania prac do Poznania do 1 kwietnia 1929 roku. W odpowiedzi przesłano artyście szczegółowe uwagi, dotyczące zarówno kwestii formalnych, jak i ikonograficznych⁴¹. Wymieniono: *1. Klęcząca postać człowieka (w lewym rogu) zdaje nam się mieć w perspektywie tułowia pewne niedokładności w rozmiarach, wskutkiem czego wyszła za szczupłą tylna część ciała i rysunek nóg, zwłaszcza lewej, wydaje się niedokładny. Należałoby też może postać tę, jako pacholka miejskiego, uwydatnić strojem (czapką). 2. Zalecałoby się również wziąć pod uwagę rysunek mostu, którego filar środkowy występuje, zdaje się, naprzód. Czy nie byłaby wskazana barjerka i po drugiej stronie tego mostu? 3. Ma się wrażenie, że statek nie mógłby przejść pod łukiem mostu, który wygląda jakby był za niski. 4. Schodki ze statku*

³⁸ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 29 I 1929, s. 157.

³⁹ APB, MOB, Ozdobienie, List T. Janickiego do A. Michalaka, z dn. 21 II 1929, s. 158-159.

⁴⁰ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 4 III 1929, s. 163-164.

⁴¹ APB, MOB, Ozdobienie, List T. Janickiego do A. Michalaka, z dn. 8 III 1929, s. 167-168.

na most i z mostu na strażnicę wyglądają zbyt stromo i przez to niepokojąco. Czy Szanowny Pan nie uważa, że w ogóle za dużo schodów w obrazie, i czy ich zygawkowatość i kanciastość nie wywołuje niepokoję, który rozprasza spokojny pogląd na całość? 5. Czołowe dla nas postacie poborców miejskich po lewej stronie, potraktowane są zanadto drugorzędnie w stosunku do grupy środkowej, i czy nie można tych dwóch poborców a zarazem ich czynności jeszcze lepiej uwydatnić? Jest to bowiem główna scena w obrazie i zgodna z jego tytułem. 6. Wreszcie zalecałoby się według naszego zdania może uwydatnić charakterystyczne dla Bydgoszczy budowle, jak zamek, fara itp. przez trochę intensywniejsze oświetlenie.

Nie zachowała się pisemna odpowiedź artysty na te postulaty, a można przypuszczać, że odpowiedź nie nadeszła z uwagi na wspomniany już stan zaawansowania prac nad obrazem oraz wygląd ukończonego malowidła, na którym dostrzec można większość wskazanych partii bez poprawek: filar mostu prawdopodobnie pozostał bez zmian, nie wprowadzono drugiej barierki, nie powiększono wymiarów mostu, przypuszczalnie bez zmian pozostały strome schody, postacie poborców pozostały na miejscu w lewym narożu, faktycznie potraktowane drugoplanowo. Trudno obecnie stwierdzić, w jakim zakresie nastąpiło sugerowane oświetlenie budowli. Po zakończeniu pracy nad obrazem Michalak powiadomił, że około 24 kwietnia przewiezie obraz do Warszawy w celu dokonania oprawy w ramę, nadmieniając o koniecznej obecności radcy Janickiego⁴². Jak wynika z korespondencji nie ustalono, czy obraz przed wystawą poznańską będzie zaprezentowany w Bydgoszczy. Artysta przyznał: „Zapóźniłem się wykonaniem, lecz robiłem wszystko co było w mojej mocy i śmiało mogę powiedzieć, że sumienie mam czyste”. Już z Warszawy Michalak przesłał depeszę do Janickiego, oczekując jego przyjazdu i zaznaczając, że po 1 maja wyjeżdża z obrazem do Poznania; nie wiadomo, czy doszło do tego spotkania. Do Michalaka, przebywającego już w Poznaniu, Zygmunt Malewski w imieniu radcy Janickiego przesłał dwa listy z drobnymi uwagami⁴³. Pierwszy dotyczył właściwej formy napisu na herbie miasta: Civitas Bidgostia lub Bidgostia, drugi – uwydatnienia na obrazie charakterystycznych „wnękowych naleczy gotyckich (późny gotyk północny)” na fasadowym szczycie fary oraz herbu miasta. Przesłano także tabliczkę z napisem, wykonaną przez Kazimierza Boruckiego, która według zaleceń Janickiego powinna być umieszczona na ramie obrazu: *Antoni Michalak / Pobór cla wodnego w XV stuleciu na rzece Brdzie w Bydgoszczy na podstawie przywileju króla Jana Olbrachta / Obraz przeznaczony do bydgoskiej sali ratuszowej.*

⁴² APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 18 IV 1929, s. 178-179.

⁴³ APB, MOB, Ozdobienie, Listy Z. Malewskiego do A. Michalaka, z dn. 14 V 1929, s. 182, 183, 184.



1. Antoni Michalak, *Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy*, 1929, olej na płótnie,
wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
fot. Wojciech Woźniak

Na podstawie tych wzmianek wiadomo, że obraz bezpośrednio z pracowni Michalaka w Kazimierzu został przewieziony do Warszawy, a następnie do Poznania na *Powszechną Wystawę Krajową*, udostępnioną od 16 maja 1929 roku (fot. 1).

Na tym nie zakończyła się jednak historia konkursowego obrazu. Podczas trwania poznańskiej ekspozycji przypomniano artyście o nadesłaniu do Bydgoszczy szkicu do obrazu, będącego własnością Muzeum Miejskiego, który wraz ze szkicami Borucińskiego i Rosena miał wzbogacić *Miejską galerię obrazów i rzeźb*, otwieraną w czerwcu 1929 roku. Planowano prezentację kompletu szkiców konkursowych, co – jak podkreślono – było istotne wobec braku dużego

obrazu eksponowanego w Poznaniu⁴⁴. W odpowiedzi Michalak poinformował, że zdecydował o umieszczeniu szkicu obok dużego obrazu na wystawie, ale w każdej chwili może zostać wydany do Bydgoszczy⁴⁵. Wspomniał, że obraz podobał się profesorom z Krakowa, składającym mu gratulacje, a teraz oczekuje opinii z Bydgoszczy. Nadmieniał, że jest skłonny dokonać ewentualnych zmian w obrazie, jeżeli zajdzie taka konieczność. Po zakończeniu poznańskiej wystawy (30 września) okazało się, że bez zgody bydgoskiej Rady Miejskiej duży obraz *Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy* Michalaka przekazano do Warszawy na *Drugą Wystawę Bractwa św. Łukasza* (otwarta 26 października)⁴⁶. Dopiero po interwencji Rady, Michalak zwrócił się z prośbą o umożliwienie prezentacji obrazu na warszawskiej ekspozycji⁴⁷. Radca Janicki wyraził zgodę, określając termin zwrotu do dnia 30 listopada 1929 roku, zaznaczając, że Rada Miejska dopomina się umieszczenia obrazu w miejscu przeznaczenia – sali posiedzeń⁴⁸. Jednak termin zwrotu obrazu nie został dotrzymany, podobnie jak nie przekazano szkicu, co wpłynęło na interwencję Muzeum Miejskiego u Michalaka⁴⁹. Dopiero 30 grudnia 1929 roku przesłano obraz, którego nie najlepszy stan zachowania został spisany w protokole⁵⁰. Kazimierz Borucki, ówczesny sekretarz i konserwator w Muzeum Miejskim, przeprowadził prace zabezpieczające i retusz, zaznaczając, że obraz wymaga gruntownej restauracji.

W świetle zachowanej korespondencji między Muzeum Miejskim a Antonim Michalakiem kwestia przekazania szkicu do bydgoskiego Muzeum przeciągała się aż do 1933 roku. Okazało się bowiem, że szkic nie był wystawiany w Poznaniu, a na polecenie Bractwa św. Łukasza został przekazany wraz z dużym obrazem na drugą wystawę „lukaszowców” do Warszawy⁵¹. Potem ślad po obrazie zaginął, dopiero w 1933 roku w oparciu o informacje Michalaka ustalono,

⁴⁴ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo z Muzeum Miejskiego do A. Michalaka, z dn. 29 V 1929, s. 187.

⁴⁵ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 3 VI 1929, s. 188-189.

⁴⁶ APB, MOB, Ozdobienie, List z Muzeum Miejskiego do Jana Zamojskiego w Warszawie, z dn. 17 X 1929, s. 197.

⁴⁷ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 26 X 1929, s. 21 X 1929, s. 198.

⁴⁸ APB, MOB, Ozdobienie, Lista T. Janickiego do A. Michalaka, z dn. 24 X 1929, s. 199.

⁴⁹ APB, MOB, Ozdobienie, List z Muzeum Miejskiego do A. Michalaka, z dn. 18 XII 1929, s. 209.

⁵⁰ APB, MOB, Ozdobienie, Protokół stanu zachowania obrazu spisany przez K. Boruckiego, z dn. 30 XII 1929, i uwagi do protokołu, z dn. 7 i 1930, s. 216, 217. Stwierdzono dziurę pośrodku płótna, pionowe rysy od krawędzi listew, niewłaściwy, za słaby blejtram, sfalowanie całego płótna oraz przetarcia w dolnej partii obrazu.

⁵¹ APB, MOB, Ozdobienie, Listy z Muzeum Miejskiego do A. Michalaka, z dn. 11 VII 1929, 29 i 1930, 25 III 1930, s. 196, 222, 223.

że obraz znajduje się na przechowaniu w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Wcześniej – jak informował malarz – obraz prezentowany był na wystawie w Krakowie, a następnie „się zawieruszył” i po kilku latach został przypadkiem odnaleziony w rękach prywatnych⁵². Ostatecznie obraz został przesłany do Muzeum Miejskiego w dniu 15 września 1933 roku.

Dalsze losy szkiców konkursowych na obraz *Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy*

Dwa szkice olejne autorstwa Michała Borucińskiego i Jana H. Rosena w 1928 roku zostały włączone do zbiorów Muzeum Miejskiego, wzbogacając *Miejską galerię obrazów i rzeźb w Bydgoszczy*, udostępnioną w czerwcu 1929 roku⁵³. Wszystkie obrazy określono w katalogu analogicznym tytułem: *Szkic do obrazu Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy w 1502 roku*. Obrazy miały zróżnicowane wymiary; Michalaka: 80 x 80 cm, Borucińskiego: 50 x 50 cm, a Rosena: 60 x 60 cm.

