Badach, Artur

XVIII-wieczna rzeźba europejska w kolekcji Stanisława Augusta : głos w dyskusji nad charakterem mecenatu króla

Kronika Zamkowa 1-2/49-50, 67-91

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Artur **Badach**

XVIII-WIECZNA RZEŹBA EUROPEJSKA W KOLEKCJI STANISŁAWA AUGUSTA. GLOS W DYSKUSJI O CHARAKTERZE MECENATU KRÓLA*

Mecenat króla Stanisława Augusta w zakresie rzeźby w dotychczasowych opracowaniach najczęściej postrzegany był poprzez pryzmat dwóch problemów. Po pierwsze, podnoszono zasługi naszego ostatniego monarchy dla powiększania kolekcji arcydzieł sztuki antycznej. W tej grupie zabytków mieszczą się zarówno oryginalne rzeźby starożytne, jak i ich kopie, marmurowe oraz w formie gipsowych odlewów, sprowadzane na dwór warszawski[1].

Druga dziedzina, jaka była przedmiotem studiów wielu badaczy, to środowisko rzeźbiarzy skupionych bezpośrednio wokół dworu warszawskiego i ich realizacje wykonywane w znacznej części na potrzeby królewskich siedzib[2]. Osiągnięcia tworzących w Polsce: Andre Lebruna, Giacoma Monaldiego, Franciszka Pincka, Tommasa Righiego i innych związanych na co dzień z zamkową skulptornią, skupiały szczególną uwagę nie tylko z powodu wykonanych przez nich reprezentacyjnych dla mecenatu ostatniego króla zespołów dekoracji: Sali Balowej, Sali Rycerskiej i Gabinetu Marmurowego w Zamku Królewskim czy Rotundy w pałacu Na Wodzie i sali Teatru w Łazienkach, badacze także podkreślali fakt, że twórczość każdego z tych artystów miała silne korzenie w rzeźbie zachodnioeuropejskiej. Każdy też wyniósł ze środowiska, w którym wzrastał i się wykształcił, szereg cennych umiejętności oraz „repertuar" cech stylowych, wzbogacając tym obraz naszej sztuki przełomu baroku i klasycyzmu w trudnym do przecenienia stopniu. Nie wolno jednak zapominać, że większość z dzieł stworzonych np. przez Lebruna lub Monaldiego to obiekty wykonane na konkretne zamówienie ostatniego króla Polski. W wypadku wielu zlecanych przez siebie realizacji Stanisław August nie tylko precyzował ich tematykę (co właściwie było regułą), ale czynił również - i to niejednokrotnie bardzo szczegółowe - uwagi dotyczące kompozycji, wielkości, a nawet stylu, w jakim utrzymana powinna być praca.

Niniejszy artykuł stanowi próbę przedstawienia króla Stanisława Augusta jako kolekcjonera współczesnych rzeźb (względnie ich replik lub kopii), takich, które, odnosząc sukcesy np. na organizowanych w Paryżu Salonach i zdobywając uznanie szerokiej krytyki, zwracały uwagę polskiego króla lub jego artystycznych doradców. Niewielu z badaczy zajmujących się królewskimi zbiorami pokusiło się wyciągnąć wnioski na temat charakteru tej części kolekcji monarchy. Jak wiele z konkluzji, które przynosi analiza mecenatu króla w zakresie rzeźby współczesnej, można odnieść do jego mecenatu w ogóle, i - co może ciekawsze - na ile można na ich podstawie próbować oceniać gust

*** Pierwotna, znacznie mniej obszerna i obejmująca mniej wątków, wersja niniejszego artykułu została zaprezentowana na seminarium w Zamku Królewskim w Warszawie 15 IV 2002 r.**

naszego ostatniego monarchy? Aby odpowiedzieć na postawione tutaj pytania, należy przede wszystkim przypomnieć, jakie prace i przez jakich twórców sygnowane znalazły się w kolekcji dzieł sztuki ostatniego króla.

