

Krzysztof Chmielewski

Notatnik Stanisława Kostki Potockiego

Sekwencja dramatycznych wydarzeń, których finałem był trzeci rozbiór Polski i upadek państwowości, sprawiła, że XVIII wiek widzimy raczej w zdecydowanie ciemnych barwach. Czy do końca słusznie? Jest to przecież zarazem czas intensywnej walki o gruntowną przemianę świadomości Polaków, reorganizację państwa, a właściwie stworzenia od nowa mechanizmów jego skutecznego funkcjonowania. Stopniowo dla coraz szerszego kręgu elit stawało się oczywiste, że dalej już tak nie można i że obrona *status quo*, prawem gwarantowanych przywilejów szlacheckich, pogrąży Polskę w bezsilności i grozi katastrofą. Rzecz w tym, że druga strona była święcie przekonana o doskonałości dotychczasowego modelu i oskarżała reformatorów o gwałcenie tradycji w imię zastąpienia jej cudzoziemskimi wzorcami. W tym ostatnim mając wiele racji. Światło postępu płynęło wszak z Zachodu, głównie z Francji, i mogło być przekazywane innym tylko przez tych, którzy zrozumieli konieczności zmian. Konfrontacja stanowisk była nieunikniona i nie po raz pierwszy, ale pierwszy z taką intensywnością, w oczach zatwardziały konserwatystów sprowadzała się do prostego wyboru pomiędzy tym, co nasze – więc słuszne, i tym, co obce – więc złe. Sarmatów drażniło okazywane poczucie wyższości reformatorów, ich elokwencja i obycie w świecie, nawet perfumowane koronki ich strojów. Z czasem dla niektórych stawało się coraz bardziej oczywiste, że w tej polaryzacji kultury trzeba szukać kompromisów pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Polskie państwo upadło, lecz Polacy wyszli z tej walki przemienieni.

Przełom Oświecenia, choć rozłożony w czasie na parę dziesiątków lat, zdaje się najbardziej dramatycznym zwrotem w dziejach nowożytnej kultury polskiej. Było to ponowne przyłączenie Polski do Europy¹.

Stanisław Kostka Potocki (1755–1821), kolejny właściciel dóbr wilanowskich, był w owych czasach jednym z tych, którzy się do tego mocno przyczynili.

Potoccy należeli do największych, najzamożniejszych i najbardziej wpływowych rodów magnackich w Polsce. Pojawili się jeszcze w XIV wieku, ale ich znaczenie w Rzeczypospolitej wyraźnie wzrasta w wieku następnym. Piastowali wysokie urzędy i nosili zaszczytne tytuły. Znajdziemy wśród nich wojewodów, hetmanów, marszałków. Mikołaj Potocki (1593–1651) swą nieudolnością, podobno po

¹ J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 22.

pijanemu, doprowadził do klęski wojsk polskich pod Korsuniem. Z kolei Stanisław Potocki „Rewera” (ok. 1579–1667), hetman polny, był dzielnym żołnierzem i pogromcą Rosjan.

Jednak największe znaczenie w historii przypadło Potockim w wieku XVIII. Możliwym przedstawicielem rodu w skomplikowanych układach pomiędzy reformatorami i wstecznikami, zwolennikami i przeciwnikami opcji rosyjskiej, przypadły różne role: godne uznania i pamięci, ale również okryte zdradą i hańbą.

Szczęsnemu Potockiemu (1753–1805) trudno odmówić zarówno temperamentu, jak i słabości charakteru. Trzykrotnie żonaty, nie był wzorem statecznego ojca rodziny. Tragiczną historię jego mezaliansu z pierwszego małżeństwa Antoni Malczewski opisał w głośnej powieści romantycznej *Maria*. Od początku swej kariery politycznej związany był z dworem w Petersburgu. Obok Franciszka Ksawerego Branickiego (1730–1819) i Seweryna Rzewuskiego (1743–1811) stał się słusznym symbolem sił, które utopiły we krwi i przekupstwie dramatyczne wysiłki ratowania Rzeczypospolitej. Jako poseł Sejmu Czteroletniego, a zarazem zausznik rosyjskich interesów blokował wszelkie próby zmian na lepsze. Był jednym z głównych organizatorów konfederacji targowickiej, w czasie insurekcji kościuszkowskiej zaocznie skazany został na karę śmierci, konfiskatę majątku i utratę urzędów. Książę Józef Poniatowski (1763–1813) wyzwał go nawet na pojedynek, do którego wszak nie doszło, bo Potocki zażądał, by odbył się on w... Petersburgu. Po 1795 roku powrócił do swych majątków jako zasłużony przyjaciel jednego z zaborców Polski. Ale solidarność rodu była tak wielka, że reformatorscy kuzyni Szczęsnego – Ignacy i Stanisław Kostka – nie raz bronili jego konduity. Również w oczach potomnych.

W legendzie patriotycznej na trwałe zapisał się Ignacy (1750–1809) – członek Komisji Edukacji Narodowej, przywódca stronnictwa patriotycznego, współtwórca Konstytucji 3 maja i... wielki karciarz. Zdarzyło mu się przegrać 50 kilo złota, co jest osiągnięciem na wielką skalę. Był najgłówniejszym bodaj konstruktorem sojuszu z Prusami, politycznej podstawy Konstytucji 3 maja. Grubo się na tym sojuszu zawiódł. Brał też udział w insurekcji; to jemu przypadł nieszczęsny obowiązek negocjacji z Suworowem w sprawie poddania Warszawy. Niewątpliwie był „szefem politycznym” reformatorskiej części klanu Potockich, jakkolwiek wcześniej bywało, że ręką w rękę z kuzynem Szczęsnym (i młodszym bratem Stanisławem Kostką) konspirował przeciw królowi w stylu całkiem mafijnym. Jednakże w decydującym momencie wojny w obronie konstytucji, gdy Stanisław August przystąpił do Targowicy, Ignacy i Stanisław będą po drugiej stronie.

