

«Wazary polski» Stanisława Kostki Potockiego

*

MARIA POPRZĘCKA

W ostatnich latach życia Stanisław Kostka Potocki pisał i ogłaszał wiele. W roku 1815 ukazało się czterotomowe dzieło *O wymowie i stylu* oraz 3 tomy przygotowywanego od lat *Winkelmana polskiego*, w roku następnym — *Pochwały, mowy i rozprawy, Świstek krytyczny*, a na rok przed śmiercią w 1820 — *Podróż do Ciemnogrodu*, a nadto liczne artykuły publikowane w „Pamiętniku Warszawskim”. Niemało z pisanych wówczas prac pozostało w rękopisach w formie fragmentów, notatek, brulionów¹. Wśród nich znajduje się także rękopis rozprawy *O sztuce dzisiejszych*². To nieukończone, a właściwie ledwo rozpoczęte dzieło, które miało stanowić kontynuację *Winkelmana polskiego*, przedstawione niegdyś przez Tadeusza Mańkowskiego, a potem kilkakrotnie wzmiankowane w różnych publikacjach dotyczących Kostki Potockiego³ — nie zostało dotąd bliżej zbada-
dane. Wydaje się wszelako, że — nawet w swym dalekim od pełnego kształcie —
warte jest analizy, choćby ze względu na to, że jak stwierdzono: „praca ta poszerzy-
łaby bazę historyczno-artystycznego wykształcenia inteligencji polskiej XIX
wieku”, a „fakt, że nie dotarła nigdy do rąk czytelników, zaważył z pewnością
na ogólnym poziomie kultury umysłowej w Polsce, przynajmniej o tyle, o ile
chodzi o znaczenie jej plastycznego czynnika”⁴.

Zgodnie z *Planem ogólnym* dzieło *O sztuce dzisiejszych* miało zawierać w 19
rozdziałach dzieje sztuki europejskiej od „czasów przygotowawczych do wskrze-
szenia sztuk” po „sztukę dzisiejszą u różnych europejskich narodów”. Ostatni,

¹ Por. W. Semkowicz, P. Bańkowski *Przewodnik po zbiorze rękopisów wilanowskich*. Warszawa 1961, szczeg. poz. 236, 237, 238, 242, 243, 244, 245 (rkps *Voyage en Italie*, zag. po wojnie), 249, 255, 256, 257.

² Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Publiczne Potockich (dalej cyt. AGAD APP), 257. Zawartość teczki podaje T. Mańkowski *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*. Lwów 1929, s. 75.

³ Mańkowski, op. cit. s. 75-80. Potem J. Starzyński *Stanisław Kostka Potocki jako historyk i teoretyk sztuki*. „Rocznik Historii Sztuki” t. 1, 1956, s. 424-430 (tamże inne artykuły z sesji poświęconej Stanisławowi Kostce Potockiemu w roku 1953). Wydawnictwa i zbiory grafiki gromadzone przez Potockiego m.in. pod kątem tej pracy omawia wyczerpująco E. Skierkowska *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*. „Biuletyn Historii Sztuki” R. 34: 1972, nr 2, s. 178-192 (numer poświęcony S. K. Potockiemu).

⁴ J. Białostocki *Sztuka renesansu w pismach Juliana Klaczki*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna*. Warszawa 1966, s. 29.

dwudziesty rozdział miał być poświęcony uwagom ogólnym o sztuce. Ten zamysł całości został następnie rozwinięty we *Wstępie*: „Trzy ja Działy, czyli Epoki Sztuce Dzisiejszej, naznaczam nie licząc przygotowawczego do niej wieku, którego obraz ogólny do roku 1500 jakby za wstęp służyć mi będzie. Wiek XVI^y Sztuki, zwykle we Włoszech XV^m czyli Cinquecento zwany, ten czas odrodzenia się, a raczej nagłego wzniesienia się do najwyższego stopnia sztuki dzisiejszej stanowi w dziele moim pierwszy i najświetniejszy jej rozdział, co wraz z ówczesnym wtedy zepsuciem dosięga XVI wieku czyli pory, w której Karaszowie dźwigając zepsutą Sztukę, na dobrą zaprowadzili ją drogę — Otóż drugi rozdział, który Sztuce dzisiejszej naznaczam. Za trzeci nakoniec służyć mi będzie kwitnienie jej we Francji za Ludwika XVI^o i wpływ jej prawie ogólny na całą Europę. Ten ostatni rozdział z zaczętymi w nim co do sztuki zmianami aż do dni naszych rozciągam. Taki jest ogólny dzieła mojego podział”.

Istniejących 6 rozdziałów tekstu nie odpowiada temu planowi. W miarę pisania dzieło powiększało się, znacznie też zmieniały się proporcje, przesuwwały akcenty. Po wstępie następuje krótki rozdział pt. *Co stanowi szkołę?*, dalej zaś kolejno:

rozd. I *O czasach poprzedzających wydoskonalenie sztuki to jest od 13. do 16. Wieku, mianowicie zaś o Malarstwie*

rozd. II *O postępach Snycerstwa i Rzeźby od 13. do 16. Wieku*

rozd. III *O Architekturze od 11^o do 16^o Wieku*

rozd. IV *Naczelnicy Szkoły Florenckiej w 16 Wieku. Leonardo Vinci i Michał Anioł Bonarroti.*

rozd. V *O Rafaelu*

rozd. VI bez tytułu, zawierający opis malowideł Rafaela w Watykanie

Na tym rozdziale w obu istniejących egzemplarzach rękopis, liczący ok. 180 kart, się urywa.

Wbrew oczekiwaniom *Wstęp* nie przynosi żadnego wykładu teoretycznego. Autor odsyła czytelników do zasad sztuki wyłożonych w *Winkelmanie polskim*⁵, a tu zajmuje się tylko ich przystosowaniem do sztuk dzisiejszych oraz zwięźle przedstawia cel i metodę pracy. Jej zamierzeniem jest „Łatwe oswojenie ze sztuką dzisiejszych tych, którzy jej znajomości nabyć pragną, a to przez łączenie wraz historycznego i naukowego z praktycznym sposobem”. Nazywając samo tylko praktyczne znanstwo umiejętnością „kupiecką i oczową”, Potocki podkreśla wszakże, że nauka musi być wsparta doświadczeniem, zdobytym w bezpośrednim kontakcie z dziełami sztuki, którego nabycie „niepodobną jest prawie rzeczą w kraju naszym”. Amatorom sztuki konieczne są podróże, które pozwalają nie tylko zdobyć doświadczenie w sztukach pięknych, lecz zarazem poznać „różność geniuszu rozmaitych Narodów [...] kto chce znać dokładnie Sztukę dzisiejszych powinien się uczyć każdej w rodowitym jej kraju”. Pomny zaślepienia,

⁵ S. K. Potocki *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*. Warszawa 1815, t. 1, rozdz. 1: *O początkach sztuki i przyczynach jej różności u wschodnich i zachodnich ludów* oraz t. 2, rozdz. 15: *O istocie sztuki czyli o piękności*.

jakie lokalny patriotyzm sprowadził na wielu autorów, Potocki dochodzi do wniosku, że najlepszym znawcą może być ktoś postronny, wywodzący się z kraju, który nie wykształcił w sztuce własnej szkoły narodowej. Sam musiał się czuć kimś takim, skoro napisał: „w tak nieuprzedzonym duchu zamyśliłem ja dzieło niniejsze i dokonać je starałem się”.

W krótkim rozdziale *Co stanowi szkołę?* Potocki definiuje pojęcie szkoły (warsztat mistrza związany z jakimś miastem lub krajem) i przedstawia odmienne stanowiska pisarzy, niezgodnych co do liczby szkół włoskich. Sam stwierdza, że w miarę jak rosła jego znajomość sztuki w różnych krajach „znikały sprzed oczu moich wszystkie Szkół i narodowe przesady, a w ogóle swoim uważając tylko Sztukę, poznać się jej starałem rozmaity charakter i rozmaite piękności u różnych europejskich narodów”.

Pierwszy rozdział właściwej rozprawy otwiera krótka charakterystyka sztuki bizantyńskiej, o której wyobrażenie „dają trwające po cerkwiach rzeźby i malowania”, gdzie „osobliwym trafem znajdziemy połączone najpierwsze pomniki mowy naszej słowiańskiej i sztuki dzisiejszej, pierwsze w języku cerkiewnym, drugie w ozdobach tych świątyń”. Owa „tak poniżona sztuka Fidiuszów i Appellesów” z Grecji przeszła do Italii, niesiona „raczej przez rzemieślników w Sztuce Malarskiej niż Artystów, co przecież znaleźli we Włoszech uczniów i Wielbicielew”. Dalsze dzieje sztuki włoskiej to już koleje następujących po sobie pokoleń mistrzów i prześcigających ich uczniów. Pierwszy Czymabue⁶ — „nader słaba [sztuk] zorza, ale się świetną wydawała, bo ją głębokie otaczały cienie” — i uczeń jego Giotto, „który sztuce dał nowy popęd”. O ile tym dwom malarzom poświęcono nieco informacji, a nawet pewną charakterystykę twórczości, to „inni, co się do wykształcenia sztuki w 13 i 14 wieku przyłożyli”, są już tylko wymienieni, czasem z dorzuconą lapidarną wzmianką (np. Massaccio, początkowo pominięty i omówiony nieco szerzej na doklejonej kartce). Malarze od Gadda Gaddi po Ghirlandaja, o często, choć niekonsekwentnie spolszczonych imionach, wyliczeni zostali bez mała jednym tchem, tak że malarstwo Trecenta i Quattrocenta jest niemal tylko listą kilkudziesięciu nazwisk. Podkreślone zostało pierwszeństwo Florencji w odrodzeniu sztuk, przypomniany mecenat Ko:my Medyceusza, zaznaczony udział innych miast włoskich: Bolonii, Wenecji i Padwy. „Nie było prawie w owych czasach miasta we Włoszech — pisze Potocki — co by nie posiadało jakiego zawołanego malarza. Napomina o wielu Wazary, których prawie zapoznanemi dziś imiona obciążać pamięci czytelnika nie chcemy”. Obszerniej natomiast omówiony został wynalazek farb olejnych, przez podsumowanie wiadomości podanych przez Vasarięgo w *Introduzione* i żywocie Antonella da Messina⁷. „Osądziłem potrzebnem przebyć tę drogę —

⁶ W części artykułu przedstawiającej treść rozprawy zachowana została pisownia nazwisk stosowana przez Potockiego; podobnie we wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię Potockiego (błędy ortogr. zwłaszcza w wyrazach obcych).