Olejne szkice do obrazu *Pobór cła na Brdzie* autorstwa Michalaka, Borucińskiego i Rosena prezentowane były na *Wystawie zabytków i pamiątek miejskich z racji 10-lecia Muzeum Miejskiego* w 1933 roku⁵⁴. Jak już wspomniano, żaden z tych konkursowych szkiców nie przetrwał do naszych czasów, wszystkie uległy zniszczeniu podczas działań wojennych w 1945 roku. Według ustaleń Dariusza Markowskiego obrazy Michalaka i Rosena przypuszczalnie zostały wywiezione do Trzcianca i tam spalone, a obraz Borucińskiego wywieziono do Dębowa, gdzie prawdopodobnie uległ spaleni⁵⁵.

Strata trzech szkiców olejnych, niezachowanych także w formie fotografii, uniemożliwia rekonstrukcję interpretacji tematu w ujęciu poszczególnych autorów konkursowego zadania.

⁵² APB, MOB, Ozdobienie, List A. Michalaka do Zarządu Muzeum Miejskiego, z dn. 16 II 1933, s. 236. Zachowało się kilkanaście listów nadanych z Muzeum Miejskiego do Michalaka oraz zarządu TZSP w Warszawie w sprawie odzyskania zaginionego obrazu.

⁵³ *Katalog ilustrowany Miejskiej galerii obrazów i rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929, M. Boruciński, poz. kat. 120 (inw. poz. 552, dawny nr inw. O.216), A. Michalak, poz. kat. 141 (niewymieniony w inwentarzu, dawny nr inw. O.361), J.H. Rosen, poz. kat. 157 (inw. poz. 551, dawny nr inw. O.215). W katalogu zaznaczono, że obrazy zostały nabyte z funduszy miejskich, w inwentarzu zapisano o przeznaczeniu do sali ratusza. W *Katalogu Galerji Miejskiej* wymieniono obrazy M. Borucińskiego (poz. kat. 7) i J.H. Rosena (poz. kat. 113), zaznaczając, że zostały nagrodzone na konkursie w 1928 r.

⁵⁴ *Katalog wystawy zabytków i pamiątek bydgoskich z racji 10-lecia Muzeum Miejskiego*, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz 1933, Katalog obrazów, poz. 127-129; wystawa w terminie: 17 IX – 5 XI. Wszystkie zapisane zostały jako: Szkic do obrazu „Pobór cła wodnego w Bydgoszczy”.

⁵⁵ Dariusz Markowski, *Galeria dzieł zaginionych – wojenne losy malarstwa ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, [w:] *Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu*, z. 13, Bydgoszcz 2008, s. 93-108.

Analiza obrazu *Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy* Antoniego Michalaka

W muzealnych zbiorach znajduje się jedynie wielkoformatowe płótno Michalaka, zrealizowane przez artystę w wyniku konkursu. Obraz ten został przekazany Muzeum Okręgowemu przez Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w 1971 roku⁵⁶. Dzięki zapisowi na blejtramie, autorstwa Kazimierza Boruckiego, znany jest przedwojenny epizod z historii obrazu: *obraz malował Antoni Michalak Kazimierz n/Wisłą, otrzymał 10.000 zł zlecenie 7. XI. 1928 blejtramę starą usunięto – była za słaba obraz faldował, nową robił p. Kazimierczak Szkoła Przemysłowa 5. XI. 1932*⁵⁷. Trzy lata później, w 1974 roku, do muzealnych zbiorów nabyto akwarelowe studium do obrazu *Pobór cła na Brdzie* Antoniego Michalaka, o którego istnieniu nie informowały przedwojenne źródła. Obraz, o wymiarach 59,5 x 61 cm, jest sygnowany: ANTONI MICHALAK 1928, a na jego odwrociu znajduje się nalepka z napisem: Antoni Michalak 1928 r. / Pobór cła wodnego w Bydgoszczy / w wiekach średnich / Studium do obrazu olejnego znajdującego się w sali / posiedzeń Miejskiej Rady Narodowej w Bydgoszczy⁵⁸.

Rozbudowana, narracyjna wielofiguralna scena przedstawiona została na tle miejskiego widoku, w ujęciu z góry. Pierwszoplanowa grupa postaci, ustawiona niemal szeregowo, zajmuje ponad 1/3 wysokości pola obrazowego, tworząc zamkniętą, statyczną partię, przypominającą figuralny fryz, skonstrastowany z dalszymi planami. Wyodrębnieniu tej grupy, a równocześnie wzmocnieniu przestrzenności służy niska balustrada z dekoracyjnie przerzuconą siecią. Drugi plan kompozycji organizuje ustawiony diagonalnie statek, przycumowany przy arkadowym moście, ukazany w silnym skrócie perspektywicznym, z niewielkimi sylwetkami na pokładzie. Obok, na wieżycze, widoczna jest postać halabardnika – strażnika miejskiego. Kolejne plany stanowi partia krajobrazu z wijącą się rzeką, oddzielającą skupiska miejskiej zabudowy po lewej stronie i masyw zamku po prawej. Wieloplanowość i perspektywę wzmacniają pierwszo- i drugoplanowe elementy usytuowane wzdłuż bocznych krawędzi: drzewiec z chorągwią i drzewo, a nieco w głębi maszt ze zwiniętym żaglem. Pierwszoplanową scenę tworzą trzy odrębne grupy figuralne, nieco wyizolowane, zajęte określonymi czynnościami. Od lewej – przy cokole z herbem Bydgoszczy dwaj zwróceni ku sobie

⁵⁶ Karta katalogu muzealiów artystyczno-historycznych, MOB, oprac. Aurelia Borucka-Nowicka, nr inw. MOB/MW-504.

⁵⁷ Obraz został dwukrotnie poddany zabiegom konserwatorskim; w 1972 r. z powodu przetarcia płótna na krawędziach zmniejszono blejtram o 2 cm, wykonano retusz i werniksowanie (Kazimierz Borucki), w 2005 r. przeprowadzono konserwację zachowawczą (Małgorzata Światała).

⁵⁸ Karta katalogu muzealiów artystyczno-historycznych, MOB, oprac. Aurelia Borucka-Nowicka, nr inw. MOB/MW-649. Na odwrociu obraz prawdopodobnie opisał K. Borucki.

mężczyźni z tacą, pośrodku trzech mężczyzn skupieni przy skrzyni, wyciągający jej zawartość, a po prawej czterej kolejni ze zwojem opatrzonym pieczęcią, zajęci rozmową. Wszystkie sylwetki ukazane zostały w silnie zróżnicowanych, wystudiowanych ujęciach i pozach. Ujęcia kilku osób od tyłu sugerują nagłość sytuacji, przypadkowość zatrzymanych w kadrze relacji.

Powracając do koncepcji obrazu historycznego w zakresie ikonografii, należy podjąć próbę identyfikacji miejsca i czasu zobrazowanego wydarzenia i odpowiedzieć na pytanie: w jakim stopniu artysta korzystał z otrzymywanych materiałów i licznych wskazówek? Wątpliwości nie wzbudza miejsce akcji w formie panoramicznie ukazanego widoku Bydgoszczy. Ten sposób określenia miejsca wydawał się autorom koncepcji niewątpliwie najbardziej atrakcyjny, pozwalał bowiem na przedstawienie znacznej części zabudowy średniowiecznego miasta z murowanymi okazałymi budowlami, otoczonego murami obronnymi. Skromna ikonografia staropolskiej Bydgoszczy nie pozostawiała wyboru, panoramiczny widok powstał w oparciu o najstarsze zachowane źródło – rycinę wykonaną według rysunku Erika Jönssona Dahlbergha z 1656 roku. Na wspomnianym miedziorycie panorama Bydgoszczy została ukazana od strony południowej, ze szczytu skarpy szwederskiej, z partią doliny Brdy, którą na obrazie zastąpiło przedstawienie pierwszoplanowe, rozgrywające się na tle płaszczyzny rzeki zamkniętej nadbrzeżami połączonymi mostem. Dopiero na dalszym planie koryto rzeki łączy się – podobnie jak na rycinie – z fosą miejską i fosą zamkową. Na obrazie zaprezentowano tylko fragment panoramy ujętej przez Dahlbergha, po lewej stronie wykadrowany widok z ryciny rozpoczyna zabudowa mennicy, kościoła farnego i kościoła św. Krzyża (kościół pojezuicki pw. św. Ignacego Loyoli), a po prawej zamyka wyspa zamkowa z masywem gotyckiego zamku. Michalak wiernie odtworzył malarską wersję graficznego pierwowzoru, zachowując rozmieszczenie poszczególnych, rozpoznawalnych budowli, spiętrzoną zabudowę mieszkalną i system fortyfikacji miejskich. Za wspomnianym już kościołem św. Trójcy (tu widocznym już z wieżą północną) i farnym (ukazanym w zbyt małej skali, podobnie jak na rycinie) widoczne są jeszcze: gmach ratusza z wysoką wieżą, kościół Karmelitów, brama Kujawska, a nieco w głębi – kościół Klarysek.

Pierwszoplanowa scena rozgrywa się zapewne przy nadbrzeżnej komorze celnej, która niewątpliwie istniała w Bydgoszczy, podobnie jak w innych miejscowościach usytuowanych na szlakach wodnych. Z przekazów staropolskich wiadomo, że komory zlokalizowane były przy mostach i przeprawach. Na obrazie określeniu miejsca komory celnej służy pierwszoplanowa barierka oraz dwa czworoboczne cokoly z wysokimi masztami, na których powiewają chorągwie z godłem Królestwa Polskiego – Orłem Białym. Kolejną, czerwoną chorągiew

umieszczono przy moście na drugim brzegu. Wyraźnemu zdefiniowaniu miasta służy herb umieszczony na pierwszoplanowym cokole oraz napis: BIDGOSTIA. Herb ma formę przejściową, typową dla czasu, w którym powstał obraz⁵⁹. Elementem architektonicznym mającym określać komorę celną jest zapewne wysoka czworoboczna wieżyczka ze schodami i barierką, pełniąca funkcję wartowni, o czym świadczy sylwetka halabardnika – strażnika miejskiego. Jego profesję identyfikuje ubiór i uzbrojenie: krótki kaftan z trąbką i sakwą u pasa, wąskie spodnie i buty z wysokimi cholewami oraz hełm na głowie. Halabarda, popularna szczególnie w XV i XVI stuleciu, od XVI wieku używana była przez straż miejską i pałacową.