Jan Potocki (1761–1815), podróżnik i pisarz, nie potrafił zbyt długo usiedzieć na miejscu, włączył się od Holandii przez Hiszpanię, po Egipt i Kaukaz. Walczył z piratami na Morzu Śródziemnym, ale też brał udział w rosyjskiej ekspedycji dyplomatyczno-naukowej do Chin. Swe liczne podróże opisywał

w kolejnych relacjach. Jego fantastyczno-filozoficzna powieść *Rękopis znaleziony w Saragossie* wzorowana była zarówno na modnych powiastkach filozoficznych, jak również na tradycji arabsko-perskiej, gdzie następne wątki czytelnik znajduje w poprzednich – jakby otwierając kolejne szkatułki. *Rękopis* wydał anonimowo, dlatego też był przedmiotem licznych plagiatów, które wyszły spod rąk pisarzy tej miary co Charles Nodier czy Washington Irving.

Niezwykły erudyta, znał mnóstwo języków (zwłaszcza w mowie). Ktoś powiedział o nim, że byłby świetnym tłumaczem w wieży Babel. Interesował się wszystkim, od prasłowiańszczyzny po filozofię niemiecką. Jako pierwszy Polak poleciał balonem nad Warszawą. Jego koniec był ponury: w swej wsi Uładówce zastrzelił się kulą sporządzoną z odpitowanej gałki od srebrnej cukiernicy. W tej rodzinie był jeszcze słynny Prot, prekursor handlu czarnomorskiego (prawda, że katastrofalnie zbankrutował) i oczywiście Stanisław Kostka, młodszy brat Ignacego.

Barbara Grochulska w nocie z *Polskiego Słownika Biograficznego* charakteryzuje go tak:

Z pychą właściwą Potockim łączył wielką prostotę w stosunkach z ludźmi; z libertyńskim umiłowaniem swobody – rodzinną stateczność wiernego męża i troskliwego ojca; ze spokojem i taktem – porywczosć oraz skłonność do hipochondrii i zmiennych nastrojów; z wielkodusznością, którą okazywał w sprawach publicznych, w opiece nad rodziną i w działalności filantropijnej – małostkowość oszczędnego gospodarza...².

I takim widzimy go na pysznym obrazie Jacques'a-Louis'a Davida – znać pana, znać Potockiego. Nic więc dziwnego, że władzę lubił. I ona jego. A pełnił rozmaite wysokie funkcje pod różnymi rządami; u kresu Rzeczypospolitej, w Księstwie Warszawskim (był, ba... szefem rządu). W 1815 roku w Królestwie Kongresowym przewodniczył Komisji Wyznań Religijnych Oświecenia Publicznego (czyli był ministrem edukacji), a od 1818 roku także prezesem Senatu. W sumie nie mała i chlubna kariera polityczna (choć mało „suwerenna”) zwieńczona, niestety, przykrym epizodem. W roku 1819 kontrasygnował okropny dekret o cenzurze, czego nigdy nie zapomnieli mu radykalni patrioci.

Ale też Potocki nigdy radykałem nie był: to człowiek kompromisu (zwykle roztropnego) i umiarkowania, można by powiedzieć – oświeceniowy w każdym calu. Umiarkowanie wszakże często zawodziło ludzi jego formacji w ocenie tradycyjnego duchowieństwa. To Potocki napisał *Podróż do Ciemnogrodu*. Mocna lektura.

Mimo reformatorskich skłonności, nigdy nie chciał wypuścić polskiego ustawodawstwa z rąk warstwy szlacheckiej. Raz wszakże miał postąpić jak rewolucjonista: podobno w dzień ogłoszenia Konstytucji 3 maja wydawał karabiny warszawskim mieszczanom. W ogóle odegrał w tym dniu rolę wybitną, większą niż w formowaniu projektu ustawy. Mimo że był w jej sprawie konsultowany.

² B. Grochulska, *Potocki Stanisław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, z. 116.

Choć miał stopień generała, talentów wojskowych nie wykazał. Był za to zapewne najlepszym retorem swych czasów – zwano go księciem mówców. Ale wszystko to błędnie przy jego zasługach edukacyjnych, które zwłaszcza dziś trzeba cenić niezwykle wysoko – Potocki chciał wszczepić Polakom fundamentalną myśl o przynależności do kultury Zachodu, o starych śródziemnomorskich korzeniach. Niestrudzenie reformował szkolnictwo i wspierał rozwój nauki, był jednym z najaktywniejszych członków Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Człowiek-machina edukacyjna.

Powiedzenie „podróże kształcą” jest prawdziwe pod warunkiem, że dodamy: „nie wszystkich”, bądź „nie wszystkich w równej mierze”. Podróże często inspirująco wpływały na twórczość artystów, co najmniej od czasów renesansu. Nie chodzi oczywiście o tzw. eksport artystów z przodujących centrów rozwoju sztuki do ośrodków bardziej prowincjonalnych, ale o świadomie podejmowaną przez twórców wyprawę w kierunku przeciwnym. Od XVI wieku coraz częstszym celem profesjonalno-artystycznych ekspedycji artystów z Północy były Włochy. Trudno umniejszać ich wpływ na szereg znakomitych twórców z Albrechtem Dürerem (1471–1528) na czele. Ale na drugą stronę Alp peregrynowali również moiżni tego świata – przyszli władcy i wszyscy, którym marzyła się kariera polityczno-urzędnicza w swoim kraju. W tradycji nowożytnej utrwaliła się rola podróży jako pożądanego elementu ich edukacji. Trasę tzw. Grand Tour, nierzadko trwającego dłużej niż rok, planowano tak, aby młody człowiek mógł podczas niej nabyć dworskiej ogłady i pewności siebie, poznać zwyczaje i historię, pogłębić znajomość języków oraz sztuki najwyższej próby. W przyszłości, obok piastowania urzędów, przyjdzie mu przecież pełnić także rolę światłego mecenasa. W XVII wieku ciągnęli przez dwory niemieckie ku Francji, zahaczając często o Niderlandy i docierając nawet do Anglii. Niektórzy, jak późniejszy król Jan Sobieski czy Stanisław August Poniatowski, nigdy do Italii trafili, ale pozostawała ona w ich wyobraźni miejscem szczególnie bliskim, źródłem kultury, ku któremu biegną myśli.