Zainteresowanie Stanisława Augusta gotowymi, „dostępnymi na rynku" dziełami rzeźbiarzy współczesnych obserwować można od początku jego panowania. W roku 1767 król za pośrednictwem Madame Geoffrin nawiązuje kontakty z Jeanem-Baptiste'em Pigalle'em (1714--1785), jednym z najbardziej cenionych w tym czasie rzeźbiarzy francuskich[3]. Oceniając z perspektywy czasu: najważniejszym być może owocem owych relacji okazać się miało sprowadzenie do Warszawy, i to już w 1768 r., młodego i uzdolnionego, jak go rekomendowano w listach, ucznia Pigalle'a - Andre Lebruna[4]. Ale kontakty te doprowadziły również do zakupienia w atelier francuskiego mistrza kilku jego prac.

Prawdziwym arcydziełem autorstwa Pigalle'a, którego aż dwa powtórzenia w zmniejszonej skali (wys. ok. 60 cm każde)[5] trafiły na dwór warszawski, była rzeźba przedstawiająca *Merkurego zawiązującego sandał.* Nad kompozycją tej figury Pigalle zaczął pracować, jak się przypuszcza, w latach swojej nauki w Rzymie, aby po powrocie do Paryża przedstawić wersję terakotową (1740/ 1741), a na Salonie w 1743 r. wersję marmurową dzieła (Paryż, Luwr). Ta prezentacja przyniosła rzeźbiarzowi prawdziwą sławę; Pigalle nie tylko otrzymał zamówienie od dworu francuskiego na kolejny marmurowy egzemplarz, ale wykonał także wiele mniejszych replik, które rozpowszechniły kompozycję *Merkurego* w Europie[6]. Tym, co ujęło miłośników sztuki i krytyków był nie tylko uniwersalny, mitologiczny temat. Merkury zachwycał przede wszystkim swoją formą, w której zdecydowanemu, dynamicznemu poruszeniu modela towarzyszą duża lekkość i naturalność, widoczna np. w partii obłoków[7]. Niestety, egzemplarze w kolekcji Stanisława Augusta

1.Jean-Baptiste Pigalle, *Merkury.* **Repr. A. Badach/ Jean-Baptiste Pigalle,** *Mercury.* **Repro. A. Badach**

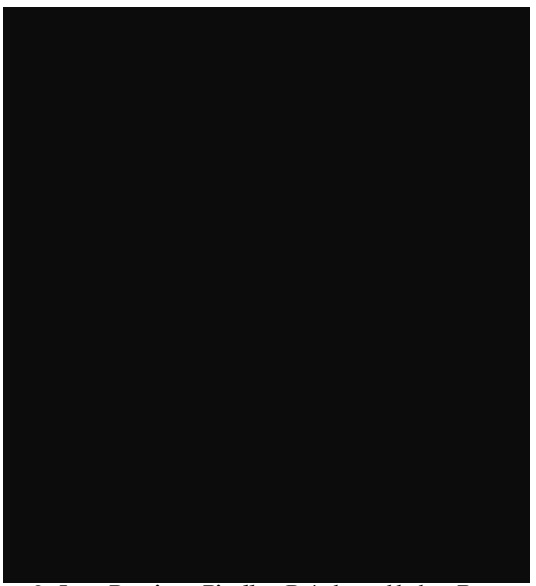
były najpewniej tylko wysokonakładowymi, gipsowymi kopiami, a nie replikami autorskimi dzieła na co jednoznacznie wskazuje bardzo niska cena, jaką w cytowanym inwentarzu wpisano przy obu rzeźbach.

Jak utrzymuje Tadeusz Mańkowski, już około roku 1768, względnie nieco później, król nabył inną figurkę Pigalle'a, wyobrażającą *Dziecko z klatką*[8]. Ta rzeźba również była gipsowym odlewem popularnej kompozycji francuskiego mistrza, która na Salonie w 1750 r. odniosła sukces niemal porównywalny z tym, jaki wcześniej był udziałem *Merkurego*[9], zapoczątkowując w Europie prawdziwą modę na tego rodzaju przedstawienia o lekkiej, niezobowiązującej, a nawet nieco ckliwej tematyce.

Inwentarze kolekcji stanisławowskiej wymieniają również dwa gipsowe egzemplarze *Wenus z gołąbkami*[10] (wys. ok. 65 cm), powtarzające zapewne kompozycję Pigalle'a o takim właśnie tytule, pochodzącą z 1747 r.