⁷ G. Vasari *Vite de' più eccelenti pittori scultori et architetti*. Livorno-Firenze 1767-1772. T. 1: *Introduzione*, rozdz. 21 oraz t. 2, s. 262 nn (cytuję wydanie, którym posługiwał się Potocki).

wyznaje Potocki w zakończeniu rozdziału — choć nieco przykrą i suchą, która doprowadziła od jej początków aż do świetnych wydoskonalenia czasów, nie idąc w tem za przykładem wielu pisarzy, co udoskonalenie sztuki za jej biorąc początek, zdają się prawie nie widzieć, że istniała przed 16 wiekiem”. Przynajmniej jednak, że osiągnięcia sztuki wieku XVI gaszą wszystko, co było przedtem, niwelując stopnie żmudnego doskonalenia się wielu pokoleń i „Perugin w jednym prawie z Giottem stają w oczach naszych rzedzie”.

Wedle podobnej zasady zbudowany został rozdział drugi, poświęcony przedrenesansowej rzeźbie. Po wysoce niechętnej ocenie rzeźby gotyckiej („bez żadnej proporcji, bez żadnego ruchu, bez najmniejszego wdzięku”) Potocki przechodzi do ukazania rozwoju rzeźby włoskiej. I znów korowód artystów obrazuje postępy sztuki: a więc pierwszy Buono, dalej Mikołaj i syn jego Jan z Pizy, których dzieła omówione zostały nieco szerzej, potem już tylko wzmiankowani „inni, którzy ulepszyli snycerstwo” (m. in. Jakub della Quercia). Więcej wiadomości podano o rzeźbiarzach XV w.: Donatellu, który „zwykle na czele snycerzy włoskich jest kładzionym jako pierwszy” i Wawrzyńcu Ghibertim, który „choć nie wyrównał [Donatellowi] w dziełach większej miary, przeszedł go mniej suchym stylem”. I oczywiście przytoczone jest zdanie Michała Anioła o drzwiach baptysterium florenckiego, które „by mogły służyć za podwoje Rajowi”. Inni rzeźbiarze zostali już tylko wymienieni, najwyżej z dodaniem krótkiej wzmianki: Łukasz de la Robbia, Nanni Michelozzi, Antoni i Szymon Filarete, Julian z Majanu, Velano z Padwy, Paweł Rzymianin, Franciszek Giorgio, Antoni Rossellino, Dezyderjusz z Settignano, Mino z Fiesole, Pollaiuolo, Benedykt z Majanu, Jędrzej Verocchio, nauczyciel Leonarda da Vinci, który „tak dalece przeszedł nauczyciela swego, że ten nie czując się zdolnym walczyć z nim pędzlem malarstwo porzucił i całkiem się oddał snycerstwu” (zdanie to Potocki podkreślił). Verocchio zamyka „szereg snycerzów co sobie podając z ręki do ręki sztukę swoją złożyli ją na koniec w ręce nowoczesnego jej Wydoskonaliciela Michała Anioła”. Wiele dla tego wydoskonalenia rzeźby przyczyniły się odkrycia rzeźb antycznych „tych nieśmiertelnych sztuki wzorów”. Potocki powraca tu do omawianego w *Winkelmanie polskim*⁸ zagadnienia: dlaczego, skoro starożytność dostarczyła wzorów rzeźby, pierwszą sztuką czasów nowożytnych jest malarstwo, i czy przewyższa ono starożytne? Winckelmann uważał, że wobec nikłej znajomości malarstwa antycznego, czynienie takich porównań jest bezzasadne. Potocki w tym miejscu stwierdza, że przyczyny dominacji malarstwa nad rzeźbą „pochodzą raczej z Religii, Rządów i obyczajów naszych wcale od starożytnych różnych, niż z jakiegokolwiek bądź innej przyczyny, mianowicie mniejszego usposobienia artystów nowożytnych do jednej niż do drugiej sztuki”. „Rzym połowę posągów co mieszkańców liczył” lecz obecnie zmieniły się kryteria zbytku i wygody i „w ceglanych lepiankach naszych przenosimy obrazy i malowania nad marmury”. Wreszcie w zakończeniu rozdziału powiedziane jest o „wynalazku

niepoślednim rycenia i wybijania sztychów” przez Mateo Fenigurra (są to wiadomości o Maso Finiguerra podane przez Vasarięgo w żywocie Pollaiuola oraz w zbiorczym rozdziale *Marcantonio ed altri*)⁹.

Pisząc o architekturze, która „upadłwszy wraz z Państwem Rzymskim [...] stopniami aż nakoniec do ostatniego ponizenia przywiedziona została”, by począć się dźwigać po roku 1000, Potocki wyróżnia 3 style. Jeden był „zabytkiem skażonej sztuki carogrodzkiej i z nią przeszedł do Włoch, gdzie przeżył”, drugi „właściwiej nieco zwany gockim”, który wykształcił się w Niemczech, Francji i Anglii, skąd go przejęli Włosi, i wreszcie trzeci mauretański, który z Hiszpanii przenikł do innych krajów europejskich i stopił się z tamtymi dwoma (w przypisie Potocki odsyła do wiadomości, jakie podał o Arabach w 3 t. *Winkelmana polskiego*)¹⁰. Jako przykład architektury carogrodzko-gockiej podany został kościół św. Marka w Wenecji, który posłużył za wzór wielu innym „zwykle przyozdobionym kilku niezgrabnymi kopułkami”. Po tych wstępnych wiadomościach, tak jak i w poprzednich rozdziałach ciąg dalszy jest już biografiką. Pochód architektów i budowniczych otwiera Busquetto de Dulichio, twórca katedry w Pizie, której Potocki poświęca zresztą nieco więcej uwagi, omawiając jednocześnie Krzywą Wieżę i Campo Santo, zbudowane wg projektu Jana z Pizy: „piękna ta budowla jest bliższą zdaje się arabskiego niż gotyckiego smaku, a raczej środkującego między nimi stylu”. Potem już wartko i lapidarnie przedstawione zostały dokonania artystów XIV wieku (Marchione, Jakub artysta niemiecki i syn jego Arnolf Lappo), działalność architektoniczna Mikołaja i Jana z Pizy, Giotta, następnie sienieńscy uczniowie Jana z Pizy: Augustyn i Anioł, Andrzej z Pizy, Tadeusz Gaddy, Stefan Massaccio czynny w Neapolu, „gdzie zamierzał przyozdobić dzwonnice św. Klary pięciu porządkami dawnej architektury. Jędrzej Orgagna zamyka szereg zawołanych architektów 14 wieku”. Szerzej omówione zostały zasługi Bronelesciego, któremu „należy sława wydobywania z cieniów starożytności trzech dawnych porządków, to jest: Doryckiego, Jońskiego i Korynckiego”. Potem znów krótko Antoni Filarete z Szymonem bratem sławnego Donatella, Michelozzo Michelozzi, Benedykt z Maianu, Ciccione Neapolitańczyk. „Uczony Leon Alberti, słusznie uważany za jednego z wskrzesicieli Architektury dawnej”, doczekał się obszerniejszego omówienia, inni ówczesni architekci (Bernard Rosselini, Biccio Pintelli, Bramantino, Franciszek Giorgio) — tylko wzmianki. I ten rozdział, tak jak i poprzednie, kończą uwagi ogólne. Potocki w rozwoju architektury XIV i XV w. dostrzega przede wszystkim rosnącą zręczność wykonania (lecz nie tę zręczność, która uderza go w północnej architekturze gotyckiej, a której jedynym zabytkiem we Włoszech jest dlań katedra mediolańska, zapewne projektowana przez obcego artystę). W wieku XV owemu znakomitemu wykonaniu „brakowało tylko na śmielszym i smakowitszym przystosowaniu [go] do Architektury, ku zupełnemu oswobodzeniu tej sztuki

⁹ Vasari *Vite* ... t. 2, s. 432; t. 4, s. 264.