Kolejnymi elementami identyfikującymi określone wydarzenie historyczne są statki żeglugi rzecznej przedstawione w formie umożliwiającej interpretację. Większa jednostka, przycumowana wzdłuż mostu, to zapewne szkuta, duży, jednomasztowy, żaglowo-wiosłowy statek towarowy, popularny w żegludze wiślanej w XV i XVI wieku. Drugi ze statków można identyfikować z innym rodzajem statku wiślanego o nazwie dubas, z żaglem na pojedynczym maszcie, stosowanym od XV stulecia. Dwa kolejne, mniejsze statki żaglowe widoczne są na płaszczynie wody po lewej stronie i w głębi przy bramie Kujawskiej.

Osadzeniu zobrazowanego wydarzenia w określonej epoce służą także kostiumy uczestników, charakterystyczne dla przejściowego w modzie okresu między średniowieczem a renesansem. Analiza ubiorów w odniesieniu do wymiany uwag między radcą Janickim i jego konsultantami a Michalakiem, znanych już z cytowanej korespondencji, świadczy o ostatecznie dość swobodnej interpretacji kostiumologii przez artystę. W grupach figuralnych wyróżniają się dwa zasadnicze rodzaje ubioru: bogatsze szaty dostojników, mieszczkańskich urzędników Bydgoszczy i przybyszów – kupców, przedstawione dość dokładnie z detalami, oraz ubiory niższej warstwy – służby zajętej rozpakowywaniem kufrów i skrzyń. W świetle zachowanej korespondencji niejednoznaczna jest także identyfikacja poszczególnych osób. Dla niezorientowanego widza głównymi bohaterami będą niewątpliwie dwaj mężczyźni po prawej stronie trzymający dokument z pieczęcią, który należy identyfikować z przywilejem lub dokumentem określającym wysokość cła za przewóz określonych towarów. Przedstawicielem miejskiego urzędu jest zapewne starszy mężczyzna w brązowej szacie spodniej, pokrytej obszernym czarnym płaszczem lub szubą, z nakryciem głowy w formie biretu. Stojący przed

⁵⁹ Charakterystyczny ceglany mur miejski z półkolistą bramą, której prawa połowa jest otwarta i opuszczona do połowy brona. Mur zwieńczony czterema blankami i trzema basztami, z których środkowa jest najwyższa, w każdej otwór strzelniczy. Wieże nakryte są dachami namiotowymi, środkowa zwieńczona chorągiewką. Niebieskie dachy baszt (i wrót) ostatecznie zostały zatwierdzone w rysunku herbu dopiero w 1936 r.

nim przybysz odziany jest w czerwony kaftan z krótką spódniczką, szytą z klinów, z rękawami ujętymi pasami, przypominający renesansowy sajan, z głową nakrytą czapką. W konwencji mody renesansowej sportretowany został także młody mężczyzna w zielonym płaszczu i czerwonym birecie. Widoczna fragmentarycznie sylwetka mężczyzny stojącego przy drzewie, odzianego w ciemnozielone szaty, kojarzy się z wizerunkiem polskiego XVII-wiecznego szlachcica. Z przedstawionej wcześniej korespondencji wiadomo jednak, że postaciami pierwszoplanowymi mieli być mężczyźni usytuowani w lewym narożu obrazu przy cokole z herbem miasta. Faktycznie, nie dostarczają wątpliwości w kwestii identyfikacji, zajęci są liczeniem monet, sugerującym pobieranie opłaty celnej. Po prawej to poborca cła, co sugeruje jego ubiór: ciemnobłękitna szata w rodzaju togi z białym żabotem, oraz otwarta sakwa trzymana w lewej dłoni. Skromniejsze w formie, a nawet ponadczasowe, są stroje pozostałych mężczyzn, odzianych w krótkie kaftany i wąskie spodnie.

Na obrazie ukazano interesujące wątki mające wskazywać rodzaj towarów przechodzących przez bydgoską komorę celną. Nie przedstawiono towarów dominujących w przewozach na Wiśle, a więc zbóż i artykułów powszechnego użytku, lecz towary luksusowe – sukno widoczne w pierwszoplanowym kufrze oraz wyroby rzemiosła (naczynia) ukazane na dalszym planie. Zaakcentowanie zarówno pewnego przepychu szat, jak i przedmiotów, miało służyć podkreśleniu handlowej rangi Bydgoszczy i zamożności jej mieszkańców. Splendor określonego wydarzenia rozgrywającego się na tle warownego miasta podnosiła partia nieba z zarysem półkolistej tęczy, wzmacniająca wrażenie fantazyjnej ekspresji.

Obraz *Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy* a zachowany szkic akwarelowy

Akwarelowy szkic stanowi prawdopodobnie pierwszy, koncepcyjny – ale równocześnie przemyślany – zapis przedstawienia. Świadczy o tym zarówno kompozycja, jak i rozmieszczenie głównych grup figuralnych i zespołów architektonicznych. Na szkicu najdokładniej opracowana została partia pierwszoplanowa z szeregiem postaci i statkiem ustawionym wzdłuż mostu. Niewielkie zmiany w odniesieniu do obrazu olejnego występują w układzie sylwetek mężczyzn z tacą (której nie ma na szkicu) przy narożnym cokole z herbem. Kilka znaczących różnic między szkicem a obrazem można zauważyć w motywach na dalszym planie. Sylwetka halabardnika na obrazie ukazana została w mniejszej skali, a postacie mężczyzn na szkicu oraz mężczyzn usytuowanych przy moście, zaledwie zaznaczone mało czytelnymi plamami na szkicu, na obrazie zostały wyraźniej określone. Podobnie statek zacumowany na drugim brzegu, na szkicu zarysowany jedynie w ogólnej formie, a na obrazie ukazany został z detalami i sylwetkami ludzi.



2. Antoni Michalak, *Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy*, 1928, akwarela, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak

Panoramyczny widok miasta, na szkicu ujęty w mniej czytelne zespoły architektoniczne, ogólnie odpowiada przedstawieniu na obrazie, gdzie wyraźnie wyodrębniono trzy zespoły zabudowy. Na szkicu zaznaczono także największe, rozpoznawalne budowle. Na obrazie wyraźniej określona została linia horyzontu ze wzniesieniami i rzeką. Partię pejzażu, silniej rozbudowaną na malowidle, wzbogaca półkolisty zarys tęczy (fot. 2).

***Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy* na tle twórczości Antoniego Michalaka**

Interesujące wydaje się zagadnienie: jak sytuuje się bydgoski obraz w odniesieniu do ówczesnego dorobku malarskiego Michalaka? Wieloplanowość z wysoko uniesioną linią horyzontu i silne skonstrastowanie planów występuje w obrazach: *Golgotka* (1923), *Krajobraz z tęczą* (1923 lub 1924), *Ukrzyżowanie z Marią*

i *Janem* (1924), *Bajka o szczęśliwym człowieku* (1925) oraz późniejszych: *Św. Antoni* i *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną* (1931). Rozbudowana kompozycja z grupą figuralną na pierwszym planie i wieloplanowość z pejzażem i zabudowaniami w tle stosowana była przez twórcę w licznych obrazach sakralnych, m.in. *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* (1924) i *Ukrzyżowanie* (1929, kościół w Sokolnikach k. Wrześni). Podobny, sumaryczny sposób opracowania budowli silnie skonstrastowanych światłocieniowo występuje w obrazach *Uliczka w Chartres* (1926) i wspomnianym już *Krajobrazie z tęczą*. Czytelne wzorowanie na dawnej kostiumologii widoczne jest w scenie *Męczeństwa św. Wojciecha* (1926). Doświadczenia w zakresie pracy nad obrazem historycznym artysta wykorzystał niewątpliwie w kompozycji *Bolesław Chrobry wbija pale w Odrę* (1948). Jednak szczególnie bliskie analogie zauważamy do obrazu *Bajka o szczęśliwym człowieku* (wym. 245 x 279), zwłaszcza w zakresie formatu i kompozycji: wieloplanowość z szeregiem postaci na pierwszym planie, samodzielne sceny rodzajowe na drugim planie oraz rozbudowana partia pejzażu z tęczą. Podobne jest także ujęcie grup figuralnych i zaznaczenie relacji między postaciami oraz inspiracje dawną, swobodnie ujętą kostiumologią.

W dorobku Michalaka bydgoski obraz, obok wielkoformatowych kompozycji sakralnych, był niewątpliwie jedną z najważniejszych realizacji, w której mógł w pełni wykorzystać programowe założenia Bractwa św. Łukasza. Irena Kossowska w odniesieniu do obrazu zauważyła: *Pokrewieństwo z konwencjami obrazowania włoskiego renesansu ujawnia się w wielofiguralnych, narracyjnie rozbudowanych kompozycjach o charakterze alegoryczno-rodzajowym i historyczno-rodzajowym, takich jak „Bajka o szczęśliwym człowieku” i „Pobieranie cła wodnego w mieście Bydgoszczy”. W obrazie przedstawiającym czasy rozkwitu Bydgoszczy czytelne są inspiracje sceną przybycia św. Urszuli do Kolonii należąca do hagiograficznego cyklu, namalowanego przez Vittore Carpaccio (1490-1495)*⁶⁰. Należy jednak dodać, że są to inspiracje bardzo ogólnej natury, mieszczące się głównie w warstwie klimatu renesansowego malowidła.

II. Portrety gen. Jana Henryka Dąbrowskiego i Stanisława Staszica

W nawiązaniu do koncepcji radcy Tadeusza Janickiego, zaprezentowanej na posiedzeniu Deputacji muzealnej w dniu 16 grudnia 1927 roku, na frontowej ścianie sali posiedzeń Rady Miejskiej zaplanowano umieszczenie kopii współczesnych portretów generała Jana Henryka Dąbrowskiego i Stanisława Staszica. W lutym 1928 roku, kiedy podjęto decyzję o konkursie zamkniętym na obraz

⁶⁰ Irena Kossowska, *Idea dzieła sztuki sakralnej w latach 20. i 30. XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 48-49, z. 4, 2000-2001, s. 262.

historyczny, zdecydowano o konsultacjach w środowiskach artystycznych w kwestii wyboru uczestników konkursu, równocześnie zwracając się z prośbą o wskazanie malarzy-kopistów, którym można zlecić wykonanie kopii portretów⁶¹. W gronie proponowanych kandydatów byli: Wiesław Zarzycki (rekomendowany przez Feliksa Koperę), Antoni Michalak (polecony przez Mieczysława Tretera), Jan Zamoyski, Janusz Podoski, Mikołaj Rajkowski i Adam Rychtarski (kandydaci Jarosława Wojciechowskiego, MWRiOP); Antoni Michalak, Bolesław Cybis, Janusz Podoski, Jan Zamoyski, Jan Wydra (wytypowani przez Józefa Czajkowskiego) oraz Ignacy Pieńkowski, Stanisław Kamocki i Jan Wojnarski (kandydaci Teodora Axentowicza)⁶². Jak można zauważyć, powtarzały się nazwiska Michalaka, Podoskiego i Zamoyskiego – członków Bractwa św. Łukasza.

