

Muz., 2017(58): 74-83
Rocznik, eISSN 2391-4815
data przyjęcia – 03.2017
data recenzji – 04.2017
data akceptacji – 04.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0009.9709

GALERIA UFFIZI W ŚWIETLE RELACJI PODRÓŻNIKÓW Z RZECZPOSPOLITEJ XVIII WIEKU¹

THE UFFIZI GALLERY IN THE LIGHT OF MEMOIRS OF TRAVELLERS IN THE POLISH REPUBLIC IN THE 18TH CENTURY

Małgorzata Wrześniak

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Abstract: The article briefly studies the way of perceiving of the Uffizi Gallery in Florence by Polish travellers during the period when the museum was subject to the so-called Enlightenment order. The analysis of memoirs from diaries of the Polish *Grand Tour* indicates that they were considerably influenced by Italian guidebooks and texts by French travellers, among which the most popular was *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765–1766* by Joseph-Jérôme Lalande, who was eagerly referred to and his passages quoted. Realising the scheme of the Uffizi Gallery's descriptions by Polish travellers, one should not hastily assume they lacked the sense of observation, taste or aesthetic

sensitivity, and finally the ability to assess a work of art. An in-depth analysis of Polish notes indicated that enlightened arrivals from the Vistula River could critically relate not only to the text of the guide or the French description mentioned, directly ascertaining: *You were not right, Mr Lalande!*, but also that they came to Florence prepared for the reception of an artwork and the museum itself. They were primarily interested in newly acquired objects or changes in the exhibition. The picture of a Polish traveller, as it is seen through Polish 18th-century accounts, who notes – frequently remotely – fleeting impressions, but without a doubt, they are perfectly aware of what they are looking at.

Keywords: history of museums, organising museum collections, Uffizi Gallery, traveller's diary, Stanisław Kostka Potocki, Medicis, Joseph-Jérôme Lalande.

[Galeria Uffizi] *najpierwsze między wszystkimi trzema miejsce. Prawie co tylko na ozdobę podobnych miejsc służyć może, to wszystko dokładnie i licznie zebrane. Obrazy liczne i nieoszacowane. [...] Wszystko to tam do podziwienia, [w] wosku nawet nie do uwierzenia rzeczy znajdują się. [...] Kamei roboty w kryształach, w lapis lazury i różnych najpierwszych kamieniach. Nieoszacowane w nich ślady i znaki starożytności w bożkach, urnach, lampach i ogólnych naczyniach znaczna część wartości tej galeryi ukazują.*

Teofila Konstancja z Radziwiłłów Morawska, *Diariusz podróży 1773–1774*,
oprac. B. Rok, Wrocław 2002, s. 138.

Układ Galerii Medicis jest najporządniejszy co do ułożenia, który widziałem. Podział tego na galeriey obrazów i statuów, potem na gabinet wazów i kamieni rzadkich, na gabinet malarzy, inskrypcyj, kameów, zbiór bronzów starożytnych i teraźniejszych.

Dziennik podróży Stanisława Staszica 1789–1805,
wydał Cz. Leśniewski, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce”, seria II, T. 2, Kraków
1931, s. 235.

Historia florenckiej galerii liczy 400 lat i jest najdłuższą w Europie, zaś w XVIII w. obejmuje przebudowę gabinetu osobiwości w powszechnie dostępne, nowoczesne muzeum. Galeria medycejska powstała w 1581 r. i od początku istnienia, także w trakcie reorganizacji, udostępniana była zwiedzającym, choć do 3. ćw. XVIII w. jedynie szlachetnie urodzonym². Utrwalili ten fakt także polscy podróżnicy informując w relacjach, że Wielki Książę Toskanii często osobiście był zaangażowany w prezentowanie kolekcji³. Wspominał o tym jeszcze w ostatniej ćw. XVII w. Jan Michał Kossowicz, dyrektor podróży braci Jabłonowskich, podkreślając w szczególny sposób, że książę Kosma III sam oprowadzał młodych szlachciców, podając im do rąk drogie precjoza⁴. Status zbiorów zmienił się po śmierci w 1737 r. ostatniego z Medyceuszy Jana Gastona, kiedy tron Toskanii objęła dynastia lotaryńsko-habsburska. Na mocy tzw. paktu rodzinnego zawartego 31 października 1737 r. przez spadkobierczynię Medyceuszy Annę Marię Luizę z nowym Wielkim Księciem Franciszkiem Stefanem, kolekcja przestała być prywatną własnością władców tych ziem, dzięki czemu na zawsze pozostała we Florencji oraz została udostępniona szerokiej publiczności⁵. Galeria Uffizi z czasem uporządkowana, dzięki reformom Piotra Leopolda została w 1789 r. otwarta dla zwiedzających jako nowoczesne muzeum.

Diariusze włoskich wojaży Polaków, którzy odwiedzali tę „świętynię” sztuki od początków jej istnienia, dokumentują wszystkie etapy wprowadzanych zmian. Najciekawszy bez wątplenia czas dla samego muzeum, jak i polskich relacji podróżniczych, to XVIII stulecie – wiek *Grand Tour* (a szczególnie jego druga połowa). Właśnie wtedy, ściślej w latach

1775–1782, przeorganizowano zbiory sztuki, rozdzielając je od instrumentów matematycznych i kolekcji kuriozów natury, tworząc równocześnie dla tych ostatnich Imperial Regio Museo di Fisica e Storia Naturale⁶.

Przemiana najstarszego europejskiego muzeum z renesansowego gabinetu osobiwości w nowoczesne, skatalogowane i uporządkowane zbiory sztuki, jak pisze Paula Findlen, rozpoczęła się za rządów Kosmy III (1670–1723), który w 1675 r. odziedziczył znaczną kolekcję rysunków oraz malarstwa, w tym autoportrety malarzy, dla których w 1681 r. utworzono osobny gabinet zwany Salą Portretów (Sala degli autoritratti)⁷. W 1677 r. wielki książę Toskanii przywiózł do Florencji starożytne rzeźby z Villi Medici w Rzymie: *Walczących* (nr inwentarza 216), *Szlifyrza* (Arrotino, nr inwentarza 230) i *Wenus Medici* (nr inwentarza 224), które umieszczone w Trybunie Uffizi stały się – także dzięki zręcznej reklamie kustoszy galerii, kolejnych synów rodziny Bianchich⁸ – wizytówką muzeum. Nawet w latach 1802–1815, kiedy wojska napoleońskie łamiąc postanowienia Paktu rodzinnego wywiozły *Wenus* do Paryża⁹, nawet gdy w 1812 r. rzeźbę zastąpiła *Wenus* dłuta Canovy, zwiedzający Trybunę przybywali tutaj specjalnie dla *Wenus Medycejskiej*. Oglądali sam postument osierocony przez „starożytną boginię piękności”, porównując ją – choć nieobecna – z dziełem współczesnego im artysty. Odwołajmy się do polskich przykładów, świadczy o tym m.in. notatka z 1810 r. w pamiętniku polskiej podróżniczki identyfikowanej z Klementyną Wyganowską¹⁰, która napisała: *Na środku Trybuny wystawiono cztery z najświetniejszych pamiątek starożytności. Jedna z nich – Wenus de Medici, której imię stało się synonimem piękna – została wywieziona do*

Paryża. Na postumencie, na którym stała, nie postawiono żadnej innej znanej statuy, by zaznaczyć, że tej pierwszej nie da się zastąpić¹¹, i zapiski Stanisława Dunin Borkowskiego z 1815 r., który stojąc w Trybunie analizował formę obydwu posągów, dając ostatecznie palmę pierwszeństwa starożytnemu dziełu: *Wenus Kanowy jest wyższa od zwyczajnej wielkości kobiety, trzyma ona w prawej ręce suknię, która zasłania prawą pierś, całe ciało jest pochylone i głowa na lewy bok obrócona. Ta postawa dziwnie oznacza pierwsze wzruszenie wstydu. Wenus Medyceuszów wkrótce z Paryża spodziewana, jest nierównie mniejsza i cała naga. – Jeżeli co jej może zjednać pierwszeństwo nad dziełem Kanowy to jej mała postać, w której z łatwością wszystkich form kontury uderzają w oczy. Wenus Kanowy nie ma charakteru powabnej lubieżności jest to Bogini, ale Bogini skromności¹².*