Stanisław Kostka po raz pierwszy udał się do Włoch w 1772 roku, mając lat 17, a po raz ostatni w roku 1797. W sumie był we Włoszech pięć razy i doświadczenia przywiezione z tych podróży w zasadniczej mierze ukształtowały jego gusty artystyczne i zainteresowania naukowe. Trzeba pamiętać, że w owych czasach Włochy były miejscem pielgrzymek także innego rodzaju podróżników – zapalonych miłośników sztuki, koneserów i jej pierwszych znawców, amatorskich pionierów starożytnej archeologii. Rozpoczęło się wielkie rozgrzebywanie Italii na skalę, przy której renesansowy apetyt na antyk wydaje się małym *entrée*. Pod Neapolem, u stóp Wezuwiusza przypadkowo natrafiono na resztki pogrzebanych w efekcie wybuchu wulkanu dwu antycznych miast. Zrazu nie zdawano sobie sprawy z rangi tego odkrycia, ale już w 1738 roku rozpoczęto tam regularne wykopaliska i spod szybko odgarnianych zwałów ziemi oczom niecierpliwych poszukiwaczy ukazał się widok, na który nie liczyli. Pod warstwami lawy, niczym zatopiony w żywicy owad, przetrwały całe domy, sprzęty, malowidła na ścianach, mozaiki na posadzkach. Codziennosc miasta brutalnie zastygła w chwili eksplozji – tak jakby

ktos na wiele wieków zgasil swiatlo. Odkrycie Pompejow i Herkulanum miało kapitalne znaczenie dla nowej wizji antyku. To, co ujrano, budziło tyleż podziw, co konsternację. Z jednej strony zachwycająca biegłość malarzy w pościgu za pięknem realnego świata – wirtuozeria w imitacji szczegółów i zatrzymaniu ulotnej chwili życia. Te możliwości artystów starożytnych znano bardziej na podstawie dzieł rzeźbiarskich i nielicznych mozaik niż malowideł, które – jak sądzono – nie przetrwały. O świetności obrazów wiedziano dzięki licznym relacjom literackim, ale ich forma i kolorystyka pozostawały w sferze przeczuć oraz wyobrażeń. Teraz nagle wyłoniły się z mroku i to na powierzchni setek metrów! Z drugiej strony jaskrawość barw, ich kontrastowe zestawienia, ale przede wszystkim tematyka malowideł – często odważnie erotyczna – nie pasowały do dotychczasowego, posągowo moralizatorskiego obrazu starożytności. Trzeba go było zweryfikować – nawet wbrew swoim ideałom. W XIX w. ściany pałaców chętnie malowano na kolor intensywnego różu, który nazwano... pompejańskim.

Poszukiwanie materialnych śladów starożytności w 2. poł. XVIII wieku stało się tak modne, że teraz ambicją podróżującego do Włoch arystokraty coraz częściej było również prowadzenie własnych wykopalisk. Były one oczywiście dalekie od współczesnych metod mających na uwadze ostrożność i systematyczność w odsłanianiu oraz dokumentowaniu wszystkich warstw przeszłości. W owych czasach wykopaliska sprowadzały się często do poszukiwania skarbów, a w trakcie prac bezpowrotnie niszczone wszystko to, co opóźniało ich odkrycie. Ale z tych na poły amatorskich zapędów powoli wyłaniały się dwie nowe dziedziny nauki – archeologia i historia sztuki.

Starożytnych dzieł sztuki gwałtownie przybywało. Były przedmiotem kontemplacji, ale też handlu na prężnie rozwijającym się rynku antykwarycznym. Miały konkretną i wciąż rosnącą wartość materialną, rosło więc zapotrzebowanie na zaufanych doradców mogących skutecznie odróżnić oryginał antycznej rzeźby od jej falsyfikatu. Taka umiejętność wymaga jednak wieloletniego doświadczenia i rzetelnej wiedzy umożliwiającej wiarygodną weryfikację sądów. Jej poziom w sztukach plastycznych daleki był od ideału i często pobożne życzenia brano za rzeczywistość. Tak było m.in. w sprawie antycznych rzeźb, które brano za dzieła greckie. Nie zdawano sobie sprawy z tego, że są one jedynie (i aż) kopiami z czasów rzymskich. Obraz starożytnej Grecji w dużej mierze budowano na podstawie znajomości zabytków rzymskich. Miał na to wpływ również utrudniony dostęp do Grecji właściwej, pozostającej wciąż pod władzą Turcji.

Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero na początku XIX wieku, czego dowodem jest m.in. historia marmurów Elgina. Ambasador brytyjski w Stambule, a jednocześnie miłośnik starożytności lord Thomas B. Elgin uzyskał zgodę na przeprowadzenie badań oraz rysunkowej inwentaryzacji ateńskiego Akropolu. Nadużył wszakże zaufania Wielkiej Porty, albowiem wspaniałe, przypisywane samemu

Fidiaszowi rzeźby zdobiące fryz Partenonu kazał odkuć i w wiklinowych koszach... przewieźć do Londynu. W 1816 roku trafiły one do sal British Museum. Postępek Elgina po raz pierwszy umożliwił jednak znawcom i publiczności bezpośredni dostęp do rzeźb greckich tak wysokiej klasy. W rozgorączkowanej dyskusji podnoszono nie tylko kwestię ich autorstwa, sposobu najwłaściwszej ekspozycji (ewentualnego uzupełniania ubytków), ale również moralnego prawa do wywiezienia tak cennych dzieł z miejsca ich powstania. Kiedyś takimi szczegółami nikt by sobie nie zawracał głowy, lecz teraz, gdy wartość zabytków coraz częściej widziano przez pryzmat przeszłości narodów, nie było to tak oczywiste. Inny lord – Byron – wprost nazwał czyn Elgina haniebnym i potępił go w *Wędrownkach Childe Harolda*. Coraz częstsze zabieranie ze sobą „pamiątek z podróży” (nawet nabytych legalnie) przyspieszyło opracowanie regulacji prawnych ograniczających niekontrolowany wywóz zabytków z poszczególnych krajów. Spór o to, czyją własnością są marmury z Partenonu, do dzisiaj budzi emocje.

Chaotyczną wiedzę o sztuce starożytnej zaczęto stopniowo porządkować i dopełniać. Teraz dopiero odkryto porządek dorycki w jego surowej, pierwotnej formie, konfrontowano antyczne opisy dzieł z zachowanymi przykładami. Dzięki m.in. takim obserwacjom uznano, że marmurowe kopie rzeźb często powtarzały formę oryginału odlanego pierwotnie w brązie.

Nową koncepcję badań nad sztuką antyku, wychodzącą poza antykwaryczne znawstwo i specjalistyczną erudycję, zawdzięczamy Johannowi Joachimowi Winckelmannowi (1717–1768). Zarówno współczesna archeologia, jak i historia sztuki widzą w nim ojca, od którego obie dyscypliny wzięły swój początek. Jest tak zapewne dlatego, że obie nauki wywodzą się z XVIII-wiecznych zainteresowań sztuką antyczną i wtedy były sobie bardzo bliskie. Johann Wolfgang Goethe powiedział o nim „Winckelmann pierwszy narzucił nam konieczność odróżniania pomiędzy różnymi epokami i wytyczania historii stylów w ich stopniowym rozwoju i upadku”. Analizę formy artystycznej rzeźb oraz obserwację podobieństw i różnic pomiędzy nimi Winckelmann uczynił podstawą stylistycznego i chronologicznego porządkowania sztuki greckiej. Nie było to zadanie łatwe, tak z braku rozmaitych danych, jak i licznych błędów w dotychczasowych atrybucjach. Winckelmann miał solidne przygotowanie w zakresie kultury starożytnej, przez pewien czas piastował stanowisko bibliotekarza na jednym z dworów książęcych pod Dreznem, gdzie miał okazję studiować teksty klasyczne i współczesnych filozofów angielskich. Następnie osiadł w Rzymie i w 1763 roku został mianowany konserwatorem starożytności rzymskich oraz bibliotekarzem na Watykanie.

W 1764 roku wydał przełomowe w studiach nad antykiem dzieło *Geschichte der Kunst des Altertums (Historia sztuki u starożytnych)*. Przedstawił w nim chronologiczny zarys sztuki greckiej, którą podzielił na cztery wielkie okresy. Widziana dotąd jako bliżej niezróżnicowana, monolityczna całość, teraz przybliżyła się niczym obraz wyostrzony obiektywem kamery. Dziś zaproponowana przez tegoż autora

rekonstrukcja rozwoju sztuki greckiej nie jest już aktualna, jednak w 2. poł. XVIII wieku miała świeżą oraz inspirującą siłę. Winckelmann był również pierwszym, który taką wagę przykładał do wysiłku zrozumienia – jak to nazywał – „istoty” pojedynczego dzieła sztuki. Było dlań ono zawsze niepowtarzalnym fenomenem stawiającym pytanie o swe piękno. Taka postawa zmuszała badacza do wydawania o dziełach sądów wartościujących, opartych jednak na określonych normach estetycznych, a nie jedynie mglistym poczuciu indywidualnego gustu. Winckelmann miał znaczący wpływ na koncepcję estetyczną rozwijającego się w XVIII wieku nowego nurtu w sztuce, zwanego neoklasycyzmem bądź klasycyzmem. Był on rezultatem owych intensywnych zainteresowań kulturą antyczną i jej nową, bardziej naukowej, a zarazem prawdziwszej wizji. Ale tak jak wielu sobie współczesnych, będąc rzecznikiem racjonalnych i obiektywnych zasad w sztuce, Winckelmann ulegał jednocześnie preromantycznym emocjom. Jego literackie opisy dzieł były pierwszą tego rodzaju próbą słownej ekspresji wzruszenia, jakiego udziela nam wielka sztuka. Słynny, znany od czasów renesansu posąg Apolla Belwederskiego opisał tymi słowami:

Ta zadziwiająca statua o tyle przewyższa inne podobizny boga, o ile Apollo Homera jest większy od innych, opisanych przez późniejszych poetów. Całość jego kształtów wynosi się ponad ludzką naturę i jego postawa ukazuje okrywającą go boską wielkość. Wieczna wiosna rządząca w błogosławionym Elyseum rozpostarła na jego męskich kształtach wieku doskonałości rysy wdzięcznej młodości i wydaje się, że delikatna miękkość gra na budowie jego członków. Leć, który kochasz dzieła sztuki, unieś się swym duchem aż w rejony wcielonego piękna, stań się twórcą natury niebiańskiej, by napełnić swą duszę ideą nadludzkiego piękna, ponieważ w tej postaci nie ma nic śmiertelnego, nie spostrzega się śladu ludzkich potrzeb. Nie ma ścięgien czy żył, które by to ciało poruszyły albo ogrzewały, ale wydaje się, że duch niebiański, podobny do najspokojniejszej rzeki, uformował całkowicie te faliste kontury.³

Wydaje się, że tekst taki powinien wyjść raczej spod pióra zdeklarowanego romantyka niż umysłu przywykłego do wnikliwej analizy. Ale takie to były czasy: okaleczone posągi rzeźb i nostalgiczne ruiny antycznych budowli intensywnie pobudzały wyobraźnię i uczucia.

