

STANISŁAW KOSTKA POTOCKI – LITERAT ARKADYJCZYK, ZNAWCA SZTUKI, ARCHITEKT AMATOR – I JEGO REZYDENCJE W DOBRACH WILANOWSKICH

Jolanta Polanowska

¹ *Kolekcja wilanowska*, katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, red. J. Mieleszko, Warszawa 2005; katalog wystawy: *Grand Tour. Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego*, oprac. P. Jaskanis, A. Rottermund, A. Kwiatkowska, A. Ekielska-Mardal, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2006; W. Dobrowolski, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego*, katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2007.

² Zob. badania: Gerarda Ciołka, Stanisława Lorentza, Wojciecha Fijałkowskiego, Longina Majdeckiego i Tadeusza S. Jaroszewskiego, por. bibliografia w: J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki (1755–1821). Twórczość architekta amatora przedstawiciela neoklasycyzmu i nurtu „picturesque”*, Warszawa 2009, s. 52–58, 251–306.

³ Por. M. [Marchioni?] Carlo, *I Pastori d’Arcadia*, wg *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di A.M. Giorgetti Vichi, Roma 1977.

⁴ L. Barroero, S. Susinno, *Arcadian Rome. Universal Capital of the Arts*, w: *Art in Rome in the Eighteenth Century*, London–Philadelphia 2000, s. 47–75; T. Cartney, *Arcadian Academy*, w: *New Grove dictionary of music and musicians*, ed. S. Sadie, 2nd ed., London–New York 2001, t. 1, s. 848.

Wiedza o Stanisławie Kostce Potockim jako twórcy wilanowskich kolekcji, przede wszystkim obrazów i waz antycznych, została ostatnio znacznie poszerzona dzięki wystawom i publikacjom tutejszego muzeum¹. Nadal mniej znane pozostają przekształcenia dokonane przez Potockiego w samym założeniu pałacowo-ogrodowym w Wilanowie i w rezydencjach filialnych w Natolinie i w Gucinie, których właścicielem był pod koniec swego życia, w latach 1799–1821². Niniejszy artykuł stanowi próbę zwięzłego naświetlenia problemu rozwoju twórczości Stanisława Kostki Potockiego jako

architekta amatora, który dokonał modernizacji dóbr wilanowskich, wykorzystując swe wcześniejsze doświadczenia zdobyte w trzech na pozór odległych sferach działalności: literatury, znanstwa sztuki i architektury.

Literat arkadyjczyk [il. 1](#)

Accademia dell’Arcadia, stowarzyszenie założone w Rzymie w roku 1690 w celu „poprawy i oczyszczenia” włoskiej poezji, już w swej nazwie nawiązywało do mitycznej Arkadii – krainy pasterzy, którzy, jak wierzone, uprawiali twórczość muzyczną i poetycką. Stąd członkowie Accademia sami zwali się *pastori* [il. 2](#)³. Ich twórczość i mecenat oddziaływały nie tylko na poezję, lecz także na muzykę, sztuki plastyczne i architekturę, zarówno w Italii, jak i w innych krajach. Ostatnio badacze docenili znaczenie tej akademii dla sztuki XVIII wieku, pisząc wręcz o *Arcadian Rome. Universal Capital of the Arts* [il. 3](#)⁴.

Stanisław Kostka Potocki zapoznał się z ideałami Accademia dell’Arcadia zapewne w trakcie nauki w warszawskim pijarskim Collegium Nobilium (w latach 1761–1772), w którym czerpano z wzorów pijarskiego rzymskiego Collegium Nazarenum, a w celu zbliżenia kultury polskiej *do źródeł myśli i sztuki romańskiej* kładziono nacisk na kontakty z filią rzymskiej Accademia dell’Arcadia – pijarską akademią literacką Accademia Degl’Incolti, powołaną przy Collegium Nazarenum⁵. Wzory te były zapewne bliskie wychowankom Collegium Nobilium, zwłaszcza tym, którzy żywili ambicje literackie. Do nich właśnie zaliczali się Stanisław Kostka Potocki i jego przyjaciel, poeta Kazimierz Ustrzycki (1758–1786)⁶, którzy w lipcu 1775 roku, bawiąc w Rzymie, wstąpili do Accademia dell’Arcadia [il. 4](#)⁷. O wadze, jaką Potocki przywiązywał do tego członkostwa, świadczy fakt, iż pięć lat później z jego inicjatywy do tejże akademii przyjęci zostali także jego żona Aleksandra, jej siostra Elżbieta i ksiądz Grzegorz Piramowicz, towarzyszący mu w jego trzeciej podróży do Italii⁸. Podczas swej kolejnej włoskiej podróży

w 1785 roku Stanisław Kostka Potocki zamówił swój wizerunek u malarki Angeliki Kauffmann, która przedstawiła go na tle pejzażu Kampanii, przy ruinie budowli, którą zapewne należy identyfikować z tzw. Grobem Wergiliusza koło Posillipo [il. 1](#)⁹. Zważywszy na fakt, że Wergiliusz uchodził za patrona literatury arkadyjskiej, portret ten można odczytywać jako swoiste credo młodego literata arkadyjczyka¹⁰. Wizerunek ten jest także dowodem ówczesnej żywotności tradycji kultury filologicznej, z jej ideałami antyku, oddziaływującej również na Pilawitę – przyszłego architekta amatora. Szczupłość miejsca pozwala tu jedynie zaszyfrować te kwestie, bardziej zapewne czytelne dla badaczy literatury.

Co istotne, imię przybrane przez Stanisława Kostkę Potockiego w Accademia dell'Arcadia w 1775 roku – „Timagete Licio”, mogło być znaczące. „Timagete” bowiem to „ktoś sławny, o kim dobrze się mówi”, a „Licio” – to „ktoś pochodzący z Licji”; co zapewne należało rozumieć jako odniesienie do Apolla. To przypuszczenie potwierdziła jego późniejsza twórczość architektoniczna, w której wielokrotnie przywoływał Apolla, jako patrona muz. Najwcześniejszym znanym tego przykładem jest szkic koncepcji sanktuarium *Apollo Musagētēs* – rysunek podpisany *Apollon et les muses*, który stanowi zarazem *Projekt pawilonu muzealnego (Cabinet d'antiques en forme du temple)* [il. 5](#)¹¹. Treści i motywy wiążące się z mitami Apolla, muz i pastoralnej Arkadii znalazły się także w tworzonych przez Pilawitę ogrodach typu *Arcadian picturesque garden*, o których niżej.

Znawca sztuki

Pod koniec życia Stanisław Kostka Potocki pisał: *Od najmłodszego wieku mego, to jest przeszło od lat 40, pociągala mnie jakaś przyrodzona skłonność ku nauce sztuk pięknych*¹². Pierwsze znane przejawy zainteresowania sztuką zachowały się z okresu jego studenckich wędrówek po Szwajcarii i południowej Francji (1773–1774) [il. 6](#), kiedy to zapoznawszy się z literaturą przewodnikową, wprowadzającą w rudymenty opisu dzieł sztuki, sam próbował opisywać i analizować oglądane dzieła¹³. Źródła dokumentujące jego kolejne podróże zagraniczne (dzienniki, notatki i listy) oraz oryginalne teksty, powstałe w ich trakcie lub pod ich wpływem – począwszy od *Projet d'une galerie* (1779/1780)¹⁴ – dowodzą coraz to doskonalszych jego umiejętności analitycznych. Ponadto pozwalają dostrzec jego coraz to szerszą i głębszą znajomość sztuki. Z miłośnika sztuki z czasem stał się znawcą malarstwa, sztuk graficznych, waz antycznych i rzemiosła artystycznego, a posiadaną wiedzę o dziełach sztuki wykorzystywał do gromadzenia ich kolekcji. Po roku 1797 Potocki powziął zamiar pisania dla szerszej publiczności, w celu upowszechniania

⁹ W. Roszkowska, *Polacy w Rzymskiej „Arkadii” (1699–1766)*, „Pamiętnik Literacki”, 56 (1965), nr 3–4, s. 54.

⁶ Por. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 6, cz. 1, Warszawa 1970, s. 389–390.

⁷ *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di A.M. Giorgetti Vichi, Roma 1977, s. 372. K. Ustrzycki przyjął imię Ermeneo Etocleo. Dyplom S.K. Potockiego jako członka Arkadii: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Archiwum Publiczne Potockich (dalej: APP), rkps 365, *Zbiór nominacji i dyplomatów*, k. 21.

⁸ Dnia 7 IV 1780, relacja G. Piramowicza; AGAD, APP, rkps 279b, *Listy do Ignacego Potockiego oraz listy do Stanisława i Aleksandra Potockich z r. 1779*, t. 1, k. 205; W. Roszkowska, *op. cit.*, s. 42.

⁹ Olej, płótno, spalony, do 1944 r. w zbiorach Branickich w Warszawie; negatyw w Instytucie Sztuki PAN, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych.

¹⁰ Kwestię wątków arkadyjskich w jego twórczości literackiej wyjaśnia zapewne przyszłe badania.

¹¹ W szkicowniku z lat 1779–1780; AGAD, APP, rkps 255, *O architekturze wiejskiej. Projekt dzieła... Stanisława Potockiego*, k. 39; por. J. Polanowska, *op. cit.*, s. 174–175.

¹² AGAD, APP, rkps 257, *O sztuce u dzisiejszych...*, k. 179, wstęp do: „O sztuce dzisiejszych”; druk w: J. Polanowska, *op. cit.*, Aneks II, 5.