Nie ulega wątpliwości, że *Wenus Medici* nie była wyłącznym celem podróżników z całej Europy przybywających do galerii, którą Medyceusze traktowali jako świadectwo ich potęgi i siły płynącej z niezliczonych bogactw. Już Francesco Bocchi – autor tekstu *Le bellezze della città di Fiorenza*, pierwszego profesjonalnego przewodnika po Florencji¹³ i Gallerii Uffizi u schyłku wieku XVI – a także późniejsi autorzy opisów galerii w XVII i XVIII w., na wstępie swych opracowań zapewniali przybyszów, że wiedzą właśnie najlepiej najwspanialszą świątynię sztuki: *Teraz, ponieważ na najwyższym piętrze tych przestronnych budowli, tak wzdłuż jak i wszere jest wiele pokoi, w części wschodniej urządził Wielki Książę Franciszek Galerię tak wspaniałą i tak królewską, pełną rzeźb, obrazów najszlachetniejszych i najdroższych przyrządów, najbardziej królewskich piękności, dziś najbardziej zadziwiających rzeczy na świecie. Znajdują się w niej najwykwintniejsze dzieła sztuki, najznakomitsze dekoracje, najgenialniejsze porządki, które umysł ludzki potrafił stworzyć, rozmieszczone przez Bernarda Buontalentięgo, architekta Wielkiego Księcia Franciszka i jego następcy Ferdynanda. Błądzący wzrok po tych wszystkich pięknościach, tak rozmaitych, tak rzadkich, tak wyrafinowanych, zatracą się w najwznioślejszych duchowych rozkoszach¹⁴.*

Nie można oprzeć się wrażeniu, że wczesne przewodniki po pierwszym europejskim muzeum ukazują jego obraz w znacznej mierze subiektywny. Do poł. XVIII w. przedstawiają spis wybranych i, zdaniem autorów a może raczej właściciela zbiorów, dzieł najlepszych czy po prostu najcenniejszych pod względem materialnym. Ich słowa odbijają się echem w polskich relacjach, które wydają się być z jednej strony silnie uwarunkowane wcześniejszymi lekturami, a z drugiej opowieściami oprowadzających. Taki jest właśnie pierwszy w polskim piśmiennictwie podróżniczo-pamiętnikarskim¹⁵ opis Gallerii Uffizi skreślony przez Karola Stanisława Radziwiłła w 1686 r.¹⁶, wskazujący na wyraźne zapożyczenia z tekstu autorstwa Francesca Bocchiego, zwłaszcza gdy chodzi o kształt galerii jak i sposób narracji a także wybór dzieł, które zostały odnotowane. W kontekście skrupulatnie zapisywanych kosztów florenckiej mozaiki z *pietre dure* komentarz przybyszów znad Wisły na temat dzieł malarstwa może wydawać się nazbyt lapidarny i świadczący tym samym o niskim poziomie wrażliwości estetycznej. Skwitowanie zbiorów następującymi słowami: *widzieliśmy obrazy wszystkich malarzów najszlachetniejszych w całej Europie* lub użyte go dwukrotnie *Potym obrazów*

wiele ma swoje źródło i uzasadnienie w tekście Francesca Bocchiego. Ten podając *curiosità i raritates* wraz z kosztami poniesionymi na ich zdobycie czy wykonanie, a także wyciszając skrupulatnie ilości i rozmiary drogich kamieni użytych do dekoracji mebli, równocześnie oświadcza: *Nie omówię jedna po drugiej wielu z pozostałych rzeźb z marmuru, brązu, ani reliefów, ani wielu obrazów najdoskonalszych mistrzów, których wykonanie jest istic królewskie, więcej – niesamowite, ani najwykwintniejszych dzieł, które w tym najpiękniejszym królestwie roztaczają czar, żeby oko słodką przyjemność z ich obecności doznawało, której nie sposób w pełni wyrazić słowami. Więc poważa w milczeniu nie tylko ten, który ją rozumie, ale i ten, który ledwie dostrzec może znakomitość kunsztu rzeźb, obrazów, jak i delikatnych porządków, drogocennych dzieł, które swym pięknem ukazują nie tylko wielkość natury, czy delikatne inwencje sztuki, ale przekraczający wyobrażenie splendor i wspaniałość, którą wspólnie osiągnęły¹⁷.*

Przekonanie wyrażone przez autora *Piękności miasta Florencji*, iż nie sposób jest zbiorów galerii opisać, było przez polskich podróżników, niepodjęmujących się notowania uwag dotyczących medycejskich zbiorów, chętnie powtarzane. W 2. poł. XVIII w., gdy Polacy zwiedzali Florencję korzystając z bogatej literatury fachowej, brak własnych notatek uzasadniali stwierdzeniem, że zbiory wielkiego księcia są już dostatecznie opisane. Uczynili tak np. August Moszyński w 1785 r.¹⁸, czy Franciszek Bieliński w 1791 r.¹⁹ zaznaczając, że: *Trzeba by wielkiego tomu, żeby zrobić opis galerii²⁰*. Nieprawdziwym byłoby jednak stwierdzenie, że Polacy nie pisali nic o zbiorach florenckich. W 1. poł. XVIII w. bowiem wielu podróżników pozostawiło pełne zachwyty notatki, w których można wyróżnić kilka elementów wspólnych. Pierwszym jest wspomniany już podziw dla obszerności, różnorodności i kosztowności medycejskiej kolekcji, w której najważniejsze miejsce zajmuje antyczna *Wenus*. Drugim jest pojawiająca się uwaga na temat galerii autoportretów, zawsze objaśniana stwierdzeniem, że uczynione *ad vivum*, w zwierciadle, przez sławnych malarzy. Trzecim jest konstrukcja opisu uporządkowanego według sal, przy czym najczęściej Trybuna opisywana jest na końcu. Można przypuszczać, że na autorów istotny wpływ wywierał tekst *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, to znaczy nowy przewodnik po Florencji autorstwa Raffaello del Bruno, który po raz pierwszy opublikowano w 1689 r. i wielokrotnie potem wznawiano. Autor kompendium, po zaprezentowaniu założyciela muzeum Kosmy I Medyceusza i architekta gmachu Giorgia Vasarięgo²¹ oraz fundatora cennego księgozbioru Antonia Magliabechięgo²², zachwalał galerię jako miejsce niezwykle. Czynnikiem to chociażby w analizie ikonografii freskowej dekoracji korytarzy: *Groteski różnych pomysłów (...) z figurami symbolicznymi przedstawiającymi Nauki i Sztuki najszlachetniejsze, dookoła których znajdują się portrety sławnych mężów miasta, którzy wynieśli je na wyżyny. Ta szlachetna inwencja może posłużyć przybywającemu obcokrajowcowi za zapowiedź najwykwintniejszych sztuk, które rozkwitły w naszej Ojczyźnie, bo tu zobaczy Filozofów, Matematyków, najczęściej wspomnianych Poetów, Mówców najszlachetniejszych, Prawników i Medyków najznakomitszych, Pisarzy... (...) Świątyni, Błogosławionych (...) i tak dalej... ludzi wszelkiej profesji²³.*

Raffaello del Bruno opisywał następnie 10 gabinetów wypełnionych starożytnymi rzeźbami *niezwykłej piękności*, różnymi *dziwnościami natury*, wyrobami z *piere dure*, bursztynu i kości słoniowej²⁴. Podawał informacje o zbiorach w kolejnych salach, zgodnie z kierunkiem zwiedzania. Celowo jednak pomijał gabinet znajdujący się w sercu galerii, proponując podróżnikowi obejrzenie go na końcu: *Układ sal wskazywałyby – pisał – żeby wejść do Trybuny, ale ucieszy się obcokrajowiec, gdy odkładając na krótką chwilę jej podziwianie, uda się do innego pokoju*²⁵. W pozostałych salach w sposób szczególny del Bruno zachwalał kolekcję autoportretów, których – jak podawał – największą zaletą jest to, iż są *ręką własną namalowane przez samych Mistrzów, których przedstawiają się jak żyli*²⁶. Obejrzawszy te niezwykle dzieła kierował wreszcie podróżnika do Trybuny gdzie jest: *wszystko, co najpiękniejsze i najdroższe na świecie (...) I najbardziej podziwiana przepiękna statua Wenus, nazywana potocznie Venere de' Medici, która dawno temu bez wątpienia była jednym z cudów Rzymu, a teraz jest chlubą tego miasta. (...) Nie ma wśród obcokrajowców takiego, który przybywając tutaj nie chciałby jej zobaczyć*²⁷.

