

Obrazy z kolekcji Potockich w Krakowie i w Krzeszowicach¹

Przedmiotem poniższych uwag są obrazy znajdujące się niegdyś w zbiorach małżeństwa Potockich – Artura (1787–1832) i Zofii z Branickich (1790–1879) – w krakowskim pałacu Pod Baranami, obecnie w warszawskim Muzeum Narodowym². Określenie „pałac Pod Baranami” należy tu traktować umownie, ponieważ obrazy te często przemieszczano doraźnie między siedzibą krakowską a budowlami w Krzeszowicach (za czasów Artura – domem zdrojowym zwanym Vauxhall, za czasów jego syna Adama – także pałacem, wzniesionym w 1852 roku). Innym powodem umowności tego określenia jest i to, że bez szczegółowych badań źródłowych nie można zespołu obrazów – najcenniejszego członu kolekcji dzieł sztuki zgromadzonych przez Artura i Zofię w latach 1823–1832 – oddzielić od zespołu zakupów późniejszych. Po śmierci męża kupowała obrazy wdowa Zofia, a także ich syn Adam (1822–1872) wraz z żoną Katarzyną z Branickich (1825–1907). Bez penetracji źródeł nie można także wyodrębnić dzieł odziedziczonych po babce Artura – Izabelli Lubomirskiej (zwanej Księżną Marszałkową, zmarłej w listopadzie 1816 roku)³ oraz niewielkiego zbioru obrazów odkupionych przez wdowę Zofię od Karola, syna Jana Wolańskiego, sekretarza Potockich (po śmierci jego ojca). Opracowanie naukowego katalogu tego jednego z ważniejszych zbiorów dawnego malarstwa w Polsce jest więc pilnym zadaniem historyków kultury, zwłaszcza że zachowało się wiele materiałów historycznych w Archiwum Państwowym w Krakowie⁴. Niniejsze uwagi takim katalogiem nie są, mogą być jedynie i ewentualnie przydatnymi spostrzeżeniami dla przyszłego opracowania.

Historia gromadzenia dzieł sztuki przez Zofię i Artura Potockich była tematem wnikliwej monografii Anny Palarczykowej, która na podstawie odszukanych dokumentów tej rodziny rekonstruowała życiorysy, upodobania, obyczaje i przedsięwzięcia obojga Potockich⁵. Innym aspektem kolekcji, w kontekście współczesnej metodologii, zajęła się Ewa Manikowska⁶.

¹ Opracowanie powstało w 2016 dla Fundacji im. Romana i Natalii Gumińskich jako rozdział książki *Rozproszone zbiory Potockich z Krzeszowic*. Fundacja zgodziła się na opublikowanie tekstu w innym wydawnictwie. Niniejsza jego wersja zawiera zmiany i uzupełnienia autorki oraz redakcji naukowej „Rocznika”.

² Pani Krystynie Bnińskiej-Jędrzejowicz dziękuję za użyczenie mi ich spisu.

³ Należałoby np. sprawdzić, czy dwa obrazy Lampiego (nr inw. 1288850 MNW i 128808 MNW), i być może niektóre podobizny wcześniejsze, nie pochodziły z rezydencji babki Artura w Łańcutu.

⁴ Archiwum Państwowe w Krakowie, oddział na Wawelu, poszyt AKPot.2851.

⁵ Zob. Anna Palarczykowa, *Artur Potocki i jego pałac „Pod Baranami” w Krakowie*, Kraków 1995.

⁶ Ewa Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, R. 25, s. 145–198.

Autorka usytuowała zbieractwo Potockich „między arystokratyczną, oświeceniową tradycją *Grand Tour*, a nowoczesną podróżą turystyczną”⁷. Cennym wkładem autorki w rozpoznanie proveniencji obrazów w zbiorze Potockich są szczegółowe informacje o ówczesnym rynku sztuki we Włoszech. Działający na nim różnorakiego autoramentu pośrednicy (jak Leopoldo Cicognara) znakomicie ułatwiali Potockim zakupy. Ta faktografia przedstawiona przez Ewę Manikowską będzie wielce przydatna twórcom przyszłego katalogu kolekcji.

Jak przysłało bogatym arystokratom, małżonkowie Zofia i Artur Potoccy często wyjeżdżali za granicę (zdumiewająco często jak na konny transport!), tak w celach turystycznych i poznawczych, jak i towarzyskich oraz dla zakupów rzeźb i obrazów do swej kolekcji, stanowiącej nobilitację „rodowego gniazda”. Regularnie bywali w Paryżu i w Wiedniu, ale kolekcjonerski obowiązek realizowali przede wszystkim w Wenecji, Florencji i Mediolanie. We Włoszech byli w roku 1820, następnie w latach 1824–1825 i 1829–1830.

Koncepcja małżonków Potockich, przyświecająca im w gromadzeniu dawnych obrazów, rysunków i rycin, była – jak sądzę – sumą sprzężenia trzech motywacji. Jednym wątkiem, chyba dla obojga najważniejszym, była idea uświetniania życia współobecnością dzieł sztuki pięknych, a w ich wyborze – dostosowywania się do trendów współczesnego kolekcjonerstwa w wyższych sferach społecznych. Zgodnie z dawną tradycją poznawczych podróży do Włoch Potoccy fascynowali się antykiem (kupowali starożytne naczynia i zamawiali kopie rzeźb) oraz obrazami mistrzów renesansu (choćby w kopiach), w których widziano odniesienia do antycznej *bella figura*. Prócz funkcji, o których poniżej, zakupy te służyły udekorowaniu salonów w siedzibach krakowskiej i krzeszowickiej. Umieszczone wśród drogich mebli obrazy, starannie dobierane cenne tkaniny upięte na ścianach i w oknach, w zestawieniach z żyrandolami i szkatułkami na komódkach, pozwalają określić taki zbiór – za Krzysztofem Pomianem – jako swojego rodzaju „fakt antropologiczny”⁸.

Drugim elementem tego splotu motywacji zbieractwa była idea oświeceniowa, bliska Zofii i Arturowi Potockim, szczególnie dzięki kontaktom ze Stanisławem Kostką Potockim. Ów mąż Aleksandry z domu Lubomirskiej, ciotki Artura, pierwszy w Polsce historyk sztuki i pasjonat powszechnej edukacji⁹, zamierzał od osiemdziesiątych lat XVIII wieku stworzyć muzeum sztuki. Jego galeria malarstwa w Wilanowie, powstała m.in. w wyniku studiów i licznych pobytów we Włoszech, została udostępniona publiczności w 1805 roku, a „motywacją było społeczne posłannictwo i wiara w możliwość poprawy świata przez kształcenie umysłu i wrażliwości”¹⁰. Stanisław Kostka Potocki odwiedzał kuzynów w ich krakowskim pałacu, rozmowy o jego pasjach dydaktycznych z pewnością zatem oddziaływały na Potockich, skoro swój

⁷ Ibidem, s. 147.