¹³ Por. J. Polanowska, *op. cit.*, s. 18–20, 60.

¹⁴ Por. *ibidem*, s. 60–65.

¹⁵ Por. J. Polanowska, *Mysł o sztuce a prywatny mecenat i kolekcjonerstwo*, w: *Kultura miejska w Królestwie Polskim. Część pierwsza: 1815–1875*, Warszawa, Kalisz, Lublin, Płock, red. A.M. Drexlerowa, Warszawa 2001, s. 203–236, zwłaszcza s. 209–212; rozdział: „Stanisław Kostka Potocki jako estetyk neoklasycyzmu”.

¹⁶ Tom 1–3, Warszawa 1815; wyd. 2 krytyczne: Warszawa–Kraków 1992.

¹⁷ Por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 64–65.

¹⁸ AGAD, APP, rkps 257, *O sztuce u dzisiejszych...*, k. 179; druk: J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, Aneks II, 5.

¹⁹ Na kwestię tę zwróciła uwagę Śp. Pani Profesor Zofia Ostrowska-Kęłbowska w rozmowie z autorką; por. B. Redford, *Dilettanti. The Antic and the Antique in the Eighteenth-Century England*, Los Angeles 2008.

²⁰ Problemy te dopiero ostatnio przyciągnęły uwagę badaczy, por. konkluzja, w: B. Redford, *op. cit.*, s. 182: *return to the blend of loving and learning that the Society consistently exemplified; enlightened patronage and refined connoisseurship are essential to the vitality of the liberal arts.*

²¹ Por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 69–117.

²² Por. *ibidem*, s. 119–127, rozdział IV: „Miejsce twórczości w rozwoju architektury”.

²³ Por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 54–57.

zamiłowania do sztuki i wiedzy o niej¹⁵. Najwybitniejszym przykładem jest książka *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (wyd. 1815)¹⁶. Znamienna była też ewolucja Potockiego ku pluralizmowi estetycznemu, którą można śledzić w ciągu całego jego życia¹⁷. Utwierdzały go w tym doświadczenia zdobywane w podróży po krajach zaalpejskich (po 1780), a zwłaszcza poznanie angielskich praktyk łączenia dzieł sztuki o różnych stylach, rozumianych jako dopełnienie. Jak pisał Pilawita pod koniec życia (ok. 1815–1820): *Dalsze dopiero podróże i pobyt mój w cudzych Krajach otworzyły mi oczy i nauczyły: że choć w sztuce dzisiejszej pierwszość należy do Włochów, niemniej przecież kwitły one u innych Europejskich Narodów...*¹⁸.

Cechujące Potockiego rozległość zainteresowań sztuką i pasja w jej poznawaniu sprawiają, że jego postawa w tym względzie bliska była tej, jaka charakteryzowała członków angielskiego Society of Dilettanti, powstałego w 1732 roku stowarzyszenia znawców, a z czasem mecenasów i promotorów upowszechniania sztuki¹⁹. Wydaje się, że spośród Polaków końca XVIII i początku XIX wieku, Pilawita był najbliższy ideałom tego stowarzyszenia i, podobnie jak jego członkowie, miał wielkie zasługi w zakresie mecenatu artystycznego oraz popularyzowania samej wiedzy o sztuce. To podobieństwo postaw zapewne wyświetli przyszłe badania nad sztuką przełomu wieków²⁰.

Architekt amator

Stanisław Kostka Potocki znacznie szerzej pojmował swoją rolę na polu architektury. Uważał się nie tylko za znawcę i mecenasa, ale nade wszystko – za niezależnego architekta, powołanego wręcz do wyznaczania kierunków „reformy architektury” w kraju. Interesowały go zwłaszcza: rezydencje (pałace i dwory), budowle i wnętrza przeznaczone do eksponowania zbiorów sztuki oraz założenia ogrodowe²¹. Przeprowadzone badania wykazały, iż szczególnie oryginalnym twórcą był w zakresie dwóch ostatnich tematów. Szczupłość miejsca pozwala skupić się tu jedynie na jego osiągnięciach na polu sztuki ogrodowej. Można je ująć w kilku tezach²². Potocki stworzył szereg krajobrazowych założeń ogrodowych, należących do typu określanego mianem *Arcadian picturesque garden* (arkadyjski ogród obrazowy)²³. Pod tym względem można uznać go za twórcę nowego gatunku – *architectural landscape garden* (architektoniczny ogród krajobrazowy). Jako znawca dawnej architektury, wprowadzał do założeń ogrodowych klasyczne i nieklasyczne formy architektoniczne, które stanowiły rezultaty jego własnych studiów nad konkretnymi obiektami. Czasem były to różnego rodzaju nawiązania bądź kopie, niemniej zawsze stanowiły wynik jego własnych poszukiwań w obrębie architektury nurtu *picturesque*. Oryginalność Potockiego polegała na łączeniu w jednym dziele

– założeniu ogrodowym, pawilonie ogrodowym czy elemencie dekoracji – trzech pozornie odległych sfer: poezji, malarstwa i architektury. Swe doświadczenia, gromadzone co najmniej od lat siedemdziesiątych XVIII wieku, wykorzystał także do przekształcenia dóbr wilanowskich, objętych w roku 1799. Dlatego też w tym miejscu na szczególną uwagę zasługuje kwestia rozwoju umiejętności Potockiego jako architekta amatora.

Wrodzone upodobanie Stanisława Kostki Potockiego do architektury²⁴ rozwinęło się podczas nauki we wspomnianym warszawskim Collegium Nobilium, kształcącym według nowożytnego wzoru obywatela, ugruntowanego w tradycji humanistycznej, która wprowadzała także w teorię architektury opartą na Witruwiuszu. Samodzielne studia Pilawity nad dziełem architekta Jeana-François de Neufforge'a i pobyt w Paryżu (w roku 1772) zaznajomiły go z architekturą francuskiego klasycyzmu. W Turynie poznał on znakomitą piemonecką urbanistykę i architekturę, a w tamtejszej Accademia Reale (gdzie studiował w latach 1772–1773) – racjonalistyczną, inżynierską koncepcję uprawiania architektury. W tymże nurcie francuskiego klasycyzmu mieściły się też jego pierwsze szkice projektowe. W Szwajcarii studia pism oświeceniowych ideologów (w latach 1773–1774) utwierdziły jego światopogląd, w tym kult dla Jeana-Jacques'a Rousseau, i wpłynęły na ostateczne określenie celu życiowego – „reformy” architektury krajowej.

Pierwszy *Viaggio d'Italia* (w latach 1774–1775) wprowadził Potockiego w studia nad antykiem. W domach rzymskiej arystokracji poznał wielowiekową *cultura dei conoscitori* i modną sztukę – nowy klasycyzm, zgodny z *archeologia i rozumem*. Neoklasycyzm w architekturze i sztukach przedstawiających objaśniał mu Stanisław Zawadzki, jego tamtejszy nauczyciel rysunku architektonicznego. On też zaznajomił Pilawitę z najwybitniejszymi rzymskimi pałacami i z Villa Albani – manifestem neoklasycyzmu kręgu malarza Antona Rafaela Mengsa i historyka sztuki Johanna Joachima Winckelmana. Potocki wracał do kraju z przekonaniem, że do zamierzonej przezeń „reformy architektury” niezbędne są studia nad antykiem. Dlatego też podczas trzech kolejnych podróży do Italii (1777–1778, 1779–1780 i 1785–1786) studiował głównie architekturę rezydencjonalną, począwszy od antycznych willi, po ich interpretacje dokonywane przez Andreę Palladia i rzymskich kolekcjonerów, dawnych i współczesnych. W ten sposób stał się on jednym z niewielu Polaków, którzy bezpośrednio i samodzielnie studiowali sztukę antyku²⁵.



Ilustracja dostępna
w wersji drukowanej

il. 1 Angelika Kauffmann,
Portret Stanisława Kostki Potockiego
na tle pejzażu Kampanii (zapewne przy
tzw. Grobie Wergiliusza koło Posillipo),
1785, olej, płótno; spalony 1944

²⁴ Zapewne po ojcu, Eustachym Potockim: AGAD, APP, rkps 243, *Zbiór manuskryptów własnoręcznie pisanych przez Stanisława Hr. Potockiego...*, k. 133; druk: J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, Aneks II, 8. O mecenacie ojca, zob.: K. Gombin, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009.

²⁵ Dopiero podczas czwartej podróży, wyjeżdżając z Rzymu, stwierdził: *C'est pour la première fois que je quitte Rome sans regret*, AGAD, APP, rkps 262/1, *Listy Hr. Stan.[isława] Potockiego do Małżonki*, t. 1, k. 414, list do żony, z 3 V 1786 r.

Ilustracja dostępna w wersji drukowanej

il. 2 M. [Marchioni?] *Carlo, I Pastori d'Arcadia, wg Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon, a cura di A. M. Giorgetti Vichi, Roma 1977*

il. 3 *Rzym, Bosco Parrasio – siedziba Accademia dell'Arcadia, projekt Antonio Canevari, 1725, rysunek; Accademia Nazionale di San Luca, Rzym*

il. 4 *Dyplom Stanisława Kostki Potockiego jako członka Accademia dell'Arcadia; Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Publiczne Potockich, rkps 365, Zbiór nominacji i dyplomatów..., k. 21;*

²⁶ AGAD, APP, rkps 255, *O architekturze wiejskiej. Projekt dzieła Il[rabie]go Stanisława Potockiego.*

²⁷ S.K. Potocki, *Ziemiańska, czyli wiejska architektura, ok. 1820(?)*, AGAD, APP, rkps 243, *Zbiór manuskryptów własnoręcznie pisanych przez Sta[nisława] Hr... Potockiego...*, k. 129; druk: J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, Aneks II, 8.