Następnym etapem prac nad wystrojem malarskim sali Rady Miejskiej było postanowienie Deputacji muzealnej, że kopie na zlecenie wykonają artyści z miast, w których znajdują się najlepsze portrety tych osobistości⁶³. W maju 1928 roku wystosowano pisma – kwerendy do Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu oraz Muzeów Narodowych w Warszawie i Krakowie z zapytaniem, czy w tamtejszych zbiorach znajdują się portrety Jana H. Dąbrowskiego i Stanisława Staszica⁶⁴. W odpowiedzi z Muzeum Narodowego w Warszawie polecono m.in. portret Staszica znajdujący się w Hrubieszowie i jego kopię w warszawskim Magistracie oraz portrety Dąbrowskiego z muzealnej kolekcji⁶⁵. Dyrektor Bronisław Gembarzewski zwrócił uwagę na „oryginalny portret olejny w mundurze wojsk Księstwa Warszawskiego, na tle zbiorów historycznych, będących własnością generała, a przekazanych przez niego później Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Warszawie”, znajdujący się w zbiorach warszawskiego muzeum. Z Muzeum Narodowego w Krakowie poinformowano o braku portretów w zbiorach, załączono jednak spis wizerunków znajdujących się poza Krakowem, zalecając np. zwrócenie się do potomków gen. Dąbrowskiego, rodziny Mańkowskich w Winogórze. W odniesieniu do wizerunku Staszica podano m.in. portret autorstwa Lampiego ze zbiorów mecenasa Adolfa Suligowskiego⁶⁶. Podobna odpowiedź nadeszła z Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, dyrektor Marian Gumowski podał przykłady wizerunków w zbiorach prywatnych i państwowych, m.in.

⁶¹ APB, MOB, Ozdobienie, Pisma T. Janickiego do wymienionych osób, z dn. 17 II 1928, s. 17.

⁶² APB, MOB, Ozdobienie, Listy adresowane do T. Janickiego z II i III 1928, s. 18, 19-20, 22, 23, 25, 27-28, 29, 33.

⁶³ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 24 IV 1928, s. 31.

⁶⁴ APB, MOB, Ozdobienie, Pisma T. Janickiego, z dn. 29 V 1928, s. 56.

⁶⁵ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo B. Gembarzewskiego do T. Janickiego, z dn. 2 VI 1928, s. 57.

⁶⁶ APB, Ozdobienie, Pismo J. Kwiatkowskiego do Magistratu m. Bydgoszczy, z dn. 9 VI 1928, s. 58, 59.

informację, że najlepsze portrety Dąbrowskiego znajdują się w warszawskim muzeum⁶⁷. We wszystkich odpowiedziach powtarzała się więc informacja o portretach z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, z tego też miasta ostatecznie wybrano kopistów.

Wystosowano pisma do malarzy poleconych przez Ministerstwo WRiOP – Mikołaja Rajkowskiego i Adama Rychtarskiego – z zapytaniem, czy podejmą się wykonania kopii, początkowo nie podając jednak, że każdy z twórców miał wykonać jeden obraz⁶⁸. Określono format 150 x 100 cm i technikę – olej na płótnie – oraz wstępnie wskazano pierwowzory: portret gen. Dąbrowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz portret Staszica z kolekcji mecenasa Adolfa Suligowskiego w Warszawie, nie wymieniając autorów tych obrazów. Artystów poproszono także o podanie ceny za każdy z portretów. Twórcy wyrazili zainteresowanie wykonaniem kopii, przysyłając odpowiedzi; Rajkowski umówił się z radcą Janickim w warszawskim Muzeum Narodowym, gdzie znajdowały się oryginalne portrety, a Rychtarski – nieobecny wówczas w Warszawie – zaznaczył, że cenę poda po obejrzeniu obrazów⁶⁹.

Podczas pobytu w Warszawie radca Janicki osobiście omawiał z malarzami zamówienie. Rychtarski nie podjął się realizacji kopii (prawdopodobnie Dąbrowskiego), wobec czego radca Janicki zamówił kopię *Portretu gen. Henryka Dąbrowskiego* u Jana Podoskiego, także polecanego przez Ministerstwo WRiOP⁷⁰. Podoski nadesłał potwierdzenie wykonania, zaznaczając, że rzeczoznawcą będzie Tadeusz Pruszkowski⁷¹. W świetle zachowanych materiałów nie można stwierdzić, z jakiego powodu Rajkowski zrezygnował z zadania⁷².

⁶⁷ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo M. Gumowskiego do T. Janickiego, z dn. 13 VI 1928, s. 60-61.

⁶⁸ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Janickiego do artystów, z dn. 3 IX 1928, s. 87-88. Adam Rychtarski (1885-1957), studiował w pracowni Konrada Krzyżanowskiego, a następnie w Monachium, u Hollósy'ego. Od 1922 r. był profesorem i kierownikiem Szkoły Malarstwa Krzyżanowskiego w Warszawie.

⁶⁹ APB, MOB, Ozdobienie, List M. Rajkowskiego do T. Janickiego, z dn. 5 IX 1928, s. 93-94; list A. Rychtarskiego do T. Janickiego, z dn. 20 IX 1928, s. 100.

⁷⁰ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 20 IX 1928, s. 47. Janusz Podoski (1898-1971), w l. 1919-1926 uczył się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Edwarda Trojanowskiego, równocześnie kształcąc się w pracowni Konrada Krzyżanowskiego. W 1929 r. odbył podróż artystyczną do Francji i Włoch. Był jednym ze współzałożycieli Bractwa św. Łukasza, uczestniczył we wszystkich wystawach organizowanych przez stowarzyszenie. Specjalizował się w malarstwie portretowym. Cena za zamówiony obraz miała wynosić 1200 zł, zob. Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 20 IX 1928, s. 47.

⁷¹ List J. Podoskiego do Magistratu m. Bydgoszczy, z dn. 9 IX 1928, s. 89-90.

⁷² APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia z dn. 20 IX 1928, s. 47. Do malarza Rajkowskiego wystosowano pisemne zamówienie na *Portret Stanisława Staszica*, na które uzyskano

Zlecenie na wykonanie portretu Staszica ostatecznie otrzymał Adam Rychtarski – według obrazu ze zbiorów mecenasa Adolfa Suligowskiego⁷³. Zaznaczono, że w przypadku gdyby ten portret nie nadawał się do skopiowania, artysta ma wykonać wizerunek w oparciu o sztychy z warszawskich muzeów. Poinformowano malarza, że kopię portretu Dąbrowskiego wykona Podoski i zalecono artyście konsultacje. Deputacja muzealna zdecydowała, że nadesłana wcześniej oferta malarza Juliana Ajdukiewicza na wykonanie kopii obrazu Staszica w tej sytuacji nie jest aktualna⁷⁴.

Przed podjęciem pracy nad obrazem Staszica Rychtarski poinformował, że żadna z rycin znajdujących się w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego nie kwalifikuje się jako pierwowzór do olejnego portretu, i zdecydował, że będzie korzystał z portretu Staszica malowanego z natury, wcześniej znajdującego się w zbiorach Ludwika M. Paca, obecnie w kolekcji Suligowskiego⁷⁵. Zazaczył przy tym, że do popiersiowego oryginału dokomponuje postać. Jednocześnie artysta powiadomił, że konsultuje się z Podoskim, a oba portrety będą gotowe na styczeń 1929 roku. Koncepcja artysty uzyskała akceptację radcy Janickiego. Do Podoskiego, zgodnie z jego życzeniem, wysłano fotografię ryciny z widokiem Bydgoszczy z 1830 roku, która – zdaniem Janickiego – nadaje się na tło do obrazu, fotografię planu miasta z 1800 roku i kolorowy herb miasta⁷⁶. Podobnie jak w odniesieniu do *Poboru cła na Brdzie w Bydgoszczy*, trwały konsultacje podczas realizacji obrazów. Do Podoskiego, który prawdopodobnie przysłał fotografię obrazu, Janicki napisał: (...) obraz się podoba, że jednakowoż według mego zdania prawa wskazująca ręka wydaje się przykrótka i że zalecałoby się może takową zmienić. Przede wszystkim podobać się musi twarz generała, która jest wprost znakomita⁷⁷. Pod koniec listopada artysta zawiadomił, że praca jest gotowa, przesyłając fotografię i proponując obejrzenie portretu w Warszawie oraz zasięgnięcie opinii prof. Pruszkowskiego, zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami. Radca Janicki poinformował, że obraz się podoba, jednak ponownie zwrócił uwagę na prawą, zbyt krótką rękę, którą zaleca zmienić, określając oblicze jako znakomite⁷⁸. W odniesieniu

zgodę artysty, planującego w związku ze zleceniem przyjazd do Bydgoszczy.

⁷³ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Janickiego do A. Rychtarskiego, z dn. 6 X 1928, s. 98-99.

⁷⁴ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 20 IX 1928, s. 47; Ozdobienie, List J. Ajdukiewicza do T. Janickiego, z dn. 18 IX 1928, s. 91. Julian Ajdukiewicz (ur. 1883), studiował w Monachium i Paryżu. Wystawiał od 1907 r. m.in. w warszawskiej Zachęcie (1926, 1927, 1928). Związany był z warszawskim środowiskiem artystycznym, malował przede wszystkim obrazy religijne i portrety.

⁷⁵ APB, MOB, Ozdobienie, List A. Rychtarskiego do T. Janickiego, z dn. 17 X 1928, s. 102.

⁷⁶ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Janickiego do J. Podoskiego, z dn. 29 X 1928, s. 117.

