

WILLA PLINIUSZA MŁODSZEGO POD RZYMEM I MUZEUM SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE W WIZJI STANISŁAWA KOSTKI POTOCKIEGO

KILKA NOWYCH USTALEŃ

Jerzy Miziołek

¹ Pliniusz Młodszy (*K. Pliniusza Cecyliusza Sekunda*) *Listy*, przeł. R. Ziotecki, t. 1–3, Wrocław 1837–1838; t. 1, s. 33–37 (Ks. I, list 9); wszystkie cytaty z Pliniusza są wzięte z tego właśnie przekładu, pomimo że jest on dzisiaj nieco archaiczny, a stosowana w nim terminologia nie zawsze precyzyjna.

² Zob. L. Winniczuk, *Pliniusz Młodszy w świetle swoich listów i mów*, Warszawa 1987; por. też: H.H. Tanzer, *The Villas of Pliny the Younger*, New York 1924; A.N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny: A Historical and Social Commentary*, Oxford 1966; K. Lehmann Hartleben, *Plinio il Giovane: Lettere scelte*, Pisa 2007 (wyd. 1: 1935), s. 42–49.

³ Pliniusz Młodszy, *Listy...*, t. 1, s. 150–167 (Ks. II, list 17); zob. tłumaczenie *Listu do Gallusa* J. Schnaydera w: *List antyczny. Antologia*, oprac. J. Schnayder, Wrocław 2006, s. 120–128.

⁴ Wille wspomiane są często przy rozmaitych okazjach w poezji i prozie, ale są to zwykle lakoniczne uwagi, niekiedy nawet ujęte w nieco egzaltowane słowa, pozbawione wszelkie bliższych szczegółów i precyzyjnych detali. Tak jest m.in. w przypadku willi Horacego w Sabinie, ofiarowanej mu przez Mecenasa, której pozostałości zostały odsłonięte kilkadziesiąt lat temu, zob. A. Boëthius,

Wprowadzenie i uwagi na temat stanu badań

*W moim Laurentum [...] z sobą jedynie i z książkami rozmawiam. O proste i szczere życie! o słodka, szacowna i niemal od każdego zajęcia [negotium] piękniejsza rozrywka [otium]! o morze i wybrzeży, prawdziwe i ustronne muz siedliska*¹. Tak pisał Pliniusz Młodszy (61–113) o swojej znajdującej się 20 km od Rzymu, nieopodal Ostii, nadmorskiej willi w liście do jednego ze swoich przyjaciół, Minucjusza Fundanusa². Willa ta przywoływana jest w wielu innych listach siostrzeńca i adoptowanego syna słynnego polihistora Pliniusza Star-

szego (23–79), ale jej prawdziwy portret literacki zawarty jest przede wszystkim w liście-zaproszeniu, wysłanym do niejakiego Gallusa: *Dziwisz się, dlaczego laurentyńska, czyli, kiedy tak wolisz, laurentska włość moja, tak bardzo mnie zachwyca. Przystaniesz się dziwić, skoro wdzięki posiadłości, miejsca dogodność i brzegów morskich poznasz rozległość*³. Po krótkim wstępie następuje opis posiadłości z willą w ogrodzie, kryptoportykiem i znajdujących się w przy nim i w samej willi pomieszczeń. Tym samym ten przyjaciel cesarza Trajana, wysoki urzędnik imperium rzymskiego (w roku 100 był konsulem, a pod koniec życia cesarskim namiestnikiem w Bitynii), a jednocześnie wzięty pisarz, stworzył opis, jakim nie może poszczycić się żadna inna willa świata antycznego⁴.

Przywołanie pojęcia *otium* – miejsca wolnego od obowiązków państwowych, w którym się pisze listy, a nawet poezję – w kontekście Laurentyny dodało jej jeszcze literackiego powabu i większego prestiżu u potomnych⁵. List do Gallusa stał się później, przynajmniej od XV wieku, rodzajem toposu literackiego, po który sięgali poeci i pisarze, ale przede wszystkim architekci i teoretycy architektury, tacy jak Palladio, Vincenzo Scamozzi, Robert Castell i Friedrich Schinkel⁶. Niektórzy z nich projektując nowe wille, wczytywali się w każde zdanie słynnego listu, inni wykonywali rysunki ukazujące fasadę, przekroje i plany Laurentyny; powstały też wreszcie jej rysunkowe wyobrażenia, które zawierają również wielkoformatowe rekonstrukcje rysunkowe kilku lub kilkunastu jej pomieszczeń. Najznakomitsza rekonstrukcja Laurentyny powstała w Rzymie w latach 1777–1778 na zamówienie i według koncepcji Stanisława Kostki Potockiego, który 20 lat później opatrzył ją komentarzem pt. *Notes et Idées sur la Villa de Pline* (AGAD, Archiwum Potockich, nr 244)⁷. Trzydzieści dwa wielkoformatowe rysunki, umieszczone w dwóch tekach, z których jedna opatrzona jest nazwiskiem Vincenzo Brenny, ukazują: 1) całościowy plan założenia z ogrodem, przekrój willi, wszystkie cztery jej elewacje i rzut poziomy przyziemia; 2) wystrój

ilustracja
dostępna
w wersji
drukowanej



ilustracja
dostępna
w wersji
drukowanej

il. 1 Stanisław K. Potocki,
*Villa Laurentina, rekonstrukcja
wirtualna w 3D*

il. 2 Stanisław K. Potocki,
*Vincenzo Brenna, Heliocaminus,
rysunek kolorowany; Biblioteka
Narodowa w Warszawie*

il. 3 Stanisław K. Potocki,
*heliocaminus, Villa Laurentina,
rekonstrukcja wirtualna w 3D*

¹⁰ J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki (1755–1821). Twórczość architekta amatora przedstawiciela neoklasycyzmu nurtu „picturesque”*, Warszawa 2009, *passim*.

¹¹ J. Miziołek, „In the Pure Taste of Trajan’s Century”. *Preliminary Observations on Pliny the Younger’s Laurentina as Imagined by Count Stanislaus Kostka Potocki*, „Światowit” 6 (2004/2005) [publikacja 2007], s. 25–42; *idem*, *Pliny the Younger’s Villa Laurentina as Viewed by Count Stanislas Potocki: Between 18-Century Archaeology and a Neoclassical Vision*, w: *Archeologia, letteratura, collezionismo. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki 17–18 aprile 2007*, a cura di E. Jastrzębowska e M. Niewojt, Roma 2008, s. 219–248; *idem*, *Reconstructing Antiquity in the 1770s: The Decoration of Pliny the Younger’s Villa Maritima in Count Stanislas K. Potocki’s Vision*, w: *Das Original der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, hrsg. von T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, C. Schreiter, Berlin 2010.