Nie przeceniając wpływu tekstu Raffaella del Bruno warto odwołać się do dwóch przykładów. Oto relacja Felicjana Junosza Piaskowskiego z około 1720 r.: *Między pałacami – pisał polski podróżnik – widzenia godny jest stary pałac księżęcy, w którym teraz nikt nie mieszka – jest on nie tak z siebie, jak z galerii swojej sławny, o której może się to śmiało powiedzieć, że czego w Rzymie po siła pałacach ciekawy szukać musi, tu razem znajdzie. Począwszy od malowania każdy przyznać musi, że na wyśmienitych sztukach mu nie zbywa, jako jest jeden pokój, w którym samych tylko sławnych malarzów wiszą portrety, z których jest kilka, co się sami patrząc we zwierciadle, malowali; na drugim miejscu wszystkich godnych ludzi wciąż idą obrazy. (...) statuy widzenia godne, bo wszystkie prawie stare z Rzymu poprzywożone, między którymi Wenera ukradziona w Rzymie dla wyśmienitości roboty więcej niż złoto szacowana*²⁸.

I uwagi Jakuba Lanhausza przebywającego w 1768 r. we Florencji, który zwiedzając w zachwycie notował listę medycejskich kuriozów: *Tu cudowne widziałem rzeczy, i lubo piękne są u XX. Franciszkanów w Wiedniu, lubo piękniejsze w Bononii, najpiękniejsze tu mi się zdawały. (...) Poszliśmy do jednego pokoju, gdzie różne obrazy, a wszystkie portrety przednich malarzy. (...) stąd poszliśmy do drugiego pokoju gdzie są różne waza małe, wielkie i drobne porcelanowe, tu stoi stół na nogach hebanowych, wokół niego rama mosiężna, suto złożona z różnych sztukcek drogich kamieni zrobiony. W trzecim pokoju są figurki różne przednie i kosztowne. (...) Jeszcze tu są obraz śliczne. (...) W pokoju czwartym znowu stół, (...) różne obrazy przednie, między temi portret Marcina Lutra. (...) Są tu i figury duże alabastrowe, między niemi dwaj sodomite. (...) W piątym pokoju są znowu przednie obrazy, coś jakby kopuła w tej tabernakulum obracające się, na nim różne rzeczy. (...) różne statue osobliwie chłopca ostrzącego jakby pół kosa nóż, a to z alabastru. W szóstym pokoju widziałem przednie rzeczy niemieckie z kości zrobione, potem głowę z wosku zrobioną, przez anatomię ze skóry przez połowę obłupioną, i skóra tu leży przy niej ad vivum, jakby naturalna, lubo woskowa*

*jest i na pół na wierzchu otwarta, przy niej dwa noże, ale to w szafce za szkłem stoi na stole, z nosa jej ciecze jak gdyby tabaki zażywał ten, wąsy i broda ad vivum wydane, tak że przypatrując się dość długo, byłem tego zdania, iż prawdziwa głowa jest ucięta, gdyby mi nie powiedzieli, że robiona, byłbym zawsze zdania tego, iż prawdziwa. (...) Jeszcze poszliśmy do pokoju 7-go, gdzie widziałem różne instrumenta matematyczne, świat potężny jak największe u karety koło...*²⁹.

Zacytowane fragmenty wyjęte z diariuszy polskich podróżników ukształtowane są – jak się wydaje – przede wszystkim pod wpływem przyjmowanej bezkrytycznie opowieści oprowadzających po galerii kustosz z rodziny Bianchich, o których niekompetencji wspominała Paula Findlen. Przytaczała niezbyt pochlebna opinię niemieckiego podróżnika Johanna Geорга Keysslera, który około 1740 r. ironicznie tytułował kustosza *uczony Pan Bianchi*³⁰. Warto jednak dodać, że krytyki oprowadzających po galerii dokonał również co najmniej jeden polski podróżnik, Franciszek Bieliński, który przebywał we Florencji w latach 1787–1789. W pamiętniku z podróży zbulwersowany opisał zdarzenie, którego był świadkiem. Oto stojąc przed obrazem Giovanniego Biliverta *Józef i żona Putyfara z 1619 r.* (obecnie w Galerii Palatina, inwentarz 1890, nr 1585) podszuchał przybyłych z Rosji zwiedzających: *Jest jeden wielki obraz Józefa stojącego przed żoną Putyfara, która wychodzi z łoża przez Giovanniego Battistę Beliverta pięknie namalowany, którego koloryt rzuca się w oczy. Pewien podróżnik rosyjski nie znając innego języka niż własny oglądał obrazy w korytarzu ze swoim cicerone i zwrócił uwagę na to dzieło. Zapytał przewodnika, co to za historia. Pan mu odpowiedział po rosyjsku, że to jest żona Putyfara, która szarpie swojego męża, ponieważ on już jej nie chce. Podróżnik kiwając głową odpowiedział: Horoszo, Horoszo. Byłem w pobliżu i śmiejąc się zastanawiałem nad sposobem podróżowania. Tylu jest na świecie wykształconych ludzi, a ten? Z czym powróci do Moskwy?*³¹.

Wiadomo, że już za czasów Kosmy III ukształtował się urząd Pierwszego i Drugiego Kustosza, Asystenta, Odźwiernego i Służącego oraz Antykwariusza Galerii³². Pełniący tę ostatnią funkcję potrafili interpretować dzieła sztuki i mieli pogłębioną wiedzę o wartości zgromadzonych w galerii dzieł, podczas gdy Kustosz jedynie je opisywali. Rzeczywiście Giuseppe Bianchi opublikował w roku 1759 r. *Ragguaglio delle Antichita e Rarità che si conservano nella Galleria Medicea Imperiale di Firenze*. Kieszonkowy przewodnik ostro skrytykowany przez Giuseppe Pellego Bencivenniego, dyrektora galerii w latach 1775–1793³³, zainspirował go do tego, aby po zakończeniu oświetleniowych porządków w galerii Uffizi zlecić Francescowi Zacchirolemu napisanie nowoczesnego przewodnika³⁴. W drugiej połowie stulecia polscy podróżnicy także chętnie krytykowali zarówno niedostatki wiedzy z przewodników, jak i inne teksty, którymi się posługiwali podczas zwiedzania. Po 1770 r. mieli już do dyspozycji całkiem poukazywany zbiór opisów miasta i Galerii Uffizi, mieli też własne zdanie i chętnie je wypowiadali. Ale i w tym czasie konstrukcja polskich opisów zwiedzania galerii i innych florenckich osobliwości jest wzorowana na cudzych tekstach, głównie na francuskich relacjach z podróży, są to: Charlesa Nicolasa Cochina *Voyage d'Italie ou Recueil de Notes sur*

les Ouvrages d'Architecture de Peinture et de Sculpture que l'on Voit dans les principales Villes d'Italie wydana w Paryżu w roku 1758 i Josepha-Jérôme'a Lalande'a, *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765–1766* opublikowana w 1769 r. w Paryżu i Wenecji. Autor tej drugiej często powoływał się na swego poprzednika słowami: *jak pisze Pan Cochin*. Tę formułę przejęli i polscy podróżnicy powołujący się częściej na *Pana de Lalande*, którego opis uchodził za najlepszy jeszcze po oświeceniowej przebudowie galerii. Można zaryzykować stwierdzenie, że owe odwołania wynikały z pierwszych prób naukowego podejścia do opisu dzieł sztuki. Podróżnicy tej miary co Michał Mniszech, Stanisław Kostka Potocki, Franciszek Bieliński, August Moszyński czy Stanisław Staszic nie mieli zamiaru przywłaszczać sobie cudzych odkryć. Przeciwnie, chętnie z nimi polemizowali pisząc na przykład: *nie miał racji Pan Lalande!*³⁵.