¹⁰ Potocki *O sztuce u dawnych* ... t. 3, s. 365.

z więzów gotyckich, które tak długo nosiła”. Pyta w końcu Potocki o przyczynę tak bujnego rozwoju architektury w wieku XV, wieku nieustannych wojen i zamieszek. Jest to bowiem sprzeczne „z powszechnie przyjętym mniemaniem, z tą Winkielmana główną zasadą, że sztuki tylko na łonie pokoju i wolności wznoszą się i kwitną”. „Uznać tedy wypada — pisze Potocki — że są pewne epoki, w których ocucony Jeniusz Ludzki z długiego uśpiania i jakby tym odpoczynkiem wzmocniony, zrywa się ze snu swego z niezwykłym natężeniem, którego nic wstrzymać nie jest zdolnym w bystrym jego popędzie, że burzliwość okoliczności, wśród których się znajduje, dodaje mu sprężystości, że go niespokojność wieku ku nowym i śmiałym przedsięwzięciom popycha i wielkości myślom jego dodaje”. Ów popęd zjawia się w pewnych uprzywilejowanych wiekach i takim był właśnie wiek XV i XVI, „co się zapisał w małej liczbie prawdziwie zaszczytnych epok dla rodzaju ludzkiego”. Dostrzega wszakże Potocki sprzyjające okoliczności zewnętrzne: położenie Włoch, klimat, zabytki sztuki starożytnej, związki z Bizancjum, gdzie najdłużej przetrwała tradycja dawnej sztuki, a także zamożność miast włoskich, zwłaszcza „Aten włoskich” — Florencji, miasta przodującego w odrodzeniu sztuk.

Na wstępie kolejnego rozdziału, poświęconego „naczelnikom szkoły florenckiej”, Potocki wypowiada się przeciwko ujmowaniu historii sztuki włoskiej jako dziejów artystów uszeregowanych według lokalnych szkół. Sam chce „rozwinąć ogólny obraz sztuki, a nie kreślić cząstkowe jej rysy”. I choć „ciężiej jest piszącemu iść za tym ogólnym niż szczegółowym pochodem”, przyjmuje za zasadę, by „obraz całkowity w swojej jedności, żadnego nie wystawiał zamieszania w częściach i owszem ile możności malował ją odrębnie”.

Żywot Leonarda, następujący niezbyt konsekwentnie po tym wywodzie, znacznie obszerniejszy od dotychczasowych not biograficznych (7 kart rękopisu) — jest pierwszym w rozprawie pełnym życiorysem, z wplecionymi wiadomościami o dziełach, okraszonym anegdotami. Mowa jest w nim także o Leonardowskim traktacie o malarstwie i ilustracjach robionych do niego przez Poussina, o śmierci Leonarda w ramionach Franciszka I. Na koniec wymienieni są uczniowie (Salaino, Antoni Boltraffio, Marek Uggione, Cesar Sesto, Paweł Lomazzo). Za największą zdobycz sztuki Leonarda Potocki uważa „wyraźliwość (*expression*)”, w której przeszedł go tylko Rafael, „a to jeszcze w jego idąc ślady”.

Żywot Michała Anioła (30 kart rękopisu) przynosi wszystkie podstawowe wiadomości o życiu i dziełach drugiego „naczelnika szkoły florenckiej”. Najważniejsze dzieła otrzymały krótki opis lub charakterystykę wraz z oceną, która stale waha się między uznaniem odrębności geniuszu Michała Anioła a zastrzeżeniami wobec jego sztuki. Oto np. sąd o Laurenzianie: „jej architektura nosi piętno osobliwego jego Jeniuszu; choć ugruntowana na zasadach starożytnej, oddala się od jej prostoty i wystawia pierwszy pono wzór tej zmuszonej i nadmiernej w ozdobach swoich Architektury, której z czasem aż nadto nadużyli ludzie nieposiadający Jeniuszu Michała Anioła, którego nawet błędy nosiły cechę wielkości”. *Sąd Ostateczny*, mimo podnoszone wielokrotnie słuszne zastrze-

żenia co do „dantejskiej dzikości”, ceglastego koloru, niestosownej nagości figur, „jest droгим i niewyczerpanym skarbem rysunkowych wzorów, które on potomności zostawił”. Potocki zna surowy osąd Michała Anioła przez „naśladowców starożytnego stylu”, lecz uważa, że „Michał Anioł szedł drogą osobną, którą mu wyznaczył osobliwy i twórczy Jeniusz jego”. Skłonny przyznać Buonarrotiemu prawo do tej osobnej drogi, bezlitośnie ocenia naśladowców jego stylu, wystawiając florenckim manierystom opinię najostrzejszą, jaką spotkać można na kartach rozprawy: „obłąkanie, któremu popadła Szkoła Florencka, co ślepo usiłując naśladować wielkie zalety jego posunęła do ostatniego stopnia przywary, tak dalece, iż wkrótce obłąkana wpadła w tak zuchwałą rysu samowolność, w tak dziką przesadność, że nimi ze wszystkim sztukę skaziła i przypawiła ją o stan gorszy nad jej pierwiastkową nieumiejętność, bo ta z wolna do doskonalenia, tamta pędem do zupełnego sztuki zepsucia dążyła”. Osobno omówione zostały prace architektoniczne Michała Anioła, tam zarazem znalazło się miejsce na przedstawienie dziejów budowy nowej bazyliki św. Piotra. Oddając najwyższe pochwały wkładowi Michała Anioła w to dzieło, Potocki zauważa wszakże, że „kopuła św. Piotra nie jest tak smakowną jak Panteonu”, a to z racji nadmiernej wysokości w stosunku do średnicy, które to proporcje „nie są wynalazkiem starożytnej, lecz płodem gockiej architektury”. Kapitol ma „postać dostojną, lecz nieco suchą”. Porta Pia wreszcie „nie ma w sobie żadnej piękności foremnej Architektury i jest tylko pomnikiem dziwnego niekiedy Michała Anioła smaku”. Opowieść o wypadkach związanych z pogrzebem artysty, wzmianka o nielicznych uczniach (Sebastian del Piombo, Daniel z Wolterry), ponowiona druzgocąca krytyka naśladowców, z uwagą „rozszerzył się ten zły smak po Włoszech, przedostał się nawet poza Alpy, jak to na swoim miejscu wskażemy” — zamykają właściwą biografię Michała Anioła. W zakończeniu rozdziału Potocki powraca do winckelmannowskiej refleksji o specyficznym „zmuszonym i przesadnym” charakterze wspólnym sztuce etruskiej i nowożytnej sztuce florenckiej¹¹, w którym objawia się jakaś „zgoła Narodowa Toskańczyków cecha”.

Rozdział *O Rafaelu* zaczyna się stwierdzeniem, że nie tylko sztuka dzisiejsza, lecz w ogóle malarstwo nie miało równego mu artysty. W tym tonie uwielbienia bez zastrzeżeń utrzymana jest cała biografia. Jest ona dość krótka, gdyż największej realizacji Rafaela — malowidłom w Watykanie stanowiącym „najdostojniejszy sztuki dzisiejszej pomnik” — Potocki postanowił poświęcić osobny rozdział. Natomiast obrazy sztalugowe omówione zostały nie w kolejności chronologicznej, lecz według zbiorów, w jakich się znajdują lub znajdowały¹². Informacyjny charakter tego niemal katalogowego tekstu zmienia się raz tylko, gdy Potocki mówi o znajdującym się w Dreźnie obrazie *Madonny Syxtusa*: „ze wszystkich płodów pędzla Rafaela, a zatem i sztuki dzisiejszej, ten mi się najszczytniej-

¹¹ J. J. Winckelmann *Histoire de l'art chez les ancłens*. Amsterdam 1766, t. 1, s. 186, 189 (cytuję franc. tłumaczenie, którym posługiwał się Potocki); — Potocki *O sztuce u dawnych* ... t. 2, s. 33-34. Opinię tę powtórzył Potocki w *Rozprawie o medalach*. W: *Pochwały, mowy i rozprawy*. Warszawa 1816, s. 234-241.

¹² Tak samo postąpił Vasari omawiając ruchome dzieła Michała Anioła. Pierwszym, który konsekwentnie stosował tę metodę, był J. von Sandrart *Deutsche Akademie*. Nürnberg 1675-1679.

szym wydaje". Zdania o obrazie bliskie są egzaltacji, pełne retorycznych zwrotów i wykrzykników, co czyni ten *passus* czymś wyjątkowym na tle wyważonej zwykle i rzeczowej stylistyki Potockiego, który wszak Winckelmannowi zarzucał „ton zachwycenia, który go w zbyt wprawia uniesienie”¹³. W końcu rozdziału podano nieco wiadomości anegdotycznych, w tym także tę o przedwczesnej śmierci Rafaela wskutek choroby wywołanej „tajną lubieżnością” i pomyłki lekarzy, którzy tę śmierć przyspieszyli.

Ostatni rozdział zawiera opis malowideł Rafaela w Watykanie: Stanz i Łóż.