Udało się ponadto ustalić, że autorem najlepszych rysunków z rekonstrukcją Laurentyny był Mannocchi. Tym samym otworzona została perspektywa kompletnej monografii rysunków z Biblioteki Narodowej, wśród których udało się zidentyfikować rysunek należący pierwotnie do innego projektu Potockiego, a mianowicie do *Projects des Bâtimens pour un Musée Beaux-Arts de la Composition de Comte Stanislas Potocki* **il. 1**. Tak więc do pięciu (lub siedmiu!) plansz *Projects* można było dodać jeszcze jedną, i to o kluczowym znaczeniu. Zidentyfikowany rysunek, zapewne dzieło Mannocchiego, w nowym świetle ukazał ten kolejny projekt autora *Winkelmana polskiego*, będący rodzajem poklosia pracy nad rekonstrukcją willi w Laurentum; został on krótko omówiony w publikacji towarzyszącej wspomnianej wystawie.

W czasie przygotowywania ekspozycji w Bibliotece Narodowej nad Potockim jako architektem-amatorem pracowała Joanna Polanowska¹⁰. Owocem jej badań jest opublikowana w 2009 roku książka, w której autorka, pomimo zasług w opracowaniu *oeuvre* Potockiego, daje liczne dowody niezrozumienia ustaleń zawartych w publikacji towarzyszącej wystawie w 2007 roku. Dotyczy to autorów rysunków, uporządkowania plansz z rekonstrukcją Laurentyny, etc. Można zaryzykować twierdzenie, że rozważania Polanowskiej o Laurentynie nic nowego do tematu nie wnoszą. Nieco inaczej przedstawiają się jej uwagi o projekcie Muzeum Sztuk Pięknych, choć i w tym wypadku nie brakuje pewnych nieporozumień, o czym będzie jeszcze mowa.

Wraz z przygotowaniem do opublikowania angielskiej, rozbudowanej wersji książki, która towarzyszyła wystawie w Bibliotece Narodowej, pojawiło się wiele nowych ustaleń, m.in. te dotyczące

dekoracji rzeźbiarskiej głównego *triclinium* (sali jadalnej; w willi było ich kilka); zostaną tu zaprezentowane wraz z uwagami o źródłach inspiracji Potockiego. Niektóre z tych uwag były publikowane niedawno lub ukażą się niebawem, w materiałach z kilku międzynarodowych konferencji¹¹. W drugiej części odniesiemy się do kwestii wspomnianego rysunku Mannocchiego, który wraz z siedmioma innymi rysunkami w tece *Projects des Bâtiments (d)'un Musée Beaux-Arts de Composition de Comte Stanislas Potocki* stanowi solidny materiał do uwag o projekcie Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie. Przed omówieniem tych najnowszych ustaleń i wskazaniem oddziaływania osiemnastowiecznej archeologii na rekonstrukcję willi w Laurentum, należy krótko omówić postać Mannocchiego i przywołać kilka myśli z komentarza do listu Pliniusza napisanego przez Potockiego.

Giuseppe Mannocchi, najznakomitszy rysownik w zespole Potockiego i Brenny

Do tek z rysunkami Laurentyny w Bibliotece Narodowej są niekiedy włączane dwa jeszcze rysunki enigmatycznego ciągle Włocha. Są one akademickimi studiami porządków architektonicznych: kapiela świątyni Jupitera Statora (*de facto* chodzi o świątynię Dioskurów na Forum Romanum) i fryzu tzw. świątyni Trajana na forum tego cesarza w Rzymie¹². Pierwszy rysunek jest sygnowany i datowany (1777); stał się on, wraz z dziesięcioma bez mała innymi rysunkami artysty w tekach z rekonstrukcją Laurentyny, punktem wyjścia do ustalenia jego roli w rekonstrukcji willi Pliniusza według wizji Potockiego. Rysunki Mannocchiego wyróżniają się klasą artystyczną i nadają omawianej tu rekonstrukcji miano arcydzieła. Identyfikacji wkładu tego artysty w dzieło Potockiego udało się dokonać dzięki pogłębionemu studium jego rysunków w zbiorach angielskich, niemieckich i rosyjskich. Niemal nic nie wiadomo dotąd o relacjach pomiędzy uczonym hrabią i prawie zupełnie zapomnianym dziś rysownikiem. Być może z Mannocchim kontaktował się przede wszystkim Brenna, który sam nigdy nie osiągnął takiej maestrii w rysowaniu, jak jego rzymski ziomek.

Giuseppe Mannocchi (1730–1782) jest artystą, o którym wiemy wciąż bardzo mało; nie znamy nawet jego portretu¹³. Stosunkowo niedawno udało się ustalić datę jego śmierci, co pozwala na precyzyjne datowanie projektu Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie. Wiadomo, że w latach sześćdziesiątych XVIII wieku pracował dla Roberta Adama, który miał go, jak zresztą wielu innych współpracowników, wykorzystywać i źle traktować. Co najmniej kilkadziesiąt rysunków Mannocchiego wykonanych dla Szkota – i dotąd niepublikowanych – z czasem, po bankructwie finansowym Adama, zakupił znany architekt John Soane; dziś znajdują się w muzeum jego imienia w Londynie¹⁴. Wszystkie odznaczają

s. 223–245; *La villa di Plinio a Laurentum nella ricostruzione del Conte Stanislao K. Potocki. I legami del conte Potocki con Venezia*, in: *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi* (Università Ca' Foscari Venezia, Università Iuav di Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia 9–10–11 dicembre, 2009), a cura di M. Frank, Bologna 2011, s. 243–258.

¹² K. Gutowska-Dudek, *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich w zbiorach Biblioteki Narodowej*, t. 1–4, Warszawa 1998, t. 2, s. 90–91, nry 628–629.