⁸ Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, Warszawa 1996, s. 13.

⁹ Stanisław Kostka Potocki (1755–1821) autor dzieła *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (Warszawa 1815), wzorowanego, ale zmodyfikowanego dzieła Johanna Joachima Winckelmanna. Jako dyrektor Komisji Edukacji Narodowej, a w Królestwie Polskim Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia, dążył do rozwoju szkolnictwa elementarnego. Przyczynił się także do utworzenia Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1780 był jednym z pierwszych wolnomularzy w Polsce.

¹⁰ Paweł Jaskanis, *Wstęp [w:] Kolekcja wilanowska*, red. nauk. Jadwiga Micleszko, Warszawa 2005, s. 7.

prywatny zbiór w pałacu Pod Baranami (kupionym w 1822 roku) nazywali „galeryją”¹¹. Dla tego celu Artur Potocki kupił (po długich staraniach) w 1830 roku budynek przylegający do pałacu od strony ulicy Świętej Anny. Ewa Manikowska widzi nawet podobieństwa w programach obu galerii – istniejącej wilanowskiej i niezrealizowanej krakowskiej¹². Tej w Krakowie nigdy oficjalnie nie otwarto dla publiczności, ale wnętrza pałacu zwiedzane były przez znajomych jak sale muzealne, a opis kolekcji – wprawdzie powstały po śmierci Artura (1858) – miał charakter przewodnika muzealnego¹³. Prócz ułożenia tekstu zgodnego z przestrzenią pomieszczeń, przewodnik zawierał profesjonalne opisy większości obrazów, wraz z uwagami odnoszącymi się do kolorytu lub sposobu malowania¹⁴. Edukacyjna rola owej galerii polegała również i na tym, że – prócz obrazów i antycznych rzeźb (w odlewach) – znajdowały się w niej także liczne rysunki i ryciny.

Warto tu może zaznaczyć, że zarówno w skromnej galerii krakowskiej, jak i we wspaniałym zbiorze wilanowskim, przeważały obrazy włoskiego renesansu, znikoma zaś była liczba dzieł szkół północnych¹⁵. Fakt ten można by objaśniać nie tylko ciągle żywym upodobaniem do kojarzonej z antykiem renesansowej Italii, ale i ciężeniem umysłowości szlachty polskiej ku kulturze katolicyzmu, obcej holenderskiemu protestantyzmowi.

Do owego dydaktycznego motywu zbieractwa Potockich, do zabiegów o edukację ziomków poprzez dostępność zbiorów (zamyśl muzeum) czy udzielania stypendiów młodym malarzom (m.in. Wojciechowi Stattlerowi), dodać można jedną jeszcze przesłankę. Ilustruje ona jednocześnie złożoność osobowości Artura Potockiego, a również zewnętrzne okoliczności kształtujące jego umysłowość. Euforia epopei napoleońskiej uczyniła go w 1809 roku adiutantem, później podpułkownikiem księcia Józefa Poniatowskiego, wiernym aż do klęski pod Lipskiem w 1813 roku. Profrancuskiej skłonności wnuka sprzeciwiała się babka – prorosyjskiej orientacji Izabella z Czartoryskich Lubomirska (wspomagająca go finansowo całe życie), która nawet nie pozwalała mu się odwiedzać, dopóki służył Napoleonowi. Ale po upadku Bonaparte go zadbała o karierę wnuka, każąc mu wydawać w Warszawie w 1815 roku bale na cześć cara Aleksandra. Przyczyniła się do mianowania Artura Potockiego adiutantem przybocznym cara w wojsku Królestwa Polskiego. Z tych obowiązków Potocki uwolnił się na własne żądanie dopiero w sierpniu 1819 roku, a na koronację cara Mikołaja w Moskwie w 1826 pojechała sama Zofia¹⁶. Przywołuję te okoliczności biograficzne dlatego, że częściowo objaśniają one,

¹¹ Tak też Zofia Potocka nazwała spisany w 1858 przewodnik objaśniający obrazy eksponowane w pomieszczeniach pałacu Pod Baranami – co jest jeszcze jednym dowodem, na to, że uważała się za kontynuatorkę idei stworzenia w Krakowie potrzebnej placówki edukacyjnej.

¹² E. Manikowska, op. cit., s. 183.

¹³ W zachowanym rękopisie brak jest karty tytułowej, dlatego też w literaturze określany jest jako „galeryja” (E. Manikowska, op. cit.) albo „przewodnik” (A. Palarczykowa, op. cit.).

¹⁴ Oto przykłady: „W obecnej kompozycji przedstawia nam artysta adorację dzieciątka Jezus. W nim skupia cały zasób swego talentu, urządził budowę grupy. Trudności układu dziecięcia w postawie siedzącej przezwycięża śmiałością skrótów, bez nadwyżęnia lekkości ruchu i swobody członków” – to o obrazie *Święta Rodzina*, przypisywanym Correggiowi (k. z bis rękopisu). „Sądząc z kolosalnych rozmiarów głównej figury zdaje się jakby była wycięta z wielkiego obrazu kościelnego. Ze stanowiska sztuki liczę go do dobrych malowideł dla sprawnego rysunku [...], wybornej karnacji i niepospolitej biegłości w użyciu farb szkole lombardzkiej właściwej” – to o obrazie *Crespięgo Biczowanie Chrystusa* (k. 7 rękopisu).

¹⁵ Zauważyła to Irena Voisé, *Galeria Malarstwa Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, Warszawa 1974, s. 12.

¹⁶ Fakty te szeroko opisuje A. Palarczykowa, op. cit., w rozdziałach *Kampania rosyjska, Koniec napoleońskiej epopei i Adiutant cara Aleksandra*.



il. 1 | fig. 1

Tomasz Dolabella
| Tommaso Dolabella,
*Portret Stanisława
Tęczyńskiego*
(1611–1634) | *Portrait of
Stanisław Tęczyński*
(1611–1634), 1624–1634,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

foto. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Nieznany malarz
polski | Unknown
Polish painter,
*Portret Katarzyny
z Lubomirskich
Ostrogskiej* (po 1580 –
ok. 1611) | *Portrait of
Katarzyna Ostrogska,
née Lubomirska* (after
1580 – c. 1611), 1597,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

foto. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

jak sądzę, zaangażowanie Artura Potockiego w obronę zabytków architektury Krakowa¹⁷. Nie miejsce tu, by wyliczać jego działania w tej dziedzinie, w tym finansowanie takich celów jak renowacja Wawelu, dla których słusznie nazywany był pionierem społecznego ruchu odnowy zabytków Krakowa. Te patriotyczne aktywności mogły być jakąś formą „wyrównania rachunków” za petersburskie służby. Ostatnią fundacją Artura na rzecz krakowskich zabytków, ukończoną i finansowaną po jego śmierci przez Zofię, było odnowienie i przekształcenie kaplicy biskupa Filipa Padniewskiego w wawelskiej katedrze na kaplicę Potockich (1831–1840, proj. Pietro

¹⁷ A. Palarczykowa, op. cit., s. 147–162 (rozdział *W obronie zabytków Krakowa, działalność publiczna i charytatywna*).