Jean-Baptiste Pigalle około połowy wieku zdobył popularność w całej niemal Europie. Przyczyniły się do niej w tej samej mierze, co niewielkie prace o tematyce mitologicznej, także realizacje monumentalne o charakterze reprezentacyjnym, takie jak np. pomniki Ludwika XV w Neuilly, Bellevue i Reims (1765) czy nagrobek marszałka Maurycego Saskiego w Strasburgu (1756-1776). Trudno zatem się dziwić, iż w momencie, gdy Pigalle dowodził swojej wszechstronności w dziedzinie rzeźby, Stanisław August zaczął czynić starania o pozyskanie również któregoś z jego oryginalnych dzieł o większych rozmiarach. Wiadomo, że Mme Geoffrin zobowiązała się m.in. dowiedzieć o możliwość zakupu dla króla słynnej marmurowej grupy *Miłość i Przyjaźń,* dawniej będącej własnością Madame de Pompadour, a po jej śmierci odkupionej przez Pigalle'a. Zabiegi te nie przyniosły jednak rezultatu[11].

Kolejnym twórcą współczesnym, którego dzieła zajmowały ważne miejsce w kolekcji polskiego króla, był Etienne-Maurice Falconet (1716-1791). Nie wiadomo, kiedy dokładnie trafiło do Warszawy powtórzenie w małej skali jego rzeźby zatytułowanej *Pigmalion i Galatea,* wykonane z biskwitu w manufakturze w Sèvres[12]. Kompozycja ta wyobraża epizod z Owidiuszowskich *Metamorfoz,* gdzie rzeźbiarz Pigmalion stworzył tak piękny wizerunek kobiety, że się w nim zakochał. W XVIII w. temat ten stał się niezwykle popularny, m.in. za sprawą dzieł muzycznych wykorzystujących ten właśnie wątek: wymienić tu należy operę W. A. Mozarta, a przede wszystkim głośny balet Jeana-Philippe'a Rameau, wystawiony we Francji w 1748 r. i później kilkakrotnie wznawiany; historia Pigmaliona i Galatei była też tematem, do którego chętnie sięgali XVIII-wieczni malarze francuscy[13]. Zarówno wygląd, jak i tematyka (do czego jeszcze powrócimy) małej figurki przypadła Stanisławowi Augustowi do gustu na tyle, że - być może w 1790 r. - zlecił pracującemu w Carrarze rzeźbiarzowi Piętro Staggiemu wykonanie jej dużej, marmurowej kopii[14]. Nie było jednak monarsze dane cieszyć się tą rzeźbą, gdyż przyjechała ona z Włoch do Warszawy już po jego abdykacji[15].



2. Jean-Baptiste Pigalle, *Dziecko z klatką.* **Repr. A. Badach / Jean-Baptiste Pigalle,** *Child with Cage.* **Repro. A. Badach**

Inną pracą Falconeta, która zyskała uznanie króla, była rzeźba przedstawiająca stojącą nagą kobietę, określana jako *Wenus wychodząca z kąpieli* lub *Nimfa-,* pod tym ostatnim tytułem figura została zaprezentowana na Salonie w roku 1757[16].

W kolekcji królewskiej znalazło się aż kilka egzemplarzy tej rzeźby. W *Katalogu wyrobów z marmuru, gipsu, terakoty, kamienia...,* sporządzonym w 1795 r., przy poszczególnych egzemplarzach znalazły się adnotacje określające jedne z figur jako własnoręczne prace Falconeta, inne jedynie jako dzieła jego warsztatu[17]. Największy z egzemplarzy, mający być według tego źródła własnoręczną pracą mistrza, miał wysokość ponad 80 cm i wykonano go z gipsu. Dwa znacznie mniejsze (wys. ok. 35 i 50 cm), wykute w białym marmurze, zostały określone jako prace warsztatowe („szkoła Falconeta"). Poza tymi w kolekcji monarszej znajdowały się jeszcze dwie inne, nieduże

Podczas gdy w okresie pierwszych kilkunastu lat panowania Stanisława Augusta na jego dwór trafiały z zagranicy głównie rzeźby niewielkich rozmiarów, przeważnie o rodzajowej, lekkiej tematyce, to koniec lat 70. i lata 80. XVIII w. były czasem, kiedy do Warszawy przywieziono kilka rzeźb zupełnie innej rangi, m.in. szereg znakomitych biustów portretowych. I tak w 1784 r. król nabył gipsowe popiersie amerykańskiego polityka i naukowca Benjamina Franklina, wymodelowane przez Jeana-Jacques'a Caffieriego (1725-1792) w roku 1777. Autentycz-