¹³ Zob. *Il Settecento a Roma*, a cura di A. Lo Bianco e A. Negro (katalog wystawy: Rzym, Palazzo Venezia, 10 XI 2005 – 26 II 2006), Roma 2005, s. 130–131 (hasła E. Kieven). Zob. też H. Coultts, *Review of Peter Fuhring's Design into Art: Drawings for Architecture and Ornament – The Lodewijk Houthakker Collection (1989)*, „Master Drawings” 29 (1991), nr 2, s. 194–198; szczeg. s. 196; K. Gutowska-Dudek, *op. cit.*, t. 2, s. 90–91. Na temat współpracy Mannocchiego z Adamem i dokładnej daty jego śmierci, zob. D. Stillman, *Decorative work of Robert Adam*, London 1966, s. 42–43, 54.

¹⁴ J. Miziołek, *Villa Laurentina...*, s. 82–84, fig. 54–56; s. 114–117, fig. 90, 94, 99, 104 i 105.



s. 159 ► **il. 5** Giuseppe Mannocchi,
Disegno d'invenzione, rysunek kolorowany;
Ermitaż w St. Petersburgu

s. 159 ► **il. 6** Giuseppe Mannocchi,
Widok Forum Romanum, rysunek kolorowany;
Ermitaż w St. Petersburgu

Ogromny zbiór kolorowych, niepublikowanych dotąd rysunków omawianego artysty, częściowo wykonanych piórkem i lawowanymi, znajduje się w Ermitażu, w Sankt Petersburgu. Reprodukujemy tu dwa z nich **il. 5** **il. 6**; pierwszy – określony przez samego autora jako *disegno d'invenzione* – jest typową fantazją archeologiczną, w stylu Charles'a-Louisa Clerisseau, z ruinami term lub innej ogromnej budowli antycznej, w której niszach stoją nieco uszkodzone statuy, przypominające te na rysunkach z rekonstrukcją Laurentyny i ze zbiorów berlińskich. Drugi rysunek ukazuje widok Forum Romanum, m.in. z jego dwoma słynnymi monumentami – świątynią Antoninusa Piusa i Faustyny oraz z ruinami wspomnianej już świątyni Dioskurów, z której pozostały tylko trzy kolumny w porządku korynckim. Nie tylko statuy nagich bogów czy herosów w niszach, ale również posągi bogiń strojnych w długie szaty są bardzo bliskie stylistycznie tym z kilku rysunków naszej rekonstrukcji Laurentyny. Do obydwu rysunków, zwłaszcza do drugiego z nich, wrócimy jeszcze później.

Tworzenie wizualizacji Laurentyny

w świetle *Notes et Idées sur la Villa de Pline*

Przystępując do rekonstrukcji Laurentyny na wielkich planszach, Potocki skrupulatnie badał starożytne gmachy oraz ruiny Rzymu i jego okolic; studiował też zabytki antyczne, zdobiące wybrzeża Zatoki Neapolitańskiej. Tak o tym pisze w *Notes et Idées sur la Villa de Pline*:

Panleon, świątynia Jowisza Gromowładnego, Koloseum, pałac cesarów stały się moimi księgami o Architekturze, z których czerpałem najpiękniejsze proporcje znanych nam porządków. Herkulanum, Pompeje, Baje, Pozzuoli, Łaźnie Tytusa [de facto Domus Aurea] i tyle innych pomników rozrzuconych po Rzymie i jego okolicach były mi niemalą pomocą, jeśli chodzi o wybór

- ¹⁸ Polski przekład całego tekstu zawarty jest w: J. Miziołek, *Villa Laurentina...*, s. 205–211 (przeł. A. Krupina).
- ¹⁹ Zob. P. Liverani, M.G. Picozzi, *Il progresso degli antiquari in: Il Settecento a Roma*, A. Lo Bianco, A. Negro (red.), kat. wystawy: Rzym, Palazzo Venezia, 10 XI 2005 – 26 II 2006, Roma 2005, s. 101–109.
- ²⁰ E. Salza Prina Ricotti, *Il Laurentino: Scavi del 1985*, „Castelporziano” 2 (Rome 1986), s. 45–56.
- ²¹ J. Miziołek, *In the Pure Taste...*, s. 25–42.
- ²² *Idem*, *Pliny the Younger's Villa Laurentina...*, s. 225.
- ²³ K. Pliniusza Starszego *Historii naturalnej ksiąg XXXVII*, ks. XXXVI, t. 4, s. 32.
- ²⁴ J. Miziołek, *Villa Laurentina...*, s. 96 i 120.
- ²⁵ *Idem*, *Pliny the Younger's Villa Laurentina...*, s. 229, fig. 7–8.
- ²⁶ Zob. *ibidem*, *passim*.
- ²⁷ *Idem*, *In the Pure Taste...*, tabl. 32.
- ²⁸ Motyw orłów podtrzymujących girlandy zdobi m.in. fryz Świątyni Diany w Nîmes; zob. Ch.L. Clérisseau, *Dessins du musée de l'Ermitage Saint-Petersbourg*, Saint-Petersbourg 1995, il. 40.
- ²⁹ Na temat Potockiego w gronie arkadyjczyków, zob.: B. Grochulska, *Potocki Stanisław Kostka*, w: *Polski Słownik Biograficzny* 28 (1984–1985), s. 159; J. Miziołek, *Villa Laurentina...*, s. 40 i fig. 23. Po raz pierwszy został on opublikowany w *Grand Tour 2006*. O ceremoniale przyjmowania na członka (pasterza) Akademii Arkadyjskiej pisze Goethe, wspominając, że dyplom jest ozdobiony „logo” Towarzystwa: *Pieczczę wyobraża wieniec z gałązek pinii i lauru, po środku fletnia Pana, niżej napis: „Gli Arcadi”*, J. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 420–423, 536, przyp. 182.

malowideł, ornamentów i starożytnych mozaik, a także o kształt pomieszczeń, których plan skrupulatnie śledziłem. I tak oto przy gromadzeniu najpiękniejszych pozostałości architektury rzymskiej i ozdabianiu nimi willi Pliniusza uznałem, że oddaję sprawiedliwość wyrafinowanemu gustowi epoki Trajana, epoki jednego z największych ludzi, którzy ją uświetnili, i że tym samym czynię to małe dzieło bardziej interesujące niż na to zasługuje. Ten sposób odkrywania starożytności, choć może niedoskonały, wydał mi się najpewniejszy i najprostszy¹⁸.