Nobile). Wprowadzono nad ołtarz obraz Guercina (*Ukrzyżowanie*), a przy ścianie wschodniej – posąg Chrystusa dłuta Bertela Thorvaldsena. To przeobrażenie kaplicy uczyniło ją swoistą enklawą kolekcji Potockich i jej wizytówką, a zarazem miejscem pamięci historycznej i zabytkoznawczej troski. Dowodzi także dobrej klasy kolekcjonerskiego gustu Zofii Potockiej.

Trzecim – równie ważnym jak poprzednie – członem spłotu motywów, które kierowały zbieractwem Zofii i Adama Potockich, było utrwalanie historii rodu poprzez portrety rodzinne. Owa idea galerii rodowej (znana również w Polsce od XVI wieku) prezentowała wizerunki¹⁸ rodzinnego panteonu, a więc prócz portretów obojga małżonków – założycieli kolekcji – także liczne obrazy ich przodków, dziadków, rodziców, dzieci, wnucząt i kuzynostwa z rodziny Potockich, Lubomirskich i Branickich, o różnym stopniu pokrewieństwa. Do grupy antenatów należą takie wizerunki jak m.in. protoplasty rodu Lubomirskich Jana Magnusa Tęczyńskiego (1579–1637), wojewody krakowskiego, dzieło malarza polskiego z 1637 roku¹⁹ oraz portret jego syna Stanisława Tęczyńskiego (1611–1634) (il. 1)²⁰, malowany być może przez Tomasza Dolabellę w latach 1633–1634, a odziedziczony przez Artura po matce Julii z domu Lubomirskiej. Do tego zespołu tematycznego należy też portret wytwornej Katarzyny z Tęczyńskich Radziwiłłowej (1544–1592), zapewne pędzla polskiego malarza, oraz imaginowany lub kopiowany wizerunek spokrewnionego z Tęczyńskimi Andrzeja Odrowąża (zmarłego w 1465), wojewody Rusi i Podola.

Kunsztem malarskim wyróżniają się w tej grupie m.in.: *Portret Tomasza Zamoyskiego jako młodzieńca* (przyszłego kanclerza wielkiego koronnego) z ok. 1608 roku, zdradzający powiązania z malarstwem weneckim, a także *Portret Katarzyny z Lubomirskich Ostrogskiej* (il. 2), zmarłej prawdopodobnie w 1611 roku, malowany przez krakowskiego artystę w roku 1597 (z okazji jej ślubu z księciem Januszem Ostrońskim), ukazujący magnatkę w konwencji europejskich portretów dworskich.

Znacznie gorszej klasy artystycznej są natomiast wizerunki rodziców Katarzyny – Sebastiana Lubomirskiego (1539–1613) i Anny z domu Branickiej (1562–1639). Zostały one prawdopodobnie skopiowane ze starszych oryginałów i dopasowane wzajemnie wymiarami²¹ oraz dostosowane do portretu córki wspomnianą konwencją frontального widoku całej postaci. Taki zabieg dostosowywania wyglądu wizerunków najbliższej spokrewnionych osób, w celu zestawienia ich na ścianie koło siebie, da się z pewnością prześledzić także dla innych podobizn w tym rodzinnym zbiorze. Godzien uwagi jest także portret autorstwa gdańskiego malarza z XVII wieku, ukazujący kuzynkę Elżbietę Lubomirską z domu Denhoff, drugą żonę możnego mecenasa sztuk pięknych Stanisława Herakliusza Lubomirskiego²². W panteonie rodzinnym nie mogło zabraknąć podobizn sławnych kuzynów: Ignacego Potockiego, pochowanego

¹⁸ Określenie „wizerunek” odnoszę do replik, kopii i innych przetworzeń oryginalnego portretu „z modelu” (*ad vivum*) – zob. Bożena Steinborn, *Wizerunki w galeriach portretów* [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień, 1986*, red. Anna Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 67–68.

¹⁹ Atrybucji wszystkich tu wymienionych obrazów nie weryfikowałam, opierałam się na danych z inwentarza MNW; za pomoc w tym względzie dziękuję Romanowi Olkowskiemu, ówczesnemu zastępcy głównego inwentaryzatora MNW.

²⁰ Portret pochodzi z kolekcji Potockich, obecnie znajduje się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu.

²¹ Portret Katarzyny mierzy 200 × 121 cm, jej matki – 200 × 123 cm, ojca – 200 × 120 cm. Ze względu na duże wymiary sadzę, że te i zapewne podobne portrety przeznaczone były do dwukondygnacyjnego salonu w krzeszowskim Vauxhall.

²² Być może to właśnie jego portrecik w medalionie zdobi dekolt jej sukni. Drugi portret tej damy wydaje się znacznie słabszej klasy artystycznej (nr inw. 130431 MNW).



il. 3 | fig. 3

Ferdinand Marohn,
*Portret Zofii
z Branickich Potockiej
(1790–1879)* | *Portrait
of Zofia Potocka,
née Branicka (1790–
1879), 1820–1825,*
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 4 | fig. 4

François Gérard,
*Portret Artura
Potockiego (1787–
1832)* | *Portrait of Artur
Potocki (1787–1832),
po | after 1819,*
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

w Krzeszowicach (kopia malowana przez Aleksandra Kucharskiego) oraz jego brata Stanisława Kostki Potockiego, o którym już była mowa (kopia dzieła Josepha Marii Grassiego).

Wśród portretów bliższych i dalszych krewnych wyróżnia się w krakowskiej kolekcji Potockich zespół czternastu wizerunków przedstawicieli rodu Lubomirskich²³. Domniemywać wolno, że powstały w wyniku jednego zamówienia, wszystkie bowiem są jednakich rozmiarów, wszystkie ukazują modela w półpostaci i z pomieszczonym w rogu malowidła kartuszem. Kartusz, stylizowany na tarczę herbową, zawiera inskrypcję objaśniającą tożsamość portretowanego. Są to obrazy nikłej wartości artystycznej, z pewnością kopiowane z zaleconych wzorów. Kuszące jest przypuszczenie, że ich namalowanie zleciła dominująca nad rodziną księżna Izabela Lubomirska. Może pierwotnie prezentowały sławę rodziny w jej pałacu w Łańcucie, może przeszły do kolekcji Zofii i Artura po śmierci jej babki.