²⁸ *Ibidem*, k. 130; druk: J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, Aneks II, 8.

W kraju kontynuował współpracę ze Stanisławem Zawadzkim i pogłębiał umiejętności projektowania, a także znajomość jeszcze renesansowej tradycji uprawiania architektury jako sztuki pięknej, teraz – w końcu XVIII wieku – opartej też na archeologii oraz na historii architektury. Wykształcenie, znajomość sztuki dawnej i ówczesne przekonanie o konieczności poddawania jej wzorów osądowi smaku (*goût*) sprawiły, że Potocki uważał się za powołanego do określania „wizji” nowej sztuki. Jego własnoręczne rysunki, wykonane w szkicowniku zatytułowanym *Idées d'architecture, 1779*²⁶, świadczą, że projekty te pojmował jako wizualizacje swych *wykoncyppowanych* idei, jak to objaśniał w pismach²⁷. Pogląd ten był ugruntowany w scamozziańskiej teorii *Ideí*, według której to architekt-twórca (*ideator*) w rysunku koncepcyjnym, nawet szkicowym, przekazuje istotę projektu, którego staranne wykonanie może być powierzone biegłemu kreślarzowi, a realizacja – architektowi praktykowi²⁸. W przypadku Pilawity, jego *ghost designers* byli współpracujący z nim architekci profesjonalni: Stanisław Zawadzki i Chrystian Piotr Aigner. Według Stanisława Kostki Potockiego, „reformacja architektury” w Polsce, o której myślał co najmniej od roku 1775, miała polegać na „nowej” klasycyzacji. Tę zaś należało rozpocząć od poznania dawnych, najwybitniejszych rozwiązań poszczególnych tematów i typów, by następnie „poprawić je”

według zasad smaku (*goût*), dążąc do stylistycznej czystości, „prawdy i szczerości” konstrukcji, uznanych za zasady antyku. Poświadczają to jego prace z lat 1779–1780, właśnie we włoskim szkicowniku *Idées d'architecture, 1779*, który był zarazem swoistym wzornikiem. Zawierał rysunki konkretnych kościołów (romańskich, manierystycznych i barokowych), a także poddanych „klasycyzacji” i „sklasycyzowanych” budowli publicznych: teatru, biblioteki i muzeum. Z zamiarów tych udało się zrealizować niewiele. Wzniesiono plebanie w Kurowie koło Puław (1777–1778) oraz warszawskie fasady Collegium Nobilium (projekt 1782) i kościoła pw. św. Anny (projekt 1786–1788). Nowatorskie projekty stołecznych gmachów: Muzeum Sztuk Pięknych (1783–1784?), Świątyni Opatrzności (ok. 1791–1792?), teatru na Placu Krasińskich (1814–1816) i regulacji Placu Zamkowego (ok. 1818–1821) pozostały na papierze. Potockiemu nie było dane zrealizować marzenia o „reformie architektury” w niepodległej Rzeczypospolitej.

Po upadku państwa Piławita skoncentrował swą twórczość architektoniczną na rezydencjach własnych (renowacja Olesina koło Kurowa, a od 1799 roku – modernizacje Wilanowa, Natolina i Gucina, oraz po 1817 roku – Raju koło Brzeżan) i rodziny oraz kręgu znajomych (Łańcut Izabeli Lubomirskiej i Sobieszyn koło Kocka Kickich). Dla niego jako niezależnego architekta, a zarazem inwestora i użytkownika, ogrody stały się „poletkami doświadczalnymi”, służącymi mu do poszukiwań w zakresie formy, treści, a nawet technologii wznoszonych budowli²⁹. Potocki, jako jeden z osiemnastowiecznych arystokratów północnej Europy, zakładających ogrody jako *ricordi dell' Italia*, parafrazował *classical villa garden* w polskich warunkach. Inspiracje czerpał z własnych badań nad sztuką i architekturą antyku, z Palladia, z podrzymskich willi i z angielskich rezydencji. Z tematem *villa all'antica* zapoznał się, podjąwszy w roku 1777 zamysł „odtworzenia” wyglądu Villa Laurentina Pliniusza Młodszego metodą zestawiania źródeł literackich z dowolnymi archeologicznymi relikami z doby antyku. Studiował też interpretacje tego tematu przez swego mistrza – Palladia, i tak jak inni architekci Północy, głównie Anglicy, uległ czarowi jego quasi-naukowej interpretacji willi antycznej.

Ograniczone ramy niniejszego tekstu pozwalają jedynie na zwięzłe przedstawienie kwestii, w jaki sposób wiedza i doświadczenia Potockiego – poety-arkadyjczyka, znawcy sztuki i architekta amatora – wpłynęły na dokonane przez niego przekształcenia rezydencji w wilanowskich posiadłościach.



s. 161 • il. 5 Podróże studyjne Stanisława Kostki Potockiego

²⁹ We współpracy z Warszawskim Towarzystwem Przyjaciół Nauk; por. relacja z doświadczeń z nową technologią w 1811 r.: F.X.M. Bohusz, *Zdanie sprawy... o próbie uczynionej w Wilanowie... budowania (z cegły suszonej)...* „Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 9 (1816), s. 258–262.

³⁰ Por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 54–57.

³¹ Pędzla włoskiego malarza Pietra da Savigliano Ayresa, z 1817 r. Było to nawiązanie do tradycji dekorowania freskami włoskich willi od XV w.

³² AGAD, APP, rkps 255: *O architekturze...*, k. 39.

³³ Od *Iliady* Homera po *O naturze bogów* Cycerona. Mit ten wspomniął Potocki: *Arkadyjczykwie starożytnym prawem obowiązani byli uczyć się muzyki i ćwiczyć się w niej aż do lat 30tu, a to dla osłodzenia ich charakteru i obyczajów, które przykrość klimatu i gór dzikość, niesfornymi, ostrymi i dzikimi czyniły. Tym sposobem Arkadyjczykwie stali się najuczciwszymi i najśladzszymi z Greków*, S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, Warszawa 1815, t. 4, s. 515–516.

³⁴ W jego spuściźnie krótki rozbiór dzieła Nicola Machiavellego *Księżę: Rozprawy...*, nr 11. Rzadki przykład z Niemiec *pięknego sztuk zbioru, który Xiążę Tronu Bawarskiego w Monachium założył z biegłością znawcy i wspaniałością zamożnego Sztuk Opiekuna...*, AGAD, APP, rkps 243: *Zbiór manuskryptów własnoręcznych pisanych przez Sta[nisława] Hr.... Potockiego*, k. 140.

Wilanów

Wilanów był dla Stanisława Kostki Potockiego rezydencją łączącą wartości historyczno-patriotyczne (kult króla bohatera Jana III Sobieskiego), z wartościami historyczno-artystycznymi (głównie – pojmowanie pałacu jako Musaeum, *Musenhof* i Muzeum-Pinacotheca)³⁰. Pierwsze wymagały pietyzmu i konserwacji, drugie – zapewne pewnych zmian, tak aby realna posiadłość o roli gospodarczej mogła też pełnić funkcje reprezentacyjnej rezydencji, a także miejsca rekreacji. By przystosować posiadłość, „wystarczyło” – jak podpowiadała sama nazwa – sięgnąć po architektoniczny typ antycznej willi, która ewoluując, wykształciła warianty funkcjonalne, jak: *villa rustica*, *villa pretoria*, *villa contemplativa* i *villa literaria*. W tym celu Potocki wykorzystał swą wiedzę i praktykę jako architekt amator i *amateur landscaper*, tworząc nowy ogród północny (jako *North waterside garden*) i rozszerzając w ogrodzie południowym istniejący ogród krajobrazowy (*landscape garden*).

Musaeum, Musenhof i Muzeum-Pinacotheca

Korpus pałacu łączyła z południowym, mieszkalnym skrzydłem, pięcioprzęsłowa arkadowa Galeria Muz z malowidłami *Triumfu Jana III* (plafon) i muz (na filarach)³¹. Lokalizacja tej otwartej na ogród galerii czyniła z niej człon ważny funkcjonalnie. W jego dekoracji można upatrywać określenia programu – idei pałacu jako siedziby muz, zamieszkałego przez mitycznych Arkadyjczyków, jako domniemanych i przybranych przodków współczesnych Arkadyjczyków (czyli obojga Potockich, członków Accademia dell’Arcadia). Koncepcja połączenia Świątyni Muz i Muzeum była obecna już w oryginalnym, wspomnianym rysunku Potockiego z lat 1779–1780³², koncepcji sanktuarium *Apollo Musagētēs*, poprzedzonym zachwytem nad malowidłem *Parnas* Antona Raffaella Mengsa w Villa Albani (ogłdanym w 1775 roku). W Wilanowie połączono kilka wątków mitu Apolla i muz: Apolla – jako prawodawcy Arkadii, sprowadzającego muzy z Helikonu do Delf, gdzie swym śpiewem wtórowały jego grze na formindze (*Apollo Musagētēs*), oraz muz – jako patronek instytutów naukowych, począwszy od aleksandryjskiego *Museionu*³³. Jeszcze ważniejsze mogło być odwołanie do tradycji koncepcji *museionu* – miejsca „zamieszkania” muz w willi antycznej (przykłady znane m.in. z willi Cycerona).