Stanisława Kostkę z Winckelmannem łączy szczególny związek, choć zapewne nie spotkali się osobiście. Potocki podczas swoich wojaży po Włoszech miał okazję poznania wielu wybitnych ludzi sztuki, m.in. słynnego grafika i znawcy starożytności rzymskich Giovanniego Battisty Piranesiego (1720–1778) czy wziętej malarki Angeliki Kaufmann (1741–1807). Ale Potocki z pewnością zawdzięcza Winckelmannowi niemłą część swej wiedzy. W 1766 roku wyszło francuskie tłumaczenie *Historii sztuki u starożytnych* i do dzisiaj zachował się jej egzemplarz z osobistymi notatkami hrabiego na marginesach. Wiele lat później, w roku 1815, wydano w Warszawie trzypięciotomowe tłumaczenie dzieła Winckelmann autorstwa Potockiego pt. *O sztuce u dawnych czyli Winckelman Polski*. Nie jest to ścisły przekład – raczej krytyczna adaptacja napisana z myślą o czytelniku polskim. Potocki pominął w nim fragmenty, które uważał za

³ RB. Bandinelli, *Archeologia klasycyzmu jako historia sztuki*, Warszawa 1988, s. 50.

zbyt erudycyjne, uwzględnił zaś sztukę wschodnią oraz dodał opisy dzieł architektonicznych, których pominięcie zarzucał Winckelmannowi. Był to pierwszy w języku polskim systematyczny wykład historii sztuki.

Stanisław Kostka posiadał nie tylko wiedzę teoretyczną, ale też doskonałą podczas kolejnych podróży praktykę kolekcjonerską i umiejętność oceny konkretnych dzieł, także pochodzących z Dalekiego Wschodu. Swój smak oraz hierarchię wartości kształtował w bezpośrednim obcowaniu z nimi, był nie tylko ich krytykiem, ale i koneserem. Prowadził notatnik z podróży, w którym podobnie jak w listach do bliskich, opisywał swoje wrażenia, był człowiekiem żyjącym sztuką, której – polemicznie do Jana Jakuba Rousseau (1712–1778) – przypisywał wartości edukacyjne uwznioślające jednostki oraz społeczeństwa.

Nadto był hrabia architektem amatorem mogącym się poszczycić konkretnymi osiągnięciami. Podczas pobytu w Italii w latach 1777–1778 podjął się fascynującego zadania: rysunkowej rekonstrukcji tzw. willi Pliniusza Młodszeo na podstawie opisu zamieszczonego w jednym z listów jej właściciela. Konfrontacja antycznych źródeł pisanych z aktualną wiedzą o dziełach sztuki była w XVIII wieku bardzo popularna. Potocki zlecił wykonanie pomiarów oraz dokumentacji rysunkowej wybranych budowli antycznych oraz nowożytnych i – uwzględniając wcześniejsze próby rekonstrukcji willi – zaproponował własną wersję. Została ona przedstawiona w komplecie rysunków zawierających domniemany plan willi w ogrodowym otoczeniu, widoki kolejnych elewacji oraz wnętrz – łącznie z malarskimi dekoracjami ścian. W pracy pomagał mu włoski architekt Vincenzo Brenna (1745–1820), czynny później w Polsce i Rosji. Z kolei wraz z Chrystianem Piotrem Aignerem (1756–1841), towarzyszem podróży do Włoch w 1778 roku, Stanisław Kostka zaprojektował fasadę kościoła św. Anny w Warszawie wzorowaną na fasadach dwóch weneckich kościołów Palladia. Pozostaje ona jedną z najwybitniejszych realizacji neoklasycystycznych w Polsce. Palladio, tak ważny dla rozpowszechnienia klasycznych wzorców w Europie, był jednym z architektów najbardziej cenionych przez Potockiego.

Z Włoch przez Wiedeń i Kraków wędrowały skrzynie wypełnione dziełami zakupionymi przez hrabiego: kruchą ceramiką, antycznymi marmurami, obrazami dawnych mistrzów. Zdobione czarno- i czerwonofigurowym rysunkiem greckie wazy Potocki kupował, ale też osobiście wydobywał z ziemi podczas wykopalisk w Noli pod Neapolem. W liście do żony donosił:

Wracam z Noli, gdzie trwa wydobywanie waz etruskich, pracowałem na własny rachunek, los był dla mnie łaskawy, wydobyłem najciekawsze rzeczy na świecie, największą radość sprawiło mi wydobywanie ich własnymi rękami z grobowca, w którym spoczywały od co najmniej dwóch tysięcy lat. Wyobraź sobie wielką kamienną trumnę porządnie zakopaną trzydzieści – czterdzieści stóp pod ziemią, bo takie są etruskie groby, szkielet zmarłego doskonale zachowany, między nogami całe mnóstwo łzawnic, ostatnie podarki od jego przyjaciół, przy głowie jedna piękna z czarnej gliny, większa od pozostałych, a w nogach waza na wysokości dziesięciu albo dwunastu kciuków, o niepowtarzalnym pięknie,

ofiarowana zapewne zmarłemu przez jego rodzinę, po każdej stronie widać dwóch wojowników uzbrojonych od stóp do głów, którzy walczą, co świadczy o tym, że zmarły był człowiekiem tego zawodu, przywłaszczyłem sobie wazę, ale uszanowałem prochy zmarłego, które zakopałem w trumnie.⁴