Tyle treści rozprawy. Co posłużyło Potockiemu za źródła przy jej pisaniu? Choć może się to wydać zaskakujące, lecz bezsprzecznie główną pomocą był mu Vasari¹⁴ — „Wazary lepszy pisarz niż artysta, ten Plutarch odradzających się sztuk naszych”, często zresztą w tekście przytaczany, acz zwykle nie w formie przypisów, które noszą (podobnie jak przypisy Potockiego w *Winkelmanie polskim*) charakter nie źródłowy, lecz dygresyjny lub uzupełniający. Szczególnie wyraźne jest to w pierwszych trzech rozdziałach, przedrenesansowych, gdzie żywoty vasarianskie, silnie skrócone, często zredukowane do encyklopedycznych haseł, zostały jakby przetasowane i ułożone na nowo wedle trzech dziedzin sztuk rysunkowych, którym odpowiadają poszczególne rozdziały. Można także przytoczyć немало wziętych od Vasariego anegdot, częstokroć trwale zakorzenionych w późniejszej biografice artystycznej, z tym że Potocki czerpie tu wprost ze źródła. A więc mamy opowieści o Cimabuem, który odkrywa przyszłego wielkiego Giotto w pastuszku rysującym na piasku owce, o zbrodniczym Castagnu mordującym szlachetnego Antonella da Messina, który powierzył mu otrzymaną od van Eycka tajemnicę malarstwa olejnego¹⁵, historii o młodzieńczej rzeźbie Michała Anioła sprzedanej jako wydobyte z ziemi dzieło antyczne, o okolicznościach powstania sygnatury na *Piecie* watykańskiej — i wiele innych. Często Potocki powtarza też sądy lub szczególnie charakterystyczne określenia Vasariego, które zresztą stały się także obiegowymi zwrotami: np. w obrazie Leonarda *Madonna z goździkiem* o szklanym naczyniu z kwiatami „takiej świeżości, że się Wazaremu przechodzić świeżość przyrodzoną kwiatów i wody zdawała”¹⁶ czy bardziej jeszcze rozpowszechnione — o *Dawidzie* Michała Anioła, który „przeszedł wszystkie starożytności”¹⁷. Owe wtrącane tu i ówdzie anegdoty niewiele jednak ważą w toku relacji rzeczowej i związanej, i od tej strony rozpatry-

¹³ Potocki *O sztuce u dawnych...* t. 1, s. 15 i 43. Por. też t. 2, s. 346 (przypis Potockiego, w którym mówi on o opisie niobidów: „zniżyliśmy w tłumaczeniu ten zbyt liryczny ton, a stąd łatwo czytelnik osądzi, do jakiego się on wzbija stopnia”).

¹⁴ Zwrócił już na to uwagę Z. Ważyński w referacie pt. *Vasari w Polsce* wygłoszonym na 23 Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Kielcach, w listopadzie 1973 r. W swej bibliotece S. K. Potocki miał następujące wydania Vasariego: Bologna 1648 oraz Livorno-Firenze 1767-1772. Por. spis *Livres concernant la Peinture, la Gravure, la Sculpture, les Artistes et l'art en general y compris Dictionnaires et Catalogues*. AGAD APP, 141.

¹⁵ Jest to jedna z omyłek Potockiego, bowiem wg Vasariego Castagno zamordował nie Antonella, lecz Domenica Veneziana. Notabene wiadomość Vasariego jest też nieprawdziwa, bowiem, jak wykazały późniejsze badania, ofiara przeżyła swego zabójcę. Por. Z. Ważyński *Vasari: Jego dzieje „Sztuk rysunku”*. Uwagi nad genezą nowożytnej biografiki artystycznej. Toruń 1972, s. 87.

¹⁶ Vasari *Vite...* t. 3, s. 18: „piu viva que la vivezza”.

¹⁷ Tamże, t. 4, s. 179: „statua che supera l'antiche”.

wane biografie Potockiego tak się mają do żywotów Vasariego jak hagiografia potrydencka do *Złotej Legendy*. Nie to jednak przesądza o ogromnej różnicy, jaka dzieli rozprawę Potockiego od Vasariego, choć *Vite...* istotnie stanowiły dlań podstawowe źródło wiadomości. Ale tylko źródło wiadomości i nic więcej. Dla ukazania różnicy intencji przytoczyć można podniesioną przez Potockiego, za Winckelmannem, sprawę podobieństwa szesnastowiecznej sztuki florenckiej i sztuki etruskiej. Dla Vasariego i współczesnego mu środowiska florenckiego ta wspólna starożytnym i dzisiejszym „maniera toscana”¹⁸ (w interpretacji Adrianiego prosta i surowa)¹⁹ jak cały mit florencki były podstawą koncepcji artystycznej niezawisłości Florencji, jej niezależności od rzymskiej tradycji. Potockiego wyraźnie zafrapowały zbieżności etrusko-manierystyczne, już w *Winkelmanie polskim* rozbudował ten fragment²⁰, tylko że jego uznanie sztuki florenckiej za odrębną wiodło do wniosków i ocen całkowicie przeciwnych szesnastowiecznym autorom. Potocki bowiem, mimo swój „nieuprzedzony duch”, był wielbicielem sztuki rzymskiej i Rafaela, a nie sztuki florenckiej i Michała Anioła — a to było podstawową ideą drugiej edycji *Vite...* Widać to już choćby w proporcjach ostatnich rozdziałów *Sztuki dzisiejszych*. Nad biografią Michała Anioła, która wszak była koroną dzieła Vasariego, zdecydowanie górują aż dwa osobne rozdziały poświęcone Rafaelowi. I tu, choć podstawowych danych biograficznych dostarczył nadal Vasari, doszły inne źródła, zmieniła się też metoda wykładu (np. katalogowy sposób ujęcia dzieł ruchomych Rafaela). Cały rozdział szósty — opis dekoracji watykańskich, oparty został na Belloriego *Descrizione delle Imagini dipintii da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Vaticano*²¹.

Uwielbienie dla Rafaela, któremu Potocki dawał wyraz w wielu swoich pismach²², jakie dzielił z Winckelmannem, znalazło teoretyczną podbudowę w pismach Antona Raphaela Mengsa. — Autor ten najsilniej oddziaływał na estetyczną postawę Potockiego²³. Paryskie wydanie dzieł Mengsa, jakie znajdowało się w jego posiadaniu, pełne jest własnoręcznych marginaliów, świadczących o wielkim uznaniu (np. „Tout cet article est d'une grande exactitude”)²⁴ lub zamiarze spożytkowania dla własnego piarstwa (np. „Ceci doit être appliqué à l'Idéal”²⁵). Świadectwem uważnej lektury Mengsa są także notatki i wyciągi, jakich sporo pozostało w rękopisach Potockiego²⁶. Ich charakter wyraźnie wska-

¹⁸ Na ten temat Ważyński, op. cit., s. 122-126.

¹⁹ G. B. Adriani *Proemio*. W: Vasari *Vite...*

²⁰ Por. przyp. 11.

²¹ G. B. Bellori *Descrizione delle Imagini dipintii da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Vaticano, in questa nuova edizione accresciuta della Vita del medesimo Raffaele descritta da Giorgio Vasari*. Roma 1751 — to wydanie miał w bibliotece Potocki (AGAD, APP, 141); 1 wyd. Roma 1695.

²² Por. Potocki *O sztuce u dawnych... i Podróż do Ciemnogródu przez autora Świszka krytycznego*. Warszawa 1820, t. 4, s. 223.

²³ W bibliotece S. K. Potockiego znajdowały się następujące wydania: *Opere di Antonio Rafael Mengs*. Parma 1780; — *Opere di Antonio Rafael Mengs publicate dal Giuseppe Niccola d'Azara*. T. 1-2. Bassano 1783; — *Oeuvres complètes... contenant differens traités sur la théorie de la peinture*. Paris 1786 (APP, 141).

²⁴ Mengs *Réflexions sur la Beauté et sur le Goût dans la Peinture*. Cz. 3, rozdz. 1: *Réflexions sur le Dessin de Raphael, du Corregge et du Titien et des causes qui les ont déterminés dans leur choix*. W: *Oeuvres...*

²⁵ Tamże, cz. 1, rozdz. 5: *L'art peut surpasser la nature en Beauté*.

²⁶ AGAD, APP, 249, zwłaszcza karty 172-229: *Notes pour l'Ellegance des Arts*.

zuje, że miały służyć do własnej rozprawy teoretycznej, pisanej po francusku i zatytułowanej *Sur l'Ellegance et le Beau*²⁷. Wśród tych często ułamkowych, niezbornych fragmentów nieco większą całość tworzy *Wstęp*, w którym Potocki stwierdza: „sądzę, że ustaliłem trzy różne style sztuki, lub raczej odnalazłem je ustalone przez Naturę i Sztukę”. Są to „styl wielki albo też piękny, styl wytworny i styl wdzięczny [...] wielkość i piękno zawierają się w pierwszym i dlatego niesłusznie dawano mu miano wzniosłego. Piękność o wdzięku bardziej zmysłowym stanowi o charakterze drugiego. Wreszcie trzeci wyróżnia się wdziękiem, a właściwiej rzekłszy owym «nie wiem co», co się podoba...” (tekst urwany).

Zachowane notatki nie pozwalają na odtworzenie całości koncepcji. Wiadomo tylko, że różnicę między stylem wytwornym a wdzięcznym najlepiej ilustruje zestawienie Rafael — Correggio, że choć ludzie bardziej wrażliwi są na piękno koloru, to „wytworność sztuki zawiera się w jej formach i jest niezależna od koloru” i według tej zasady czarno-biały obraz Polidora da Caravaggio ma więcej praw do wytworności niż obrazy Correggia, Tycjana, Rubensa, van Dycka, najśłynniejszych kolorystów. „Szlachetna prostota przemawia bardziej do naszego umysłu niż do naszych oczu”.