Na wizualizację willi Pliniusza mogła się złożyć również wiedza, którą Potocki posiadał, zwiedzając ruiny antyczne na wybrzeżu Morza Tyrreńskiego na południe od Ostii. We wspomnianym komentarzu pisze on o wykopaliskach w Castelporziano, antycznym Laurentum, przeprowadzonych w 1714 roku i ponownie około 1780 roku¹⁹. Miały one odsłonić ruiny rozległej willi, której charakterystyczną cechą jest duży perystyl, czyli dziedziniec otoczony kolumnami, oraz usytuowany nieopodal kryptoportyk. Podobny kryptoportyk i przede wszystkim duży perystyl odnajdujemy na rysunkach obrazujących wizję Laurentyny Potockiego. Czy to właśnie te zachowane do dziś ruiny, skryte wśród drzew i krzewów, znał z autopsji nasz znakomity Rodak²⁰?

W liście do Gallusa Pliniusz opisał wprawdzie położenie willi i jej rozplanowanie, ale nie podał, niestety, żadnych szczegółów dotyczących dekoracji poszczególnych pomieszczeń, nadmieniając tylko niekiedy o sali *dosyć ozdobnej* i *pokoju bardzo pięknym* – dlatego Potocki przyjął, że Laurentina musiała być podobna do innych willi z tego okresu i aby urzeczywistnić pomysł rekonstrukcji, posłużył się przykładami architektury palladiańskiej i antycznych dekoracji malarskich, czerpiąc wzory, jak powiada w *Notes et Idées sur la Villa de Pline*, z zabytków Rzymu, willi Hadriana w Tivoli i odkrywanych wówczas domów w miastach Wezuwiusza²¹. Tak oto powstała idealizowana rekonstrukcja willi-legandy, willi-literackiego toposu.

Jakie są konkretnie źródła inspiracji Potockiego i zatrudnionych przez niego artystów? Niemal na pierwszy rzut oka można dostrzec, że schodkowe zwieńczenie fasady głównej mogło być inspirowane tekstem Pliniusza Starszego z opisem zwieńczenia słynnego Mauzoleum w Halikarnasie²². Pliniusz tak pisze: *Powyżej kolumnady jest piramida tak wysoka jak podtrzymująca ją struktura, która ma 24 stopnie coraz bardziej zwięzające się ku szczytowi. Na jej zwieńczeniu ustawiona jest kwadryga wykonana z marmuru*²³. W swoją wizję willi Pliniusza Potocki wpiął nie tylko triumfatora w kwadrydze, ale również wiele innych słynnych rzeźb antycznych: m.in. *Trzy Gracje, Heraklesa i Hebe, Izydę, Dionizosa*²⁴. Niektóre z nich są wiernymi powtórzeniami dzieł antycznych, inne kontaminacjami, a jeszcze inne to bardzo swobodne adaptacje statui starożytnych i nowożytnych. Liczne

rzeźby zdobiące fasady i wnętrza są mniej lub bardziej wiernymi powtórzeniami posągów cesarzy; między innymi statui samego Trajana. Dość miernej klasy artystycznej jest rysunek ukazujący słynną statwę Izydy z Tivoli, która od co najmniej połowy wieku XVIII znajduje się w Muzeach Kapitolińskich²⁵. Czy jego autorem był Brenna, czy jeszcze inny rysownik? Na pewno nie był nim Mannocchi. Interesującego przykładu kontaminacji dwóch słynnych rzeźb – Herkulesa Farnese i Herkulesa Wiktora – dostarcza przedstawienie z głównej fasady willi [il. 7](#) [il. 8](#). Cesarski orzeł, zdobiący portal w termach willi, inspirowany jest reliefem z orłem z czasów Trajana, który od końca XV wieku ozdobił narteks kościoła Apostołów w Rzymie. W wersji przedstawionej w Laurentynie jest on orłem Rzeczypospolitej, a więc orłem zrywającym się do lotu²⁶.

Również polichromia ścian, sufitów i nisz kilku pomieszczeń Laurentyny z wizji Potockiego ma swoje źródła w dziełach antycznych. Inspiracje te odnajdujemy w malowidłach Domus Aurea, stiukach sklepień willi Hadriana w Tivoli i w malowidłach odkrywanych wówczas w miastach Wezuwiusza. Spośród tych ostatnich wywodzi się scena z centaurem Chironem i Achillesem, wykonana w sali jadalnej Laurentyny. Z kolei motyw tańczącego bachanta z tyrssem w ręku wywodzi się najpewniej z antycznej gemmy, znanej wówczas również za pośrednictwem ryciny, m.in. w jednym z dzieł Piranesiego. Pisaliśmy o tym już we wcześniejszych publikacjach²⁷.

Rekonstrukcja *heliocaminusa* jako przykład erudycji Potockiego

Szczególne miejsce w liście Pliniusza do Gallusa zajmuje opis kryptoportyku, krytej galerii w ogrodzie, *wielkiej prawie jak gmach publiczny* i *heliocaminusa* (*solarium* – osłoniętej niszy do nasłoneczniania się w późnojesienne i zimowe dni), który zamyka kryptoportyk od strony morza [il. 2](#). W górnej części interesującej nas planszy z *solarium* widnieje piękna konstrukcja w formie ozdobnej niszy z ustawioną w niej półokrągłą ławą (rodzaj *kline*), powyżej której widnieje relief z orłami podtrzymującymi girlandy²⁸. Ponad apsydą ozdobioną kasetonami z rozetami jest umieszczona scena z Wiktoriaми, które unosząc się w powietrzu, składają hołd znajdującej się w centrum syryndze, czyli fletni Pana, otoczonej wieńcem laurowo-piniowym. Pisaliśmy już we wcześniejszych publikacjach, iż w czasie wykonywania rysunkowej rekonstrukcji Laurentyny, hrabia był już członkiem Akademii Arkadyjskiej; został nim 23 marca 1775 roku, o czym zaświadcza zachowany do dziś dyplom przechowywany w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie²⁹. Tak więc willa Pliniusza, z której okien roztaczał się widok na lasy i góry, o czym wspomina w swoim liście jej właściciel (II, 17, 5), stała się dzięki osobistym sympatiom i przeżyciom Potockiego również domem *pasterza arkadyjskiego* w duchu XVIII wieku.



[il. 7](#) Vincenzo Brenna, wg wskazówek Stanisława Kostki Potockiego, Statua Herkulesa na głównej fasadzie Laurentyny; Biblioteka Narodowa w Warszawie



[il. 8](#) Giuseppe Mannocchi, wg wskazówek Stanisława Kostki Potockiego, Projekt Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, fragment ze statwą Herkulesa, rysunek kolorowany, ok. 1780; Biblioteka Narodowa w Warszawie

WILLA PLINIUSZA MŁODSZEGO POD RZYMEM...