²³ Wizerunków na płóciennych podobraziaach o tych samych wymiarach i opatrzonych podobnymi tarczami herbowymi z inskrypcjami jest w tej kolekcji jeszcze osiem.

Wyjątkowym zabytkiem sztuki portretowej w zbiorach polskich jest niezwiązany z rodzinami naszych fundatorów podwójny portret patrycjusza krakowskiego Grzegorza Przybyły i jego żony Katarzyny z pierwszej połowy XVI wieku, zakupiony chyba jako przywołanie świadków krakowskich „starożytności”.

Portretów i wizerunków obojga założycieli kolekcji jest oczywiście najwięcej, małżonkowie zamawiali je pewnie przede wszystkim w Wiedniu i Paryżu, kopie z nich na ogół wykonywali zatrudniani przez nich „stypendyści”. Przywołajmy kilka tytułem przykładu. Do paryskich zakupów należą m.in. dwa portrety Zofii Potockiej, jeden pewnie idealizowany, pędzla berlińskiego malarza Ferdinanda Marohna, obraz eksponowano w latach 1846–1859 na paryskich wystawach (il. 3). Równie udatny jest portret Zofii pędzla Georga Haytera, renomowanego portrecisty angielskiego, który w latach 1828–1832 także działał w Paryżu. Miniaturowe portrety Zofii Arturowej malował również paryski malarz Frédéric Millet w 1819 i 1830 roku. Jest on także autorem portreciku jej siostry Elżbiety (Elizawie) Woroncowej. Synową Zofii Potockiej – Katarzynę z Branickich Potocką (żonę Adama) – malował w Paryżu wzięty portrecista francuski Louis-Gustave Ricard.

Liczny (125 sztuk) zbiór miniaturowych portretów to w większości wizerunki członków rodu, od najbliższych Arturowi i Zofii Potockich, po dalekich kuzynów rodziny. Wiele z nich powstało po śmierci Artura – jakby wdowa i syn zamierzali skompletować w miniaturach całe drzewo genealogiczne. Podobizn Artura Potockiego było najwięcej, poczynawszy od świetnego portretu François Gérarda z ok. 1820 roku (il. 4). Zapewne z tego samego czasu pochodzą dwa szkice portretowe, ukazujące siedzącego w fotelu modela o podobnym układzie twarzy, wykonane przez Josepha Stieler²⁴, ucznia Gérarda. Są też portrety malowane przez niezidentyfikowanych malarzy polskich, a także cztery portreciki miniaturowe Artura Potockiego jako dziecka.

Do pomysłów i zabiegów o wizualne utrwalanie historii rodu należały też poczynania synowej Artura Potockiego – Katarzyny, wdowy po Adamie. Sławną filantropką Krakowa, która przez trzydzieści pięć lat po śmierci męża uczestniczyła w staraniach o odnowę zabytków na Wawelu²⁵, postanowiła utrwalić swoje i teścia imię dziełami Jana Matejki. Wolno bowiem przypuszczać, że to ona, uważająca się za kontynuatorkę założycieli kolekcji sztuki i dobroczyńców Krakowa, zamówiła u Matejki w 1890 roku portrety swój i teścia. Choć tworzone wiele lat po śmierci Artura Potockiego, portret przywołuje w rysach twarzy obrazy malowane niegdyś *ad vivum*. Przypuszczam, że zamawiająca – Katarzyna – dostarczyła Matejce nie tylko jakieś pierwowzory, ale także zaprogramowała stylizację obu postaci. *Portret Artura Potockiego* ukazuje go jako dumnego sarmatę w kostiumie z elementami stroju polskiego (bogaty haftem pas słucki, w ręku kołpak z kitą strusich piór i zaponą), w idealizowanej twarzy wyraziste są odwołania do dawnych jego przedstawień z charakterystyczną kędzierzawą fryzurą i wąsami (il. 5). Portret Katarzyny z Branickich Potockiej²⁶ to wizerunek czcigodnej oświeconej matrony, siedzącej na tle barwnych barokowych tkanin (il. 6). Na kolanach trzyma widoczną w szczegółach renesansową ilustrowaną książkę, a u jej szyi wisi pęk kluczyków – do sprzętów ze skolekcjonowanymi skarbami, bo przecież nie do spiżarni. Zadziwiają wielkie i podobne

²⁴ Stieler pracował u Gérarda w roku 1807, wiele podróżował, był też w Warszawie, a w latach 1816–1820 działał w Wiedniu.

²⁵ O jej zainteresowaniu „starożytnościami” Krakowa świadczy m.in. zachowany w kolekcji Potockich szkic Matejki do witraża w krypcie św. Leonarda w katedrze wawelskiej.

²⁶ Portret ma na odwrocie wypisaną dedykację Matejki.



il. 5 | fig. 5

Jan Matejko, *Portret Artura Potockiego (1850–1890)* | *Portrait of Artur Potocki (1850–1890)*, 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 6 | fig. 6

Jan Matejko, *Portret Katarzyny z Branickich Potockiej (1825–1907), żony Adama* | *Portrait of Katarzyna Potocka, née Branicka (1825–1907), Wife of Adam Potocki*, 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. I photo Muzeum Narodowe w Warszawie

rozmiary obu malowideł (161 × 108 i 145 × 110 cm), pozwala to domniemywać o przeznaczeniu portretów do łącznego eksponowania. Zwraca uwagę rzadkie w twórczości Matejki ich podobrazie, które stanowią deski dębowe, najbardziej (prócz metalowych) trwałe podłoże malowidła, co skłania do przypuszczenia, że zamawiająca myślała o nadaniu obrazom epita-fijnego charakteru. Nie tylko dzieła Matejki, ale i obrazy z późniejszymi datami powstania,



jak prace Tadeusza Ajdukiewicza czy Aleksandra Gryglewskiego, świadczą, że zbiór malarstwa w rodzinie Potockich rozrastał się po śmierci jego założycieli (1822 i 1879), w zgodzie z przemianami w malarstwie polskim.