Potocki w swych relacjach z podróży odnotował wiele przykładów książęcych pałaców ze znakomitymi zbiorami sztuki, bibliotekami i gronem nadwornych twórców³⁴. Przykład etosu księcia opiekuna muz miał też na bliskim mu dworze Czartoryskich w Puławach, skąd wywodzili się dwaj zaprzyjaźnieni z nim literaci: Julian Ursyn Niemcewicz i ksiądz Jan Paweł Woronicz. Należeli oni do kręgu określanego jako „przyjaciele artystyczni” Wilanowa (gromadzącego się już około roku 1800), w którego spotkaniach brali też udział artyści profesjonalni: architekt Chrystian Piotr Aigner i malarz Zygmunt Vogel, rysownik amator Józef Sierakowski oraz artyści

amatorki – żona Stanisława Kostki Aleksandra, bratanica Laura Potocka i synowa, Anna z Tyszkiewiczów Potocka³⁵. Była to już Villa Nuova, miejsce spotkań twórców pod patronatem muz, o tyle szczególnie, że połączone ze zbiorami muzealnymi. Za nowożytny pierwowzór tej koncepcji uważa się willę Paola Giovia w Como (od 1536 roku), wzniesioną na domniemanym miejscu willi Pliniusza Młodszego (według Giovia – „ideowa” rekonstrukcja antycznej poprzedniczki), której ten humanista nadał nazwę *Musaeum*, obejmując nią oba człony – rodzaj salonu humanistów i kolekcję portretów sławnych ludzi. Historyk sztuki Julius von Schlosser upatrywał w tej willi początek koncepcji nowożytnego muzeum³⁶, aż do XIX wieku realizowanej najczęściej jako muzeum-rezydencja.

W założeniu wilanowskim nawiązania do mitu Apolla i muz przybierały różnorodne formy: jako Groty (konserwowane w Wilanowie i wcześniej w Roskoszy), motywy dekoracyjne – od konwencjonalnych, jak płycina z motywem liry (tzw. lira apollinińska) na elewacji pałacyku w Morysinie, zestawiona z inskrypcją: *GENIUS LOCI*³⁷, do bardziej oryginalnych, jak fryz o tematyce orfickiej w salonie w Natolinie³⁸.

Południowemu skrzydłu – rezydencji Arkadyjczyków pod patronatem muz (*Musaeum*, jako *Musenhof*) – odpowiadało skrzydło północne, mieszczące ekspozycję zbiorów, które pod nazwą *Muzeum* zostało 5 sierpnia 1805 roku udostępnione publiczności³⁹.

Stanisław Kostka Potocki nazywał swoje zbiory Galerią, i jako typ (*Projet d'une Galerie*, 1779/1780), i jako formę architektoniczną (*Galeria na Obrazy* i *Sala na Statuy*, 1779)⁴⁰. Jednak od 1786 roku swą kolekcję (rozlokowaną w rezydencji warszawskiej, czyli Pałacyku Humańskiego) określał mianem małego muzeum. Po otrzymaniu Wilanowa, przeważającą część dzieł zgromadził w zaadaptowanym północnym skrzydle pałacu, tworząc pierwsze publiczne muzeum w Warszawie. Fakt ten upamiętnił jego wnuk, August Potocki, dwiema tablicami z inskrypcjami u wejścia do tego skrzydła – w zwieńczeniu portalu:

*PINACOTHECAM HANC
STANISLAUS COMES DE POTOK, INSTITUIT.
POSTERI PIE CONSERVANT ET LOCUPLETANT.
PRÆBENT NON PROHIBENT!*

oraz w posadzce:

*CUNCTIS
PATET INGRESSUS.*

Oba napisy mówiły o dostępności muzeum, czyli idei sięgającej tradycji greckiej (przywołanej już przez Paola Giovia), zachęcającej do studiów i zdobywania mądrości, ku czemu drzwi do jej przybytków pozostawiano otwarte, tak aby dostęp do ołtarzy muz mieli wszyscy, poza Zawiścią i Oszczerstwem⁴¹. Zapewne August Potocki wyraził przechowaną w tradycji rodzinnej intencję dziada.

³⁵ Katarzyna z L.[Lipińskich] L.[Lewocka], *Urywek moich pamiętników. Lato 1821 roku w Wilanowie*, „Kółko Domowe” 1861, s. 257: *Wilanów stał się więcej jeszcze niż lat dawniejszych, przybytkiem uczonych i zasłużonych w kraju mężów. Jedni mieli tam ciągłe przez lato w pałacu mieszkanie, jako to: J.[Julian] U.[Ursyn] Niemcewicz, budowniczy Chrystian Aigner, Hipolit Kownacki, Józef Sierakowski, Józef Lipiński*, [malarz Antoni] Blank, często przyjeżdżali też m.in. Stanisław Staszic, Adam Jerzy Czartoryski i Samuel Bogumił Linde.

³⁶ J. von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze–Wien 1956, s. 195–197.

³⁷ *Credo landscape gardens*.

³⁸ Por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 289–290.

³⁹ Por. *ibidem*, s. 257–258.

⁴⁰ Por. *ibidem*, s. 153–154 i s. 79–91 (rozdział „Budowle i wnętrza przeznaczone do eksponowania zbiorów sztuki”).

⁴¹ Zapewne Potoccy znali tradycję doktryny *translatio* – zbiorów sztuki, pojmowanych też jako instrument politycznej propagandy; por. Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Wiek XV i XVI*, Toruń 2006, s. 174. Francuzi rozważali nadanie Potockiemu tytułu księcia wraz z dobrami łowickimi, AGAD, Zbiór Adama i Beaty Branickich, rkps X-39, list Hugues-Bernarda Mareta, sekretarza stanu, z 8 VII 1807 r.

⁴² Z 1808 r., mury, wsparty na jednej arkadzie, o licu i balustradach ozdobionych wątkiem naśladowującym *opus reticulatum*, stanowił nieodzowny pawilon założenia krajobrazowego.

⁴³ Zaprojektowana przez Potockiego za wzornikiem Williama Chambersa, co świadczyło o jego dobrej orientacji w najważniejszych tendencjach sztuki ogrodowej i zapewne było nawiązaniem do oglądanych w 1787 r. pod Londynem budowli w Kew Gardens (od 1757, William Chambers).

⁴⁴ Wystawiony w 1811 r. w dawnym Łasku na Kępie, letni miniaturowy pałacyk w kształcie zbliżonym do piętrowej rotundy, ze spłaszczonym namiotowym dachem, z tarasem i z ażurową parterową przybudówką. Sześć *portes-fenêtres* piętra wieńczyły płyciny z dekoracją z motywami lir i festonów.

⁴⁵ Monument Kapitana Ksawerego Burskiego, inaczej Pomnik Bitwy Raszyńskiej, w formie tumby z akroterionami (tzw. Nagrobek Neronowy) ulokowano na sztucznym pagórku otoczonym kręgiem topoli włoskich; było to powielenie schematu nagrobka J.-J. Rousseau z Wyspy Topolowej w Ermenonville. Ponadto w północnej części dziedzina przedpałacowego wzniesiono po 1812 r. studnię w kształcie „Nagrobka Neronowego”.

⁴⁶ Z 1811 r., brama wjazdowa do wsi, od strony ogrodu, w formie trójprzelotowego łuku triumfalnego.

⁴⁷ Wzniesiony w 1810 r. w środku wsi, trójprzelotowy łuk triumfalny, w formie ruiny. Jego koncepcja jako zamknięcia zachodniej osi widokowej wybiegającej z Mostu Rzymskiego, spiętego dodatkowo osią kompozycyjną z pomnikiem na wyspie, mogła powstać ok. 1806 r.

⁴⁸ Niewielki Portyk Koryncki, dostawiony w 1820 r. do dawnej, barokowej oranżerii.

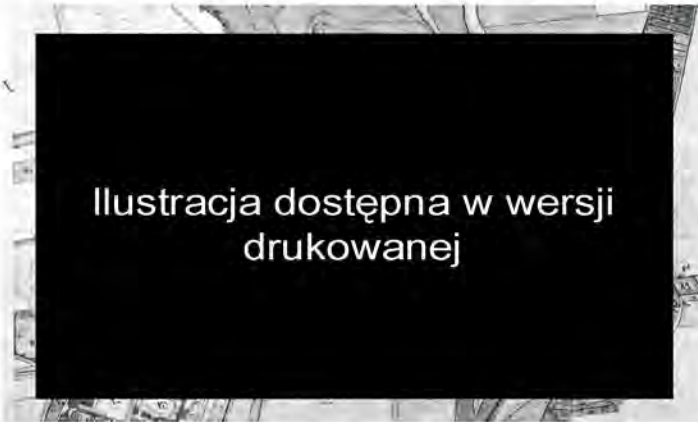
⁴⁹ Z 1802 r.; ceglana, parterowa budowla z ostrołukowymi arkadami na planie wydłużonego prostokąta,

Struktura ideowa gmachu wilanowskiego pałacu była trójczłonowa: korpus – muzeum króla i sztuki jego epoki (aspekt przeszłości), skrzydło południowe – *Musaeum* Arkadyjczyków (współczesność) i skrzydło północne – Muzeum Sztuki (aspekt przyszłości). Ograniczenie programu rezydencjonalnego do jednego skrzydła dawnego pałacu przekształcało je w willę, której to koncepcji odpowiadały przedstawienia muz w prowadzącej doń otwartej na ogród loggii – wyraz pojmowania ogrodu willi jako „poetyckiego rozszerzenia treści” domu.