⁷⁷ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Janickiego do J. Podoskiego, z dn. 28 XI 1928, s. 129.

⁷⁸ APB, MOB, Ozdobienie, List J. Podoskiego do T. Janickiego, z dn. ok. 27 XI 1928, s. 131-133.



3. Janusz Podoski, *Portret Jana Henryka Dąbrowskiego*, 1928, olej na płótnie, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak

Portret gen. Jana Henryka Dąbrowskiego autorstwa Janusza Podoskiego i *Portret Stanisława Staszica* Adama Rychtarskiego, przeznaczone do sali Rady Miejskiej – zostały nadesłane do Muzeum Miejskiego, zyskując akceptację Deputacji muzealnej⁸¹.

Portrety Janusza Podoskiego i Adama Rychtarskiego umieszczone zostały w obrębie *Miejskiej galerii obrazów i rzeźb* Muzeum Miejskiego, o czym informuje dawna fotografia, wykonana w 1929 roku⁸². Świadczy o tym, że obrazy wystawiono czasowo na widok publiczny, zanim zostały umieszczone w sali sesyjnej

do uwagi o wadliwym rysunku ręki artysta przekazał, że *rysunek postaci jest całkowicie ściśle kopjowany z oryginału (...) i zachowany ze względu na styl całości, który starałem się, w granicach moich możliwości utrzymać. (...) błędy i nieściśności mają według mego zdania swój urok. Archaizując całą pracę nie uważałem za wskazane poprawianie jej błędów, a raczej jestem za ich zachowaniem*⁷⁹ (fot. 3, fot. 4).

Z uwagi na fakt, że artyści wykonali kopie w różnych terminach, radca Janicki zdecydował, że oba obrazy zostaną równocześnie przekazane do oprawy w ramy w Warszawie, o czym zdecydowano już wcześniej. Ramy typu „empire”, według projektu Podoskiego i Rychtarskiego, wykonano w warszawskiej Polskiej Spółce Pozłotników⁸⁰. W dniu 18 kwietnia 1929 roku zamówione obrazy –

⁷⁹ APB, MOB, Ozdobienie, List J. Podoskiego do T. Janickiego, z dn. 10 XII 1928, s. 140-142.

⁸⁰ APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Janickiego do Polskiej Spółki Pozłotników, z dn. 2 III 1928 i dopisek o przywozie obrazów, s. 171.

⁸¹ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 20 IV 1929, s. 67.

⁸² Fotografia ze zbiorów MOB.



4. Adam Rychtarski. *Portret Stanisława Staszica*, 1929, olej na płótnie, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak

portret z późniejszej kopii, znajdującej się wówczas w Muzeum Wojska w Warszawie, tej, która obecnie prezentowana jest na warszawskim Zamku Królewskim. Historię tego portretu przedstawiła Hanna Małachowicz, podając, że oryginał pędzla Gładysza mieścił się także w pałacu Radziwiłłów w Warszawie⁸⁶. W latach

w dniu 30 grudnia 1929 roku. Przywiezione do Bydgoszczy w kwietniu obrazy znalazły się więc w muzeum krótko przed organizacją stałej *Miejskiej galerii obrazów i rzeźb w Bydgoszczy*, udostępnionej w czerwcu 1929 roku i zostały wkomponowane w wystawę. 1 sierpnia 1957 roku Prezydium Miejskiej Rady Narodowej przekazało portrety do zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy⁸³ (fot. 5).

Pierwowzory bydgoskich portretów

Oba portrety, wykonane w technice olejnej na płótnie, posiadają analogiczne wymiary: 150 x 100 cm⁸⁴. Pierwowzorem dla *Portretu Jana Henryka Dąbrowskiego* Podoskiego był obraz namalowany przez Jana Gładysza przed 1815 rokiem⁸⁵. Jednak Podoski namalował portret z późniejszej kopii, znajdującej się wówczas w Muzeum Wojska w Warszawie, tej, która obecnie prezentowana jest na warszawskim Zamku Królewskim. Historię tego portretu przedstawiła Hanna Małachowicz, podając, że oryginał pędzla Gładysza mieścił się także w pałacu Radziwiłłów w Warszawie⁸⁶. W latach

⁸³ Portrety wpisano do Księgi inwentarzowej w 1954 r. pod nr inw. O.771 i O. 772. Za informację dziękuję p. Annie Kaszubowskiej z bydgoskiego Muzeum.

⁸⁴ *Portret Jana Henryka Dąbrowskiego*, nr inw. MOB/S/583, *Portret Stanisława Staszica*, nr inw. MOB/S/582, zob. Karty katalogu muzealiów artystyczno-historycznych, MOB, oprac. Aurelia Borucka-Nowicka.

⁸⁵ Jan Krystian Gładysz (ok. 1762-1830), malarz, naukę malarstwa podjął z inicjatywy hrabiego Mielżyńskiego, m.in. odbywając podróże artystyczne do Niemiec i Francji. Początkowo działał w Wielkopolsce, a od ok. 1811 r. w Warszawie, gdzie zdobył uznanie przede wszystkim jako malarz portretowy; autor obrazów sakralnych i historycznych, m.in. *Wjazd gen. Henryka Dąbrowskiego do Poznania*.

⁸⁶ Opis obrazu ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW 289, wym. 130



5. Miejska galeria obrazów i rzeźb w Muzeum Miejskim, 1929, fotografia, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, repr. Pracownia Fotograficzna MOB

wojny światowej mieścił się w kolekcji Muzeum Wojska w Warszawie. Jego losy powojenne pozostają nieznane; w 1974 roku PP Pracowni Konserwacji Zabytków przekazały obraz do warszawskiego Muzeum Narodowego, od 1981 znajduje się na Zamku Królewskim.

Podoski, autor bydgoskiej kopii, z pierwowzoru Gładysza wiernie odtworzył sylwetkę generała, zachowując kadr postaci do wysokości kolan, ułożenie rąk, ujęcie głowy oraz ubiór w postaci munduru generalskiego Księstwa Warszawskiego z wszystkimi detalami stroju. Jedyna zmiana w odniesieniu do postaci dotyczyła zwoju „włożonego” do prawej opuszczonej ręki. Natomiast całkowitej zmianie uległo tło obrazu. Wnętrze z obrazu Gładysza – fragment pokoju ze ścianami wypełnionymi kolekcją broni i przedmiotami masońskimi (zbiory historyczne?), marmurowym popiersiem i księgą na stoliku – na obrazie bydgoskim zastąpił pejzaż. Rozległy krajobraz, zajmujący około ¼ wysokości pola obrazowego, potraktowany został bardzo umownie, jedynym elementem identyfikującym ogólnie miejsce jest bydgoski zamek z najbliższym otoczeniem, wzorowany na rycinie wg rysunku Dahlbergha. Prawdopodobnie pagórkowaty teren przedstawiony na tym miedziorycie zasugerował autorowi namalowanie wręcz

x 100 cm) i jego historia autorstwa Hanny Małachowicz, [w:] *Marsz, marsz Dąbrowski... w 250 rocznicę urodzin Jana Henryka Dąbrowskiego*, pod red. Tadeusza Jeziorowskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, (katalog wystawy), Poznań 2005, s. 54-55. Pani Katarzynie Męczyńskiej z Muzeum Narodowego w Poznaniu dziękuję za konsultacje związane z twórczością Gładysza i wskazanie literatury przedmiotu.

1819-1820 wykonano z niego kopię na zlecenie warszawskiego Towarzystwa Nauk. Kolejna kopia obrazu Gładysza została wykonana przez Jana Kantego Maszkowskiego około 1850 roku (obecnie w zbiorach Muzeum we Wrocławiu). Obraz stanowiący własność Zamku Królewskiego został zakupiony w 1926 roku od Artura Oppamana, do II

górzystego krajobrazu. W dolnej partii obrazu umieszczono napis: JAN HENRYK / DĄBROWSKI / GENERAL DYWIZJI oraz dwa herby: generała Dąbrowskiego i miasta Bydgoszczy.

Drugi z wizerunków – *Portret Stanisława Staszica* – namalowany przez Adama Rychtarskiego, stanowi połączenie dwóch portretów pierwowzorów, z fragmentami domalowanymi przez artystę. Przypomnijmy – malarz poinformował, że przygotowując obraz, będzie korzystał z popiersiowego portretu Franciszka Lampiego ze zbiorów Adolfa Suligowskiego, domalowując postać. Józef Olejniczak, autor opracowania ikonografii



6. *Portret Staszica w „lisiurze zielonym sukniem poszytej”*, reprodukcja obrazu autorstwa Jana Sikorskiego lub Rafała Hadziewicza, [w:] Tadeusz Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta (1764-1794)*, t. 1, Kraków-Warszawa 1897

Staszica, wydzielił dwa typy jego podobizn: „portret w futrze starym barankiem poszytym” oraz „portret w lisiurze zielonym sukniem poszytej”, nawiązujące do stroju sportretowanego i konkretnych sztuk garderoby Staszica⁸⁷. Portret z kolekcji Suligowskiego należy do pierwszego typu przedstawienia. Olejniczak wyodrębnił cztery oryginalne wersje tego obrazu, ukazujące Staszica w ujęciu popiersiowym, z głową w zwrocie en trois quarts w lewo, w stroju z kołnierzem – baranym futrem. Z tego zespołu do naszych czasów zachował się tylko portret autorstwa Jana Gładysza w zbiorach poznańskiego Muzeum Narodowego⁸⁸. Niemal analogiczne wersje portretu zachowały się jedynie w reprodukcjach,

⁸⁷ Józef Olejniczak, *Portrety Stanisława Staszica*, [w:] *Stanisław Staszic. Materiały z sesji staszycowskiej, Piła 19-20 września 1995*, Muzeum im. Stanisława Staszica, Piła 1995 [druk: 1996].

⁸⁸ Za informacje dotyczące poznańskiego portretu dziękuję p. Katarzynie Męczyńskiej i p. Józefowi Olejniczakowi.

uniemożliwiających wiarygodne określenie autorstwa. Obraz z kolekcji Suligowskiego w dawniejszej literaturze przypisywano Lampiemu, później wiązano z autorstwem Rafała Hadziewicza. Co istotne, jak określił Olejniczak, jeden z tych czterech portretów był oryginałem, wykonanym z natury, na rok przed śmiercią Staszica. Na portrecie z kolekcji Suligowskiego przedstawiono Staszica w ujęciu popiersiowym, z głową w zwrocie en trois quarts, na obrazie Rychtarskiego jest analogicznie. Drugim obrazem, z którego inspiracje czerpał Rychtarski, było dzieło autorstwa Jana Sikorskiego, należące do typu przedstawienia „portret w lisiurze zielonym suknem poszytej”. Niezachowany portret, namalowany około 1825 roku, wielokrotnie reprodukowano w opracowaniach wydanych przed 1939 rokiem (fot. 6).