3. Etienne-Maurice Falconet, *Pigmalion i Galatea.* **Repr. A. Badach / Etienne-Maurice Falconet,** *Pygmalion and Galatea.* **Repro. A. Badach**

marmurowe figurki (wys. nieco ponad 20 cm każda) na postumentach, wyobrażające nagie kobiety klękające na jednym kolanie, prawdopodobnie również będące własnoręcznymi pracami Francuza[18]. Do dzisiaj zachowała się tylko jedna z tych figurek - w warszawskich Łazienkach Królewskich[19]. Autorską realizacją rzeźbiarza o bardziej rozbudowanej formie była z kolei grupa przedstawiająca Amora i Wenus[20], której losy po roku 1795 są nieznane.

Wspomnieć należy wreszcie o rzeźbie Falconeta, która była jednym z najcenniejszych dzieł rzeźbiarskich w kolekcji króla w ogóle. Mowa tu o marmurowej grupie określanej - od napisu widniejącego na postumencie rzeźby - *Accipe da que*, a przedstawiającej bachantkę przyjmującą winne grono od satyra. Wysoka suma - 200 dukatów, na jaką oszacowano tę rzeźbę[21], zdaje się potwierdzać, że była to własnoręczna praca francuskiego rzeźbiarza, zaś fakt, iż grupa po jej sprowadzeniu do Warszawy ustawiona została w gabinecie króla, świadczy o szczególnych względach, jakimi darzył ją Stanisław August[22].

4. Etienne-Mauricć Falconet, *Wenus wychodząca z kąpieli,* **Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. Muzeum Łazienki Królewskie / Etienne-Maurice Falconet,** *Bathing Venus,* **The Royal Łazienki Park, Warsaw. Photograph: Museum of the Royal Łazienki Park**

ność dzieła, należącego dzisiaj do zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie[23], potwierdza sygnatura: „Beniamin Franklin ne a Boston de 17 Januar 1706/ fait a Paris par I. J. Caffieri en 1777".

Styl Caffieriego musiał być już zresztą znany w tym czasie na dworze warszawskim, jakkolwiek bowiem popiersie Franklina było jedyną potwierdzoną archiwalnie pracą tego artysty w zbiorach królewskich, to jego pewną zapowiedź dawały prace bliskiego stylowo Jeana-Baptiste'a Pigalle'a. Do tej samej grupy należałoby zaliczyć również liczne biusty autorstwa Lebruna, w których - chociaż Lebrun był młodszy od obu tych artystów - znalazły swoją kontynuację tradycje tej samej szkoły portretowej. Dokładnie w tym samym czasie, co dzieło Caffieriego, trafiły do Warszawy prace jego wielkiego konkurenta - Jeana-Antoine'a Houdona (1741-1828).

Pierwszym dziełem Houdona, nabytym przez Stanisława Augusta w Paryżu, było gipsowe popiersie Jeana-Jacques'a Rousseau, sporządzone na podstawie maski pośmiertnej pisarza i pozyskane do królewskiej kolekcji być może w 1779 r.[24]. Kolejne prace mistrza trafiły do Warszawy już w latach 80. - być może wówczas przywieziona została figura wyobrażająca boginię łowów Dianę. Kilka zdań wprowadzenia: najsłynniejszą rzeźbą Diany, jaką wykonał Houdon jest marmurowa figura z roku 1780, przedstawiająca ją w całej postaci, zupełnie nagą, z łukiem w prawej ręce. Dzieło to zostało w 1784 r. zakupione przez carycę Katarzynę II; sprzedane przez rząd radziecki w roku 1930, trafiło do zbiorów Calouste Gulbenkian Foundation w Lizbonie[25]. W kolekcji króla Stanisława Augusta znajdowała się gipsowa kopia (odlew?) tego dzieła naturalnej wielkości - zarówno fakt odnotowania dzieła w inwentarzu z 1795 r.[26], w rozdziale pt. *Figures des femmes, de grandeur naturelle...,* jak i wymiary figury: 77 cali (ponad 180 cm) nie pozostawiają wątpliwości, iż było to powtórzenie właśnie całopostaciowego przedstawienia Diany.