Nowy ogród północny w Wilanowie jako *North waterside garden*

Obfitość materiałów sprawia, że szczegółowe analizy projektów i realizacji obu wilanowskich założeń ogrodowych winny stać się przedmiotem osobnych studiów, wyjaśniających ich niekiedy interesującą genezę, o czym świadczy poniższy wybór najciekawszych z nich.

Już w roku 1799 rozpoczęto tworzenie nowego założenia na obrzeżach dawnego ogrodu [il. 6](#) [il. 7](#). Jego centralną częścią była sztucznie usypana wyspa, stanowiąca przedłużenie linii półwyspu. W 1809 roku obie te sztuczne partie zostały połączone Mostem Rzymskim⁴², który optycznie zamykał widok otwierający się z Altany Chińskiej⁴³, ulokowanej u nasady półwyspu. Nowy ogród został wkomponowany między wieś a jezioro – powstała głęboko wcinająca się zatoka oraz kanał wzdłuż wyspy. Ponadto Potocki „przekomponował optycznie” istniejące, dolne pasmo brzegowe ogrodu barokowego (odwrócił je o 90 stopni). Przedłużył też ścieżkę spacerową nad Jeziorem Wilanowskim (do około 1,5 km), a poprzez jej „zapętlenie” na zachodni brzeg – do około 2,5 km. „Przechadzka”, jak ją nazywał, miała początek przy ujściu strumienia południowego i – biegnąc wzdłuż brzegu do zejścia dolnego tarasu dawnego regularnego ogrodu – przekraczała jego północną granicę, zaznaczoną na jeziorze powyżej małym stopniem wodnym. Stąd zaczynała się jej część nowa, jako polna ścieżka (rodzaj Dzikiej Promenady), podążająca sztuczną groblą i prowadząca na wyspę poprzez Most Rzymski. Centralne położenie mostu akcentowały otwierające się zeń osie widokowe: wschodnia – na Jezioro Wilanowskie i kanał zamknięty optycznie pałacykiem w Morysinie⁴⁴, północna – wprost na Monument Kapitana Ksawerego Burskiego⁴⁵, i zachodnia – na Bramę do Wsi, w kształcie ruiny łuku triumfalnego⁴⁶. Na wyspie „Przechadzka” prowadziła pod Monument na niewielkim pagórku, w kręgu topoli. Spod niego ukazywał się widok umieszczony w środku wsi ruiny Łuku Triumfalnego Sobieskiego [il. 8](#)⁴⁷, ożywiającego – jako *eye-catcher* – monotonną linię jej zabudowań. Dalej wiodła na cypel wyspy, z widokiem na zlewisko wód



il. 6 Wilanów, Północne założenie ogrodowe (półwysep i wyspa). wg: K.A. Kalinowski, Mapa dóbr Wilanowskich, 1866 (kopia planu z 1859); Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Zbiory Kartograficzne, (Zb. Kart., sygn. 468-6), sekcja II (fragment)



il. 7 Założenie ogrodowe Le Moulin-Jolie à Colombes, plan sprzed 1786. Claude-Henri Watelet, rycina; Archives Nationales, Paryż

właściwie rozbudowany portyk o 14 arkadach. Wystawiona w kształcie po części zrujnowanego, średniowiecznego fragmentu krużganku (pierwotną, większą budowlę miały sugerować przylegające do galerii jakoby „pozostałe fragmenty”). Urozmaicony detal, palmowe głowice arkad oraz naprzemienne pasma dwubarwnego tynku nadawały budowli charakter orientalny, co współcześni określali: „w stylu mieszanym gotycko-egipskim”.

Na pionierskie znaczenie Galerii Gotyckiej uwagę zwrócił już Adam Miłobędzki, w: *Zarys dziejów architektury w Polsce*, wyd. 5–6, Warszawa 1989, s. 259.

⁵⁰ S.K. Potocki, *Podróż do Ciemnogrodu. Świstek krytyczny (wybór)*, oprac. E. Kipa, Wrocław 1955, s. 43–45, wyd. 1: 1820, (Biblioteka Narodowa, Seria I, 154).

⁵¹ Prace od 1806 r., m.in. przebudowa szkoły dla dzieci pracowników (dawny Domek Ogrodnika), 1807.

jeziora i zachodniego kanału, by po mostku dostać się na brzeg zachodni, od strony wsi. Tu, zawróciwszy na południe, prowadząc brzegiem kanału, mijając oddalone sylwetki Mostu Rzymskiego, pałacyku w Morysinie, dwóch łuków triumfalnych (Sobieskiego i Bramy do Wsi) oraz Altany Chińskiej, i obok Portyku Korynckiego Oranżerii⁴⁸, doprowadzała wprost do Galerii Gotyckiej⁴⁹ **il. 9**. Wilanowska „Przechadzka” to zapewne pierwowzór ogrodu powieściowego Zacisza, opisanego przez Potockiego w *Podróży do Ciemnogrodu*⁵⁰.

Rozszerzenie południowego ogrodu krajobrazowego (*landscape garden*)

Teren na południe od pałacu wymagał najpierw przeniesienia istniejących tu dawnych zabudowań gospodarczych⁵¹. Dopiero w latach 1811–1814 prowadzono właściwe prace ogrodowe, polegające na rozszerzaniu (na zachód i południe) zastanego założenia typu *landscape garden* (przed 1794 r., Szymon Bogumił Zug).



²² Wystawiony w 1811 r., na miejscu zburzonego Prowentu, prosty, ceglany budynek na planie wydłużonego prostokąta, z dwiema dekoracyjnymi elewacjami (szczególnie bogato opracowaną wejściową).

²³ Neogotycki murek z bramką w 1814 r. połączył budynki Holenderni i Domu Podstarościego.

²⁴ Dawną Holendernię Zuga przebudowano w 1811 r.: od strony ogrodu dodano dwukondygnacyjny ryzalit zwany Wieżą, a w parterze – dwa neogotyckie ostrołukowe okna. Było to stylistyczne nawiązanie do dekoracyjnej fasady sąsiadującej Holenderni.

²⁵ Ich dojrzałym przykładem stała się później Holendernia w Natolinie; por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 291–293.

²⁶ Gucin, to dawny folwark Służew, o funkcji *villa fructaria*, który S.K. Potocki nazywał willą Służew; AGAD, APP, rkps 279a: *Korespondencja z Ignacym Potockim z lat 1773–1786*, k. 933, list do brata Jana, z 29 I 1819? r.;

por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 293–306.

²⁷ Trzecim Augustem (po cesarze i królu Zygmuncie Augustcie) był Stanisław August – taką wykładnię Potocki zawarł w kilku swych mowach i tekstach o sztuce.

Por. J.S. Ackerman, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, Princeton 1990, s. 164: *The „Augustan Age” – of the first two decades of the eighteenth century, so named because it fostered a revival of the poets of the early Roman Empire, and particularly of the bucolic poetry of Virgil and*

Wtedy to, między pałacem a strumieniem, ujednociono obie istniejące partie. Część zachodnią zaaranżowano jako założenie nieregularne. Część wschodnią, czyli dochodzący do stawu (z czasów Jana III) *jardin anglois-chinois*, zachowano. Dodano teren na południowym brzegu strumienia, zajmowany dotąd przez folwark (lata dziewięćdziesiąte XVIII wieku, S.B. Zug), którego budowiom i ich fasadom wyznaczono rolę ozdobnych pawilonów ogrodowych.

Strumień, uznany za cenną dekorację, został pogłębiony w roku 1811.

Dodano – i połączono osiami widokowymi – związane z nim elementy dekoracji: Mostek (nowy, niezachowany w formie pierwotnej), na wschód od niego Kaskadę Rustykalną (w obudowie z głazów, w miejscu dawnego mostku Zuga) i na północnym brzegu Kolumnę z kulą zwieńczoną krzyżem maltańskim (wzmiankowaną już w 1806 roku). Na południowym brzegu strumienia stworzono zespół budowli: Holendernia²² – Murek Neogotycki²³ – Dom Podstarościego²⁴, o neogotyckich fasadach, zamykających optycznie ogród południowy (tak samo jak Galeria Gotycka – ogród północny). Narzucone warunkami rozwiązanie mieściło się po części w typie *ferme ornée* (ferma ozdobna). Zespół ten, stając się rodzajem „palimpsestu”, stanowił – w ramach typu – pierwszą próbę poszukiwań²⁵.

Holendernia (z 1811 roku) sąsiaduje od wschodu z Domem Podstarościego **il. 10**. Jej fasada jest bliska neogotyckiej budowli w Folwarku (Meierei) na Pfaueninsel w Berlinie (ok. roku 1795, Johann Gottlieb Brendel), powstałej jako sztuczna ruina w rezydencji pruskiego następcy tronu Fryderyka Wilhelma **il. 11**. Wzniesienie neogotyckiego Murku z bramką, którym w 1814 roku połączono budynki Holenderni i Domu Podstarościego, kończyło zarazem przeciągające się prace nad stworzeniem ozdobnej przesłony części gospodarczej (nadal istniejącej od strony południowej). Impulsem do sięgnięcia po berliński model Meierei – samej wzorowanej na pawilonie ogrodowym Priory w posiadłości angielskiego poety Williama Shenstone’a, The Leasowes

(Worcestershire), uznanej za wzór typu *ferme ornée* – mogło być upodobanie Potockiego do wzorów angielskich. Pozwala to określić cały wilanowski ogród południowy jako próbę połączenia *ideal English landscape* z typem *ornamental farm*.