Jednym z najbardziej docieklivych był Michał Jerzy Wandalin Mniszech, który – jak się wydaje – przeczytał niemal całą dostępną literaturę przedmiotu. Powoływał się na nią w swoich notatkach. Oprócz wspomnianych powyżej były to także: Antonia Francesca Goriego *Museum Florentinum* wydane w latach 1731–1734³⁶ i Bernarda de Montfaucona *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* z 1724 roku³⁷. *Nasz szkic* – pisał Mniszech – *nie jest kopiowaniem autorów, ale tylko uwagami, o tym, co nas najbardziej uderzyło poprzez doskonałość pracy*³⁸. Należy zwrócić uwagę, że częste stosowanie zwrotu: *Pan Cochin uważa tę figurę za zachwycającą, ale...*³⁹, *Pan Cochin uważa, że nie ma nic w tym rodzaju równie pięknego w Italii*⁴⁰, nie jest li tylko powołaniem się na tekst francuskiego autora, ale ma polemiczne zabarwienie w stosunku do jego arbitralnych stwierdzeń. Samodzielny sąd wzbogacony o spostrzeżenia kształtuje się w konfrontacji z lekturą relacji i opisów autorstwa innych. Mniszech sam śmiało oceniał i krytykował zarówno znakomitość, jak i braki florenckich arcydzieł czy całych kolekcji. To on pierwszy, znając zapewne nowożytny układ szkół europejskich kształtujący się w paryskich gabinetach sztuki w XVIII w.⁴¹ zauważył, iż w wychwalanym dotąd zbiorze autoportretów w Uffizi znalazły się tylko dzieła mistrzów włoskich, nie ma zaś wielu malarzy francuskich, niemieckich i flamandzkich⁴². Kolekcję porcelany uznał za znacznie gorszą od dreździeńskiej⁴³, kolekcję gemm zaś za najlepszą w Europie, tak pod względem liczebności i różnorodności zbioru, jak i stanu zachowania⁴⁴. Opisując zgromadzone w Trybunie rzeźby wyraźnie wzorował się na tekście Lalande'a⁴⁵, zwracając jednak uwagę, iż podawane przez autora hipotezy i atrybucje rzeźb nie są przekonujące⁴⁶.

Ciekawe uwagi krytyczne pozostawił też w swoim pamiętniku z podróży August Moszyński, architekt i arystokrata zarazem, przebywający we Florencji około 1785 r., który posiłkował się nie tylko wymienianymi już tekstami francuskich podróżników ale pouczał, że: *Komuś, kto pragnie jedynie oglądać i kształcić się bez pretensji do pisania wystarczy posiadać, jako przewodnika Cochina, Lalande'a i Ristretto delle cose più notabili*⁴⁷, opisuując zaś galerię dodawał: *nie można się posługiwać żadnym opisem z książek podróżniczych ani nawet przewodnikami drukowanymi we Florencji, aż do roku 1783. Należy, więc sprawnie sobie książkę pod tytułem: Description de la Gallerie*

Rayale de Florance Zacchirollego⁴⁸. Warto odnotować kilka spostrzeżeń Moszyńskiego, dotyczących przede wszystkim ekspozycji w Galerii Uffizi. Był on pierwszym wśród polskich podróżników, który zwrócił uwagę na obecność w muzeum dzieł miernych, które – jego zdaniem – nie zasługiwały na wyeksponowanie. Były to portrety sławnych Toskańczyków: *choć nie pozbawione pewnej wartości, nie są jednak godne zajmować miejsca w salach*⁴⁹. W innym miejscu zapisał na temat sposobu prezentacji rzeźb: *Obszedłem drugi raz galerię z zamiarem obejrzenia tylko posągów i popiersi w korytarzu. Przypomina trochę kram rozmaitości, lecz więcej w nim dobrych rzeczy niż złych*⁵⁰. Podobnie notował o gabinecie gemm gdzie razem z *pięknymi starożytnymi gemmami umieszczono nowe, przeciętnej wartości, albo starożytne, kiepskiej roboty, a nawet rzeźbione na muszlach*⁵¹. Podupadły na zdrowiu i słabego wzroku Moszyński ubolewał nad liczbą obiektów w gabinecie miniatur, który – jak zanotował – *wymagałby zbyt wiele czasu i lepszych oczu, aby wśród mnóstwa przedmiotów dokonać wyboru*⁵², jednocześnie chwalił ekspozycję Trybuny, która była doskonale doświetlona: *Zapomina się o tych pięknych dziełach, wchodząc do sali zwanej Trybuną. To prawdziwy zbiór arcydzieł. Sala oświetlona znakomicie za pomocą okien umieszczonych ponad gzymsem; zastania się je firankami wedle obrazu, który chce się oglądać*⁵³.

W swoich konstatacjach Moszyński nie był odosobniony. Podobne spostrzeżenia na temat zbiorów medycejskich pozostawili bracia Ignacy i Stanisław Kostka Potoccy. Są to najbardziej interesujące a zarazem najbardziej fachowe uwagi na ten temat. Obaj, wielokrotnie podróżujący do Italii i posługujący się opisami włoskich podróży Cochina i Lalande'a⁵⁴, znali – podobnie jak Michał Mniszech – ilustrowany katalog *Museum Florentinum* Antonia Goriego i *Żywoty sławnych malarzy* Giorgio Vasariego, a także najnowsze naukowe opracowanie zbiorów, wydane już po reorganizacji galerii w 1782 r. *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana, autorsta Luigiego Lanzi*⁵⁵. Do tego tekstu odwoływał się Ignacy Potocki notując w 1783 r. w pamiętniku jedynie uwagi na temat Grupy Niobe⁵⁶. Ignacy chwalił ekspresję rzeźb doceniając także sposób ekspozycji, zaprojektowanej i zrealizowanej w 1779 r. przez Gaspara Paleottiego – jego zdaniem – idealnie harmonizującej z proporcjami sali⁵⁷. Natomiast Stanisław Kostka wypowiadał się na jej temat z rezerwą, krytykując przy tym detal architektoniczny sali: *Dekoracja jest w dobrym guście, ale jest pewna suchość w ornamentach, zwłaszcza na sklepieniu. Obiekty, które się tu znajdują wymagają więcej prostoty i wielkości*⁵⁸. Notatki S. Kostki pełne są krytycznych uwag dotyczących nie tylko gmachu Uffizi, poszczególnych obiektów, całych kolekcji⁵⁹, lecz również ich ekspozycji. Już na wstępie pierwszy polski historyk sztuki ganił umieszczenie rzeźb na piętrze: *Trzeba się sporo nawspinać, żeby wejść po nich [schodach – MW]. To dziwaczny pomysł, żeby tak wysoko umieszczać przedmioty tak ciężkie, jak marmurowe rzeźby. Do ich solidności przecież znacznie lepiej pasuje parter*⁶⁰. Skrytykował kolekcję starożytnych waz, którą uznał za gorszą od zbiorów wiedeńskich, neapolitańskich i londyńskich choć, jak przyznawał, zamkniętych w 4 wielkich szafach obiektów *nie można dostatecznie ocenić czy są kopiami czy oryginałami*⁶¹.

Potocki, podobnie jak Moszyński, skrytykował ekspozycję gemm, których nie był w stanie zobaczyć z powodu niedostatecznego oświetlenia⁶². Kolekcję malarstwa zganił za dysproporcję w liczbie dzieł włoskich malarzy w stosunku do mistrzów z innych części Europy. Zdaniem podróżnika zbiór obrazów flamandzkich i holenderskich nie dorównywał innym kolekcjom europejskim: *dzieła te – pisał – nikną wobec pięknych włoskich obrazów, zresztą zbior ten nie dorównuje kolekcjom we Francji, Anglii, Holandii, Niemczech, ani nawet w Turynie*⁶³. Oceniając kolekcję autoportretów grzmiał oburzony na medycejskiego kolekcjonera, który obok arcydzieł nabył i eksponował także obrazy mierne: *Dziwne, że chęć powiększenia kolekcji otworzyła podwoje tej komnaty malarzom bardzo kiepskim albo amatorom, których znalezienie się tutaj jest bardziej godne szacunku niż rzeczywisty talent. To profanacja miejsca! Wyróżniam w tym tłumie, którym wytapetowano ściany pierwszej sali, Michała Anioła, jedyne, którego cechuje naturalność, jego ręka wydała tyle wielkich dzieł. To jedyne z dawnych, który mnie zaciekał. Wśród współczesnych, ten Rosalby⁶⁴, Kauffmann⁶⁵ i uroczy portret Madame Lebrun⁶⁶.*

Lektura notatek z ostatniej włoskiej podróży Stanisława Kostki, a tę odbył w latach 1795–1797, pozwala przypuszczać, iż ten kolekcjoner miał dobrze ukształtowaną i jasno sprecyzowaną wizję muzeum, które powinno spełniać funkcję edukacyjną i ukazywać pełną panoramę sztuki poprzez prezentację dzieł różnych epok i szkół. Z tego zapewne powodu krytykował on niedostatki medycejskiej kolekcji, ale i pochwalał chronologiczny układ ekspozycji, który pozwalał oceniać rozwój sztuki⁶⁷. Docenił też reorganizację galerii i udział Tommaso Pucciniego, dyrektora muzeum: *człowieka wielkiej wiedzy i znakomitego gustu, miłośnika sztuki. (...) To on ułożył zbiory Gallerii Florenckiej w pięknym porządku, dodając etykiety każdemu obrazowi, każdemu popiersiu, każdej rzeźbie, przyczyniając się w ten sposób do ich rozstawienia na cały świat*⁶⁸. Potocki w schyłku XVIII stulecia (pobył we Florencji, z którego pochodzą przytaczane powyżej uwagi datuje się na 1796 r.) odnotował też, że dyrektor galerii pracował w tamtym czasie nad zbiorami w Palazzo Pitti *porządkując ekspozycję, która – zdaniem podróżnika – nie była właściwie rozmieszczona*⁶⁹.