Stanisław Kostka nie był świadom, że wydobywane przez niego wazy są greckie, a nie etruskie, trudno odmówić mu jednak szczerego entuzjazmu archeologa amatora przejętego wydobywaniem ukrytych skarbów. Zresztą – choć Potocki – nie zawsze mógł sobie pozwolić na zakup dzieł najdroższych. Na zróżnicowanym rynku antykwarycznym przedmioty najbardziej cenione można było nabyć za naprawdę ciężkie pieniądze. W listach często daje więc wyraz satysfakcji, gdy uda mu się zdobyć wypatrzone cacko po okazjnej cenie. Nierzadko mógł korzystać w tym względzie ze wsparcia swojej teściowej Izabeli Lubomirskiej (1785-1816), z którą podróżował po Italii w latach 1785–1786. Księżna marszałkowa dysponowała nieporównanie większym kapitałem, a na dodatek również była zapaloną miłośniczką sztuki. Nic więc dziwnego, że podczas wspólnej wyprawy oboje łatwo ulegali słabości do artystycznych zakupów. Kolekcja Lubomirskiej była jedną z pierwszych w kraju, ale choć zawierała cenne dzieła, to wartość niektórych była wątpliwa. Księżna przy zakupach raczej kierowała się własnymi upodobaniami niż rzeczywistym znawstwem. Posiadając ogromne możliwości finansowe, często przepłacała. August Fryderyk Moszyński, doradca i opiekun królewskich zbiorów sztuki, w liście do króla pisanym z Włoch z przekąsem informował

Włosi mówią, że Angielczykowie przestali pieniądze rzucać i że Polacy ich teraz wyręczyli, to pewnie, że X. Marszałkowa tu okrutnie wiele gałganów nakupowała, że y wozić nie warto, dopiero postrzegłszy się teraz lepsze rzeczy kupuje⁵.

Potocki i jego teściowa nie byli w Polsce jedynymi, którzy w owych czasach gromadzili kolekcje starożytności. Sam Stanisław August posiadał zbiór antyków i numizmatów. Ich wartość antykwaryczna nie była co prawda zbyt wysoka, ale sam fakt tego rodzaju upodobań świadczył o nadążaniu za modą. Podobnie księżna Helena Radziwiłłowa, choć również w Italii nie była. W podłowickiej Arkadii, specjalnie zaprojektowanym założeniu architektoniczno-parkowym, wśród budowli wzniesionych w stylach neoklasycystycznym i neogotyckim, znalazły swoje miejsce rzymskie urny i sarkofagi.

W skład kolekcji antyków Stanisława Kostki, oprócz pokaźnego zbioru waz greckich, wchodziły również marmurowe fragmenty detali architektonicznych oraz rzeźby. Część z nich jest zgrabną kompilacją autentycznych elementów rzymskich z uzupełnieniami wykonanymi w późniejszych czasach. Takich

⁴ Grand Tour. Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego. Pamiątka wystawy zorganizowanej w ramach jubileuszu 200-lecia Muzeum w Wilanowie 1805-2005, Warszawa 2006, s. 152.

⁵ W. Dobrowolski, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego. Próba rekonstrukcji kolekcji*, Warszawa 2007, s. 46.

reintegracji, jak je nazywano, rzeźb antycznych wykonywano bardzo wiele. Autorem kilku był w XVII wieku sam Bernini. Wśród zakupionych przez hrabiego rzeźb jest tylko jeden falsyfikat, ale być może nabyty świadomie.

Stanisław Kostka był również wielkim miłośnikiem malarstwa. W 178 roku jego konny portret namalował Jacques-Louis David (1748–1825). Niewielu Polaków sportretowali tak wielcy mistrzowie, jak wcześniej Władysława IV – Peter Paul Rubens, później Fryderyka Chopina – Eugène Delacroix.

Potocki starał się kształtować własną hierarchię oceny malarstwa w sposób systematyczny. W podróż zabierał własnoręcznie przerysowany i alfabetycznie uporządkowany zestaw monogramów najbardziej znanych malarzy. W swoim notatniku zamieścił również ich swoistą tabelę rankingową. Poszczególnym artystom przyznawał punkty, oceniając kompozycję, rysunek, koloryt, ekspresję ich obrazów. Te punkty dodawał, przeliczał, podsumowywał, uzyskując w efekcie uszeregowaną listę nazwisk – według najkorzystniejszej średniej z poszczególnych kryteriów oceny. Najlepiej wypadli Rafael i Rubens, uzyskując po 69 punktów.

Wśród nabytych przez lata obrazów znalazły się dzieła mniej i bardziej wartościowe, część z nich jest kopiami bądź powstały w kręgu naśladowców danego mistrza. Ale mimo to ich wybór świadczy o kierunku upodobań estetycznych Stanisława Kostki. Jest on dość zróżnicowany, choć zgodny z obowiązującymi wówczas gustami. Są to płótna malarzy renesansowych oraz mistrzów baroku podążających ich drogą, naśladowców i kopistów Tycjana, Veronese'a, Correggia, Agostina Carracciego, Domenichina, Guercina, Poussina. Jakkolwiek te nie wyszły bezpośrednio spod ręki samych mistrzów, to jednak ich reprezentują – niczym dobrzy ambasadorzy wysłani do dalekiego kraju. Są też dzieła wybitne, które wyszły z pracowni prowadzonych przez Tintoretta, Rubensa czy Salvatore Rosy i obrazy szkół północnych – od anonimowych mistrzów staroniderlandzkich po XVII-wiecznych Holendrów, takich choćby jak Jan Lievens, współpracownik i naśladowca Rembrandta. Pod koniec życia kolekcja hrabiego liczyła ponad 480 obrazów i w Polsce tamtych czasów należała do największych.