Dworek w Gucinie i wątki pastoralne Arkadii

Około 1817 roku Stanisław Kostka Potocki stworzył w obrębie dóbr wilanowskich własną *villa literaria* – dworek w Gucinie, zwany Pałacykiem⁵⁶. W jego pobliżu, na wprost wejścia, znajdowała się rzeźba bożka Pana z inskrypcją:

*KOCHANKU NYMF PIERZCHLIWYCH, FAUNIE KOZIONOGI!
MIEJ W TWEJ OPIECE SADEK I TE WSZYSTKIE PROGI;
CZUWAJ NAD PIĘKNEM KWIATÓW I OWOCÓW RODEM,
CZUWAJ BY GUCIN NIE BYŁ ZŁODZIEJÓW PRZECHODEM;
STAŃ MU OD TĘSKNYCH GOŚCI I BĘBNÓW W OBRONIE,
ZA TO RÓŻA Z FIJOŁKIEM UWIEŃCZĄ TWE SKRONIE,
A DZIEŃ PRAWDZIWIE GODNY TRZECIEGO AUGUSTA⁵⁷
STARYM WĘGRZYNYM SKROPI TWE USTA⁵⁸.*

Oddawała ona Gucin pod opiekę Pana (Fauna), w niektórych mitach pojawiającego się w towarzystwie Apolla. Ten pasterski bożek Arkadii był czczony przez jej mieszkańców także po ich osiedleniu się na jednym ze wzgórz przyszłego Rzymu, w miejscu zwanym Luperkal (Likajon), opisanym w micie: *była pod owym wzgórzem głęboka jaskinia, gęstym ocieniona lasem; obfite źródła wypływały spod skał, a parów przylegający do ścian skalnych porastały wielkie drzewa. Tu właśnie Arkadyjczycy wzniesli ołtarz temu bóstwu⁵⁹*. Zapewne nieprzypadkowo opis Likajonu odpowiada lokalizacji rzeźby Pana i dworku w Gucinie, co z kolei niosło przesłanie utożsamiające Potockiego – „przesiedleńca z Wilanowa” – z owymi przesiedleńcami arkadyskimi.

Mityczna Arkadia była także krainą, w której pasterze uprawiali twórczość muzyczną i poetycką, do czego nawiązali ich następcy, członkowie rzymskiej Arkadii⁶⁰. W tradycji poezji pastoralnej utrzymane były też wierszowane inskrypcje znajdujące się w ogrodzie Natolina, najpewniej ułożone przez Stanisława Kostkę Potockiego:

*WY, KTÓRYM WINNA JESTEM
DNI PEŁNE SWOBODY
O BÓSTWA PÓL WESOŁYCH
I WIEYSKIEY ZAGRODY
SPRZYJAJCIE PRACOM NASZYM,
KTÓRYM NIESIECIE PLONY
KWIAT IABLONI, OWOC SADOW*

STANISŁAW KOSTKA POTOCKI – LITERAT ARKADYJCZYK...

Horace, offered intellectual justification for the emerging taste. The Augustans furthered the allegorization of the garden through monuments, urns, statues and inscriptions. Above all, they initiated a century-long partnership of landscape design and literature.

⁵⁸ Tekst: H. Skimborowicz, W. Gerson, Willanów. *Album widoków i pamiątek oraz kopie obrazów z Galerii Willanowskiej*, Warszawa 1877, s. 178; L. Majdecki, *Gucin-Gaj. Analiza układu kompozycyjno-przestrzennego na tle warunków naturalnych i zarysu historycznego*, Warszawa 1965, s. 31. Tekst autorstwa S.K. Potockiego, co potwierdza podobieństwo z jego wierszami, w: AGAD, APP, rkps 251: *Rozmaite ulotne poezje przez... S.K. Potockiego*.

⁵⁹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 553.

⁶⁰ S.K. Potocki jeszcze w 1796–1797 r. w Parmie kupił tomiki poezji Horacego i Wergiliusza, twórcy wzoru arkadyjskiej literatury (o „Arkadyjczykach” pisał w Ec. X.31): AGAD, APP, rkps 256, *Voyage en Italie et en Allemagne. Dzieło oryginalne Stanisława Potockiego. Notatki robione w czasie podróży [do Niemiec, 1783, i do Włoch, 1795–1797]*, k. 158. O popularności *Georgik* Wergiliusza i *Pieśni* Horacego w tzw. poezji ziemiańskiej: T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750): główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1976, s. 159. (Studia Staropolskie, 45). O wielości interpretacji mitu Arkadii w sztuce XVIII w.: E. Panofsky, *Et in Arkadia ego*, w: *idem, Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971.

⁶¹ S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1970, s. 64, 61. Varsaviana. Zabytki Warszawy. Por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 57, 283–293.

⁶² W znanym poetyckim *oeuvre* S.K. Potockiego dominuje nurt horacjański, w tym tłumaczenia i naśladowania: AGAD, APP, rkps 234/1, *Tłumaczenia rozmaite*, t. 1–2; *ibidem*, rkps 247, *Tłumaczenie ody Horacjusza i naśladowanie kilku pieśni tegoż*; *ibidem*, rkps 251, *Rozmaite ulotne poezje przez... S. K. Potockiego*; charakterystyka por. J. Rudnicka, *Informacja o wierszach Stanisława Kostki Potockiego*, „Pamiętnik Literacki” 55 (1964), nr 2, s. 493–494; B. Grochulska, *Stanisław Kostka Potocki*, w: *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1996, s. 140–172.

⁶³ Por. J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, s. 297–301. Ostatnim przesłaniem właściciela była inskrypcja umieszczona na ścianie dworku w Gucinie, zaadresowana: *Założyciele Gucina do następców: BÓJ SIĘ BOGA, SZANUJ STARSZYCH, KOCHAJ BLIŹNIEGO; / UMLARKOWANY W SZCZĘŚCIU, NIE ROZPACZAJ W PRZYGDZIE, / A SZCZĘŚLIWY ILE CZŁOWIEKOWI JEST WOLNO, POGLĄDAĆ BĘDZIESZ / OKIEM SPOKOJNEM NA TO PRZEJŚCIE Z ŻYCIA DO WIECZNOŚCI. MDCCCXXI dnia Septembra XXI*, H. Skimborowicz, W. Gerson, *op. cit.*, s. 180; L. Majdecki, *op. cit.*, s. 23; lekcja: „... przejście życia...”. Data – tydzień po śmierci S.K. Potockiego. Passus: *Szczęśliwy, ile człowiekowi jest wolno*, w: A. Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, przeł. M. Rzepińska, Warszawa 1955, s. 117 (Ks. 2, 12), (pierwodruk: *I quattro libri dell'architettura*, Venice 1570).

⁶⁴ J.S. Ackerman, *op. cit.*, s. 12, pisał o willi antycznej, iż: *reflected stoicism in its ascetic and moral tone (modern farmhouse)*.

GAIOM CIENŹ ZIELONY. DNIA 3GO MAIA 1807

oraz wierszyk poświęcony wnuczce, Natalii:

O IMIĘ LASKU TEGO, MÓWIĄ ŻE PRZED LATY,
ZDOBIĄĆE GO, SPÓR WIODŁY, MIĘDZY SOBĄ KWIATY:
KAŻDY Z SWYCH WDZIĘKÓW WŁASNE PRAWO SOBIE ROŚCI,
NAWET SKROMNY FJOŁEK RÓŻY COŚ ZAZDROŚCI
W TEM ŚWIEŻSZA NATALIA WPOŚRÓD NICH SIĘ RODZI,
GAJ ZOWIĄ NATOLINEM I KLÓTNIA SIĘ GODZI⁶¹.

Pozostające w rękopisach wiersze Potockiego, opiewające uroki natury (z częstym motywem gaików, ze strumykami zamieszkałymi przez nimfy i inne bóstwa) stanowią ważny nurt twórczości poetyckiej Pilawity, w której nawiązywał (czasem z bezpośrednimi odwołaniami) do poezji pastoralnej Horacego – w duchu stale żywej tradycji antycznej poezji idyllicznej⁶². Całość dekoracji w Gucinie podkreślała jego charakter jako *villa literaria* humanisty, a zarazem *Ermitaż*⁶³, którego stoicka wymowa odpowiadała skromnej postaci dworku, dając się odnieść do ideału ascezy, niekiedy łączonej z antyczną willą i współczesną farmą⁶⁴.

Treści ideowe rezydencji wilanowskiej

W programie dekoracji pałacu Sobieskiego istotne były odniesienia do Wergiliusza⁶⁵. Był to drugi – obok Horacego – z antycznych poetów uwielbianych przez Stanisława Kostkę Potockiego (to jego śladów poszukiwał niegdyś na wzgórzu Posilippo [il. 1](#) koło Neapolu), który również w *Eklogach* opiewał krajobraz mitycznej Arkadii, utożsamiając ją zarazem ze swą italską ojczyzną. W dobrach wilanowskich odniesienia do jego poezji wydają się mieć bardziej ewokacyjny charakter. Za nawiązanie do *Georgik* (ponad wiek wcześniej przywołanych w dekoracjach wnętrz pałacu) – do idyllicznego krajobrazu jako tła życia i prac pasterzy i wieśniaków – można uznać aranżację Holenderni w dolnym ogrodzie Natolina⁶⁶. Pastoralną wizję Wilanowa zawarł też Luigi Chiarini w utworze *La Villanova, Poemetto [!] Campestre dell' Abate Luigi Chiarini a Sua Eccellenza il Conte Stanislao Potocki...* w 1819 roku⁶⁷. Stopniowo dobrom wilanowskim nadawano tonację nawiązującą do krajobrazu Italii, przedstawianego jako pejzaż klasycyzujący m.in. przez Claude'a Lorraine'a, ulubionego malarza Potockiego⁶⁸. Było to myślenie typu *ut pictura hortus*, szczególnie cenione w Anglii, gdzie poszukiwania w kręgu Lorda Burlingтона zmierzały do ewokacji klasycznego krajobrazu o tonacji nostalgii za arkadyjską przeszłością, a najpełniej zrealizowaną w Stourhead (Wiltshire), założonym przez Horacego Hoare'a na wzór pejzaży Lorraine'a z własnej kolekcji⁶⁹.