5. Jean-Jacques Caffieri, Popiersie Benjamina Franklina, Zamek Królewski w Warszawie. Fot. M. Bronarski / Jean-Jacques Caffieri, Bust of Benjamin Franklin, Royal Castle in Warsaw. Photograph: M. Bronarski

Do lat ostatniej wojny w pałacu w Łazienkach przechowywane było marmurowe popiersie Diany, sygnowane przez Houdona i datowane: 1780, stanowiące z kolei najpewniej autorską replikę innej rzeźby tego samego mistrza - biustu Diany zaprezentowanego na Salonie w 1777 r. (ten pierwszy egzemplarz jest zapewne identyczny z popiersiem znajdującym się w zbiorach National Gallery of Art w Waszyngtonie[27]). Popiersie Diany kilku badaczy uznało za bezsprzecznie należące w przeszłości do kolekcji króla[28]. Tezy takiej nie można całkowicie wykluczyć, ponieważ na jej korzyść przemawiają i data wykonania, i ostatnie znane miejsce eksponowania. Należy jednak wspomnieć, że taka rzeźba nie została odnotowana w inwentarzach z czasów Stanisława Augusta.

6. Jean-Antoine Houdon, Popiersie Woltera, Zamek Królewski w Warszawie. Fot. A. Badach / Jean-Antoine Houdon, Bust of Voltaire, Royal Castle in Warsaw. Photograph: A. Badach

7. Jean-Antoine Houdon, Popiersie Moliera, Zamek Królewski w Warszawie. Fot. A. Badach / Jean-Antoine Houdon, Bust of Molière, Royal Castle in Warsaw. Photograph: A. Badach

W latach 80. XVIII w. królewski zbiór prac J.-A. Houdona powiększył się także 0 dwa biusty portretowe wymodelowane w barwionym gipsie: Woltera oraz Moliera, zakupione w 1784 r. Oba te popiersia, szczęśliwie zachowane do dzisiaj w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie[29], zasługują na miano arcydzieł sztuki rzeźbiarskiej i na poświęcenie im większej uwagi.

Popiersie ojca francuskiego teatru zachwycało już wielu współczesnych krytyków, zwracających szczególną uwagę na mistrzowski, bardzo sugestywny sposób oddania spojrzenia artysty (uzyskany przez odpowiednie wymodelowanie 1 nacięcia powierzchni gałek ocznych); a przecież wiadomo, iż popiersie to modelował Houdon w oparciu o przedstawienie malarskie, i to nie najbardziej znany portret Moliera pędzla Pierre'a Mignarda, ale o jego nie najlepszą kopię[50]. Równie wybitną realizacją jest popiersie Woltera. W tym, modelowanym już z natury (podczas kilku sesji[31]), portrecie starego, brzydkiego człowieka o pokrytej zmarszczkami skórze i zapadniętych policzkach, Houdon pokazał nieprzeciętny talent i szerokie możliwości swojego warsztatu. Przypomnieć ponadto należy, iż oprócz tego popiersia w kolekcji polskiego króla znalazła się też kopia z gipsu (być może zabarwionego na kolor terakoty) najsłynniejszego wizerunku wielkiego filozofa autorstwa Houdona - przedstawiającego Woltera siedzącego w fotelu, którego dwie wersje marmurowe z lat 1780 oraz 1781 trafiły do: siedziby Comedie Française w Paryżu i petersburskiego Ermitażu[32]. Jak mogło wyglądać to gipsowe powtórzenie rzeźby, które znalazło się w Warszawie, pozwalają wyobrazić sobie dwa inne takie egzemplarze, powstałe

w warsztacie Houdona, obecnie znajdujące się w Musee Lambinet w Wersalu (egzemplarz datowany na 1778) oraz Walters Art Gallery w Baltimore (1779)[33].

Badacz rzeźby francuskiej Louis Reau podaje mało znaną historykom sztuki informację, iż w zbiorach Stanisława Augusta znajdowały się ponadto co najmniej trzy maski Woltera, sprowadzone do Warszawy wcześniej niż popiersie filozofa[34].