Gdy w 1799 roku Stanisław Kostka wraz z małżonką stał się właścicielem Wilanowa, ideę stworzenia publicznego muzeum nosił w sobie już od pewnego czasu. Zachowały się architektoniczne projekty jego autorstwa z lat 80. XVIII wieku przedstawiające niezrealizowaną wizję wybudowania na ten cel gmachu – w stylu neoklasycystycznym.

Trzeba pamiętać, że czym innym były prywatne kolekcje sztuki przeznaczone do podziwiania jedynie dla wąskiego kręgu wybrańców, a czym innym udostępnienie własnych zbiorów szerokiej publiczności. W Europie palma pierwszeństwa należy do Anglii, gdzie w 1683 roku w Oksfordzie Elias Ashmole otworzył swą kolekcję dla studentów i profesorów uniwersytetu. W 1753 roku powołano do życia

British Museum – jeden z największych zbiorów sztuki na świecie. Powstało ono na mocy decyzji parlamentu brytyjskiego, który zakupił jedną z prywatnych kolekcji zawierającą okazy przyrodnicze, starożytności i rysunki. Zaś w roku 1793, w atmosferze rewolucyjnego entuzjazmu, znacjonalizowano mieszczące się w Luwrze wspaniałe zbiory królewskie, powołując publiczne muzeum francuskie. Przewodniczącym komitetu sprawującego nad nim pieczę został David.

Zakres zniszczeń i aktów barbarzyństwa na dziełach sztuki, których dopuszczano się podczas rewolucji, był tak ogromny, że władze musiały podjąć w końcu wysiłki na rzecz ratowania tego, co jeszcze ocalało. Niszczono przede wszystkim zabytki sakralne, kościoły i opactwa, ale grabiono również wspaniałe rezydencje monarchów i magnatów – znienawidzone symbole społecznego ucisku. Jednocześnie Zgromadzenie Narodowe zdecydowało o nacjonalizacji własności kościelnej, którą masowo rozprzedawano, a cenniejsze dzieła zabezpieczano w państwowych magazynach.

Z tym procederem wiąże się powstanie muzeum niezbyt dużego i krótko istniejącego, lecz bardzo ważnego. Otóż odpowiedzialnym za ratowanie ruchomych dzieł sztuki został malarz Alexandre Lenoir (1761–1839), który z części ocalałych zabytków postanowił utworzyć ekspozycję ilustrującą historię Francji. Otwarto ją w budynkach i ogrodzie klasztoru Petits Augustins w Paryżu pod nazwą Musée des Monuments Français (Muzeum Zabytków Francuskich). W kolejnych salach wystawiono nagrobki, rzeźby, pamiątki związane z wybitnymi postaciami oraz chlubnymi wydarzeniami w dziejach Francji – rozwinięty w kamieniu chronologiczny wykład jej historii. Co prawda podpisy pod częścią eksponatów nie odpowiadały rzeczywistości, inne z nich były kompilacją różnych dzieł, jeszcze inne – zupełną fikcją historyczną. Najważniejszy był jednak sam zamysł wskrzeszenia pamięci losów własnego narodu, oczywiście odpowiednio zinterpretowanych i wyreżyserowanych. Rodziła się wtedy nowoczesna świadomość narodowa: znamienne, że Napoleon nie mianował się cesarzem Francji, ale Francuzów. Wielce znacząca różnica. Muzeum Lenoira przetrwało jedynie do 1816 roku, część eksponatów zwrócono kościołowi, inne trafiły do Luwru.

W kilka lat po utracie niepodległości Polacy dostali dwa pierwsze muzea publiczne. Fundatorem jednego był Stanisław Kostka Potocki, drugiego Izabela z Flemingów Czartoryska (1746–1835). Obojgu przyświecała podobna, patriotyczna myśl – otwarcia rodakom bram do wielkiej sztuki oraz pamięci o własnej przeszłości złożonej niczym bezcenny depozyt. Izabela nigdy nie była we Włoszech, za to podróżowała do Francji i Anglii. Była wykształconą damą, obytą z modnymi nowinkami ze świata, ale i postępowymi nurtami myśli. Jako żona Adama Kazimierza Czartoryskiego stała się członkiem wpływowej Familii, co nie przeszkadzało jej w romansie z Repninem, despotycznym ambasadorem Rosji w Warszawie. Z czasem stawała się coraz większą patriotką: w roku 1787, prawdopodobnie

podczas długiej podróży po Anglii i Szkocji, zdecydowała o założeniu muzeum w rodzinnej posiadłości w Puławach.

Na terenie obszernego parku założonego w nowym, krajobrazowo-sentymentalnym stylu, zleciła Piotrowi Aignerowi wzniesienie dwu niewielkich budowli. Świątynię Sybilli architekt zaprojektował na wzór okrągłej, otoczonej kolumnadą antycznej świątyni w Tivoli pod Rzymem, która pierwotnie była poświęcona Sybilli Tyburtyńskiej strzegącej księgi z proroctwami o losach państwa rzymskiego.