Temat antycznej willi niósł bogactwo typów. Potocki, znający je wszystkie ze swych studiów, przekształcił pałac króla w willę

mecenasa i znawcy sztuki, starając się zatrzeć jego barokowy charakter i rozwijając nowe wątki ideowe, głównie związane ze studiami dawnej sztuki, dodając do: antyku sielskiego, antyku bohaterskiego i antyku jako *piękna natura*⁷⁰ – *antyk jako sztuka antyczna*. Pomocne mogły być wzory znane mu z Anglii, gdzie *landscape garden* był interpretacją krajobrazu Italii realnej, antycznej i mitologicznej, oraz z renesansowych traktatów Leona Battisty Albertiego, Sebastiana Serlia, Andrei Palladia i Vincenza Scamozziego⁷¹.

Podobnie jak w Veneto i w Anglii, to mecenas i humanistycznej formacji, zapatrzeni w Wergiliusza, Horacego i Pliniusza Młodsze- go, cenili Palladia nie tylko jako architekta, ale też jako uczonego interpretatora i restauratora antycznej przeszłości i praktyki ówczesnej *villeggiatury*⁷². Dwaj pierwsi byli znani siedemnastowiecznym twórcom Wilanowa. Stanisław Kostka Potocki dodał znajomość Pliniusza Młodsze- go, Palladia oraz dawnej architektury i sztuki, oblekając znany mu z literatury antyk w formy poznane poprzez studia. Przeniósł do kraju rezultaty tych studiów: kolekcje, projekty architektoniczne i spuściznę *Kunstliteratur*. Zawód, jaki spotkał niespełnionego „reformatora” architektury publicznej, zwrócił jego pasję ku własnym dobrom, w których – jak Palladio – wznosząc ekscytujące budowle, wykorzystywał *tradition of distant or immediate past*⁷³.

Urządzając dobra wilanowskie, Potocki obejmował coraz dalsze partie posiadłości, włączając je przez nowe obiekty, spinane osiami widokowymi, i przekształcając w ogród, dalej w park – poddając je procesowi *landscaping*. Zaczęła powstawać, najpierw wokół pałacu wilanowskiego, potem wokół rezydencji filialnych, struktura zwarta, ale zarazem otwarta, o wielopoziomowych związkach znaczeniowych, gdzie i sama forma niosła treści odnoszące się do dawnej sztuki. Powstawał spójny świat *all'antica*, ugruntowany w antyku i mitologii, a zatem przystosowany do współczesności – *universum* neoklasycyzmu.

* * *

Stanisław Kostka Potocki najlepiej wypowiedział się w założeniach ogrodowych typu *Arcadian picturesque garden*, z bezpośrednimi odniesieniami do mitycznej Arkadii, jako ewokacji klasycznego Złotego Wieku. Dla literata arkadyjczyka były to różne wątki mitów Ateny, Apolla i muz jako opiekunów twórczości naukowej i artystycznej, obecne we wszystkich jego ogrodach. Obok wspomnianego szkicu sanktuarium *Apollo Musagētēs*, przywiózł w swym szkicowniku *Idées d'architecture, 1779* również plan rzymskiego *Nimfeum* w Villa di Papa Giulio. W swych kolejnych posiadłościach w Olesinie⁷⁴, Roskoszy (obecnie Ursynów), a także Wilanowie, Napolinie i Gucinie, konserwował lub tworzył grotty, nimfea i kaskady, które odznaczały się różnorodnością typów i form. Treści mitu

⁶⁵ M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego Sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, wyd. 2, Warszawa 1986, s. 73–119; rozdz. „Wergiliusz, czyli o pałacu w Wilanowie”.

⁶⁶ Holenderni nadano kształt miniatury *villa in modo di castello* – zapewne jako przejaw zainteresowania sztuką wieków średnich.

⁶⁷ Biblioteka Narodowa, rkps II.6855, Luigi Chiarini, *La Villanova. Poemetto* [!] *Campestre dell' Abate Luigi Chiarini a Sua Eccellenza il Conte Stanislao Potocki. Pel* [!] *Suo Giorno Onomastico XIV Novembre, 1819*.

⁶⁸ Właściwie: Claude Gellée (1600–1682). Dwa jego obrazy Potocki nabył w 1804 r. i umieścił w sypialni (AGAD, Archiwum Gospodarcze Wilanowskie [dalej: AGWil.], Anteriora, rkps 302, *Pamiętnik Interesów samego JW. Hrabiego Senatora...*, k. 107). Italianizacji Wilanowa miało też służyć zachęcanie wilanowskich gospodarzy do sadzenia topoli, przypominających cyprysy, poprzez rozdawanie sadzonek i nagród za pielęgnację, AGWil., Anteriora, rkps 302, *Pamiętnik...*, k. 219.

⁶⁹ Por. zwłaszcza: M. Kelsall, *The Iconography of Stourhead*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 46 (1983), s. 133–143, tu dawniejsza literatura.

⁷⁰ Por. M. Karpowicz, *op. cit.*

⁷¹ Problem postawił J. Kowalczyk, *Wille w Polsce w XVI i pierwszej połowie XVII stulecia*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 21 (1976), nr 4, s. 288.

⁷² J.S. Ackerman, *op. cit.*, s. 157. Tu nie do przecenienia jest rola Accademia dell'Arcadia.

⁷³ *Ibidem*, s. 107.

⁷⁴ Olesin, jako dzieło jednego projektanta, a zarazem literata i historyka sztuki, przewyższał formalną i treściową jednorodnością Arkadię koło Nieborowa Heleny z Przeddzieckich Radziwiłłowej.



il. 9 Jan Zachariasz Frey, wg rys. Zygmunta Vogla, Widok Galerii Gotyckiej, 1806, akwaforta do albumu *Zbiór sławniejszych pamiątek narodowych...*; *Muzeum Pałac w Wilanowie*

Apolla i Arkadii występowały w pawilonach, budowlach małej architektury i rzeźbach wszystkich jego rezydencji. To zaś, w połączeniu z różnorodnym antykizowaniem przezeń form architektonicznych, składało się na typ formalny *Arcadian picturesque garden*. Podjęcie w XVIII wieku prób tworzenia *villa all'antica* w północnej Europie miało nieoczekiwane konsekwencje, gdyż „otwarta” struktura ogrodów krajobrazowych pozwalała na wpiśnięcie nowych wątków treściowych – przeszłości narodowej i lokalnej, co, zwłaszcza w Anglii, wymagało sięgnięcia po formy architektury gotyckiej. W przypadku Stanisława Kostki Potockiego – znawcy sztuki – stosowana przez niego formuła *picturesque garden* stanowiła dlań pole do doświadczeń z formami poznanymi w trakcie podróży studyjnych. Kształtu swych pawilonów poszukiwał poprzez analizy dawnych budowli, zwykle antycznych, które oglądał jako na poły ruiny, z dobudówkami z późniejszych epok. Nawiązując do nich, tworzył budowle wielostylowe, architektoniczne „palimpsesty”, odzwierciedlające też przyrost wiedzy o dawnej sztuce. Przykładem jest wilańska Galeria Gotycka **il. 9**, w której sięgnął po styl gotycki

(za kolegiami z Oxfordu i pałacami Wenecji), by formą wyrazić funkcję budowli. Te eksperymentalne ogrodowe pawilony były wynikiem myślenia bliskiego gatunku *capriccio* w malarstwie wedutowym, a zarazem myślenia o mechanizmach podobnych wyobrażeniom Giovanniego Battisty Piranesiego. Interpretując *Arcadian picturesque garden* jako trójwymiarową *veduta ideata*⁷⁵, ogrody te można określić jako odrębny typ – *architectural landscape garden*.

O odrębności twórczości architektonicznej Pilawity stanowiły jego poszukiwania w obrębie nurtu *picturesque* (sam używał terminu *malarski skutek*⁷⁶). Poszukiwania te wynikały głównie z jego wrażliwości artystycznej i świetnej znajomości sztuki dawnej. Sprawily, że Potocki był zapewne jednym z niewielu Polaków pojmujących aktualność angielskich dążeń w kierunku wskazanym jeszcze w roku 1685 przez Sir Williama Temple'a, który dostrzegł piękno powstające przez dopełnianie się form klasycznych i nieklasycznych. Pokrywało się to z własnymi doświadczeniami Pilawity w poznawaniu dawnej sztuki, niezależnie od jej zgodności z kanonem klasycyzmu. W swych studiach zabytków antycznych oglądał je w ich naniesionej przez czas „otoczce”, a w podróży po Europie północnej poznawał sztukę nieklasyczną. Wiedzę tę wykorzystywał w swych eksperymentach architektonicznych, mieszczących się w nurcie *picturesque*.