Wśród rodzinnych portretów nie dziwią podobizny dzieci, z dawna istniała bowiem tradycja włączania „szlachetnie urodzonych” potomków do prezentacji rodzinnej sagi. Z polskich przykładów przytoczymy malowane przez Martina Kobera w 1596 roku portreciki trzyletniej królowny Anny Marii Wazówny i rocznego królewicza Władysława Wazy²⁷. Wśród dzieci z dawniejszych pokoleń rodu utrwaleni w krzeszowicko-krakowskiej kolekcji Potockich są Franciszek i Jerzy Lubomirscy. Obu chłopców malarz ukazał w sposób niecodzienny, bo jakby kroczących, poruszonych, jednocześnie w konwencji portretu reprezentacyjnego. Do wizerunków dzieci należą m.in. dwa portreciki założycieli kolekcji Potockich. Są to wizerunki imaginowane, powstałe bowiem w 1856 roku, kiedy Artur Potocki nie żył od 24 lat, a Zofia liczyła sobie lat 66, w domyślnym zatem ich wyglądzie jako pięcio- i sześciolatków (il. 7, 8). Można przypuszczać, że miały stanowić zespół wraz z realistycznym portretem ich dwięcioletniej wówczas wnuczki Róży²⁸, bo również są owalne i niemal tych samych rozmiarów. Zapewne zamówiła je Zofia Potocka u Franza Xaviera Winterhaltera, malarza, który od 1834 roku portretował, głównie w Paryżu, osoby z kręgów arystokracji. W kolekcji Potockich znajduje się osiem portretów jego pędzla, zamawianych prawdopodobnie w paryskim atelier malarza, w tym dwa synowej Potockich – Katarzyny. Ponieważ pięć z nich nosi daty z lat 1852–1870 można wnioskować, że Potoccy byli stałymi klientami tego renomowanego portrecisty.

Wybitnym osiągnięciem sztuki portretu jest autorska replika dzieła Friedricha Wilhelma Schadowa z ok. 1820 roku, artysty związanego z kręgiem rzymskich malarzy zwanych nazareńczykami: *Portret Wieńczysława i Konstantego Potockich jako dzieci* (il. 9). Kompozycja postaci w ruchu odwołuje się do stylu portretów włoskiego renesansu (stroje, prostokątny prześwit z widokiem na rzymską bazylikę).

Z innych portrecików rodzinnych jako ciekawostkę należy przywołać trzy obrazki wykonane przez utalentowaną amatorkę, jaką była kuzynka Potockich, Elżbieta Kasińska.

²⁷ Oba znajdują się w madryckim klasztorze Descalzas Reales, zaś ich warsztatowe miniaturowe repliki z 1598 – w Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium.

²⁸ Róża z Potockich, urodzona w 1849, wyszła za mąż za syna Zygmunta Kasińskiego, a w 1886 za Edwarda Raczyńskiego.



il. 7 | fig. 7

Franz Xaver Winterhalter, *Portret Artura Potockiego w wieku sześciu lat* | *Portrait of Artur Potocki at Age Six*, 1856, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 8 | fig. 8

Franz Xaver Winterhalter, *Portret Zofii Potockiej w wieku pięciu lat* | *Portrait of Zofia Potocka at Age Five*, 1856, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 9 | fig. 9

Wilhelm Schadow, *Portret Wierczyśława i Konstantego Potockich jako dzieci* | *Portrait of Wierczyśław and Konstanty Potocki as Children*, 1819, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

Są to dość konwencjonalne przedstawienia Róży Lubomirskiej jako dziecka (1864), Anny Mohylańki, żony Stanisława „Rewery” Potockiego (1868) i znanej już nam synowej Katarzyny Adamowej Potockiej.

Syn Potockich Adam i jego żona Katarzyna starali się po śmierci założycieli kolekcji uzupełniać galerię portretów rodzinnych, choć już w znacznie mniejszej skali. Przykładem może być zamówienie przez hrabiego Adama w 1850 roku u Ary Scheffera portretów małżonki Katarzyny (il. 10) i teściowej Róży. Być może w tym samym roku zlecił artyście namalowanie swojego własnego portretu, dziś znanego z kopii.

Mnogi zestaw podobizn członków familii, pokazywany we wszystkich siedzibach – w krakowskim pałacu i w obu pałacach w Krzeszowicach – stanowi tylko część zbioru portretów w kolekcji Potockich. Równoległy bowiem doń był zbiór dzieł tego samego gatunku malarstwa, ale innej kategorii, mianowicie chętnie zestawianych przez miłośników sztuki wizerunków sławnych ludzi, czyli kategorii zwanej *viri illustres*. Potoccy gromadzili je, ponieważ zespoły podobizn światowych celebrytów należały do niejako obowiązkowych składników wielu kolekcji sztuki od XVI wieku. Potoccy wybrali do swego zbioru osoby ważne dla historii Polski. Takie ograniczenie programu może wskazywać na patriotyczną demonstrację, zrozumiałą w ówczesnej sytuacji politycznej kraju.

Podobnie jak wizerunki członkiń i członków rodów Potockich, Branickich i Lubomirskich, podobizny sławnych mężów były efektem kolekcjonerskich zabiegów nie tylko Zofii i Artura, ale – sądząc po przypuszczalnych datach ich powstania i wykonujących je malarzach – także ich syna Adama i dalszych potomków²⁹. Podobizny te uobecniały w przestrzeniach pałaców przede wszystkim władców: cesarza Napoleona I w miniaturze z 1813 roku, namalowanej przez Jean-Baptiste’a Isabey’a, króla Augusta II Mocnego Sasa w obrazie powstałym po 1718 roku w warsztacie sławnego Louisa de Silvestre’a, Augusta III Sasa z 1748 roku pędzla Christiana Benjamina Müllera, królów: Zygmunta Augusta, Jana III Sobieskiego, Stefana Batorego. Obecność w tym kręgu sławnych ludzi elektora Palatynatu Reńskiego Karola III i jego żony usprawiedliwia pochodzenie małżonki elektora z domu Lubomirskich. Ze względu na udział Lubomirskich we władztwie na Rusi i Ukrainie znajdujemy także wizerunki ważnych dla tych terenów osobistości, jak np. metropolitów kijowskich: Hipacego i Izydora (XIX-wieczne kopie portretów nieznanego malarza).

Wśród wizerunków sławnych mężów wymienić należy nadto zasłużonych w bojach: *Portret hetmana Jana Chodkiewicza*, zapewne kopia oryginału z ok. 1620 roku, *Portret hetmana Stanisława Koniecpolskiego*, *Portret hetmana Wacława Rzewuskiego*, *Portret księcia Józefa Poniatowskiego*, *Portret Józefa Chłopickiego* (il. 11), kościuszkowskiego generała o barwnym życiorysie, zamówiony został zapewne z powodu przyjaźni z rodziną Artura i Zofii Potockich (a zwłaszcza z synem Adamem³⁰); jego burzliwy życiorys wojskowego różnych armii i maso- na zdają się symbolizować takie elementy przedstawienia jak błyskawice, arkusze papieru, antyczne popiersie.

Do portretów sławnych osobistości zaliczyć można także „portrety-fantasy” królowej Jadwigi i Dymitra z Goraja oraz *Stańczyka* pędzla Jana Matejki, a także bardziej realny konterfekt elektora Fryderyka Augusta Rutowskiego, nieślubnego syna króla Polski Augusta II

il. 10 | fig. 10

Ary Scheffer, *Portret Katarzyny z Branickich Potockiej (1825–1907)*
| *Portrait of Katarzyna Potocka, née Branicka (1825–1907)*, 1850,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

²⁹ Nie podaję autorstwa wszystkich tych portretów, ani czasu ich powstania, ponieważ nie mam możliwości weryfikacji tych danych. Będzie to zadanie dla przyszłego autora katalogu całego zbioru obrazów.