Parę lat później powstał tzw. Domek Gotycki, też nieduży, ale o planie nieregularnym, nawiązywał do form architektury średniowiecznej. Nad wejściem do dwukondygnacyjnego wnętrza Świątyni Sybilli wykuto napis „Przeszłość Przyszłości”. Całość została pomyślana jako panteon narodowej pamięci – miejsce symboliczne z uwagi na rodzaj zgromadzonych w nim pamiątek. Znalazły się wśród nich liczne przedmioty naznaczone szczególnym stygmatem pamięci: miecz krzyżacki – trofeum spod Grunwaldu, miecz подарowany Stefanowi Batoremu przez papieża Grzegorza XIII, hetmańskie buławy, chorągwie. Część z tych pamiątek księżna otrzymała od Tadeusza Czackiego (1765–1813), któremu Stanisław August polecił zabezpieczenie tego, co ocalało po grabieży królewskiego skarbcza na Wawelu, jakiej dopuścili się Prusacy w roku 1795 roku. Czacki wyjął również z niektórych królewskich grobowców złożone tam przedmioty – biżuterię, dewocjonaalia, miniatury. One także trafiły do Puław i zostały zdeponowane w wykonanej specjalnie na ten cel kilkupoziomowej Królewskiej Szkatule. W Świątyni Sybilli znalazło się miejsce dla dwóch tarcz Jana III. Tarczę honorową z herbem Janina umieszczono na posadzce pośrodku sali. Drugą, tak zwaną tarczę wróżebną, zawieszono w niszy pomiędzy królewskimi panopliami. W zewnętrzne ściany Domu Gotyckiego wmurowano drobne fragmenty pochodzące z ruin polskich zamków. A we wnętrzach Domku wisały wspaniałe obrazy. Były wśród nich prawdziwe arcydzieła: *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci, *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta i *Portret młodzieńca pędzla* Rafaela. Ten ostatni zrabowany przez hitlerowców podczas II wojny światowej zapewne przepadł bezpowrotnie. Po klęsce powstania listopadowego systematycznie powiększana kolekcja Czartoryskich została przewieziona do Paryża. Ostatecznie w roku 1876 trafiła do Krakowa.

Czartoryscy mieli tarcze Sobieskiego, Potoccy – jego pałac. Stanisław Kostka, w przeciwieństwie do księżnej Izabeli, nie wybudował osobnego gmachu poświęconego pamięci narodowej, postanowił wykorzystać do tego celu własną siedzibę, która przypadła mu w udziale. Sto lat po śmierci król Jan III był postrzegany jako ostatni z wielkich władców Polski i ostatni zwycięzca. Ciężkie czasy domagały się bohaterów oraz pamięci o chwalebnych wydarzeniach niezależnie od błędów i słabości króla w ostatnich latach życia. Miał, aby miał pobudzającą siłę i aby przetrwał, musiał być wyraziście pozytywny. Stanisław Kostka był tego świadom. Pałac w Wilanowie, w którym król spędził ostatnie lata

i gdzie umarł, był miejscem doskonale nadającym się do podtrzymywania jego pamięci. Korpus główny pałacu z królewskimi komnatami przetrwał niezmieniony w swej zasadniczej formie pomimo wielu strat w cennym wyposażeniu. Nadal jednak na elewacjach pałacu można było podziwiać rzeźby gloryfikujące zwycięstwa Sobieskiego, Muzy na szczycie attyki, barwne plafony we wnętrzach. Decyzja otwarcia bram pałacu dla szerokiej publiczności podyktowana była przekonaniem Potockiego, że społeczeństwu należy się bezpośredni dostęp do pamiątek po narodowym bohaterze – będzie to miało znaczenie dla przyszłych pokoleń. Stanisław Kostka doceniał również wartość pałacu jako zabytku w jego nowoczesnym, w owych czasach dopiero kształtującym się znaczeniu. Podjęte przez niego prace renowacyjne miały na celu zachowanie materii zabytkowej, a nie przekształcanie pałacu według własnego widzimisię. Niezrealizowane marzenie hrabiego o wzniesieniu publicznego muzeum sztuki teraz mogło się urzeczywistnić w scenografii wilanowskiej posiadłości. Do północnego skrzydła pałacu od strony ogrodu Piotr Aigner dobudował zamkniętą galerię, w której wystawiono część kolekcji obrazów. Co ciekawe, wzniesiono ją w coraz modniejszym stylu neogotyckim. Do ekspozycji dzieł sztuki przygotowano również inne pomieszczenia. 5 sierpnia 1805 roku do specjalnie założonej księgi wpisał się pierwszy gość muzeum.

Potocki pogodził w jednym miejscu ideę publicznej kolekcji sztuki z chęcią wskrzeszenia pamięci narodowej. Zresztą, postać Sobieskiego świetnie się do tego nadawała. Hrabia widział w nim nie tylko bohaterskiego monarchę, ale również zafascynowanego Wergiliuszem Europejczyka. I podobnego do niego samego miłośnika sztuki i przyjaciela artystów. Czyż pragnienie pogodzenia rodzimej tradycji z europejskością mogło znaleźć lepszy przykład z przeszłości? Zachodnie dzieła sztuki znalazły się w naturalnym dla nich miejscu – tu, gdzie podobnymi obrazami i rzeźbami otaczał się wiek wcześniej pogromca Turków spod Wiednia.

Stanisław Kostka wierzył w sztukę, w jej uwznioślające, czyniące ludzi lepszymi powołanie. Tę wiarę pragnął nam przekazać. Stanisław Staszic po jego śmierci powiedział:

Chciał zaszcześcić w narodzie chęć doskonalenia sztuk swojego wieku, chciał rozszerzyć smak rzeczy pięknych, a w młodzieży polskiej rozwijający się rozum wzbogacić uczuciem tego, co jest pięknem, prawdziwym i wielkim, tak w naukach i sztukach, jak w naturze i moralności⁶.

⁶ Por. nota biograficzna Stanisława Kostki Potockiego w *Polskim Słowniku Biograficznym*, autor B. Grochulska.