Warto nadmienić o wątpliwościach związanych z atrybucją portretu, bowiem drzeworyt wykonany według tego obrazu, zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1860 roku, opatrzone napisem: „podług portretu z natury Rafała Hadziewicza”⁸⁹. Reprodukcję olejnego obrazu zamieszczono także w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1926 roku. Na zaginionym obrazie Staszic przedstawiony został w półpostaci, siedząc na fotelu przy stole, z piórem w dłoni, z lewą ręką trzymaną na kartkach papieru. Różnica między pierwowzorem a obrazem Rychtarskiego dotyczy przede wszystkim kompozycji: w obrazie bydgoskim sylwetka została nieco przesunięta w głąb nieokreślonego pomieszczenia, postać ukazano do wysokości kolan, powiększono także pierwszoplanowy bok stołu okrytego tkaniną, a cała kompozycja zyskała większą płaszczyznę tła i przestrzeń. Autor swobodnie scalał dwa rodzaje znanej garderoby Staszica, łącząc „futro barankiem poszyte” z „lisiurą zielonym suknem poszytą”. W dolnej partii bydgoskiego portretu, podobnie jak na wizerunku Dąbrowskiego, zamieszczono identyfikujący napis: STANISŁAW STASZIC / 1755–1826.

Krótką analizą malarskich pierwowzorów pozwala na zweryfikowanie poglądów o bydgoskich portretach. Zgodnie z intencją zlecniodawców portrety miały być wykonane z wizerunków „współczesnych”, czyli namalowanych za życia Dąbrowskiego i Staszica. To kryterium wpłynęło na pracę obu artystów, korzystających – co starano się zaprezentować – z dobrych i dostępnych wówczas portretów. Żaden z bydgoskich portretów nie jest więc kopią namalowaną z jednego dawnego dzieła, a stanowi scalenie skopiowanych w całości lub fragmentarycznie postaci i elementów lub większych partii stanowiących własną wizję twórców. Wartość artystyczną i historyczną obrazów należy więc rozpatrywać w szerszym kontekście, tłumaczącym ich pewną niespójność formalno-stylistyczną.

⁸⁹ Historię wymienionych, olejnych portretów Staszica i uwagi związane z atrybucją szczegółowo przedstawił J. Olejniczk, zob. *Portrety Stanisława Staszica...*, s. 170-179.

III. Wystawa Bractwa św. Łukasza w Bydgoszczy

Uwieńczeniem prac Deputacji muzealnej nad wystrojem sali Rady Miejskiej była wystawa Bractwa św. Łukasza zorganizowana w Muzeum Miejskim po pierwszej zbiorowej wystawie tego stowarzyszenia w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (luty 1928)⁹⁰. Ekspozycja zatytułowana *Wystawa obrazów Bractwa św. Łukasza* została przygotowana dzięki kontaktom Deputacji z artystami: członkami stowarzyszenia i uczestnikami konkursu. Inicjatorem przedsięwzięcia był prawdopodobnie radca Janicki, który we wrześniu 1928 roku wystosował w tej sprawie pismo do Pruszkowskiego. W jego imieniu odpowiedział Michalak, wspominając o organizacji wystawy w Łodzi, a po ustaleniu terminów, także w Bydgoszczy, proponując styczeń 1929 roku⁹¹.

Bydgoska wystawa była prezentowana w terminie od 17 marca do 30 kwietnia 1929 roku⁹². W ówczesnej prasie zachęcano do jej zwiedzania, podkreślając, że została pozyskana dzięki intensywnym staraniom Muzeum przed prezentacją na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu. w zapowiedziach i relacjach wymieniano znanych z bydgoskiego konkursu artystów i ich dzieła: *Młode to stowarzyszenie artystów-plastyków zdobyło już sobie swoimi wystawami duży rozgłos w całym kraju, budząc nimi wszędzie jak najżywsze zainteresowanie i podziw. W szeregu wystawców wyróżnia się p. Michalak wielkimi kompozycjami religijnymi Zdjęcie z krzyża i Św. Franciszek z Asyżu, które sprawiają na widzu potężne wrażenie. Inni malarze, jak Podoski, Cybis, Zamoyski, Jędrzejewski i Gortard, wyrażają również wysokim stylem pędzla zdecydowany kierunek artystyczny stowarzyszenia*⁹³. Otwarcie wystawy stało się ważnym wydarzeniem kulturalnym z udziałem wiceprezydenta miasta Tadeusza Chmielarskiego i licznie zgromadzonej publiczności. Podczas wernisażu Zygmunt Malewski (wówczas zatrudniony na stanowisku sekretarza Muzeum Miejskiego i archiwariusza miejskiego) przybliżył walory malarstwa Bractwa św. Łukasza. Przytoczyć należy wzmiankę nieznanego recenzenta, omawiającego wybrane spośród ponad pięćdziesięciu dzieł

⁹⁰ Wystawa prezentowana była następnie w Łodzi (termin: styczeń-luty 1929), a później w Bydgoszczy. Wystawie w Warszawie towarzyszył *Katalog pierwszej wystawy Bractwa św. Łukasza*, Warszawa, luty 1928, w Łodzi – *Katalog pierwszej wystawy Bractwa św. Łukasza oraz prac N. Abówny i K. Wróblewskiego*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, styczeń 1929. Do ekspozycji w Bydgoszczy nie wydano katalogu.

⁹¹ APB, MOB, Ozdobienie, List T. Janickiego do A. Michalaka, z dn. 20 X 1928, s. 119; List A. Michalaka do T. Janickiego, z dn. 11 X 1928, s. 121-122.

⁹² Archiwum MOB, Dokumentacja wystaw, Teczka 27.

⁹³ *Wystawa obrazów Bractwa św. Łukasza w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski”, 17 III 1929, nr 64, s. 9. Obraz *Św. Franciszek z Asyżu*, namalowany w 1927 r., określany we współczesnej literaturze tytułem *Stygmatyzacja św. Franciszka* zaginął podczas II wojny światowej i został odnaleziony w 2005 r. w kościele Franciszkanów w Gdyni.

obrazy, m.in. autorstwa Michalaka i Podoskiego: *Szczególną zaś uwagę zwracają na siebie obrazy Zdjęcie z krzyża (wielki obraz zakupiony do kościoła w Fordonie) i Św. Franciszek z Asyżu pędzla A. Michalaka odznaczające się siłą wyrazu i kompozycją. Dalej portrety wykonane przez artystę Podoskiego odznaczają się podkreśleniem charakteru oraz subtelnością w kolorystyce i technice. (...) Nadmienić jeszcze należy, że artyści Michalak i Podoski malują dwa obrazy dla Magistratu, które zawieszane będą w sali posiedzeń Rady Miejskiej*⁹⁴. Wystawa spotkała się ze znacznym zainteresowaniem publiczności, a w komunikatach prasowych podkreślano dużą frekwencję, przyjazdy widzów spoza Bydgoszczy i wizyty młodzieży szkolnej⁹⁵. Niemal we wszystkich wzmiankach i artykułach o ekspozycji pojawiały się informacje o wyjątkowych obrazach Michalaka: *Z pomiędzy wielu obrazów pierwszorzędnych malarzy zwracają uwagę dzieła Michalaka, które zarówno swojemi rozmiarami, jak i wielką religijną treścią, wywołują podziw wśród zwiedzających. Pod niezwykle wrazeniem gromadzi się publiczność przed obrazami, przyglądając się w skupieniu dawno niewidzianym i poważnym tematom, podnosząc przytem śmiałość pędzla i piękny koloryt. Szczególnie duży obraz Zdjęcie z krzyża, który zdobył sobie wysokie uznanie na wystawie w Warszawie, a przeznaczony jest do kościoła w Fordonie, przyciąga wszystkich, którym ozdoba świątyni na sercu leży*⁹⁶. Obszerną charakterystykę wystawy w kontekście dawnej sztuki europejskiej i aktualnej krytyki malarstwa „lukaszowców”, a przy tym niepozabawioną wnikliwych, subiektywnych spostrzeżeń przedstawił Zygmunt Malewski⁹⁷. Także on najwięcej uwagi poświęcił analizie prezentowanych dzieł Michalaka. Podsumowując swoje rozważania, stwierdził: „Znając z wystawy miarę takich talentów, jakimi są Michalak i Podoski, możemy być spokojni, że obrazy, jakie ci dwaj artyści malują dla sali ratuszowej naszego magistratu staną się tej sali i samego miasta ozdobą”.

Obraz *Zdjęcie z krzyża* Antoniego Michalaka dla kościoła w Fordonie

Trzy obrazy Antoniego Michalaka prezentowane na wystawie Bractwa w Bydgoszczy: *Św. Franciszek z Asyżu*, *Zdjęcie z krzyża* i *Portret Rektora Hryniewieckiego* oraz obraz konkursowy – *Pobieranie cła wodnego w Bydgoszczy* – zostały wystawione w Dziale Sztuki na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu

⁹⁴ *Otwarcie wystawy obrazów Bractwa św. Łukasza z Warszawy*, „Dziennik Bydgoski”, 20 III 1929, nr 66, s. 8.

⁹⁵ *Wystawa obrazów Bractwa św. Łukasza*, „Dziennik Bydgoski”, 24 III 1929, nr 70, s. 17.

⁹⁶ *Z Muzeum Miejskiego*, „Dziennik Bydgoski”, 31 III 1929, nr 76, s. 11.

⁹⁷ Zygmunt Malewski, *Pod sztandarami św. Łukasza. Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski”, 7 IV 1929, nr 81, s. 10.

w maju 1929 roku⁹⁸. Na tej wystawie artysta został uhonorowany srebrnym medalem za całokształt twórczości.