³⁰ Chłopicki był często w Krzeszowicach, gdzie też został pochowany.





il. 11 | fig. 11

Nieznany malarz
polski | Unknown
Polish painter,
Portret generała
Józefa Chłopickiego
(1771-1854)
| *Portrait of General*
Józef Chłopicki
(1771-1854), 1. poł.
XIX w. | 1st half 19th c.,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

Mocnego i tureckiej niewolnicy Marii Aurory von Spiegel. Sądzę, że było kilka powodów włączenia tej ważnej w Saksonii postaci do panteonu osób związanych z małżonkami Potockimi. Kontakty naszych kolekcjonerów z Dreznem były bowiem bardzo żywe, ponadto przy okazji konserwacji swoich obrazów Potoccy korzystali nieraz z porad i profesjonalnej pomocy malarza Juliusa Hübnera, późniejszego (od 1871) dyrektora drezdeńskiej Galerii. Dodajmy, że Rutowski – mąż ciotki Artura (Ludwika Amelii Lubomirskiej) – był masonem i to go łączyło z Potockim, aktywistą wśród polskich wolnomularzy.

Wśród obrazów zbieranych przez założycieli kolekcji i ich kontynuatorów przeważały więc portrety, wśród nich zaś najliczniejsze były podobizny w miniaturach, zamawianych głównie w Wiedniu³¹. Wizerunek krewniaka czy znajomego celebryty spełniał bowiem podobną fotografii funkcję podtrzymywania koniunkturalnych albo przyjaznych stosunków. Darowywano je wybranym znajomym. Przykładem może być *Portret Artura Potockiego* malowany przez Gérarda w Paryżu ok. 1820 roku (Potoccy udali się tam po ślubie w 1817). Oryginalny obraz został w tym renomowanym warsztacie zapewne od razu skopiowany w kilku egzemplarzach, z których dwie repliki znajdują się dziś w warszawskim i wrocławskim Muzeach Narodowych³². Ale i później powstawały kolejne kopie dzieła Gérarda, zapewne zamawiane przez syna Adama, ukazujące ojca we wspaniałej formie uwodzicielskiego blondyna, jak np. kopia malowana przez Andrzeja Grabowskiego.

Potoccy kupowali też kopie dzieł powstałych w epokach dużo wcześniejszych. Współcześni im zbieracze inaczej cenili ich walor aniżeli niektórzy historycy sztuki. Kopie arcydzieł renesansu włoskiego były w kolekcjach pożądane z dwóch powodów. Jako malarskie realizacje ideałów estetycznych pierwszej ćwierci XIX wieku³³ obrazy tej dawnej formacji kulturowej stanowiły wówczas wzory dla adeptów sztuki malowania, podobnie jak na potrzeby nauczania rzeźby sporządzano w XIX wieku odlewy posągów antycznych, cenionych w XVI wieku.

Tym gustom poddawali się oczywiście również Potoccy, czego przykładem jest zapis w *Dzienniczku* Zofii Potockiej w czasie drugiej podróży do Włoch, o tym, że ulubionymi malarzami obojga małżonków są Tycjan, Veronese, Giorgione, Bellini, Guercino, Palma Vecchio, Andrea del Sarto i Guido Reni³⁴. W *Dzienniczku* i w innych źródłach dotyczących kolekcji Potockich nie ma mowy o obrazach z epok wcześniejszych. W źródłach Muzeum Narodowego w Warszawie, dokumentujących dzieła sztuki pochodzące z tego zbioru, krzeszowicką proveniencję wykazują tylko dwa zabytki średniowieczne³⁵.

³¹ Można się zastanowić, czy obfitość miniatur w tej (i podobnych?) kolekcjach nie wynikała z konieczności upamiętnienia jakże licznych dostojnych krewnych i dostojnych znajomych lub rządzących – ale w zwyczajowych formatach portretowych brakło miejsca na dobrze zakomponowanych pałacowych ścianach, natomiast w gablotach pomieścić ich można było znacznie więcej. Niektóre z nich mają ogniwna służące do okazjonalnego zawieszenia u damskiego dekoltu.

³² Warszawski portret nosi nr inw. M.Ob.1238 MNW, wrocławski – VIII-264; proveniencja tego ostatniego z dzisiejszej Ukrainy może odnosić się do Odessy, gdzie rezydowała siostra Zofii Potockiej Elżbieta (Elizavieta) Woroncowowa.

³³ Profesor Zbigniew Naliwajek zwrócił mi uwagę na pewną analogię w historii literatury: w latach dwudziestych XIX w. poeci francuscy odkrywali na nowo utwory renesansowych poetów z grupy *La Pléiade*.

³⁴ A. Palarczykowa, op. cit., s. 137.

³⁵ Bożena Steinborn, Antoni Ziemba, *Malarsztwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600. Bestandskatalog*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 233–237, kat. nr. 54, nr inw. Śr.266 MNW, oraz kwatera ołtarzowa *Święty Grzegorz*, datowana na lata 1450–1475, nr inw. Śr.101 MNW.

Dla celów edukacyjnych kopie dzieł renesansowych gromadziły najczęściej akademie sztuk pięknych. Na przykład paryska Académie des Beaux-Arts, która doceniając dydaktyczne walory kopii, stworzyła dla nich w latach 1871–1873 osobne Musée des Copies w Palais de l'Industrie³⁶.

Drugim powodem kolekcjonowania oprócz oryginałów również kopii dzieł włoskich artystów renesansowych była często idea takiego skompletowania obrazów, które prezentowałyby całościową historię malarstwa europejskiego. Kopie brakujących dzieł Rafaela czy Andrei del Sarto były zatem w takiej ekspozycji konieczne³⁷. Oba powody gromadzenia kopii obrazów dynamizowały rynek antykwaryczny, zwłaszcza we Włoszech, gdzie już od ok. 1600 roku obowiązywały zakazy wywozu oryginalnych dzieł sztuki. Nie bez znaczenia była w czasach zakupów Potockich także – sędzę – ta forma admiracji włoskiego renesansu, jaką wyrażały we Włoszech i w krajach niemieckich obrazy malarzy zwanych nazareńczykami. Przypomnijmy, że niejako nadwornym malarzem Artura Potockiego był Wojciech Stattler, „polski nazareńczyk”.