³⁰ Orlandi opublikował m.in. *Osservazioni di varia erudizione sopra un sacro cameo rappresentante il serpente di bronzo* (Roma 1773) i *Ragionamento di Orazio Orlandi romano sopra una ara antica posseduta da Monsignore Antonio Casali governatore di Roma* (Roma 1772). Rysunki, według których były sztycowane niektóre ilustracje, jak również kartę tytułową pierwszego z tych dzieł, wykonał Franciszek Śmuglewicz.

³¹ Na temat *heliocaminusa*, zob. P.J. Marquez, *Delle ville di Plinio il Giovane*, Roma 1796, s. 75: *Questo heliocaminus, che vuol dire camera da riscaldarsi col sole, e medesima, che con altro nome chiamano solarium gli antichi [...] E benché il nome di solarium si possa dare a qualche altro luogo scoperto, e pensile, come sarebbe un terazo; l'heliocamino però, di cui qui parla Plinio, era una camera, poichè aveva porte, e finestre.*

³² Zob. J. Miziołek, *Pliny the Younger's Villa Laurentina...*, s. 236–239, fig. 19–20; *idem*, *Reconstructing Antiquity in the 1770s...*, s. 227–229, fig. 2–3. Na temat tzw. *heliocaminusa* w Tivoli, zob. R. Paribeni, *Contributi archeologici al lessico latino*, „Rendiconti” 4 (1926), s. 75–79; P. Cicerchia, *Sul carattere distributivo delle „terme con heliocaminus” di Villa Adriana*, „Xenia” 1985, s. 45–60.

³³ J. Miziołek, *Villa Laurentina...*, s. 100–104.

³⁴ *Idem*, *In the Pure Taste...*, tabl. 16.

³⁵ M. Marvin, *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles 2006, s. 85.

³⁶ Zob. też J. Miziołek, *Reconstructing Antiquity...*, *passim*.

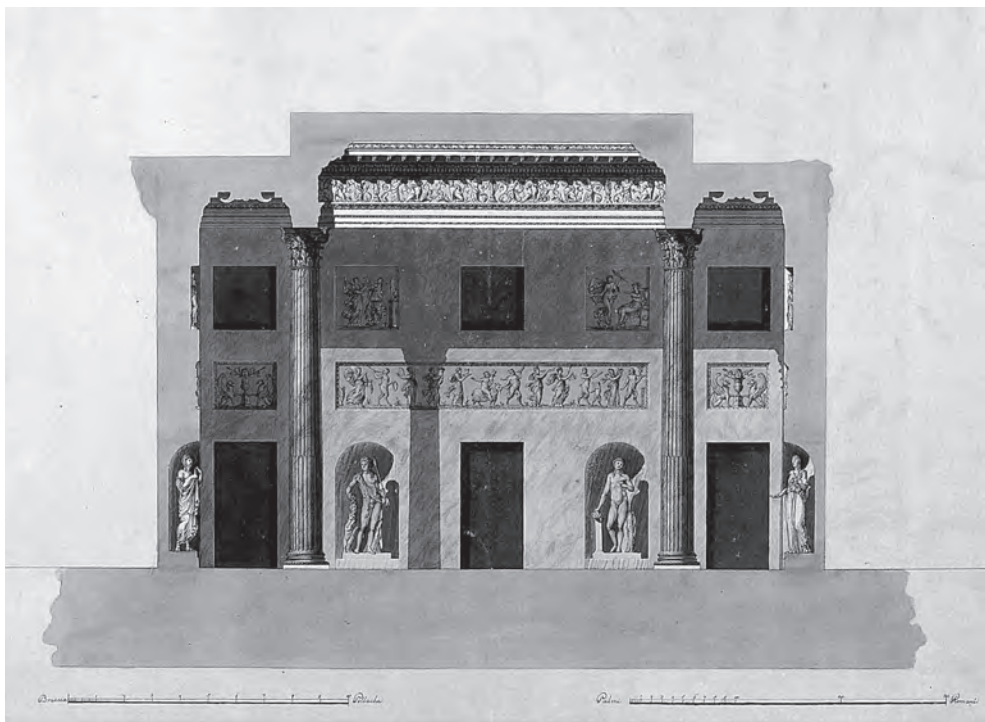
Potocki tak pisze w swoich *Notes* o solarium:

Było to miejsce przeznaczone do zażywania świeżego powietrza podczas zimnej pogody. Jego kształt i umieszczenie czyniły go stosownym do takiego użycia. Po wielu badaniach i pomyłkach dotyczących sposobu, w jaki mógł być zbudowany heliocaminus, niektórzy uczeni niestusznie dopatrują się w nim salonu, inni miejsca całkowicie otwartego i wzniesionego. Pan Orlandi, znawca starożytności, zwrócił moją uwagę na rodzaj półkolistej sklepionej niszy, spotykanej w ruinach rozproszonych między Tivoli a Rzymem; nisza taka jest urządzona w taki sposób, by osłaniać przed żarem słonecznym i chronić przed zimnymi wiatrami; zapewnił mnie, że po bardzo wnikliwych badaniach nabrał przekonania, iż to właśnie był prawdziwy heliocaminus starożytnych. Jego myśl tak dobrze zgadzała się z tym, co mówi o tym Pliniusz, że nie wahatem się jej przyjąć³⁰.

Tak więc w przypadku *heliocaminusa* i jego dekoracji, Potocki wykazał się postawą prawdziwego badacza, który z wielkim zaangażowaniem stara się zgłębić problematykę architektury antycznej, aby dokonać rekonstrukcji jak najbardziej poprawnej z punktu widzenia archeologii³¹. Jest wysoce prawdopodobne, że nisza, którą Potocki zaadaptował do solarium, inspirowana jest tzw. *heliocaminusem* w willi Hadriana w Tivoli, o czym już pisaliśmy w jednym z ogłoszonych ostatnio artykułów³².