Nie wiadomo, czy po poznańskiej wystawie obraz *Zdjęcie z krzyża* powrócił bezpośrednio do bydgoskiego kościoła parafialnego pw. św. Mikołaja w Fordonie, czy też – podobnie jak *Pobór cła na Brdzie* – został przewieziony na *Drugą Wystawę Bractwa św. Łukasza* w Warszawie. Obraz zakupił ks. Leon Gawin-Gostomski, proboszcz parafii od 1927 roku, kiedy to rozpoczęto rozbudowę kościoła i związaną z tym zmianę wyposażenia. W neobarokowym ołtarzu głównym, zaprojektowanym przez poznańskiego architekta Stefana Cybichowskiego, umieszczono obraz *Zdjęcie z krzyża* Michalaka, namalowany w 1926 roku.

Niewyjaśnione dotychczas dzieje zaginionego obrazu fordońskiego starał się odtworzyć Henryk Wilk w oparciu o wspomnienia parafian⁹⁹. Obraz znajdował się w ołtarzu od 1929 do 1936 lub 1937 roku, kiedy uznano, że malowidło wymaga przeprowadzenia zabiegów konserwatorskich i zostało przekazane do pracowni konserwatorskiej w Poznaniu; prawdopodobnie do Henryka Nostiza-Jackowskiego. Obraz nie powrócił już na swoje pierwotne miejsce. Ksiądz Gawin-Gostomski zmarł w 1937 roku, jak można przypuszczać jego następcą, zarządcą fordońskiej parafii, z niewyjaśnionych przyczyn nie zajął się kwestią odzyskania obrazu, a wybuch wojny przerwał ewentualne starania. W 1947 roku w ołtarzu umieszczono obraz *Najświętszej Marii Panny* adorowanej przez anioły, namalowany przez Stefana Wojciechowskiego z Torunia. Michalak po 1930 roku miał wykonać obraz stanowiący kopię fordońskiego *Zdjęcia z krzyża*. Jak wspomniał Wilk, członkowie rodziny Antoniego Michalaka sygnalizowali, że zaginiony obraz z Fordonu ujawnił się w Fuldzie.

W twórczości Michalaka tematyka pasyjna pojawiała się wielokrotnie, artysta namalował monumentalne obrazy, m.in. *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* (1924), *Zdjęcie z krzyża* (1926, Fordon), *Ukrzyżowanie* (1929, kościół parafialny pw. św. Jana Apostoła w Sokolnikach k. Wrześni) i *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną* (1931). Zaginiony fordoński obraz był jednak wyjątkowy z uwagi na rozbudowaną, strefową kompozycję, kontrastowy światłocień,

⁹⁸ *Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929, poz. kat. 1070-1072. Wystawa odbyła się w terminie: 16 maja – 30 września 1929 r. Michalak wystawił 6 obrazów, oprócz wymienionych olejne *Szkic do kompozycji* i *Szkic głowy Chrystusa* (poz. kat. 1074-1075). Podoski zaprezentował 9 obrazów portretowych (poz. kat. 1076-1084).

⁹⁹ Henryk Wilk, *Historia parafii, kościoła św. Mikołaja i Fordonu*, s. 93-94, www.mikolaj.bydgoszcz.pl/czytelnia/historia_parafii_hw.pdf (dostęp: 24.11.2014); Dorota Gabrowska, *Dzieje parafii pw. św. Mikołaja w Bydgoszczy-Fordonie w l. 1920-1992*, fragmenty pracy magisterskiej napisanej pod kier. ks. dr. Mariana Aleksandrowicza, Papieski Wydział Teologiczny w Poznaniu, Filia w Bydgoszczy, s. 12, www.mikolaj.bydgoszcz.pl/czytelnia/dzieje_parafii_dg.pdf (dostęp: 24.11.2014).

teatralność upozowanych postaci i przenikliwy dramatyzm sceny. O obrazie, znany jedynie z czarno-białej reprodukcji i barwnego szkicu olejnego, pisali Irena Kossowska i Lechosław Lameński¹⁰⁰.

IV. Płaskorzeźbiony herb miasta

W kwietniu 1928 roku pojawił się nowy wątek w koncepcji wystroju sali sesyjnej. Deputacja muzealna postanowiła zwrócić się do Rady Miejskiej z postulatem, aby dotychczasowe godło państwowe o niewielkich walorach artystycznych zastąpić nowym, o wyższym poziomie artystycznym, sugerując przedstawienie herbu Bydgoszczy, który miałby wykonać na zamówienie dobry artysta rzeźbiarz¹⁰¹. Na kolejnym posiedzeniu Deputacji (1 czerwca) wskazano na związek między wystrojem malarskim a nowym godłem. Zgoda Magistratu na realizację tego pomysłu zapadła na posiedzeniu w dniu 25 czerwca 1928 roku. Przeznaczono wówczas na ten cel 1000 zł z budżetu 1929/1930, podtrzymując opinię, że postanowiono zastąpić „mało artystycznie wykonane godło państwowe godłem artystycznym, najlepiej herbem miasta, zamówionym u dobrego artysty rzeźbiarza”¹⁰².

Do zagadnienia powrócono po kilku miesiącach, w lipcu 1928 roku. W czasie kiedy uczestnicy konkursu na obraz historyczny realizowali zadanie, Deputacja muzealna podjęła ostateczną decyzję w kwestii wykonania godła do sali Rady Miejskiej. Postanowiono zwrócić się do trzech bydgoskich rzeźbiarzy – Piotra Trieblera, Bronisława Kłobuckiego i Romana Skręta – z propozycją wykonania projektów herbu miasta w drewnie¹⁰³.

¹⁰⁰ Irena Kossowska, *Idea dzieła...*, op. cit., s. 263; *Mistyczny świat Antoniego Michalak. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 49, 64.

¹⁰¹ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 24 IV 1928, s. 31.

¹⁰² APB, MOB, Ozdobienie, Pismo T. Chmielarskiego do Rady Miejskiej, z dn. 2 VII 1928, s. 72.

¹⁰³ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 6 VII 1928, s. 42. Piotr Triebler (1898-1952), rzeźbiarz, medalier, rysownik, malarz. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego (PSPA) w Bydgoszczy i poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Od 1926 r. związany ze środowiskiem artystycznym Bydgoszczy, członek Związku Plastyków Pomorskich (ZPP), następnie Grupy Plastyków Pomorskich (GPP), od 1928 r. uczestnik licznych wystaw. W l. 1928-1929 realizował rzeźby portretowe i akty w gipsie, później prace o zróżnicowanej tematyce w różnych materiałach oraz pomniki i tablice pamiątkowe; Bronisław Kłobucki (1896-1944), rzeźbiarz, absolwent bydgoskich szkół: PSPA i Państwowej Szkoły Przemysłowej. Członek ZPP, następnie GPP, uczestnik licznych wystaw. Autor rzeźb kameralnych, pomnikowych, plenerowych oraz prac rzeźbiarskich i snycerskich stanowiących wyposażenie kościołów; Roman Skręt (1888-1940), rzeźbiarz i pedagog. Edukację artystyczną w zakresie rzeźby i snycerstwa odbył we Lwowie. Od 1921 r. związany ze środowiskiem artystycznym Bydgoszczy, członek ZPP. W Bydgoszczy prowadził zakład rzeźbiarsko-kamieniarski, autor prac rzeźbiarsko-snycerskich realizowanych dla kościołów w Bydgoszczy i regionie.

Jednak wiążące decyzje zapadły dopiero na posiedzeniu we wrześniu 1928 roku¹⁰⁴. Ostatecznie uznano, że w instytucji miejskiej pierwszoplanowym symbolem powinien być herb miasta. w nawiązaniu do wcześniejszych ustaleń planowano zwrócić się z prośbą do rzeźbiarzy bydgoskich (bez podania nazwisk) o wykonanie projektów. Grono ewentualnych wykonawców powiększono o rzeźbiarza Ignacego Zelka z Torunia¹⁰⁵. Realizacją tego zadania miała się zająć grupa członków Deputacji: radca Janicki, redaktor Fiedler i dyrektor Weymann.

Dopiero po roku, we wrześniu 1929 roku, Deputacja muzealna powróciła do zagadnienia wystroju rzeźbiarskiego sali Rady Miejskiej¹⁰⁶. Problem ten poruszyła radna Jaworowiczowa. Niewątpliwie nawiązanie do wcześniej zaakceptowanej koncepcji związane było z zakończeniem prac malarskich, bowiem we wrześniu zatwierdzono nadesłane do Bydgoszczy portrety Jana Henryka Dąbrowskiego i Stanisława Staszica. Ponownie pojawiła się kwestia decyzji o wykonaniu płaskorzeźbionego godła państwowego lub herbu miasta. Przewodniczący Deputacji radca Janicki wyjaśnił, że Muzeum Miejskie organizuje konkurs dla miejscowych rzeźbiarzy w celu wykonania projektów, jednak przedtem niezbędna jest decyzja prezesa Beyera, który chciałby połączyć emblemat państwowy z herbem miasta.

W październiku 1929 roku wystosowano do Trieblera, Gajewskiego i Skręta pisma zapraszające do udziału w zamkniętym konkursie na godło do sali sesyjnej Rady Miejskiej¹⁰⁷. W warunkach określono, że godło ma przedstawiać herb miasta w połączeniu z godłem państwowym, tworzących jedną kompozycję, wykonany w drewnie, o średnicy ok. 1 metra. Honorarium wraz z materiałem ustalono na 1000 zł, a termin wykonania na dzień 10 grudnia 1929 roku. Zaproszeni artyści mieli nadesłać projekty rysunkowe do dnia 20 października. Wszyscy rzeźbiarze – uczestnicy konkursu – wywiązali się z zadania.

Rozstrzygnięcie konkursu nastąpiło już w listopadzie tego roku. Na posiedzeniu Deputacji muzealnej poinformowano, że projekty na godło do sali sesyjnej nadesłali: Teodor Gajewski, Roman Skręt i Piotr Triebler. Zdecydowano

¹⁰⁴ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 20 IX 1928, s. 47.

¹⁰⁵ Ignacy Zelek (1894-1961), rzeźbiarz i malarz, edukację artystyczną rozpoczął w klasie rzeźby Cesarsko-Królewskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Kołomyi, kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Konstantego Laszczki, a uzupełnił w pracowni rzeźby monumentalnej Josefa Vaclava Myslbeka w Pradze. Od 1920 r. związany był ze środowiskiem artystycznym Torunia. Autor rzeźb sakralnych i portretowych, realizowanych najczęściej w drewnie oraz pomników; zob. Anna Kroplewska-Gajewska, *Plastyka Torunia 1920-1939. Konfraternia artystów w Toruniu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2012, s. 146.