Lektura pamiętników z podróży włoskich, w których znalazły się opisy Gallerii Uffizi, bez względu na ich charakter (czy to lapidarne wycieczki obiektów zapożyczonych z przewodników, czy długie wywody znawców) pokazuje, że podróżnik znad Wisły zawsze zainteresowany był nowinkami. W pierwszym rzędzie opisywał, a zapewne i podziwiał, obiekty nowo przybyłe do galerii. Jeszcze w końcu XVII w. była to sala autoportretów, od 1677 r. *Venus Medici*, po 1769 r. grupa Niobidów przywieziona z Rzymu. Po 1775 r. wszyscy polscy podróżnicy odwiedzali także nowo utworzone Imperial Regio Museo di Fisica e Storia Naturale, dokąd przeniesione zostały zbiory woskowych modeli i minerałów, eksponowane do tej pory w Gallerii Uffizi i Palazzo Pitti⁷⁰. Po 1782 r. relacje polskich podróżników znów koncentrowały się na owej nowości, dotyczącej tym razem układu zbiorów muzeum. Wszyscy odwiedzający galerię po reorganizacji cechowali się dużym zmysłem krytycznym, tak w stosunku do zbiorów, kompletności kolekcji, jej ekspozycji, jak i jej opracowań, czy to w postaci opisów podróży, czy katalogów. Wszyscy też zapewne mogliby podpisać się pod słowami Augusta Moszyńskiego, który opis Florencji rozpoczął słowami: *Ja ograniczę się, podobnie jak w innych miastach włoskich, do mówienia o tym, co mnie wzrusza*⁷¹. Wzruszenia wywołane oglądem arcydzieł zmuszało ich często do milczenia. Owo milczenie nie wynikało z niedostatków ich edukacji, braku erudycji czy estetycznej wrażliwości. Przeciwnie – w XVIII w. polscy podróżnicy mieli pełną świadomość, że wrażeń zmysłowego odbioru dzieła nie da się zwerbaliżować w sposób dostateczny. Choć próbowali racjonalizować piękno antycznej rzeźby naukowymi wywodami wiedzieli, że nie zastąpią one oglądu oryginału, który sam najlepiej przemawia do widza. Wyraził to w bardzo stanowczy sposób Franciszek Bieliński poruszony pięknem *Venus Medici* konstatując, że nie zamierza zagłębiać się w naukowe dyskusje dotyczące jej autorstwa. Oto jego podsumowanie: *Mało mnie to obchodzi, ale zgadzam się ze wszystkim, co się tyczy jej piękna. Wiele razy była kopiowana, lecz nie udało się osiągnąć tej powietrznej lekkości, tej miękkości, która udaje ciało, tej skromnej słodyczy, którą się odznacza, która stawia ją poza wszelkimi definicjami. (...) Pewien francuski malarz⁷² wydał bardzo słuszną opinię: Wenus Tycjana jest piękną kobietą, ale Wenus Medici jest młodą boginią, to prawda, nigdy się nie znudzi jej podziwianie*⁷³.

Streszczenie: Artykuł jest krótkim studium na temat postrzegania florenckiej Gallerii Uffizi przez polskich podróżników w czasie gdy muzeum podlegało tzw. oświeceniowym porządkom. Analiza relacji zawartych w pamiętnikach polskiego *Grand Tour* wskazuje, iż nie miały wpływu na ich kształt miały włoskie przewodniki oraz teksty francuskich podróżników, wśród których najbardziej popularnym był *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765–1766* Josepha-Jérôme'a Lalande'a, do którego chętnie odwoływano się, cytując wybrane *passusy*. Dostrzegając schematyzm opisów Gallerii Uffizi pozostawiony na kartach relacji polskich podróżników nie należy jednak przyjmować pochopnie tezy o braku u nich zmysłu obserwacji, gustu

czy estetycznej wrażliwości, w końcu braku umiejętności oceny dzieła sztuki. Dokładniejszy ogląd polskich notatek wskazuje, iż oświeceni przybysze znad Wisły potrafili odnieść się krytycznie nie tylko do tekstu przewodnika czy wspomnianego francuskiego opisu, konstatując wprost: *Nie miał racji Pan Lalande!*, lecz także, iż przybywali do Florencji przygotowani do odbioru dzieła sztuki, jak i samego muzeum, w którym w pierwszym rzędzie interesowali się nowo pozyskanymi obiektami lub zmianami dokonanymi w ich ekspozycji. Z kart polskich relacji z XVIII w. wyłania się obraz polskiego podróżnika, który notuje – często zdawkowo – przelotne wrażenia, lecz bez wątpliwości ma doskonałą świadomość wartości tego, na co patrzy.

Słowa kluczowe: historia muzeów, organizacja zbiorów muzealnych, Galeria Uffizi, pamiętnik z podróży, Stanisław Kostka Potocki, Medyceusze, Joseph-Jérôme Lalande.