Dekoracja rzeźbiarska *triclinium*

Jednym z najbardziej interesujących pomieszczeń willi w Laurentum z wizji Potockiego jest *triclinium* większe [il. 9](#), a więc to wychodzące na morze, z przylegającym doń portykiem w porządku jońskim, który stanowi oś głównej fasady. Jego sklepienie, w części wzorowane na dekoracji jednego z pomieszczeń w willi Hadriana w Tivoli, zdobi przedstawienie Heraklesa i Hebe; jak przystało na salę jadalną, syn Zeusa raczy się wraz ze swą niebiańską małżonką napojem bogów – ambrozją³³. Ściany zdobią reliefy o tematyce dionizyjskiej, które inspirowane są malowidłami odkrytymi w *Domus Aurea*³⁴ i czterema, ustawionymi w niszach, statuami. W publikacji towarzyszącej wystawie w 2007 roku dokonano tylko częściowego rozpoznania wspomnianych statui. Z czasem udało się ustalić nie tylko pełną ich identyfikację, ale wskazać również na konkretne dzieła sztuki antycznej, które odwzorowują. Pierwsza rzeźba od lewej, to Diana, będąca lustrzanym odbiciem tzw. Diany z Gabii, znajdującej się w Luwrze³⁵. Statua ta została odnaleziona dopiero pod koniec XVIII wieku, ale inny jej egzemplarz musiał być znany już w pierwszej połowie XVII stulecia, skoro jego rycina zdobi znane dzieło François Perriera pt. *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum* z 1638 roku [il.10](#)³⁶. W wydaniu



s. 160 ► **il. 9** Vincenzo Brenna, Franciszek Smuglewicz(?), wg wskazówek Stanisława Kostki Potockiego, Villa Laurentina, Triclinium, rysunek kolorowany; Biblioteka Narodowa w Warszawie

rysownika Potockiego (na pewno nie był nim Mannocchi, choć to on wykonał wspomniany plafon) Diana nie prezentuje się najlepiej; także inne statuy na rysunku z *triclinium* nie są szczególnie udane. Dwie środkowe rzeźby – obydwie ukazujące Dionizosa – odtwarzają statuy znajdujące się do dziś w Sala degli Imperatori słynnej rzymskiej Villa Borghese **il. 11** **il. 12**³⁷. Czwarta, ostatnia rzeźba ustawiona w niszach *triclinium*, to Higeia (Salus), żona Asklepiosa i opiekunka spraw zdrowotnych, z wężem w jednej ręce i naczyniem ofiarnym w drugiej **il. 13**. Statua ta jest niemal wiernym, ale dalekim od artyzmu, powtórzeniem posągu bogini znanego z jednego rysunku Francesca Bartoliego, syna bardziej słynnego Sante Bartoli, znanego siedemnastowiecznego antykwarium rzymskiego, współpracownika Giovanniego Pietra Belloriego³⁸.

Wszystko wskazuje jednak na to, że wzoru do wszystkich czterech statui w *triclinium* mogły dostarczyć ryciny we wspomnianym już dziele Perriera *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum*, poświęconego zbiorom rzeźb antycznych w siedemnastowiecznym Rzymie³⁹. Gdzie znajduje się obecnie rzeźba Higei, która zainspirowała Potockiego – nie wiadomo. W ujęciu autora rysunku ukazującego *triclinium*, wszystkie statuy, z wyjątkiem jednej,

³⁷ P. Moreno, Ch. Stefani, *The Borghese Gallery*, Milano 2008, s. 132–134.

³⁸ J. Miziołek, *Pliny the Younger's Villa Laurentina...*, s. 229, fig. 9.

³⁹ *Segmenta Signorum et Statuarum* di François Perrier, Romae 1638, *passim*.



il. 10 Po prawej: detal il. 9;
po lewej: Artemida (Diana) z Gabii,
rycina za François Perrierem (1638)

il. 11 Po prawej: detal il. 9; po lewej: Dionizos
z panterą, rycina za François Perrierem (1638)

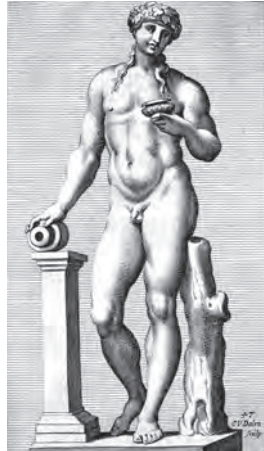
⁴⁰ Zob. J. Miziołek, *Villa
Laurentina...*, fig. 85.
⁴¹ Ruffinière du Prey,
The Villas of Pliny..., s. 152.

ukazane są w lustrzanym odbiciu w stosunku do rycin. Warto tu nadmienić, że książka Perriera znajduje się w bibliotece hrabiego Potockiego, przechowywanej obecnie, tak jak rysunki z rekonstrukcją Laurentyny, w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Jest to jeszcze jeden dowód na to, że Potocki jest autorem całej koncepcji ambitnego przedsięwzięcia. Czy w dekoracji *triclinium* istnieje jakiś przemyślany program? Wydaje się, że myśl przewodnia krąży wokół wykwintnego biesiadowania, przynoszącego dobre samopoczucie, zdrowie i siły fizyczne – Diana to wielka łowczyni dzikiej zwierzyny, Dionizos to bóg wina; do uctowania odnosi się też scena na sklepieniu z Heraklesem i Hebe oraz reliefy ze scenami dionizyjskimi; i wreszcie Salus, bogini czuwająca nad zdrowiem. Studiując kolejne plansze z rekonstrukcją willi Pliniusza, nietrudno jest dojść do wniosku, że Potocki uczynił z niej niejako galerię rzeźby. Jego sposób myślenia na ten temat odnajdujemy w *Notes et Idées sur la Villa de Pline*, gdy pisze o głównym pomieszczeniu łaźniowym, do którego przylegało *frigidarium* i *unctorium*:

Nic lepiej nie świadczy o wspaniałości starożytnych łaźni, niż same ich ruiny. Łaźnie publiczne, zbudowane przez Cezarów dla zjednania sobie przychylności ludu, były gmachami, których sam ogrom zdumiewa. [...] Stały się one zbiorami arcydzieł sztuki, siedzibą mówców i filozofów, miejscami rozrywki i przyjemności oraz spotkań ludu rzymskiego. Te cudowne budowle wyczerpywały skarby i zasoby panów świata, którzy poczuli się zmuszeni do ogołocenia gmachów swych poprzedników dla upiększenia własnych. Niektórzy zamożniejsi mieli w domach prywatne łaźnie, takie jak te, o których mówi



il. 12 Po prawej: detal il. 9; po lewej: Dionizos z naczyniem, rycina za François Perrierem (1638)



il. 13 Po prawej: detal il. 9; po lewej: Hygeia (Salus), rycina za François Perrierem (1638)



Pliniusz, których wspaniałość i wyszukanie były nie mniej zaskakujące. Według świadectw starożytnych, lśniły one złotem, malowidłami, rzeźbami i najrzadszymi kamieniami.