Dzieło Potockiego należy do długiej tradycji twórczości *uomi universali*, zapoczątkowanej przez wielkiego *dilettanti*, Leona Battistę Albertiego (1404–1472), łączącego – jako papieski inspektor zabytków – studia antyku i projektowanie budowli: od „nostalgicznie archeologicznych” do eksperymentalnych, któremu pozycja amatora pozwalała na większą swobodę. Pilawita, żyjący 350 lat później, w pokoleniu zamykającym tę wielką tradycję, wzrastał w uniwersalnej kulturze arystokracji europejskiej *ancien régime*'u, w której amatorskie uprawianie architektury wynikało ze splotu złożonych zjawisk: edukacji klasycznej zwieńczonej *Grand Tour*, jeszcze renesansowej koncepcji *virtuoso*, etosu władcy – protektora nauk i sztuk, dworu artystycznego z architektami nadwornymi oraz praktyki kształtowania własnych posiadłości przez *amateurs landscapers*⁷⁷, nie pomijając architektonicznej warstwy wolnomularstwa⁷⁸, aż po próbę interpretacji neopalladianizmu w świetle jego symboliki. Kierunek, do którego zalicza się twórczość Potockiego, to północnoeuropejska „historyzująca” odmiana neoklasycyzmu w architekturze publicznej, połączona z nurtem *picturesque* w zakresie architektury rezydencjonalnej. Były to dwa kierunki sztuki XVIII wieku, o różnej długości rodowodu. Dualizm – neoklasycyzm w architekturze monumentalnej i nurt *picturesque* w rezydencjonalnej – zapowiadał jeden z ważniejszych problemów w architekturze XIX wieku: stosowanie

⁷⁵ J.D. Hunt, *Picturesque*, w: *Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London 1996, t. 24, s. 741: *This early usage of picturesque to signal parallels between garden architecture and history painting has generally eluded modern commentators.*

⁷⁶ AGAD, APP, rkps 255, *O architekturze wiejskiej. Projekt dzieła... Stanisława Potockiego*, k. 95; druk: J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki...*, Aneks II, 9.

⁷⁷ Niezależność amatora sprzyjała poszukiwaniom prowadzonym we własnych rezydencjach, przykładem: Lord Burlington (1694–1753), Horace Walpole (1717–1797) i Thomas Jefferson (1743–1826).

⁷⁸ J.S. Curl, *The Art & Architecture of Freemasonry. An Introduction Study*, London 2002.

- ⁷⁹ *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*, ed. J.D. Hunt, P. Willis, London 1988, s. 13–14.
- ⁸⁰ Por. J. Polanowska, „Wille nad Tamizą” wykład wygłoszony w Instytucie Sztuki PAN 16 XII 2010 r., maszynopis u autorki.
- ⁸¹ Wynikały z empirycznych obserwacji piękna „klasycznego” i „nieklasycznego”, poczynając od Sir Williama Temple’a (1628–1699) w *Upon the Gardens of Epicurus: or, Of Gardning, in the Year 1685: Among us the Beauty of Building and Planting is placed chiefly in some certain Proportions, Symmetries, or Uniformities; our Walks and our Trees ranged so, as to answer one another, and at exact Distances. The Chinese scorn this Way of Planting* (cyt. za: T. Mowl, *Gentlemen & Players. Gardeners of the English Landscape*, London 2004, s. 64), po Williama Gilpina (1724–1804), który w *Three Essays...* (1770, wyd. I: 1792) pisał: *A piece of Palladian architecture may be elegant in the last degree [...]. Should we wish to give it picturesque beauty we must use the mallet... we must beat down one half of it, deface the other and throw the mutilated members around in heaps.*
- ⁸² M.in. na wzory z Anglii powoływał się w opisie posiadłości Zacisze, dającym się odnieść do dóbr wilanowskich; S.K. Potocki, *Podróż do Ciemnogrodu...*, s. 41.
- ⁸³ Prezentacja całej grupy, w: *The Genius of the Place...*; T. Mowl, *op. cit.*, według indeksu.
- ⁸⁴ T. Mowl, *op. cit.*, s. 93–104.
- ⁸⁵ Charakterystyka w: *The Genius of the Place...*, s. 34; nowsze opracowania cyt. w: T. Mowl, *op. cit.*
- ⁸⁶ Głównie: Johna Milтона, Edmunda Spensera, Claude’a Lorraina, Salvatora Rosy i Nicolasa Poussina. Jak to ujął J.D. Hunt: *These habits of association in paintings and poetry were readily transferable to gardens, either as part of a designer’s intentions upon visitors or, more often and certainly more documentably, as a language of response to landscape*, w: *The Genius of the Place...*, s. 36.

stylów historycznych. Podjęto go najpierw w Anglii, w założeniach *landscape gardens*, gdzie neoklasyczne, często neopalladiańskie, pałace były otoczone ogrodami typu *picturesque*, których powstanie miało wpływ też na architekturę rezydencjonalną i na sam krajobraz. Było to wynikiem recepcji – w warunkach Północy – *classical villeggiatura*, jak to wyraził poeta Alexander Pope, który tłumacząc Homera, chciał, aby postacie w jego przekładzie mogły *to speak good English*, a w swej pionierskiej *poetical villa* w Twickenham pod Londynem zmierzał do przystosowania jej do *English climate, English topography, and English society*⁷⁹.

Na tym tle w Potockim można widzieć twórcę określanego w Anglii mianem *amateur landscaper (amateur landscape gardener)*. Tak jak tamtejsi *gentlemen architects*, podejmował on te same tematy wynikłe z podobnej struktury społecznej, zwłaszcza temat *villa*, z ogrodem pojmowanym jako *ricordi dell’ Italia*. Należało się na to przyjęcie podobnych przesłanek w rozumieniu sztuki. U Potockiego było ono idealistyczne, neoplatonickie, bardzo wyrafinowane, o niemal protestanckim antyikonizmie. W Anglii neoplatonizm (odnowiony przez lorda Anthony’ego Ashera Coopera, Earla Shaftesbury) oddziałał także na poszukiwania w zakresie sztuki ogrodowej i na recepcję palladianizmu⁸⁰. Potocki, podejmując podobne tematy, niekiedy podobnie je rozwiązywał. Jego kompozycje założeni pałacowo-ogrodowych w oparciu o dopełniające się kategorie estetyczne⁸¹ i formuła *picturesque garden* – pozwalają wręcz na próbę rozważania „angielskości” jego sztuki⁸². Obserwacja ta daje się zawęzić do wyodrębnionej grupy angielskich literatów, którzy byli zarazem *amateur landscapers*⁸³, poczynając od Alexandra Pope’a (1688–1744), kreatora rezydencji w podlondyńskim Twickenham pod patronatem „Genius of the Place”⁸⁴, po młodszych o pokolenie: Henry’ego Hoare’a (1705–1795), projektanta Stourhead (Wiltshire)⁸⁵, Williama Shenstone’a (1714–1763), twórcę The Leasowes (Worcestershire), Charlesa Hamiltona (1704–1786), twórcę Painshill (Surrey) i Horace’a Walpole’a (1717–1797) z podlondyńskim Strawberry Hill. Porównując ogrody Piławity z tą grupą rezydencji inspirowanych poezją i malarstwem⁸⁶, można stwierdzić, że był on oryginalnym artystą – stworzył odrębny „podgatunek” – *architectural landscape garden*. Daty życia Stanisława Kostki Potockiego, lata 1755–1821, są niemal cezurami w dziejach historii sztuki. Czas „około roku 1750” to początek autonomizacji sfery sztuk pięknych, a zarazem zainicjowanie analiz przemian formalnych dzieła w aspekcie czasu, co „około roku 1820” pozwoliło na uprawianie nowej dziedziny według paradygmatu nauki historycznej. Oscylacje myśli estetyczno-krytycznej i historycznej między normatywną

Ilustracje dostępne w wersji drukowanej

il. 10 Anna Potocka z Tyszkiewiczów, Wejście do Holenderni w Wilanowie, po 1814, rysunek, sepia, tusz; Muzeum Narodowe w Warszawie,

il. 11 Berlin, Pfaueninsel, Meierei, ok. 1795, architekt Johann Gottlieb Brendel

systematyzacją sztuki klasycznej a poznawaniem sztuki nieklasycznej znajdowały odbicie w sztuce i architekturze, zaś relacje między ontologią a epistemologią dzieła pojmowano niekiedy odmiennie niż współcześnie. Tworzono nie tylko *ut pictura poesis*⁸⁷, ale też *ut pictura hortus*⁸⁸, a przyrost wiedzy faktograficznej o budowlach odległych epok i kultur służył eksperymentom *ut pictura architectura*⁸⁹. W tych poszukiwaniach uczestniczył w latach 1774–1821 Stanisław Kostka Potocki, a ich rezultaty zawarł także w swych rezydencjach w dobrach wilanowskich: Wilanowie, Natolinie i Gucinie.

⁸⁷ R. Wright Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York–London 1967.

⁸⁸ J.D. Hunt, *op. cit.*, s. 741.

⁸⁹ D. Watkin, *The English Vision: The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London 1982; A.A. Payne, „*Ut poesis architectura*”: *Tectonics and Porties in Architectural Criticism circa 1570*. w: *Antiquity and its Interpreters*, ed. A.A. Payne et al., Cambridge 2000, s. 145–158.