Przypisy

- ¹ Artykuł jest uzupełnieniem publikacji *Florencja-Muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników* wydanej w 2013 r. (tam też stan badań), w której zostały zebrane i omówione pamiętnikarskie relacje z podróży Polaków na przestrzeni 3 stuleci. Publikacja ta prezentowała wszystkie zabytki Florencji w podróżniczych relacjach ukazując, że już od połowy XVI w. sposób zwiedzania kościołów, prywatnych pałaców, czy nawet całego miasta nie różnił się od sposobu zwiedzania instytucji muzealnej. Niniejszy tekst koncentruje się na jednym, nieomówionym dotąd wyczerpująco, zagadnieniu, – uwagach polskich podróżników odnośnie do organizacji i ekspozycji zbiorów muzealnych. Przekłady z języka włoskiego – M. Wrześniak, jeśli nie zaznaczono inaczej. Autorka pragnie wyrazić wdzięczność pani Jolancie Czerzniewskiej za wkład redakcyjny.
- ² Na rok przed otwarciem galerii dla publiczności, jak zanotował zwiedzający w 1786 r. Jakub Lanhaus, nie wpuszczono jego lokaja z obawy przed kradzieżą. J. Lanhaus, *Itinerarium Canonici Ordinis Custodum SS. Sepulchri*, t. 1–2, rkps w Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie, sygn. 227, s. 188.
- ³ W 1588 r. Stanisław Reszka napisał: *Wielki książę (...) rozkazał zaprowadzić mnie do pewnej komnaty, którą zwie Tribuna, abym zobaczył wielką ilość cennych przedmiotów, które wytworzyła natura albo ludzki talent obmyślił i wykonał*, zob. [S. Reszka], *Stanisłai Rescii diarium (1583-1589)*, J. Czubek (red.), „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce” 1915, t. XV, cz. I, s. 213. Oczywiście w 1625 r. polski król, późniejszy król Władysław IV był witany z należytymi honorami i bywając wielokrotnie na dworze tokańskiego księcia zwiedzał także galerię. Wspomina o tym w *Diario dell’Etichetta Toscana, Relatione della venuta a Firenze del Serenissimo Principe di Polonia al Di 23 gennaio 1625* skreślony przez Cesara Tinghiego. zob. [C. Tinghi], *Diario dell’Etichetta Toscana, Relatione della venuta a Firenze del Serenissimo Principe di Polonia al. Di 23 gennaio 1625*, rkps w Archivio dello Stato di Firenze, Miscellanea Medicea sygn. 24, k. 105.
- ⁴ J.M. Kossowicz, *Peregrynacja do cudzych krajów Jaśnie Wielmożnych Ich Mciów Panów Jana i Aleksandra Jabłonowskich wojewodzieców ziem ruskich*, rkps w Kolekcji Tomasa Niewodniczańskiego w Zamku Królewskim w Warszawie, sygn. 112, notatka z 15 czerwca 1687.
- ⁵ Po śmierci Jana Gastona tytuł Wielkiego Księcia Toskanii został przekazany dynastii lotaryńskiej, natomiast spadkobierczynią medycejskiego dziedzictwa została Anna Maria Luisa, która pozostając bezdzietną postanowiła zabezpieczyć zbiory galerii. Artykuł III Paktu rodzinnego stanowił, że Anna Maria Luisa: *przekazuje Jego Wysokości (...) wszystkie ruchomości i cenne rzadkości odziedziczone po zmarłym Najjaśniejszym Wielkim Księciu Toskanii, jej bracie, w tym: Galerie, Obrazy, Rzeźby, Biblioteki, drogie kamienie i inne drogocenne przedmioty, jak święte relikwie (...) pod warunkiem, że dla ozdoby Państwa, dla pożytku publicznego i celem przyciągnięcia ciekawości obcokrajowców, nic nie zostanie wywiezione poza stolicę Wielkiego Księstwa*, cyt. za: A. Valentini, V. Vestri, *Il testamento di Anna Maria Luisa de’ Medici*, Polistampa, Firenze 2006, s. 35, zob. A. Jakubowski, *State Succession in Cultural Property*, Oxford 2015, s. 44.
- ⁶ P. Findlen, *Uffizi Gallery, Florence: The Rebirth of a Museum in the Eighteenth Century*, w: *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18-th and 19-th century Europe*, C. Paul (ed.), Los Angeles 2012, s. 73-112. Na temat historii i reorganizacji Galerii Uffizi zob. też *Gli Uffizi. Quattro secoli di storia, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 20–24 settembre 1982*, P. Barocchi, G. Ragionieri, L.S. Olschki (ed.), Firenze 1983.
- ⁷ P. Findlen, *Uffizi Gallery, Florence ...*, s. 75.
- ⁸ Od 1580 do 1768 r. kolejno: Giovanni, Sebastiano (1616), Giovanni (1646), Giovanni Francesco (1701), Giuseppe (1757) Bianchi pełnili funkcję Pierwszego Kustosza Galerii, stanowisko ustanowione jeszcze przez Franciszka I Medyceusza.
- ⁹ Ch. Pasquinelli, *Il rapimento della Venere dei medici nel 1802, un episodio ancora da chiarire*, „Studi di Metafonte” 2009, rivista semestrale, numero 3, <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.3/pasquinelli-il-rapimento-della-venere.html> [dostęp: 10.08.2015].
- ¹⁰ Na temat autorki diariusza podróży zob. M.E. Kowalczyk, M. Wrześniak, *I Grabowski też była kobietą! Dziennik podróży do Włoch z 1810 roku*, „Saeculum Christianum” 2012, nr 2, s. 227-289.
- ¹¹ [K. Wyganowska], *Journal de mon voyage en Italie, en Suisse et en Allemagne 1810*, rkps w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 4199/I, s. 32-33.
- ¹² S.D. Borkowski, *Podróż do Włoch w latach 1815 i 1816*, Warszawa 1820, s. 90.
- ¹³ Za pierwszy profesjonalny przewodnik po Florencji uchodzi tekst Francesca Albertiniego *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore, e stampato da Antonio Tubini nel 1510* [wydanie z 1863 r. dostępne na stronie Kunsthistorisches Institut in Florenz, <http://dlc.mpld.mpg.de/dlc/view/escidoc:7095:3/recto-verso> [dostęp: 1.08.2015] wydany na początku XVI w. zawiera – co zrozumiałe – jedynie informacje dotyczące niektórych florenckich świątyń, pomijając zupełnie medycejską kolekcję. Na temat wczesnych przewodników po Florencji zob. J. Boutier, *Visiter Florence à la fin du XVIIIe siècle. Le Ristretto delle cose più notabili di Raffaello Del Bruno (1689)*, w: *Villes et representations urbaines dans l’Europe méditerranéenne (XVIe-XVIIIe siècle). Mélanges offerts à Henri Michel*, textes réunis par J. Fouilleron, R. Andréani, Montpellier 2011, s. 51-58, publikowany online, http://www.storiadifirenze.org/pdf_ex_eprints/140-boutier.pdf [dostęp: 10.08.2015].
- ¹⁴ F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza dove a pieno di Pittura, di Scultura, di Sacri Tempij, di Palazzi, i più notabili artifij et più preziosi si contengono*, Fiorenza 1591, s. 45.
- ¹⁵ Radziwiłłowie mogli mieć do dyspozycji pierwszy przewodnik po Italii wydany w języku polskim w 1665 r. w Krakowie – *Delicje ziem włoskiej*, Kraków 1665. Nie ma w nim opisu galerii.
- ¹⁶ *Naprzód dwie wielkie, długie galerie pełne różnych statui przednich skulptorów, nad tymi zaś statuami są obrazy wszystkich wielkich wojenników i mądrych konsyliarzów. W tych galeriach jest izb 10, w których się chowają najbogatsze rzeczy książęce. W pier[wszej] widzieliśmy obrazy wszystkich malarzów najslawniejszych w całej Europie, którzy się sami malowali ad vivum i dali swoje portrety au G[an] Duc. W drugiej izbie są porcelany chińskie. W trzeciej izbie consideratur 4 obrazy de quatre saisons, kolumna wysoka alabastrowa bardzo sprytna i przez którą mógłby się przejrzeć. Stół, który jest wszystkiek z drogich kamieni i który reprezentuje różne frukta i który [był] robiony przez 20 mistrzów [przez] 10 lat, i który kosztował 50 000 talarów. W czwartej izbie jeden kabinet z bogatych kamieni, który kosztował 30 000 talarów, kolumny w nim są z agatu. Jeden stół z jaspisu, który reprezentuje różne wioski i ludzi ad vivum. Potym obrazów wiele. W piątej izbie jest jedna wielka sfera i jeden wielki globus. W szóstej izbie jeden stół z bogatych kamieni, który reprezentuje ad vivum le Port de Livourne. (...) Wieka sztuka szmaragdu jak rośnie. Potym wiele pięknych około obrazów. W siódmej izbie jeden stół z bogatych kamieni, a mianowicie pereł i rubinów, który kosztował 100 000 talarów. 30 mistrzów go robiło przez 15 lat. Jeden obraz różnych pastw en mosaïque. Jedna głowa Juliusza Cesarza z turkuszu zrobiona. (...) Jeden kabinet najbogatszy ze wszystkich (...) który kosztował półtora miliona. Dwie szafy pełne pięknych kryształów. (...) Statua de Veneris z marmoru białego, nad którą piękniejszej nigdzie nie masz. Jest już bardzo stara gdyż była adorowana od pogan w swoim kościele w Rzymie. Drudzy papieżowie nie chcieli byli nigdy pozwolić wywieźć jej z Rzymu, ale ten papież pozwolił temu księciu z dwoma drugimi, inszemi statuami.*