Jednak chcąc ustalić hierarchię ważności prac J.-A. Houdona w kolekcji króla, musimy przede wszystkim wskazać na przywiezione do Warszawy razem z portretami Moliera i Woltera popiersie AJeksandra Wielkiego z białego marmuru. Po pierwsze, dlatego, że jest ono dziełem oryginalnym i unikalnym, a badaczom nie są znane żadne jego powtórzenia (popiersia Moliera i Woltera doczekały się licznych replik w różnych materiałach). Po wtóre, ponieważ to właśnie popiersie Aleksandra Wielkiego było wystawione na Salonie w 1783 r. z podpisem głoszącym, iż wykonano je dla króla Polski. To bodaj jedyny znany, przynajmniej w zakresie rzeźby, przykład takiego rozreklamowania mecenatu polskiego władcy za granicą. Popiersie Aleksandra Macedońskiego, jako wyjątkowo cenne dzieło wywiezione w XIX w. przez Rosjan i szczęśliwie rewindykowane w 1928 r., obecnie eksponowane jest w zamku warszawskim[35].

Mamy jednak podstawy sądzić, iż żadna z wymienionych powyżej rzeźb J.-A. Houdona, pomimo bardzo wysokich walorów artystycznych, nie była ulubioną pracą króla. Rzeźba portretowa, w której wyspecjalizował się francuski artysta, podnosząc ją do poziomu, jakiego chyba nigdy wcześniej - przynajmniej w czasach nowożytnych - nie zdołała osiągnąć, nie opanowała całkowicie wyobraźni Stanisława Augusta, który najwyraźniej zagustował w innej kompozycji tego samego mistrza zatytułowanej *Zmarznięta* (najczęściej używano jej francuskiej nazwy *La frileuse).* Rzeźba ta przedstawia stojącą dziewczy-

8. Jean-Antoine Houdon, *La friteuse,* **Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. Muzeum Łazienki Królewskie/Jean-Antoine Houdon,** *La frileuse,* **Royal Łazienki Park, Warsaw. Photograph: Muséum of the Royal Łazienki Park**

nę, która kuli się z zimna; modelka jest niemal zupełnie naga, jedynie górna część jej ciała i głowa są owinięte szalem.

Zgodnie z intencją autora dzieło to miało personifikować zimę, a jako pendant do niego Houdon wykonał figurkę zatytułowaną *Lato* (marmurowe wersje obu rzeźb znajdują się w Musee Fabre w Montpellier[36]). Jakkolwiek pierwszy egzemplarz *La frileuse* Houdon odkuł w 1783 r., na Salonie udało się ją wystawić dopiero w 8 lat później (1791). Rzeźba od momentu swego powstania budziła duże kontrowersje z powodu „rodzaju nagości, którą prezentuje"[37]. Pojawiały się opinie, że lepiej byłoby, gdyby artysta przedstawił dziewczynę całkowicie nagą, niż w taki sposób, że figura emanuje „fałszywą skromnością".

9. Jean-Antoine Houdon, *Ecorché.* **Repr. A. Badach / Jean-Antoine Houdon,** *Ecorché.* **Repro. A. Badach**

Niedługo po powstaniu oryginalnej kompozycji, w 1784 r. do zbiorów Stanisława Augusta trafiły aż trzy jej repliki - jedna w gipsie i dwie w terakocie[38]. Wersja gipsowa miała wysokość prawie 150 cm (60 cali)[39], a zatem przedstawiała młodą osobę niemal naturalnej wielkości. Wiadomo, że na polecenie króla już w Warszawie wykonywane były kolejne kopie dzieła[40]; niektóre z nich monarcha rozdawał jako prezenty[41]. Wiele wskazuje na to, że i na tym kariera *Zmarzniętej* nie miała się zakończyć. Około 1790 r. królewski architekt Jan Christian Kamsetzer stworzył bowiem projekt fontanny, w której także uwzględnił umieszczenie *La frileuse* - kopia rzeźby Houdona miała tutaj stanąć w niszy, powyżej misy wypełnionej wodą[42]. Fontannę tę planowano ustawić najprawdopodobniej na terenie Łazienek lub Agrykoli.

O tym, że właśnie rzeźba *La frileuse* cieszyła się szczególnymi względami króla, przekonuje nas wreszcie fakt, że monarcha nie nabył nawet jednego egzemplarza *Lata*, chociaż również ta rzeźba była znana odbiorcom w Europie i także doczekała się wielu replik[43].