W niszach opisanego pomieszczenia rysownicy Potockiego umieścili posągi m.in. Merkurego, Wenus i Heraklesa⁴⁰.

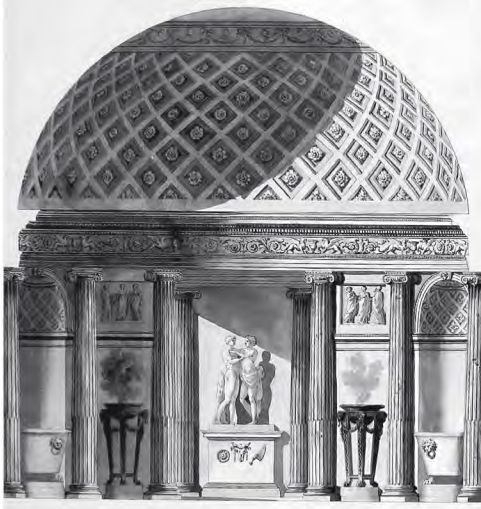
Dekoracja *frigidarium* i *unctorium*

Już Ruffiniere du Prey zwrócił uwagę na prawdziwy artyzm rysunku z przedstawieniem sali nakrytej kopułą z grupą rzeźbiarską ustawioną na cokole **il. 14**⁴¹. Jest to wizualizacja tych ot słów z listu Pliniusza do Gallusa:

Potem jest łazienka do zimnej kąpieli [frigidarium], przestronna i obszerna, z której przeciwległych ścian niejako wybrzuszają się dwie wanny, dostatecznie wielkie, gdybyś miał ochotę popływać blisko morza. [...] Przylega do niej pokój do namaszczania olejkami [unctorium].

Rysownik z niezwykłym artyzmem stworzył za pomocą finezyjnej kreski i precyzyjnego lawowania niemal perfekcyjną iluzję wolumenu rzeźb i plastyczności architektury. Omawiany rysunek, przedstawiający *frigidarium-unctorium*, zdaje się zawierać ponadto niezwykle interesującą adaptację ryciny z drugiego tomu dzieła Pierre'a F.H. d'Hancarville'a, poświęconego wazom antycznym ze zbiorów Williama Hamiltona⁴². Rycina ukazująca *columbarium* (pomieszczenie na składanie urn z prochami zmarłych) w formie rotundy z sarkofagiem w centrum, przy którym siedzi płaczący mężczyzna (d'Hancarville?) jest hołdem złożonym przez Francuza Winckelmannowi niedługo po jego tragicznej śmierci

⁴² Zob. P. F. H. d'Hancarville, *The Collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, ed. by S. Schültze, Köln, London etc. 2004, s. 162; zob. też I. Jenkins, K. Sloan, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, British Museum, London 1996, s. 148.



il. 14 Giuseppe Mannocchi, wg wskazówek Stanisława Kostki Potockiego, Villa Laurentina: frigidarium i unctorium, rysunek kolorowany; Biblioteka Narodowa w Warszawie



Ilustracja dostępna w wersji drukowanej

il. 15 F. Tegazzo, K. Krzyżanowski, Galeria odlewów gipsowych rzeźb antycznych, rycina, Warszawa; Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie

na gestach i pozach trochę w duchu *Uczty* Platona? Nie są znane żadne przekazy o jakichkolwiek homoseksualnych aspektach życia Stanisława Kostki; znana jest za to jego prawdziwa miłość do żony, Aleksandry z Lubomirskich. Obecnie jestem zdania, że ów finezyjny „dialog” ciał – obejmowanie się, patrzeć prosto w oczy – odbywa się jednak pomiędzy mężczyzną a kobietą. Bliższa kobiecej niż męskiej jest budowa ciała postaci po prawej stronie; wskazują na to smukłe nogi i ręce, wąskie ramiona, przewiązane biodra o kobiecych kształtach i pięknie ufryzowane włosy. Z kolei postać po lewej jest nieco hermafrodytyczna, jak większość postaci czy rzeźb Mannocchiego (m.in. statuy w niszach na omówionym wcześniej rysunku – **il. 6**), o typowej dla tego artysty małej głowie i charakterystycznych, smukłych, ale dobrze umięśnionych nogach. Czy są to idealizowane postacie Stanisława Kostki i jego żony Aleksandry, jako Amora i Psyche lub innej pary mitologicznych kochanków? *De facto* wiadomo, że uczony hrabia-architekt słynął z urody, o czym zaświadcza liczne jego portrety, zwłaszcza te z okresu młodości, gdy powstawała idealizowana rekonstrukcja willi w Laurentum⁴⁸.

Kilka uwag o projekcie Muzeum

Sztuk Pięknych w Warszawie

Czy projekt odtworzenia willi Pliniusza był tylko rodzajem testowania własnej imaginacji na polu architektury i jednocześnie wypróbowywania wiedzy z zakresu archeologii? Potocki myślał

⁴⁹ List do żony, w: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (AGAD), Archiwum Publiczne Potockich (APP) 262/I; zob. B. Majewska-Maszkowska, T. Jaroszewski, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1785–1786 w świetle jego korespondencji z żoną*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 211–233; szczeg. 220; zob. też: *Grand Tour...*, s. 163; list ten wymaga gruntownej analizy.

⁵⁰ Zob. K. Gutowska-Dudek, *op. cit.*, s. 163–164, nry 814–818 (820); *Grand Tour...*, s. 212–215. J. Polanowska, *op. cit.*, s. 83–91, 179–181.