Zależność od tekstów Mengsa jest tu zupełnie oczywista, często wręcz wypisy przechodzą niepostrzeżenie we własne refleksje, i przeciwnie — tekst „autorski” zamienia się w cytate. Owo zbliżanie się i oddalanie od poglądów Mengsa niech zilustruje wywód o naśladownictwie i ideale — jednym z głównych problemów teorii klasykistycznej. Potocki powtarza za Mengsem, że naśladownictwo jest zasadniczą, lecz tylko mechaniczną i nie najpiękniejszą częścią sztuki (zdanie to przewija się w paru wariantach, także u Mengsa powraca w kilku sformułowaniach²⁸). Sztuka może zatem przewyższyć naturę, gdy odchodzi od mechanicznego naśladownictwa i zbliża się do ideału. Określając ideał Potocki omija wszakże cały filozofujący wywód Mengsa i jego definicję „idei w umyśle”²⁹, zbliżając się do rozumienia ideału jako eklektycznego połączenia najpiękniejszych części natury³⁰. Podobnie nie ma w notatkach Potockiego śladu obszernych dywagacji Mengsa na temat piękna³¹. Definicja, jaką podaje — „piękno jest wy-

²⁷ Tamże, zwłaszcza karty 149-170. Wg najpełniejszej z dyspozycji rozprawa miała zawierać rozdziały: 1. *Idee Général et Disposition de l'Ellegance*; 2. *Du Stile Elegant. Trois stiles de l'art visiblement etablie le Beau, l'Elgant et le Gracieux. Le sublime n'est pas un stile, il est applicable a tout les stiles...* 3. *De l'Ellegance chez les anciens et de leurs [nieczytelne] dans ce genre...* 4. *De l'Ellegance chez les Modernes. Du beau. Du gracieux.*

²⁸ Por. np. tekst Potockiego, AGAD, APP, 249, k. 163 i Mengsa *Oeuvres...*, t. 1, s. 103. Notabene uderzająca jest w tej rozprawie Mengsa ilość bezpośrednich zapożyczeń z G. P. Belloriego *Idea Malarza, Rzeźbiarza i Architekta wybrana z piękna natury [lecz] przewyższająca naturę*. Tłum. pol. J. Białostocki W: *Sztuka i myśl humanistyczna*, s. 68-73. O związku Belloriego z Mengsem i Winckelmannem por. D. Mahon *Studies in Seicento Art and Theory*. London 1947, s. 152.

²⁹ Mengs *Réflexions sur la Beauté...* W: *Oeuvres...*, t. 1, s. 107 (Potocki zrobił zresztą wypis z tego rozdziału zatytułowanego *Comment les Grecs parverent à l'Idéal*) oraz *Réflexions sur Raphaël*, tamże, s. 203: „les choses dont il n'existe point de modèle dans la nature et ou l'art du peintre exprime les idées qu'il a conçues dans son esprit et non celles qu'il s'est formés par la secour des yeux”.

³⁰ Mengs *Réflexions sur la Beaute...*, s. 92, rozdz. *L'art peut surpasser la nature en Beauté*, zakreślony przez Potockiego z notatką „Ceci doit être appliquer a l'Idéal”. Poglądy te nie odbiegają w zasadzie od wyłożonych w *O sztuce u dawnych...*, t. 1, s. 10 nn. Mańkowski, op. cit., s. 72, widział tu dominujący wpływ rozprawy Ch. Batteux *Les Beaux-Arts réduit à un seul principe*. Paris 1746. Zależność od Mengsa jest jednak pierwszorzędna, a inne podobieństwa wynikają raczej z ogólnych podobieństw teorii klasykistycznej-akademickiej.

³¹ Mengs *Reflexions sur la Beauté...*, s. 82 nn.

nikiem słusznej proporcji i ich doskonałej zgodności, harmonią form najbardziej regularnych” — jest najbardziej klasyczną definicją piękna jako „zgodności części”. Potocki zaczerpnął ją już nie od Mengsa, lecz najpewniej z komentarza do jego rozprawy, pióra wydawcy Giuseppe d’Azara, który zarzucając Mengsowi „błąd platonizmu” dał historyczny przegląd rozumienia piękna³². Ogólnie (nadużywając terminów filozoficznych) można stwierdzić, że Potocki czerpiąc z tekstu Mengsa, który (wtórnice, za Bellorim), usiłował godzić stanowisko neoplatonickie z arystotelesowskim, odrzucał wszystko, co jest neoplatonizmem. (Wydaje się zresztą, że w tym samym duchu dokonywana była przemiana *Geschichte der Kunst des Altertums* w *Winkelmana polskiego*). Wynikiem już całkiem innej tektury — Dubosa *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*³³ — są sąsiadujące z wyżej omówionymi uwagi o relatywizmie i niemożności zdefiniowania piękna i o różnicach upodobań spowodowanych przez odmienne warunki zewnętrzne³⁴. Wielka fragmentaryczność tych notatek nie pozwala jednak na wysuwanie żadnego innego wniosku, jak tylko tego, że *Refleksje* Dubosa musiały być Potockiemu znane. Własnym, choć mało oryginalnym, pomysłem Potockiego są owe „trzy style” — załączek jego można już znaleźć w przypisie do *Winkelmana polskiego*³⁵, krytycznie omawiającym Winckelmannowskie przeniesienie 4 stylów sztuki starożytnej na sztukę nowożytną. Najwięcej sprzeciwu wzbudziło w Potockim zaliczenie Rafaela do stylu wielkiego (odpowiadającego sztuce Fidiusza), podczas gdy „Rafaël raczej pięknego stylu w sztuce dzisiejszej był naczelnikiem i mistrzem”. Ponadto, pod pojęciem stylu Potocki rozumie raczej odmienne manieri artystyczne, a nie style historyczne, następujące po sobie³⁶.

Wracając do *Sztuki dzisiejszych* stwierdzić trzeba, że — mimo wszystkie, często bardzo znaczące odstępstwa — właśnie pisma Mengsa najwyraźniej określiły estetyczną orientację rozprawy, zwłaszcza jej ostatnie „rafaelowskie” rozdziały³⁷. Od Mengsa także wziętą Potocki wypracowaną w ramach konferencji Akademii francuskiej metodę analizy dzieł sztuki według poszczególnych „części malarstwa”, a więc rysunku, światłocienia, kolorytu itd³⁸.

Inne źródła, z których korzystał Potocki mają już obok wymienionych — Vasarię, Belloriego, Mengsa — znaczenie drugorzędne. Na pewno posługiwał się on także obszernym zbiorem żywotów artystów Dezalliera d’Argenville³⁹.

³² *Observations de M. le Chevalier d’Azara sur le précédent traité de M. Mengs*. W: *Mengs Oeuvres...*, t. 1, s. 160.

³³ 1 wyd. 1716. Spis książek Potockiego nie podaje wydania (AGAD, APP, 141).

³⁴ AGAD, APP, 249, k. 167: „... donc la beauté n’est que relative et conventionnelle ou plus tot il n’existe pas un Beau absolu et réel, puisque les hommes envisagent dans des [nieczytelne] des vues si differents. puisque il le font et le defont au grez de leurs caprices, puisque la Nature même cache le secret a leurs yeux variant les modeles au point qu’il est impossible de reconnoitre la plus parfait de tout. De la vient que Elle est indefinissable”.

³⁵ Potocki *O sztuce u dawnych...*, t. 2, s. 344.

³⁶ Mengs wyróżnia aż siedem stylów, z których dwa najwyższe: wzniosły i piękny, były udziałem tylko starożytnych, przykładem stylu wdzięcznego był Correggio, ekspresyjnego — Rafaël, naturalnego — malarze holenderscy i flamandzcy, występnego — naśladowcy Michała Anioła, łatwego — szkoła Pietra da Cortona. Por. *Lettre de M. Mengs à Don Antonio Ponz*. W: *Mengs Oeuvres...*, t. 2, s. 41-51.

³⁷ W tym miejscu przypomnieć można, że właśnie pisma Mengsa najgoręcej zalecał chcącym poznać sztukę nowożytną, A. Moszyński *Dziennik podróży do Francji i Włoch 1784-1786*. Kraków 1970, s. 331, 360 n.

³⁸ Por. B. Teyssière *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris 1957. Mengs stosuje tę metodę zarówno w rozprawie o Rafaëlu, Correggiu i Tycjanie, jak i w innych pracach.

³⁹ A. J. Dezallier d’Argenville *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. T. 1-4. Paris 1762.

Na przykład, przytaczając anegdotę Vasariego, jakoby Bramante, korzystając z ucieczki Michała Anioła do Florencji, pokazał w tajemnicy nieukończony sklepienie Sykstyiny Rafaelowi, co temu „pozwoili przywłaszczyć sobie część sztuki, na której mu już tylko zbywało”, anegdotę, której nieprawdziwości dowodził już Bellori⁴⁰ — Potocki kwituje ją trzeźwym stwierdzeniem Dezalliera: „Sykstyne malarze oglądają od trzech wieków, a jednak nie było drugiego Rafaela⁴¹. Wykaz dzieł Rafaela według zbiorów jest skróconym i zaktualizowanym (np. w odniesieniu do galerii w Dreźnie)⁴² katalogiem dzieł z biografii malarza Dezalliera d'Argenville. Wreszcie, pisząc o historii budowy bazyliki św. Piotra, powołuje się Potocki na dzieło Bonnaniego⁴³.

Znajomość zasobów bibliotecznych Stanisława Kostki Potockiego pozwala określić przypuszczalne źródła dalszego ciągu *Sztuki dzisiejszych*. A więc obok Dezalliera d'Argenville — Roger de Piles⁴⁴ i kompendia Michaela Hubera⁴⁵. Trudniej przyszłoby wskazać te źródła w odniesieniu do historii architektury, architektoniczny księgozbiór Potockiego był bowiem nieporównanie bogatszy od dość w sumie skromnego i w znacznej części złożonego z katalogów „działu sztuk przedstawiających i ogólnego”. Co zaś do koncepcji całości rozprawy, to zarówno wstęp do *Sztuki dzisiejszych*, jak i związany zarys dziejów sztuki nowożytnej, dany w *Rozprawie o medalach*⁴⁶, jak wreszcie uwagi jej dotyczące, rozsiiane w przypisach do *Winkelmana polskiego* — pozwalają sądzić, że praca byłaby założona zgodnie z tradycyjną koncepcją cyklicznego rozwoju sztuki, a dokonana w oparciu o kryteria klasycyzmu o siedemnastowiecznym jeszcze rodowodzie.