Późniejsze aniżeli Artura i Zofii Potockich kolekcjonowanie dzieł sztuki, rozwijane od ok. 1870 roku przez Konstantego Zamoyskiego w Kozłówce, także zgromadziło wiele kopii obrazów³⁸. Ze zrozumiałych względów (gloryfikacja XVI-wiecznej tradycji rodu) kopiowanych portretów było w Kozłówce może nawet więcej niż w Krakowie i Krzeszowicach, ale istotną różnicą pomiędzy obiema kolekcjami jest to, że kozłowieckich zbiorów nigdy nie nazywano galerią. Inaczej mówiąc: obrazy w salonach Kozłówki, pokrywające ściany niczym tapety, służyły li tylko prywatnemu splendorowi siedziby. Różnicą jest ponadto pojawienie się tu wielu obrazów lub kopii dzieł mistrzów holenderskich i flamandzkich³⁹, których Potoccy nie kupowali.

O znaczeniu, jakie kolekcjonerzy przywiązywali do malarskich kopii w swoich zbiorach, świadczą często nazwiska zatrudnianych przez nich renomowanych artystów (prócz ostatnich kopistów handlujących przy europejskich muzeach jak Uffizi czy Luwr). W Musée Ingres w Montauban zachowało się szereg kopii obrazów Rafaela malowanych – zapewne nie tylko dla studyjnych celów – przez Ingres'a; Giorgiona kopiował dla Wersalu Philippe de Champaigne. Przykładów znanych nazwisk malarzy, które widnieją na tabliczkach przy powstałych w XIX wieku kopiach dzieł XVI-wiecznych Włochów, można by przytoczyć znacznie więcej⁴⁰. Dla Artura Potockiego pracowali, prócz twórców dziś anonimowych, Wojciech

³⁶ Kiedy budynki rozebrano w 1897, dla uzyskania działki dla Grand i Petit Palais, zbiory kopii w większości wróciły do Akademii.

³⁷ Henri Delaborde, *Le musée des copies*, „Revue des Deux Mondes” 1873, t. 105, s. 209–218; autor recenzując paryską ekspozycję, proponował uzupełnienie zbioru kopii tak, aby prezentował on „par les chefs-d'œuvre de l'histoire toute entière de la peinture” [za pośrednictwem arcydzieł całą historię malarstwa]. „Idea egzemplarza zastępczego w malarstwie ukształtowała się bardzo wcześnie we Włoszech [...] w kręgu Medyceuszy” – zob. Zygmunt Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*, cz. 1, Toruń 1980, s. 123.

³⁸ Były to głównie obrazy renesansu włoskiego, zwane arcydziełami, kupowane u profesjonalnych kopistów w muzeach Florencji, Dreźnie czy Paryża.

³⁹ Karolina Wilkowicz opracowała zbiory w Kozłówce w aspekcie kopii obrazów – zob. Karolina Wilkowicz, „Rola kopii obrazów w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce”, praca dyplomowa, mps, Podyplomowe Studium Muzealne, Uniwersytet Warszawski, 2012.

⁴⁰ Jednym z przykładów traktowania kopisty jako mistrza malarstwa, przekazującego dawne kunszta, są podpisy obrazów w monachijskiej Schack Galerie. Tu np. w pierwszym wierszu figuruje nazwisko Franza von Lenbacha, w drugim – tytuł obrazu, w trzecim zaś dopiero przywołany jest autor oryginału, np. Tycjan. Lenbach namalował dla Schacka siedemnaście kopii z obrazów włoskiego renesansu, Hans von Marées – cztery.



Stattler i Kanuty Rusiecki. Andrzeja Grabowskiego jako kopistę zatrudniali i Artur Potocki, i Konstanty Zamoyski. Docenienie znaczenia kopii wśród historyków malarstwa powróciło w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku, co zaobserwować można m.in. w większości dzisiejszych katalogów zbiorów muzealnych⁴¹. W 1968 roku Marek Rostworowski mówił, że gdyby wszystkie kopie sławnych dzieł sztuki zestawić chronologicznie, to byłyby one „źródłem informacji o tak zwanym zamówieniu społecznym, o znaczeniu i popularności typów, tematów kopiowanych [...] w różnych epokach, krajach i środowiskach”⁴².

Niezależnie od tego, czy Potoccy kupowali kopie obrazów jako brakujące ogniwa w ich zamierzonej galerii – historycznej panoramy malarstwa europejskiego – czy też zostały im wmówione przez nieuczciwych antykwariuszy jako oryginały, oraz niezależnie od faktu, że w zbiorze

il. 12 | fig. 12

Giovanni Battista Cima da Conegliano, Chrystus wśród doktorów | *Christ Among the Doctors*, ok. | c. 1504, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

⁴¹ Wzorcowym przykładem jest katalog zbiorów malarstwa Zamku Królewskiego w Warszawie – zob. Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz, *Malarstwo do 1900*, Warszawa 2007.

⁴² W referacie wygłoszonym na seminarium metodologicznym Stowarzyszenia Historyków Sztuki – zob. Marek Rostworowski, *Oryginalność i naśladowanie w Pejzażu z miłosiernym Samarytaninem Rembrandta* [w:] *Oryginał, replika, kopia. Materiały III seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 26–27 września 1968*, Warszawa 1971, s. 147.

znajduje się wiele obrazów nie najwyższej klasy artystycznej, efektem ich poczyniń jest obecność w Polsce szeregu dzieł ważnych dla historii malarstwa europejskiego. Po naukowym i konserwatorskim opracowaniu kilka z nich zyskało międzynarodowy rozgłos. Tytułem przykładu wymienimy trzy obrazy włoskie⁴³. Do „prawdziwych arcydzieł”⁴⁴ zaliczyć trzeba obraz Giovanniego Battisty Cimy da Conegliano z ok. 1504 roku *Chrystus wśród doktorów* (il. 12), święcący triumfy na ważnych wystawach⁴⁵. Kupiony został w 1829 roku w Wenecji na aukcji zbiorów Cornaro z fałszywą sygnaturą Giovanniego Belliniego, ale opracowania z 1915 roku zmieniły atrybucję na obecną, powszechnie uznaną. Do dzieł mistrzów włoskiego renesansu, których autorstwo nie było kwestionowane zaliczamy „rafaelowską” *Świętą Rodzinę z św. Janem Chrzcicielem i św. Katarzyną Aleksandryjską*, dzieło Giovanniego Francesca Penniego z ok. 1521–1522 roku (il. 13). Potoccy kupili obraz w Wiedniu w 1820 roku z kolekcji kanciera, księcia Wenzla Kaunitza, ale wcześniej (do 1627) obraz był własnością mantuańskich książąt Gonzaga, następnie króla Karola I Stuarta⁴⁶. Obraz *Święty Franciszek słucha anielskiej muzyki* malował Francesco Barbieri, zwany Il Guercino, zapewne w 1620 roku (il. 14). Potoccy kupili go w czasie pierwszej włoskiej podróży. Przy okazji prezentacji tego dzieła pisała Janina Michałkowa: „Jedynie Potockim udało się kupić autentyczne i dobre dzieła mistrza”⁴⁷.