- Potym obrazy wielkie, oryginały sławnych mistrzów włoskich jak to: Tentoreta, Titiana, Raphaela, Paula Veronesa, Bassana etc. Ostatnie trzy izby są pełne zbioru i ryszunków wojennych, zob. K.S. Radziwiłł, *Diariusz peregrynacji europejskiej (1684-1687)*, A. Kucharski (oprac.), Toruń 2011, s. 169-170. Por. F. Bocchi, *Le bellezze della città ...*, s. 46-55.
- ¹⁷ F. Bocchi, *ibidem*, s. 55.
- ¹⁸ Tyle się już pisało o Florencji, że byłoby zbędne jeszcze coś dodawać, gdyby nie mnóstwo arcydzieł na każdym kroku, wprawiających w ekstazę duszę miłośnika sztuk i zmuszających go do oddania holdu tym, co je wykonali i zebrali. Każdy szczegół wskazuje na geniusz i wielkość pierwszych Medyceuszów, zob. A.F. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego 1784-1786*, B. Zboińska-Daszyńska (wybór i przekł. z francuskiego), Kraków 1970, s. 161.
- ¹⁹ *W moim dzienniku nie będę od niego przepisywać, zrobię jedynie listę tego, co zobaczyłem, dodając refleksje i uzasadnienia, tam, gdzie będzie to konieczne. Pewnego dnia, w mojej starości, przy kominku przepiszę na czysto brudnopis tego dziennika, będę mógł wybrać jakiś mały fragment od Pana de la Lande, ale teraz nie mając czasu, zwolnię siebie z tego obowiązku.* F. Bieliński, *Journal du voyage*, rkps w Bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 66, s. 6.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 12.
- ²¹ R. del Bruno, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, wyd. VII, Firenze 1767, s. 94.
- ²² *Ibidem*, s. 95-96.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Ibidem*, s. 97-98.
- ²⁵ *Ibidem*, s. 99.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ *Ibidem*, s. 100.
- ²⁸ F. Junosza Piaskowski, *Pamiętnik (...) podstolego podskarbiego, majora J. K. Mości, poczynszy od roku 1690*, nakładem K. Jabłońskiego, drukiem M.F. Poremby, Lwów 1865, s. 55-56. Podobnie na temat galerii Tomasz Wolski: *Galerie czyli moseae pełne są wszelkiego rodzaju drogich kamieni, malowideł i posągów. Zadziwiających [rzeczy] Wielki Książę Etrurii ma pełno w swoich przepastnych skarbcach, nie wspominając o sześciuset innych rzadkościach, którymi wewnątrz i na zewnątrz promienieje Florencia – kwiat wszystkich miast Italii.* [T.S. Wolski], *Illustris peregrinatio Jerosolimitana latius protracta per tres insigniores mundi partes Thoma Stanislao Wolski nobili Polono peregrine Jerosolimitano nempe per Europam, Asiam, et Africam*, Lwów 1737, s. 212. A Leon Andrzej Morawski kwitował Uffizi jednym zdaniem: *Sila raritates i klejnotów między którymi ukazują jeden diament jak gołębie jaje wielki*, zob. [L.A. Morawski], *Diarium Leonis Andreae de Chomęcice Morawski 1718-1732*, rkps w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 13757 / I, s. 341.
- ²⁹ J. Lanhaus, *Itinerarium Canonici ...*, s. 188-190. Lanhaus notował zachwycony i oburzony. Warto zwrócić uwagę, że starożytną rzeźbę *Walczących*, których określił, jako sodomitów [homoseksualistów] umieścił w pokoju czwartym, nie zaś w Trybunie (sic!) . Zwracał uwagę przede wszystkim na kurioza i takim mu się wydała owa rzeźba, podobnie jak portret Marcina Lutra, nie wspominał zaś o Medycejskiej *Wenus*.
- ³⁰ P. Findlen, *Uffizi Galery, Florence ...*, s. 84-85.
- ³¹ F. Bieliński, *Journal du voyage...*, s. 12-13.
- ³² P. Findlen, *Uffizi Galery, Florence ...*, s. 83.
- ³³ *Ibidem*, s. 89.
- ³⁴ F. Zacchioli, *Description de la Galerie Royale de Florence*, parte I-III, Florence 1783.
- ³⁵ Na temat przewodników, z jakich korzystali polscy podróżnicy zob. M. Wrześniak, *Florencja-Muzeum...*, s. 301-340.
- ³⁶ Mniszech jako jedyny w swoich notatkach wspominał o pracach nad wydaniem katalogu A.F. Goriego. Wychodząc z Galerii Uffizi zwiedził gabinet, w którym one trwały. Pisał: *W tym samym pokoju znajdują się rysunki rozpoczęte tego, co jeszcze nie jest rytowane z galerii, jak rzeźby, popiersia, portrety etc. Każda plansza prezentuje obiekt między dwoma pilastrami, w porządku, w jakim występuje. Rysunki na dziesięciu planszach, gdzie widzimy posągi, popiersia, płaskorzeźby, wazy, nawet inskrypcje, i wszystko inne w porządku ich ustawienia*, zob. [M.J. Wandalin Mniszech], *Observations sur les villas et les états d'Italie de ce volume faites depuis la fin de juillet jusqu'au commencement d'octobre de l'an 1767*, rkps w Bibliotece Naukowej im. Wasyła Stefanyka Ukraińskiej Akademii Nauk we Lwowie, sygn. 5639/II, s. 292.
- ³⁷ *Wielka liczba prac tej kolekcji jest znana od dawna, poprzez pracę Grutera, Monfancona i całego grona innych znawców. Opublikowano 10 woluminów in folio z opisami, z dużą ilością plansz, pod tytułem Museo Fiorentino, które wszystkiego nie zawiera. Bernardo Bianchi opublikował pierwszy tom skróconego opisu w tomie in octo, 234 strony. (...) Cochlin w drugim tomie swej Podróży po Italii bardzo dobrze opisuje kilka popiersi, posągów, najważniejszych obrazów tej wspaniałej kolekcji, ibidem*, s. 280.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ *Ibidem*, s. 259.
- ⁴⁰ *Ibidem*, s. 288-289.
- ⁴¹ P. Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes 2010, s. 9-14 i nast.
- ⁴² *W pierwszym, który jest pokojem malarzy, zgromadzono 250 portretów najbardziej znanych malarzy, wykonanych przez nich samych, głównie szkoły rzymskiej, florenckiej i lombardzkiej. Jest to bardzo rzadka kolekcja, ponieważ jest unikalna. Brakuje wielu malarzy francuskich, niemieckich, flamandzkich, mimo że jest ich wielu.* [M.J. Wandalin Mniszech], *Observations sur les villas ...*, s. 283.
- ⁴³ *Ibidem*, s. 284.
- ⁴⁴ *Utrzymuje się, że jest 3000 kamieni grawerowanych albo kamee, wśród których widać wiele wspaniałego wykonania, większość nie ma innych zalet, niż to, że są antyczne. Podziwiamy zwłaszcza znaczny szereg cesarzy i ich żon, Marka Aureliusza i Faustynę w agacie orientalnym. Marcjanę, siostrę Trajana na pięknym sardonyskie i wiele innych. Można powiedzieć, że ta kolekcja kamieni jest najznacniejsza w Europie, ibidem*, s. 291.
- ⁴⁵ Omówienie opisu Trybuny w notatkach Mniszcha, zob. M. Wrześniak, *Florencja-Muzeum...*, s. 112 i J.-J. Lalande, *Voyage d'un français en Italie fait dans années 1765-1766*, Paris-Venise 1769, s. 213n.
- ⁴⁶ *Ostrzycy noże to znany posąg bardzo zręcznie wykonany, figura jest całkowicie naga, przykucnięta, oparta na lewej ręce, trzyma wielki nóż, położony na kamieniu, gdzie musi go naostrzyć. Jest to figura starca, który ma odwróconą głowę z wyrazem skupienia, nie patrzy na nóż. Snuje się na jego temat różne*

domysły, wszystkie bardzo niepewne, zob. M. Mniszech, *Observations sur les villas ...*, s. 287.

⁴⁷ A. Moszyński, *Dziennik podróży do ...*, s. 162. Moszyński, jak się wydaje, nie przeceniał tekstów francuskich podróżników. We Florencji i w Rzymie spotkał Charlesa du Paty'ego, autora wydanych w Paryżu *Letters sur l'Italie en 1785*. Powątpiewając w jego talenty ironizował w swoim pamiętniku: *Ostatnio byłem w Gabinetce Historii Naturalnej z Panem du Paty, prezydentem, nie wiem już jakiego parlamentu we Francji. Patrzał na wszystko z góry i pod pretekstem, że nie ma ochoty po obiedzie oglądać obrazów anatomicznych, siedział spokojnie na krześle, podczas gdy my zwiedzaliśmy w ciągu przeszło dwóch godzin. Potem przeszedł przez sale rzucając okiem na prawo i lewo. Mimo to opowiadał, że jest wielkim znawcą, że posiada dar szczególny obejmowania jednym rzutem oka wszystkich przedmiotów, że codziennie zapisuje osiemdziesiąt stron dziennika i wysyła go do Paryża. Zazdroścąc mu tego daru natury...*, *ibidem*, s. 178.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 179.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 183.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 84.

⁵¹ *Ibidem*, s. 94.

⁵² *Ibidem*, s. 184. W Palazzo Pitti krytykował urządzenie sal: *Można zarzucić tym, którzy tak poobwieszali te piękne sale arcydziełami, że zgromadzili ich zbyt wiele. Oko nie może się zatrzymać i odpocząć. Wiele obrazów umieszczono między oknami, gdzie całkiem gubią się w ciemnościach, inne zakryte brzydkimi i olbrzymimi stolikami o jednej nodze, które zajmują cztery kąty każdego pokoju. (...) Trzeba ośmiu dni, aby obejrzeć wszystko, a wysłanie oczu przy oglądaniu przez lornetkę bardzo mnie męczy. *ibidem*, s. 188. Podobnie Palazzo Pitti odebrał Stanisław Staszic, który po 1790 r. napisał: *izby ciemne, więcej do więzienia, niżeli do mieszkania książąt, podobne*, zob. S. Staszic, *Dziennik podróży Stanisława Staszica ...*, s. 235.*

⁵³ A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji ...*, s. 185.

⁵⁴ W Bibliotece Narodowej w Warszawie znajdują się: egzemplarz tekstu Ch.N. Cochina, sygn. BN. W. 1. 62.08. z odręcznymi notatkami Potockich i egzemplarz J.J. Lalande'a z odręcznym podpisem Ignacego, sygn. BN W. 1. 6200, zob. P. Jaskanis, A. Rottermund, A. Kwiatkowska, A. Ekielska-Mardal, *Grand Tour Stanisława Kostki Potockiego, Narodziny kolekcji*, Warszawa 2006, s. 58.