Vasari jako główne źródło wiadomości, a Mengs i pośrednio Bellori jako podbudowa teoretyczna — tak przedstawia się zaplecze istniejącej części *Sztuki dzisiejszych*. Vasari cieszył się w XVIII w. znaczną popularnością (o czym świadczą wznowienia)⁴⁷ i wysoką oceną. Erudycyjnie nastawiony francuski tłumacz Mengsa pisał w roku 1786, że mimo wszystkie błędy, korygowane przez Belloriego, Bottariego, Mengsa, dzieło Vasariego jest „niemniej najlepszym, jakie mamy w tym rodzaju”⁴⁸. Takiego zdania zapewne był i Potocki, skoro zignorował całko-

⁴⁰ Bellori *Descrizione...*, s. 206-224, rozdz.: *Se Raffaello ingrandi t meglio la maniera per aver veduto l'opere di Michael-Angelo*.

⁴¹ Dezallier d'Argenville, op. cit., t. 1, s. 6.

⁴² Potocki miał w bibliotece *Catalogue des Tableaux de la Galerie Electorale de Dresde*. (AGAD, APP, 141).

⁴³ W bibliotece wilanowskiej znajduje się tylko jedno dzieło z księgozbioru Potockiego F. Bonnaniego *Numinata summorum pontificum templi Vaticani...* Roma 1696. [nie ujawnione w spisie]; o dziwnych dziejach tego egzemplarza pisze Skierkowska, op. cit., s. 190.

⁴⁴ R. de Piles *Abrégé de la vie des peintres*. Paris 1699 (w bibliotece Potockiego wydanie: Dresden 1782). W *O sztuce dzisiejszych* Potocki przytacza cytowany przez de Piles'a rękopis Rubensa z uwagami o *Ostatniej Wieczery* Leonarda.

⁴⁵ M. Huber *Notices générales des graveurs divisés par nations et des peintres rangés par écoles, précédés de l'histoire de la gravure et de peinture*. T. 1-2. Dresde-Leipzig 1787. — M. Huber, C. Rost *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*. T. 1-9. Zurich 1797-1808. W spisie książek Potockiego nie ma wymienionego w notatkach Féliębena, znacznie bliższego upodobaniom Potockiego niż de Piles, ale wiadomo, że nie wszystkie książki zostały tym spisem objęte (por. przyp. 43).

⁴⁶ Potocki *Rozprawa o medalach...*, s. 199-249.

⁴⁷ O osiemnastowiecznych wydaniach Vasariego: J. Schlosser *La Letteratura artistica*. Firenze 1956, s. 334

⁴⁸ Przypis tłumacza do komentarza G. d'Azara do *Mémoires sur la vie et sur les oeuvres d'Antoine Allegri Dit le Corrège*. W: Mengs *Oeuvres...*, t. 2, s. 211.

wicie dorobek osiemnastowiecznej włoskiej biografiki i historiografii. Wówczas to przecież, powodowani lokalnym patriotyzmem erudyci usiłowali przełamać narzucony przez Vasarięgo pogląd o artystycznym prymacie Florencji, dając opracowania innych ośrodków, jak Zanetti — Wenecji⁴⁹, czy Maffei — Werony⁵⁰. Della Valle przeciwstawiał malarstwo sienieńskie florenckiemu jako poezję — wiedzy, wyobraźnię — myśli⁵¹. Większość ówczesnych prac wiodła ku dokonującemu się powoli przewartościowaniu włoskiej sztuki przed-
renesansowej⁵². W roku 1757 Lami opublikował dysertację o malarzach i rzeźbiarzach od roku 1000 do 1300, oponując przeciw lekceważeniu *maniera greca* w malarstwie i gotyku w architekturze⁵³. W roku 1766 Frisi ogłosił rozprawę o gotyckiej architekturze⁵⁴. Ciampini stał się ilustratorem mozaik i innych wczesnych pomników chrześcijańskich⁵⁵. Od roku 1778 Seroux d'Agincourt począł zbierać we Włoszech materiały do monumentalnego dzieła o tamtejszej sztuce średniowiecznej, którego opóźniona publikacja (1811-1820)⁵⁶ miała już nie tyle otworzyć nowe pole badań, ile stanowić istotny krok na drodze wykształcenia własnych, specyficznych metod nowej gałęzi nauki — historii sztuki. Seroux d'Agincourt, uformowany jeszcze przez tradycje oświeceniowego encyklopedyzmu był niejako pośrednikiem między osiemnastowiecznymi erudytami a nowym pokoleniem, którego zainteresowanie prymitywem miało już inne zabarwienie: religijno-emocjonalne⁵⁷ bądź już naukowe⁵⁸. Największą jednak popularnością cieszyła się wydana po raz pierwszy w roku 1789 *Storia pittorica della Italia* Lanzięgo⁵⁹, dość tradycyjna w ocenie sztuki XIV i XV w., wprowadzająca podział malarstwa włoskiego na 17 szkół.

Wydaje się mało prawdopodobne, aby Potocki o istnieniu tych publikacji, zwłaszcza popularnego Lanzięgo, mógł w ogóle nie wiedzieć. Zaważyły tu chyba inne względy. Jedną z najbardziej znamienitych cech Potockiego jako pisarza o sztuce jest jego zdecydowana niechęć do erudytów, głównie z racji ich ekskluzywizmu. Zdaje się tu dawać o sobie znać antagonizm, jakie przed laty dzielił paryskie środowisko *hommes des lettres* na „erudytów” i „filozofów”, antagonizm,

⁴⁹ A. M. Zanetti *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziani maestri*. Venezia 1771.

⁵⁰ S. Maffei *Verona illustrata*. Verona 1731-1732.

⁵¹ G. della Valle *Lettere Sanesi*. Roma 1782-1786.

⁵² Na ten temat G. Previtali *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*. Torino 1964; — N. Ivanoff *Il gusto dei primitivi nel settecento*. W: *Rappresentazione artistica et rappresentazione scientifica nel „Secolo dei lumi”*. Venezia 1970. Tamże cytowane liczne wcześniejsze artykuły tegoż autora na ten temat.

⁵³ G. Lami *Dissertazione relativa ai pittori e scultori Italiani che fiorirono dal 1000 al 1300* W: Leonardo da Vinci *Trattato della pittura ridotto alla sua vera lezione*. Firenze 1792.

⁵⁴ P. Frisi *Saggio sopra l'architettura gotica*. Livorno 1766.

⁵⁵ G. Ciampini *Vetera monumenta in quibus praeclue musiva opere [...] illustrantur*. T. 1-2. Roma 1690-1699.

⁵⁶ J. B. Seroux d'Agincourt *Histoire de l'art par les monumentes depuis sa decadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*; T. 1-6. Paris 1811-1820.

⁵⁷ J.-A.-F. Artaud de Montor *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphael*. Paris 1808. — W. Y. Ottley *The Italian School of Design being a Series of Fac-similes of Original Drawings by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy with Biographical Notices of the Artists and Observations on their Works*. London 1823.

⁵⁸ J. D. Fiorillo *Geschichte der Zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden*. T. 1-4. Hannover 1815-1820.

⁵⁹ L. Lanzi *La Storia pittorica della Italia*. Bassano 1789.

którego świadectwem pozostały krewkie polemiki filozofa — Diderota z erudytą — hrabią Caylusem⁶⁰. Potocki już w przedmowie do *Winkelmana polskiego* pisał o nauce starożytności „upodlonej przez półmędrków wszelkiego rodzaju”⁶¹ — właśnie erudycyjnych antykwarzy. Przeciążenie pracy erudycją zarzucał i samemu Winckelmannowi⁶², pozbawiając, jak wiadomo, *Winkelmana polskiego* całego naukowego aparatu. Charakterystyczny jest także sposób, w jaki Potocki korzystał ze swych źródeł: osiemnastowieczne wydanie Vasariego, którym się posługiwał, obrosło przypisami i uzupełnieniami gromadzonymi przez kolejnych wydawców — czego zdaje się on w ogóle nie zauważać czerpiąc tylko podstawowe fakty z samego tekstu. Na marginesie można zauważyć, że tak samo jak pedanteria i przyczynkowość komentatorów Vasariego, zdaje się Potockiego nie interesować filologiczna uczoność Belloriego — korzystając z jego opisu Stanz Watykańskich omija w zupełności cały „ikonologiczny” przekaz w nim zawarty. Obce mu są w ogóle zainteresowania tematyczne i treściowe.