W porównaniu z ustaleniami wcześniejszego piśmiennictwa współczesne określenia wielu obrazów „zmieniły autora”, ponieważ ich udział w kolejnych wystawach wymagał ponownych badań. Przyczyną zmian była konfrontacja starszych przekazów z nowoczesną wiedzą o dawnym malarstwie. I tak na przykład zakupiony przez Artura Potockiego we Włoszech w 1829 roku *Koncert wiejski*, nabyty z kolekcji Cornaro jako dzieło Giorgiona, po badaniach w 1915 roku okazał się pracą innego malarza z Wenecji – Giovanniego Busiego zwanego Carianim (il. 15)⁴⁸. Najczęściej nowa atrybucja wykazuje, że malowidło uważane za dzieło mistrza jest dziełem

⁴³ Zadaniem przyszłego autora naukowego katalogu obrazów z kolekcji Potockich będzie weryfikacja niniejszych uwag.

⁴⁴ Tak pisał o obrazie Antoni Ziemia w katalogu wystawy *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, red. Anna Kozak, Antoni Ziemia, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, 1999, Warszawa 1999, s. 36.

⁴⁵ *Malarstwo weneckie XV–XVIII w. ze zbiorów polskich oraz ze zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Galerii Drezdeńskiej, Galerii Narodowej w Pradze*, red. Janina Michałkowa, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 1968, Warszawa 1968, s. 77–78, kat. nr. 58; *Serenissima – światło Wenecji. Dzieła mistrzów weneckich XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, koncepcja wystawy i katalogu Grażyna Bastek, Grzegorz Janczarski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Narodowe w Poznaniu; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1999–2000, Warszawa 1999, s. 118–129, kat. nr 7 (tu wcześniejsza literatura); Ewa Manikowska, *Cima da Conegliano: Christ Among the Doctors* [w:] *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, edited by Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Palazzo Grassi, Venice, 1999–2000, New York 1999, s. 306–310, kat. nr 52; eadem, „Cristo tra i Dottori” di Cima da Conegliano come invenzione rinascimentale, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2000, 61, s. 73–84.

⁴⁶ *Sztuka cenniejsza...*, op. cit., s. 332, kat. nr 131; David Love, *Waluta koneserów – o historii dwóch wersji Świętej Rodziny ze świętym Janem Chrzcicielem i świętą Katarzyną Aleksandryjską Gianfrancesca Penniego / The Currency of Connoisseurs: The History of Two Versions of The Holy Family with Saint John and Saint Catherine by Gianfrancesco Penni*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” 2014, 3(39), s. 255–285.

⁴⁷ *Sztuka cenniejsza...*, op. cit., s. 59 oraz s. 224, kat. nr 77.

⁴⁸ Tę atrybucję zakwestionowali autorzy katalogu zbiorów *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów*, oprac. Jan Białostocki, Maria Skubiszewska, kat. zbiorów, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979, s. 230–231, kat. nr 201, powtórzyli natomiast autorzy katalogu wystawy *Malarstwo weneckie...*, op. cit., s. 68–69, kat. nr 47, oraz katalogu *Serenissima...*, op. cit., s. 160–169, kat. nr 11.

il. 13 | fig. 13

Giovanni Francesco Penni, *Święta Rodzina ze św. Janem Chrzcicielem i św. Katarzyną Aleksandryjską* | *Holy Family with Saint John the Baptist and Saint Catherine of Alexandria*, ok. l. c. 1521–1522, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie







jego warsztatu lub artysty z tego kręgu (niekiedy o znacznie gorszym poziomie artystycznym) lub zgoła obrazem późniejszego naśladowcy, jak w przypadku *Ptactwa domowego* – dawniej przypisanego Melchiorowi d'Hondecoeterowi⁴⁹. W dwóch stanowiących pendants obrazkach Augusta Querfurta *Jeżdżący przed pałacem* i *Wyjazd na polowanie* stwierdzono zapożyczenia z kompozycji Philipsa Wouwermana⁵⁰. Tego rodzaju uściślenia w rozpoznawaniu autorstwa obrazu są efektem bardziej wnikliwej penetracji zasobów kultury wizualnej dawnych epok, często z użyciem analiz materiałowo-technologicznych, penetracji niemożliwej w czasach Potockich.

Obrazów z innych niż włoskie i polskie regionów artystycznych Europy jest niewiele. Kilka dzieł holenderskich kupili Potoccy w Wiedniu, niemieckie nabywali najczęściej w Berlinie – co raz jeszcze poświadcza ich podróżnicze pasje. Może warto przypomnieć tu słowa Eugène'a Delacroix z 1851 roku, objaśniające w pewnym sensie gusta epoki: „Być może odkryjemy kiedyś, że Rembrandt jest znacznie większym malarzem niż Rafael. Piszę to bluźnierstwo zdolne zjeść włosy na głowie wszystkim akademikom”⁵¹.

⁴⁹ Hanna Benesz, Maria Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, edited by Hanna Benesz, Piotr Borusowski, The National Museum in Warsaw, Warsaw 2016, s. 292, kat. nr 313 („circle of Melchior d'Hondecoeter”).

⁵⁰ *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500–1800. Katalog zbiorów*, oprac. Andrzej Chudziński, kat. zbiorów, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964, s. 80, kat. nr 174 i 175.

⁵¹ *Journal d'Eugène Delacroix*, t. 2, Paris 1893, s. 65 – cyt. za: M. Rostworowski, op. cit., s. 154.

il. 14 | fig. 14

Guercino, *Święty Franciszek słuchający muzyki anielskiej* | *Saint Francis with an Angel Playing Violin*, ok. c. 1620, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 15 | fig. 15

Giovanni Cariani, *Koncert wiejski* | *Pastoral Concert*, ok. c. 1515, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

Wielorakie były motywy kolekcjonowania przez Potockich „rzeczy pięknych”: chęć nobilitacji krakowskiej i krzeszowickiej siedziby, potrzeba portretowej dokumentacji członków sagi rodzinnej i osób w świecie sławnych oraz patriotyczny obowiązek edukacji Polaków. Podobnie zróżnicowana jest klasa artystyczna obrazów w zbiorach Potockich. Prócz dzieł zasługujących istotnie na miano „galeryjnych”, i to zarówno wedle kryteriów dawniejszych, jak i dzisiejszych, wiele jest malowideł kiepskich, mających jedynie znaczenie pamiątki rodzinnej. Uzasadnione jest zatem przekonanie o antropologicznej naturze zbioru, który obrazuje poglądy, upodobania, gusty i tradycyjne przyzwyczajenia miłośników sztuki w dawnej szlacheckiej Polsce.