⁵⁵ Luigi Lanzi uzasadniał wydanie opracowania: *Królewska Galeria we Florencji tak się rozrosła w ciągu ostatnich dwóch lat, tak jest zreorganizowana z rozkazu naszego Królewskiego zwierzchnika Arcyksięcia, że temu Księżu bardziej odpowiadałoby imię nowego jej założyciela, niż odnowiciela. Wieść o tym dziele niesie się już po całej Europie, [opis to] niedokładny pochodzący z języków podróżników, nie wyszedł spod pióra pisarzy. Powoływał się na najbardziej kompetentny opis J.J. Lalande'a dodając: *Każdy może przeczytać, aby dowiedzieć się, co książęta umieścili [w galerii], kilka tylko aby uzyskać właściwą interpretację [dzieł], żaden aby uzyskać wiedzę o dobrze zorganizowanym Muzeum. Siedziba Muz była dzielona, że tak powiem, z Marssem i między rzeźbami i innymi dziełami pokoju, znalazły się cztery gabinety pełne broni i urządzeń wojennych. Niewiele wspólnego z nazwą Muzeum miały pozostałe gabinety, o których wspomina Bianchi: Camera delle Porcellane, delle Arti, delle Matematiche, del Ciborio, dell'Arsenale. Były tam trzy sale malarstwa i rzeźby, lecz znalazły się tu też posążki brązowe, miniatury, rysunki, gemmy, prace starożytne i nowe, wszystko bardziej wymieszane niż rozplanowane. Mówiło się, że były to trzy zbiory różnych właścicieli, z których każdy umieszczał tutaj swoje zdobycze. Wybór prezentowanych dzieł nie był najszcześliwszy. Obok Wenus Medici i obok tej Tycjana, wiele dzieł dłuta i pędzla zupełnie przeciętnych zajmowało miejsce raczej niż zdobyło*, zob. L. Lanzi, *Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S. A. R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, w: "Giornale de Letterati" 1782, t. XLVII, s. 5-7.*

⁵⁶ Rzeźby Niobidów sprowadzono z rzymskiej Villi Medici w 1769 r. i do 1776 r. poddawane były renowacji prowadzonej przez nadwornego rzeźbiarza Piotra Leopolda – Innocenzia Spinazziego. Wystawiono je oficjalnie w 1779 r. w tzw. Sali Niobe wzniesionej wg projektu Gaspara Marii Paleottiego. Z tej okazji Angelo Fabroni opublikował naukową dysertację na temat rzeźb, w której analizował ich pochodzenie i styl. zob. A. Fabroni, *Dissertatione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe a sua altezza reale Pietro Leopoldo*, Stamperia di Francesco Moucke, Firenze 1779. Mimo tego już w 1774 r. odwiedzająca galerię Teofila Konstancja z Radziwiłłów Morawska oglądała Niobidów, o czym wspomina lakonicznie w swoich zapiskach: *Ale ze wszystkich najosobliwsza statua marmurowa Wenery, jak twierdzą, ręki Praxitela [Praksytelesa – MW]. Greczyna ta statua i, któreśmy widzieli w pałacu książęcym, Niobe z familią płaczącą. Te statui szkodą Rzymu, któreń lepszych nie zawiera, przewiezione z Willi Medicis do Florencyi, Wenere prawie nieoszacowaną robią*, zob. T.K. z Radziwiłłów Morawska, *Diariusz podróży 1773-1774*, B. Rok (opr.), Wrocław 2002, s. 139-140.

⁵⁷ *Voyage en Italie Ignacego Potockiego z 1783 roku*, rkps w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 6764 II, k. 155.

⁵⁸ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en Allemagne, 1783-1797*, rkps w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 256, s. 208.

⁵⁹ Szerzej na ten temat zob. M. Wrześniak, *Florencja-Muzeum...*, s. 179-186.

⁶⁰ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en ...*, s. 191.

⁶¹ *Ibidem*, s. 199.

⁶² *Ibidem*, s. 203.

⁶³ *Ibidem*, s. 200.

⁶⁴ C. Rosalba, *Autoportret w korytarzu Vasarięgo Galerii Uffizi*, zob. M. Gregori, *Galerie Florencji Uffizi i Pitti. Arcydzieła malarstwa*, Warszawa 2003, s. 603.

⁶⁵ A. Kauffmann, *Autorportret z 1878 roku w korytarzu Vasarięgo Galerii Uffizi*, zob. M. Gregori, *ibidem*, s. 619.

⁶⁶ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en ...*, s. 205. M.-L.-E. Viegge-Lebrun, *Autorportret z 1790 roku*, zob. M. Gregori, *Galerie Florencji Uffizi ...*, s. 619.

⁶⁷ Podobnie wypowiadał się inny polski podróżnik Franciszek Bieliński: *Najpierw należy obejrzeć – pisał około roku 1789 – rozwój malarstwa szkoły florenckiej: zebrano tutaj starożytne obrazy Cimabuego [pełne brzmienie], Giotto [pełne brzmienie], Gaddi [pełne brzmienie], Uccello [pełne brzmienie] i Masaccio [pełne brzmienie] – z przyjemnością można obserwować jak malarstwo zaczyna wyzalać się z niepoprawności*, zob. F. Bieliński, *Journal du voyage...*, s. 15.

⁶⁸ S.K. Potocki, *Voyage en Italie en ...*, s. 222-223.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ August Moszyński pisał: *Panu Fontana [Feliks Fontana (1730-1803) dyrektor Museo Fisico we Florencji - MW] – tak znanemu w Rzeczypospolitej nauk dzięki jego wiedzy, wykształceniu, prawości i znajomości rzeczy, smakowi i wyobraźni – powierzono sformowanie i urządzenie tej obszernej kolekcji. Jest nie do pojęcia, w jaki sposób w czasie krótszym niż w ciągu dziewięciu lat zdołał zgromadzić, sklasyfikować, kazać wykonać i urządzić taką masę rozmaitych przedmiotów zajmujących i pouczających*. A.F. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji ...*, s. 171. Powstanie Wspaniałego Gabinetu Historii Naturalnej jest zasługą panującego Księcia – pisał Ignacy Potocki. – *Zakupił on Palazzo Torrigiani, by umieścić w nim różnorodne dary natury. Gabinet tworzy ciąg apartamentów*

właściwie uporządkowanych. Jest otwarty trzy razy w tygodniu. Każdy może tam przyjść po opłaceniu biletu, którego się nikomu nie odmawia. I to, co jest wspaniałe! To, że nie potrzebne jest do tego poręczenie, zob. *Voyage en Italie Ignacego Potockiego ...*, k. 155.

⁷¹ A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji ...*, s. 162.

⁷² Niezidentyfikowany z imienia i nazwiska.

⁷³ F. Bieliński, *Journal du voyage ...*, s. 16-18.

dr hab., prof. UKSW Małgorzata Wrześniak

Doktor habilitowana nauk humanistycznych, historyk sztuki i tłumacz, (2014) absolwentka podyplomowych studiów Ochrona Własności Intelektualnej na WPiA UW; pracuje i wykłada na UKSW w Warszawie: (2004) doktorat na WNHIS pt. *Dzieła sztuki w pamiętnikach polskich podróżników do Włoch w XVI i XVII wieku*, (2015) habilitacja tamże na podstawie książki *Florencja-Muzeum. Miasto i Jego sztuka w oczach polskich podróżników*; wcześniej związana z IHS UKSW, obecnie kierownik Katedry Muzeologii w IFKiK UKSW; zajmuje się teorią sztuki, historią estetyki i doktryn artystycznych a zwłaszcza historią staropolskich podróżników, szczególne zainteresowania to artystyczna kultura Florencji, gdzie organizuje wystawy i prowadzi seminaria; członek Tow. Uniwersyteckiego Fides et Ratio i Międzynarodowego Komitetu Ekspertów Fondazione Romualdo del Bianco – Life Beyond Tourism; e-mail: gosia.wrzesniak@wp.pl

Word count: 7 973; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 73

Received: 03.2017; **Reviewed:** 04.2017; **Accepted:** 04.2017; **Published:** 05.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.9709

Copyright ©: 2017 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Wrześniak M.; GALERIA UFFIZI W ŚWIETLE RELACJI PODRÓŻNIKÓW Z RZECZPOSPOLITEJ XVIII WIEKU. *Muz.*, 2017(58):74-83

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>