⁵¹ S. Lorentz, *Działalność Stanisława Kostki Potockiego w dziedzinie architektury*, „Rocznik Historii Sztuki” I (1956), s. 450–497; s. 457; Z. Bobrowski, *Budynki użyteczności publicznej w Polsce wieku Oświecenia*, Warszawa 1961, s. 102–104.

niewątpliwie o opublikowaniu swego dzieła, wykonanego wspólnie z kilkoma rysownikami, ale nigdy do tego nie doszło. Do swego projektu powrócił w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Ze źródeł pisanych wiadomo, że w 1786 roku założył on pracownię architektoniczną na Piazza di Spagna w Rzymie, w której pracował nad Laurentiną razem z Chrystianem Piotrem Aignerem i jego bratem Karolem⁴⁹. Jakkolwiek był cel owej fascynującej rekonstrukcji, pewne jest, że niektóre pomysły, motywy i detale przelane na papier w latach 1777–1778 trafiły do realizacji; wystarczy rzut oka na fasadę kościoła św. Anny w Warszawie, zaprojektowaną przez Potockiego wraz z Aignerem dziesięć lat później, by sobie to uzmysłowić. Najbardziej oczywistym „zastosowaniem” jest schodkowa piramida wieńcząca przyczółek świątyni, tyle że wznosi się na niej krzyż, a nie kwadryga, jak w Laurentynie. Również rzeźby ustawione pomiędzy kolumnami na rysunku z jedną z czterech elewacji tej willi zostały w podobnym duchu powtórzone, ale tym razem w projekcie Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, którego datowanie nie zostało dotąd ustalone, podobnie jak liczba składających się na niego rysunków⁵⁰. Pomimo że pisali o nim Lorentz, Bobrowski, Gutowska-Dudek, Kwiatkowska, piszący te słowa i ostatnio Polanowska, projekt ten (*Projects des Bâtimens pour un Musée Beaux-Arts de la Composition de Comte Stanislas Potocki*) nie doczekał się pełnego opracowania, na które w pełni zasługuje, albowiem zajmuje ogromnie ważne miejsce w dziejach polskiej muzeologii⁵¹. W niniejszych uwagach powrócimy do kwestii owej odnalezionej w tece z rekonstrukcją Laurentyny planszy. W sumie zatem plansz wiążących się z omawianym projektem jest co najmniej sześć.

Chodzi o planszę ukazującą wspaniałą galerię rzeźby, m.in. z *Wenus Medycejską* (lub *Wenus Knidyjską*) i *Satyrem* Praksytelesa, ustawionymi pomiędzy kolumnami w porządku jońskim [il. 4]. Żaden ze znanych wcześniej pięciu rysunków, m.in. z planem gmachu, jego fasadami i przekrojem z widocznymi rzeźbami, nie sięga poziomu rysunku Mannocchiego, ale jest to ten sam gmach z hemicyklem, rotundą w stylu Panteonu i dwoma trójnawowymi pomieszczeniami z jońskimi kolumnami, wypełniony pięknie rysowanymi dziełami rzeźby. Porównanie tego rysunku, przypadkowo zapewne „zawieruszonego” w tece plansz z Laurentiną, z planszami przypisanymi projektowi muzeum uzmysławia kunszt artystyczny włoskiego artysty i jednocześnie ukazuje ambitny projekt Potockiego w nowym świetle. Jak wiadomo, Mannocchi zmarł w 1782 roku, a więc plansza z projektem wnętrza galerii powstała w roku 1780 albo jeszcze wcześniej. Świadczy to o tym, że przyszły twórca Uniwersytetu Warszawskiego bardzo wcześnie zaczął myśleć o swego rodzaju galerii rzeźby, która miała pomóc w kształceniu artystycznym w Warszawie.

Potocki wrócił do swego projektu po 30 latach, gdy był ministrem w czasach Księstwa Warszawskiego, a następnie Królestwa Kongresowego, kiedy to za jego sprawą Uniwersytet Warszawski zakupił w sumie przeszło 700 odlewów gipsowych najznakomitszych rzeźb antycznych. Odlewy te ustawiono w trójnawowej Sali Kolumnowej, która się szczęśliwie do dziś zachowała. Wykonany w okresie prac nad rekonstrukcją willi Pliniusza projekt pierwszego muzeum w Warszawie przyczynił się zatem znacznie do rozwoju sztuk pięknych i badań nad antykiem na Uniwersytecie Warszawskim. Na słynnej rycinie Krzyżanowskiego i Tegazza ukazane są m.in. następujące dzieła [il. 15](#): *Sylen z matym Dionizosem* (Museo Pio-Clementino, Watykan), *Wenus Kapitołińska* (Muzeum Kapitołińskie, Palazzo Nuovo), *Dyskophoros* Naukydesa (Museo Pio-Clementino, Watykan), *Germanik* (Luwr); po prawej: *Dionizos Borghese* (Luwr), *Afrodyta z Kapui* (Museo Archeologico Nazionale, Neapol), *Jazon* (Luwr), *Gladiator Borghese* (Luwr), *Umierający Gal* (Muzeum Kapitołińskie, Palazzo Nuovo), *Centaury Furietti* (Muzeum Kapitołińskie, Palazzo Nuovo)⁵².

⁵² Na temat uniwersyteckiej galerii odlewów gipsowych zob. J. Miziołek, *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja*, Warszawa 2005, s. 111–117 i przede wszystkim H. Kowalski, *Antyczne tradycje w dekoracji rzeźbiarskiej gmachów Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu*, Warszawa 2008.

⁵³ Odnośnie do dokonań markiza Maffei na polu badań nad starożytnością zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, przeł. A. Peńkos, Warszawa 1996, s. 210–227.

Zamiast zakończenia

Pliniuszowa willa z ogrodem, winnicą, warzywnikiem, błękitem nieba i morzem, musiała być dla jej właściciela niemal Helikosem – o czym pisze w jednym ze swych listów – i naturalną kolejną rzeczą musiała szczególnie fascynować ludzi oświecenia, w epoce prawdziwego, opartego na badaniach archeologicznych, kultu antyku. Rekonstrukcja willi podjęta przez hrabiego Potockiego może być uznawana za dzieło wybitne z artystycznego punktu widzenia i niezwykle erudycyjne w perspektywie archeologii i historii sztuki. Po przebadaniu źródeł pisanych i licznych zabytków antycznych, idąc śladami Scipiona Maffei i Johanna Joachima Winckelmannna, znakomity przedstawiciel polskiego oświecenia dokonał wyczynu unikatowego w skali światowej⁵³. Refleksy pracy nad rekonstrukcją Laurentyny widoczne są we wzniesionej przez Szymona Bogumiła Zuga willi w Natolinie (niegdyś Bażantarnia) i w fasadzie kościoła św. Anny w Warszawie. Przede wszystkim jednak wizualizacja willi-toposu literackiego stała się punktem wyjścia do projektu Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, w znacznej części zrealizowanego w murach Uniwersytetu Warszawskiego. Opowiedzą o tym przygotowywana publikacja i film w technologii 3D, którego wstępna wersja powstała już w 2008 roku.

Dziękuję Mikołajowi Baliszewskiemu i Maciejowi Tarkowskiemu za owocną współpracę w badaniach nad Laurentyną a Hubertowi Kowalskiemu za zdjęcia z książki Perriera.