Osobną sprawą jest stosunek Kostki Potockiego do sztuki prymitywów — głównego problemu estetycznego nowej historiografii. Nie jest on wcale jednoznaczny. Z jednej strony możnaby przytoczyć — i to z wielu prac — niemało sądów o „okowach gockiego stylu”, jego „suchości i twardości”, zupełnym braku smaku. Kończąc rozdział o malarstwie wieków XIII-XV Potocki tłumaczy się, że tylko ze względów poznawczych uznał za konieczne przebyć tę drogę „nieco przykrą i suchą”. Choć próbował nawet pewnej klasyfikacji architektury gotyckiej i podkreślał (jak to od lat siedemdziesiątych XVIII w. czynili Herder i Goethe) jej rdzenną niemieckość — słowo gocki było dla Potockiego zrosnięte z pojęciem barbarzyński. Jeszcze *Podróż do Ciemnogrodu* to przecież podróż do „gockiej krainy”⁶³. Ale sądy te nie zawsze są ślepe czy sztywno doktrynalne. Owo wahanie niech zilustrują zdania o katedrze w Pizie. Znakomite materiały, z jakich została wzniesiona, „wydarte pięknym starożytności budowlom, niezgrabnie podobierane są tylko w tym kościele świadectwem złego smaku Architektury, który w tym wieku w Carogrodzie panował. Styl przecież jej ma w sobie coś poważnego dla swego ogromu i prostoty, nie widać tam bynajmniej tej zdumiewającej pracy, tych przezroczywych przestworów, tej że tak powiem pajęczej roboty, które nas do dziś uderzają w Architekturze właściwie zwanej Gocką”⁶⁴. Tę charakterystykę, o której trudno powiedzieć, czy w istocie jest przyganą czy pochwałą, kończy jednak rygorystyczna konkluzja: „Otóż rodzaj zepsutej Architektury, który odtąd we Włoszech do 14^{go} wieku powszechnie panował”. Jeszcze inny aspekt otwierają uwagi poczynione w rozdziale o przedrenesansowej rzeźbie: „zalety dawniejszego malarstwa i snycerstwa, których nam dziś często

⁶⁰ Potocki mógł się jeszcze z tym zetknąć osobiście w czasie pobytu paryskiego 1787. Na ten temat J. Seznec *Essai sur Diderot et l'antiquité*. Oxford 1957, rozdz. 5: *Le singe antiquaire*.

⁶¹ Potocki *O sztuce u dawnych...*, t. 1, s. 44.

⁶² Tamże, s. 13.

⁶³ Potocki *Podróż do Ciemnogrodu...*, t. 1, s. V.

⁶⁴ Charakterystyka ta jest niemal powtórzeniem zdań ze *Sztuki u dawnych...*, t. 3, s. 388.

żałować przychodzi są: podobające się zawsze prostota i ta szczerota (naïveté), które równie jaśniej w osobnych figurach jak całkowitych układach jako też pilne zazwyczaj a czasem przyjemne dzieł ukończenie. Te przymioty znajdują zawsze miłośników, dlatego są ludzie, co je przenoszą nie bez przyczyny nad wytwór zepsutej sztuki”. Niechęć do pustej wirtuozerii, jakiej tu daje wyraz Potocki, była jednym z wątków przewijających się przez całą refleksję o sztuce 2 poł. XVIII w., wątkiem wspólnym często piszącym z całkowicie różnych postaw teoretycznych i estetycznych. Natomiast przeciwstawienie tej czczej wirtuozerii już nie klasycznej surowości (jak to czynili Winckelmann i David), lecz prostocie i naiwności prymitywu zbliża Potockiego do wczesnych romantyków, przygotowujących swymi wypowiedziami grunt dla ruchu nazareńskiego. Potocki był zresztą całkowicie świadom dokonujących się tu przemian i przewartościowań, pisząc w zakończeniu pierwszego rozdziału *Sztuki dzisiejszych*: „Długo wzgardzane płody tych wieków pod imieniem gockich, odpychały od siebie sławniejsze zbiory. Ustaje na koniec ten przesąd, poszukiwać ich zaczynają najznakomitsze galerie i składać z nich osobny dział zamykający w sobie naoczną historię początkowej sztuki”. Sam także daje wskazówkę dla chcących tę sztukę poznać — miejscem ku temu najbardziej sposobnym jest Pole Święte pizańskie, dające zarówno w zakresie malarstwa (od Cimabuego, przez Giotta aż do mistrzów XVI w.), jak i architektury obraz „ciągłego pasma postępu sztuki dzisiejszej”⁶⁵. A że miejsce i uwaga, jakie poświęcił Potocki przedrenesansowej sztuce, nie były jednak wynikiem osobistego zainteresowania czy upodobania, lecz raczej właściwej człowiekowi Oświecenia postawy poznawczej i dydaktycznej — najlepiej świadczy fakt, że choć *Sztuka dzisiejszych* miała w założeniu obejmować sztukę wszystkich krajów europejskich, to tylko sztuka włoska ukazana została w swym wcześniejszym rozwoju, szkoły „zagórzańskie” miały pojawić się na kartach rozprawy dopiero od momentu ich italianizacji. A więc zakres pracy nie wybiegł poza zakres Vasariego, mimo że na ten czas przypadają już pierwsze naukowe publikacje dotyczące północnoeuropejskiego średniowiecza⁶⁶.

Taki stosunek do sztuki nierenesansowej (przypomnijmy też niezwykle surowe sądy o manieryzmie) jest oczywiście wyrazem estetycznej postawy autora. Stwierdzenie, że Stanisław Kostka Potocki był klasycystą jest tyleż oczywiste, co niewystarczające — wiele jest bowiem nurtów i zabarwień klasycyzmu. Tło teoretyczne poglądów Potockiego jest jednak bardzo określone: Mengs, Winckelmann a pośrednio Bellori — co tworzy obraz bardzo spójny. Znany jest wpływ Belloriego na obu działających w Rzymie Niemców⁶⁷, związek zaś tych ostatnich jest zupełnie oczywisty⁶⁸. Dla Winckelmanna Mengs był niemieckim Rafaelem, obaj wzajemnie na siebie oddziaływali, pozostając (do czasu słynnego, inspiro-

⁶⁵ W owym czasie pisańskie Campo Santo miało już osobne opracowania: G. Rosini *Lettere Pittoriche sul Campo Santo*. Pisa 1816 i tegoż autora *Descrizione della Pittura del Campo Santo*. Pisa 1816. Wcześniej obszernie o sztuce pisańskiej A. da Morrone *Pisa illustrata*. Pisa 1787.

⁶⁶ Fiorillo, op. cit.

⁶⁷ Mahon, op. cit., s. 152.

⁶⁸ K. Gerstenberg *Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs*. Halle 1929.

wanego przez Mengsa fałszerstwa, mającego na celu kompromitację Winckelmann⁶⁹) w bardzo bliskim kontakcie. Obaj nie różnili się w istocie w poglądach na tak podstawowe problemy jak piękno, ideał, smak. Właśnie przez tę niemieckowłoską odmianę klasycyzmu, charakterystyczną dla rzymskiego środowiska sześćdziesiątych i siedemdziesiątych lat XVIII w. ukształtowany był „neoklasyyczny gust” Potockiego⁷⁰. Bezpieczniej bowiem jest tu mówić o guście i upodobaniach, niż postawie i poglądach teoretycznych. Na teoretyczne niekonsekwencje w *Winkelmanie polskim* wskazywał już Mańkowski⁷¹, znalazłoby się ich niemało i w niepublikowanych rękopisach. Wydaje się, że Potocki mimo znaczne odczytanie, a także — jak o tym świadczy zarys rozprawy *Sur l'Ellegance et le Beau* — nie pozbawiony pewnych ambicji w tym zakresie, nie był umysłowością szczególniejszą skłoną do teoretycznej refleksji nad sztuką. Ale nie pisał też o niej jak znawca czy kolekcjoner (np. korzystając z kompendium Dezalliera d'Argenville omijał najistotniejszą dla koneserów analizę rysunków, jako materiału najprzydatniejszego dla poznania indywidualnej manieri artystów). Łącząc pewne ich cechy Potocki nie był ani teoretykiem, ani koneserem, ani erudytą, ani dyletantem. Choć określenie to może zabrzmieć anachronicznie, najstosowniejsze dla autora *Sztuki dzisiejszych* wydaje się miano popularyzatora. Już Winckelmannowi zarzucał on, że nie uczynił nauki starożytności „łatwą i przyjemną”⁷². Takie nastawienie wyziera też z posłania we wstępie do *Sztuki dzisiejszych*: „szczególniejszym jest zamiarem dzieła tego łatwe oswojenie ze sztuką dzisiejszych tych, którzy jej znajomości nabyć pragną”. Potocki, w każdym razie w ostatniej epoce swego życia, niewiele miał wspólnego z typem wielkich osiemnastowiecznych amatorów i dyletantów, zabawiających się, czasem z wielką pasją, sztuką i pisanem o niej. *Sztukę dzisiejszych* pisał on jako minister oświecenia publicznego — prosto, jasno, dobitnie, z wyraźną tendencją dydaktyczną. Miało to być dzieło tak użyteczne jak jego traktat o wiejskiej architekturze⁷³.

Nietrudno byłoby dokonać ostatecznej oceny *Sztuki dzisiejszych*, jako dzieła kompilacyjnego, opartego na starych źródłach, pisanego z pozycji teoretycznych i estetycznych, które na tle — jakże różnorodnym — ówczesnej myśli o sztuce wydać się muszą zachowawcze i jałowe. Przecież dokładnie w tym samym czasie, gdy Potocki pisał swą pracę, Stendhal ogłaszał *Historię malarstwa we Włoszech*, która pod jego piórem przekształciła się z parafrazy Lanzięgo w jeden z pierwszych manifestów romantyzmu⁷⁴. Potocki nie tylko ocenia całą sztukę jedną normą. Uderzający jest także, zwłaszcza wobec kilkakrotnie podkreślanego faktu, że pisze znając większość dzieł z autopsji, bezosobowy najczęściej tok jego re-

⁶⁹ Por. T. Pelzel *Winckelmann, Mengs and Casanova. A Reappraisal of a Famous Eighteenth-century Forgery*. „The Art Bulletin” t. 54, 1972, s. 300-315.

⁷⁰ A nie przez klasycyzm francuski, jak twierdził Mańkowski, op. cit.

⁷¹ Mańkowski, op. cit., s. 74.

⁷² Potocki *O sztuce u dawnych...*, t. 1, s. 16.