¹⁰⁶ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 21 IX 1929, s. 73.

¹⁰⁷ APB, MOB, Ozdobienie, Pisma T. Janickiego do P. Trieblera, T. Gajewskiego i R. Skręta, z dn. 7 X 1929, s. 204.



7. Teodor Gajewski, *Herb miasta Bydgoszczy*, 1929, płaskorzeźba w drewnie, fotografia, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, repr. Wojciech Woźniak

7. Teodor Gajewski, *Herb miasta Bydgoszczy*, 1929, płaskorzeźba w drewnie, fotografia, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, repr. Wojciech Woźniak

125 siedzien Rady Miejskiej posiadala już pełny wystrój w postaci trzech obrazów i płaskorzeźbionego herbu miasta, o czym informowała prasa w związku z zakończeniem kadencji Rady Miejskiej¹¹¹. W relacjach prasowych wymieniono wszystkie nowe realizacje i ich autorów, znanych malarzy polskich. Pojawilo się jednak pytanie o zasadność prezentacji portretu Staszica, którego wizerunek – zdaniem autora – mógłby zastąpić portret Józefa Wybickiego (organizatora zarządu ziem za czasów Księstwa Warszawskiego) lub Kazimierza Wielkiego – założyciela miasta (fot. 8).

o wyborze projektu Gajewskiego, określając materiał i wymiary godła: drewno brzożowe polichromowane i „na staro” patynowane, średnica godła miała wynosić około 100 cm¹⁰⁸. W umowie z artystą sprecyzowano wymiary: wysokość ok. 100 cm i odpowiednia szerokość oraz termin wykonania na 16 grudnia 1929 roku¹⁰⁹.

Niezachowane do naszych czasów godło utrwalone zostało na fotografii ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy¹¹⁰. Herb miasta, przedstawiony wiernie według obowiązującego wzoru, wpisany został w rozbudowaną, dekoracyjną bordiurę ze zwieńczeniem, na osi której umieszczono godło Polski (fot. 7).

Zakończenie

30 grudnia 1929 roku sala po-

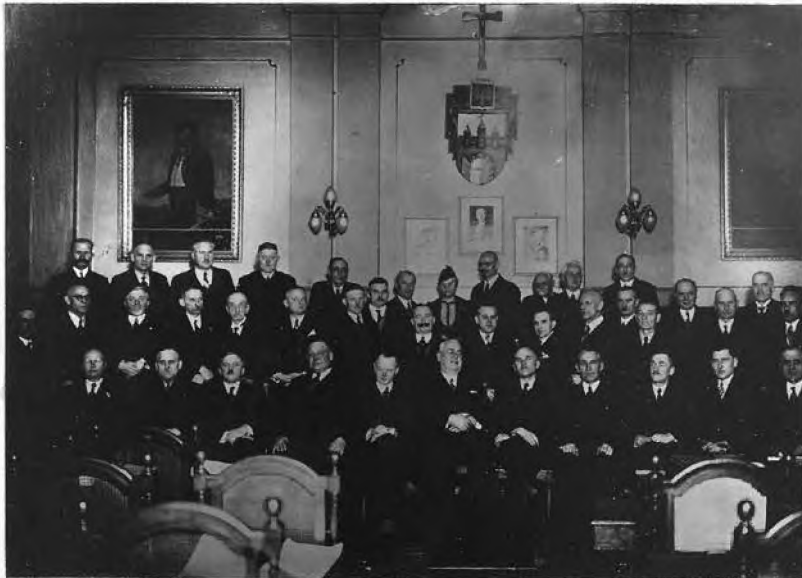
¹⁰⁸ APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 7 XI 1929, s. 74.

¹⁰⁹ APB, MOB, Ozdobienie, Umowa między Muzeum Miejskim w Bydgoszczy a Teodorem Gajewskim, z dn. 16 XI 1929, s. 206.

¹¹⁰ MOB, nr inw. MOB/H/F 2399.

¹¹¹ *Pożegnanie starej Rady Miejskiej. Gustowna dekoracja sali obrad. Świąteczny nastrój. Nie pora na nowe podatki...*, „Dziennik Bydgoski”, 1 I 1930; *Ostatnie posiedzenie Rady Miejskiej*, „Gazeta Bydgoska”, 1 I 1930.

Kilka lat później wystrój sali wzbogacił jeszcze jeden obraz, który zapoczątkował tworzenie galerii portretów zasłużonych bydgoszczan. W 1933 roku Deputacja muzealna zaleciła w myśl uchwały Rady Miejskiej zakupić dla sali posiedzeń obraz olejny Jerzego Rupniewskiego *Portret honorowego obywatela miasta Bydgoszczy dr. Jana Bizieła*¹¹².



Ostatnie posiedzenie Rady Miejskiej — kadencja 1934 — 1938 r.
Bydgoszcz, dnia 22 grudnia 1938 r.

Prezydent Miasta:
(L. BARCISZEWSKI)

8. Ostatnie posiedzenie Rady Miejskiej w Bydgoszczy w 1938 r., fotografia, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, repr. Wojciech Woźniak

¹¹² APB, MOB, Deputacja, Protokół posiedzenia w dn. 8 VI 1933, s. 133.

**Paintings and sculptures decorating the session room
of the Municipal Council of
Bydgoszcz (1927-1929)**

keywords: Bydgoszcz Municipal Council, session room décor, competition

The task of development of the concept and interior design with paintings and sculptures decorating the session room of the Municipal Council in the Bydgoszcz Council was given to the Museum Committee of the Municipal Museum. Plans included mounting of a big painting *Collection of Duties on the Brda River in Bydgoszcz* in the room, glorifying the commercial and industrial growth of the city in the 15th century, two replicas of portraits depicting Stanisław Staszic and Gen. Jan Henryk Dąbrowski, and a bas-relief of the coat of arms of the city combined with the national emblem. The most-attention grabbing object was a historical painting, for which a competition was announced. During selection of painters, the Museum Committee consulted people recognized as experts in the field of art (Feliks Kopera, PhD, Mieczysław Treter, PhD, Jan Skotnicki, and the Rev. Szczęsny Dettloff, PhD) as well as professors from the Academy of Fine Arts in Krakow and the School of Fine Arts in Warsaw. In the same time, the consultants were supposed to indicate the best copyists, who were supposed to be commissioned with making of replicas. Several outstanding painters with recognized accomplishments were invited to participate in the competition to make a sketch to historical painting, including Tadeusz Pruszkowski, Antoni Michalak, Michał Boruciński, Jan Henryk Rosen, and Jerzy Rupniewski. The jury was working on selecting one of the three sketches, choosing the drawing made by Antoni Michalak. Warsaw artists Janusz Podoski (*Jan H. Dąbrowski*) and Adam Rychtarski (*Stanisław Staszic*) were commissioned with making replicas of portraits. The last stage of work on the interior design of the session room was the city coat of arm competition, which invited Bydgoszcz sculptors – Roman Skręt, Piotr Triebler and Teodor Gajewski. Gajewski's project was chosen. The crowning moment of interior design works was the exhibition of St. Luke's Fraternity organized in the Bydgoszcz Municipal Museum. Organization of the competition appeared to be a great initiative of the local culture elites, blending in development of contemporary Polish art.

Malerische und bildhauerische Ausstattung in dem Sitzungssaal des Stadtrates in Bydgoszcz (1927-1929)

Schlüsselwörter: Stadtversammlung von Bydgoszcz, Ausstattung in dem Sitzungssaal, Wettbewerb

Mit der Bearbeitung des Entwurfs und der Realisierung der malerischen und bildhauerischen Ausstattung in dem Sitzungssaal in dem Rathausgebäude in Bydgoszcz wurde der Museumsausschuss des Stadtmuseums beauftragt. Es wurde so geplant, dass in dem Saal ein großes Bild *Zollerhebung auf dem Fluss Brda (Brahe) in Bydgoszcz*, das die Handels- und Industrieentwicklung der Stadt in dem 15. Jh. verherrlichte, zwei Reproduktionen von Porträts mit Darstellungen von Stanisław Staszic und General Jan Henryk Dąbrowski und ein mit dem Staatswappen verbundenes Reliefstadtwappen untergebracht werden. Die größte Aufmerksamkeit wurde dem historischen Gemälde geschenkt, wofür ein geschlossener Wettbewerb ausgeschrieben wurde. Bei der Auswahl der Maler zog der Museumsausschuss damals für anerkannte Fachgrößen im Kunstbereich gehaltene Personen (Dr. Feliks Kopera, Dr. Mieczysław Treter, Jan Skotnicki, Priester Dr. Szczęśny Dettloff) sowie Professoren aus der Kunstakademie in Kraków und der Hochschule für die bildenden Künste in Warszawa zu Rate. Berater sollten ebenfalls auf die besten Nachahmer hinweisen, denen man die Reproduktionen in Auftrag geben sollte. Von einem ziemlich weiten Kreis der Künstler wurden zur Teilnahme an dem Wettbewerb für eine Skizze des historischen Bildes berühmte Maler mit dem anerkannten künstlerischen Werk – Tadeusz Pruszkowski, Antoni Michalak, Michał Boruciński, Jan Henryk Rosen und Jerzy Rupniewski eingeladen. Von drei angefertigten Skizzen wählte die speziell einberufene Jury ein Werk von Antoni Michalak aus. Mit der Anfertigung von Reproduktionen der Porträts wurden zwei Maler aus Warszawa – Janusz Podoski (*Jan H. Dąbrowski*) und Adam Rychtarski (*Stanisław Staszic*) beauftragt. Die letzte Etappe der Arbeiten an der Ausstattung des Sitzungssaales war ein Wettbewerb für das Stadtwappen, an dem Bildhauer aus Bydgoszcz – Roman Skręt, Piotr Triebler und Teodor Gajewski teilgenommen haben. Das Projekt von Gajewski wurde zur Realisierung gewählt. Die Krönung der Arbeiten an der Ausstattung des Sitzungssaales war eine Ausstellung des Lukusbundes, die in dem Stadtmuseum zu Bydgoszcz organisiert wurde. Der Wettbewerb erwies sich als eine wertvolle Initiative der lokalen kulturbildenden Eliten, die zur Entwicklung der gegenwärtigen polnischen Kunst beigetragen hat.