⁷³ AGAD APP, 255.

⁷⁴ Stendhal (H. Beyle) *Hi-toire de la peinture en Italie*. T. 1-3. Paris 1817.

lacji, w której niezwykle rzadko pozwala on sobie na bardziej osobisty ton czy subiektywny sąd. Wyjątkiem jest wspomniany pean na cześć Madonny Sykstyńskiej. Lecz i on nie jest niczym oryginalnym. Ten obraz, za jaki dano przy zakupie do galerii drezdeńskiej najwyższą cenę zapłaconą do tamtego czasu za pojedyncze płótno⁷⁵, był uwielbiany powszechnie przez kilka pokoleń. Na równi zachwycali się nim Winckelmann⁷⁶, jak kilkadziesiąt lat później Ingres, wprowadzający (nie on jeden zresztą) ten obraz w obszar własnego dzieła⁷⁷.

Kiedy jednak rozpatrzyć dzieło Potockiego nie w aspekcie teorii czy estetyki lecz historiografii artystycznej — ocena wypadnie odmiennie. We wstępie do *Sztuki dzisiejszych* napisał Potocki, że brak jest podobnego dzieła nie tylko w polskiej, ale i w skądinąd obfitej obcej literaturze o sztuce — i wbrew pozorom to stwierdzenie nie jest tylko czczym retorycznym zwrotem. W tym momencie, tj. ok. 1815-1820, istotnie nie było dzieła o tym zakresie, tzn. ukazującego całokształt rozwoju średniowiecznej i nowożytnej sztuki europejskiej. Zaczęła się dopiero ukazywać *Histoire de l'art par les monumens* Seroux d'Agincourta, ale i ta ograniczona była tylko do sztuki włoskiej. Z kolei ówczesne prace Fiorilla traktowały oddzielnie o sztuce szkół południowych i północnych⁷⁸. Istota sprawy zresztą nie tyle w zakresie, ile w formie pracy. Istniało bowiem bez liku opracowań malarzy i szkół od XVI do XVIII w. Ale dzieje sztuki średniowiecznej i nowożytnej nie doczekały się jeszcze wówczas swego Winckelmanna, który by ogromny materiał zebrany w żywotach, traktatach, dykcjonarzach, rozprawach ujął w nowej formie — nie historii artystów, szkół czy dziedzin sztuki — ale sztuki samej. A to przecież stanowiło zasadniczą różnicę między Winckelmannem a rzeszą osiemnastowiecznych antykwarzy. Tak więc, pisząc o kontynuacji Winckelmanna Potocki miał na myśli nie tylko podjęcie dalszego wątku dziejów sztuki, ale także podjęcie formy, w jakiej tamten przedstawił dzieje sztuki starożytnej. A już inną jest sprawą, do jakiego stopnia realizacja tak pomyślanego zamierzenia Potockiemu się udała. *Sztuka dzisiejszych* pokazuje, jak trudno było zerwać z ponad dwusetletnią tradycją ujmowania dziejów sztuki poprzez zbiór żywotów artystów⁷⁹. Chwilami Potocki zdaje się jej całkowicie ulegać, gdy poszczególne rozdziały zamieniają się w przegląd malarzy, rzeźbiarzy czy architektów przekazujących z pokolenia w pokolenie coraz wyższe umiejętności. Próbuje ją jednak przełamywać, gdy podsumowując kolejne partie tekstu chce dać pewną syntezę. Tu jednak z kolei bardzo cięży inny schemat — jednoliniowego postępu, w jaki ujęty został rozwój sztuki przedrenesansowej, a jaki wynika z normatywnej,

⁷⁵ N. von Holst *Creators, Collectors and Connoisseurs. The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to Present Day*. London 1967, s. 176.

⁷⁶ Por. U. Ebbardt *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*. Baden-Baden 1972; s. 15 n.

⁷⁷ Obrazem wcześniejszym od *Ślubów Ludwika XIII* Ingres'a (1823), gdzie zresztą postać Matki Boskiej jest połączeniem *Madonny Sykstyńskiej* i *Madonny da Foligno*, jest obraz Franza i Johanna Riepenhausenów *Sen Rafaela*, 1821 (Muzeum Narodowe, Poznań), na którym śpiącemu artyście jawi się wśród obłoków *Madonna Sykstyńska*.

⁷⁸ J. D. Fiorillo *Geschichte der Zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. T. 1-5. Göttingen 1798-1808; — tenże *Geschichte der Zeichnenden Künste in Deutschland...*

⁷⁹ Podobnie jest w wypadku Fiorilla. Por. W. Waezoldt *Deutsche Kunsthistoriker*. Leipzig 1921, s. 287 nn.

postawy autora. Potocki przyjął dla swego dzieła całkowicie nową formę — historii sztuki — lecz w realizacji nie zdołał jej utrzymać, wypełniając ją zawartością, którą najkrócej określić można jako „informacje Vasariego przedstawione przez klasycystę”.

Praca Potockiego rozpatrywana tu była na tle literatury europejskiej swego czasu, co w wypadku tego oświeconego Europejczyka wydaje się całkowicie uprawomocnione. Nie byłoby natomiast zasadne sytuowanie jej na tle skromnego ówczesnego polskiego piśmiennictwa o sztuce. Rozpatrując *Sztukę dzisiejszych* na tle polskim trzeba natomiast podnieść stronę językową tego dzieła. Nie zawsze sądził Potocki, jak w *Winkelmanie polskim*, że „pisząc o sztukach nie znalazłem w języku naszym, choć z nimi nieoswojonym, trudności jakich się spodziewać mogłem”⁸⁰. W notatkach rękopiśmiennych znajdujemy też sądy przeciwne: „ciężko, jak rzekłem, jest pisać o sztukach nadobnych w polskim języku, dla braku rodowitych wyrazów niepodobna obcych niewprowadzać”⁸¹. Jednak w *Sztuce dzisiejszych* widoczny jest wysiłek Potockiego — protektora Lindego — znalezienia polskich odpowiedników dla wszystkich terminów z zakresu ówczesnego słownictwa artystycznego⁸². Mańkowski niesłusznie lekceważąco oceniał ten słowotwórczy wkład Potockiego⁸³. Choć wiele z jego określeń się nie przyjęło, a język historii sztuki operuje licznymi terminami obcymi czy o obcej etymologii, wiele z nich uderza trafnością (np. rozróżnienie między średnicą kopuły a miąższością kolumny), a jak wielki postęp w tej dziedzinie przyniosło pisarstwo znakomitego mówcy i stylisty może świadczyć porównanie z jakże żałośnie nieporadnym słownictwem Albertrandego w *Wierszu o malarstwie z 1790 r.*⁸⁴

Z innych spraw polskich rozprawa Potockiego dostarcza także pewnej ilości informacji o dziełach malarstwa europejskiego znajdujących się w ówczesnych polskich zbiorach.

Na gruncie polskim dzieło Potockiego nieprędko doczekało się kontynuacji — przynajmniej w tak programowej i systematycznej formie. Długo jeszcze sądy o sztuce obcej odnajdywać się będzie jedynie w listach, artykułach, poematach. Nie stanowiąc o postępie historiografii pomagają one jednak śledzić przemiany postaw i emocji, wzbudzanych przez jej dzieła. Cóż bowiem lepiej pozwala ogarnąć

⁸⁰ Potocki *O sztuce n dawnych...*, t. 1, s. 16.

⁸¹ AGAD APP, 243.

⁸² Np. sztuka pierwiastkowa lub początkowa (*prymitywna*); wyrażliwość (*ekspresja*); sposób (*maniera*); układ, składnia (*kompozycja*); czoło, lico (*fasada*); przeobrażenie, przeobrażiciel (*kopia, kopista*); blachorycina (*miedzioryt*); szarownia (*grisaille*); uobcznia (*profil*) itd. Niektóre z tych terminów Potocki uznał za konieczne uzupełnić w nawiasie odpowiednikiem francuskim. Jak znaczną wagę przywiązywał do tych spraw świadczy list do redaktorów „Pamiętnika Warszawskiego”: „Nie wiem, dlaczego w piśmie WPanów o Torwaldsenie wyraz Nisko-rzeźb w płasko-rzeźby zamienionym znajduje się: wszak pierwszy dokładniej tłumaczy wyraz francuski, z którego polski jest wziętym; w tym bowiem języku nie mówi się *plat-relief*, ale *bas-relief*. Czyżby także nie było przyzwyczajony wyraz piękności idealnej ub ideału zamienić w wyraz piękności pomysłowej, który jest polskim i rzecz dobrze wyobraża, bo piękność takowa jest tworem myśli ludzkiej, to jest: że lub jej części znajdują się w Naturze, ona z nich całkowitość składa” (AGAD APP, 243). Nb mamy tu aż dwie definicje ideału. Na temat językowych działań Potockiego patrz Z. Libera *Rola S. K. Potockiego w życiu literackim*. „Biuletyn Historii Sztuki” R. 34: 1972, nr 2, s. 194 nn.

⁸³ Mańkowski, op. cit. s. 69.

⁸⁴ A. Albertrandy *Wiersz o malarstwie, Pleśń V*. Warszawa 1790.

dokonany przełom, jak porównanie zdań Potockiego o sklepieniu Sykstyny: „figury nie mają wyborności dawnych i są nieco w postawach zmuszone, a kolor ceglastym” — z pisanyymi 20 lat później strofami Beniowskiego o niebiosach otwartych nad gmachem, gdzie powtórzone wisi boskie dzieło?⁸⁵

⁸⁵ J. Słowacki *Beniowski* (pieśń XD).