Dla kompletnego przeglądu prac Jeana-Antoine'a Houdona znajdujących się w zbiorach stanisławowskich wspomnieć jeszcze trzeba jego jedną pracę, o nieco innym charakterze. Był nią egzemplarz tzw. *Ecorche* - anatomicznej figury gipsowej naturalnej wielkości[44] - używanej do studiów przez przyszłych adeptów sztuk pięknych. Chociaż figura ta była tylko jedną z wielu rzeźb anatomicznych zgromadzonych w zamkowej skulptorni, warta jest szczególnej uwagi.

Pierwowzór *Ecorche,* który rzeźbiarz francuski wykonał w 1767 r. w Rzymie, jako etap przygotowawczy do figury przedstawiającej św. Jana Chrzciciela, chwalili wielokrotnie nie tylko znawcy sztuki, ale co nie mniej istotne, był on szczególnym powodem do dumy dla samego mistrza[45]. Możemy przypuszczać, iż model ten był dla rzeźbiarza ważnym etapem w realizacji zadań jego twórczości, której natura sprowadzała się, jak

pisał sam Houdon w jednym z listów, do przystosowania studiów anatomicznych tak, aby służyły one sztukom pięknym[46]. Dla pełności obrazu dodajmy, iż nie wiadomo, czy pomimo uznania polskiego króla dla talentu Houdona, Stanisław August kontaktował się z nim bezpośrednio. Jak dotychczas nie zostały odnalezione ani korespondencja, ani żadne inne materiały mogące to potwierdzić.

Zaprezentowany powyżej zbiór biustów portretowych zasłużonych postaci dopełniło, już w roku 1789, jeszcze jedno gipsowe popiersie, przedstawiające Jeana Sylvaina Bailly, przewodniczącego Zgromadzenia Narodowego w czasie Wielkiej Rewolucji i mera Paryża, wykonane przez mniej znanego dzisiaj artystę Louisa Pierre'a Deseine'a (1749-1822)[47].

Nie wiadomo, kiedy i w jakich okolicznościach trafiła do Warszawy marmurowa wersja bardzo znanej figury rzeźbiarza ze starszego pokolenia Edme Bouchardona (1698-1762) *Amor wykonujący łuk z maczugi Herkulesa* (wersja marmurowa z ok. 1750 r. w Luwrze). Wiemy natomiast, że została ona ustawiona w sypialni króla naprzeciwko, również marmurowej, figury *Marsjasza* nieokreślonego autorstwa[48]. Obie rzeźby miały identyczne rozmiary (niecałe 70 cm) i zbliżoną wartość, co świadczy, że zamówiono je dokładnie w tym samym czasie, być może u tego samego kopisty.

Nietrudno zauważyć, że wszystkie wymienione dotychczas rzeźby to dzieła francuskie. To, że przeważały one w kolekcji Stanisława Augusta, nie było jednak tylko efektem dużej skuteczności francuskich doradców króla. Pierwsze siedemdziesiąt lat XVIII w. uznać można za okres absolutnej dominacji artystów francuskich zarówno w rzeźbie portretowej, jak i rodzajowej. Przypomnijmy krótko - po śmierci Ludwika XIV, kiedy to dwór królewski przestał być we Francji głównym mecenasem i zamawiającym, spadło zapotrzebowanie na monumentalne figury przeznaczone na fasady budowli czy pomniki, natomiast znacznie wzrosło na mniejsze rzeźby, przewidziane do ozdoby wnętrz prywatnych rezydencji, które teraz zaczęto wznosić w dużej liczbie. Odbiór dzieł sztuki stał się bardziej osobisty, kameralny, a momentem kulminacyjnym dla tego zjawiska były lata około roku 1750 - czas prawdziwej ekspansji drobnych form: figurek nagich kobiet, dzieci bawiących się i tańczących, postaci mitologicznych, zwierząt itp., modelowanych przez uznanych rzeźbiarzy i powielanych w olbrzymiej liczbie. Najwybitniejsi twórcy epoki czynili starania, aby również sprawdzić się w takich małych formach, tym bardziej że zaczęły one zdobywać na Salonach nie mniejsze pochwały i uznanie niż realizacje monumentalne. Bardzo popularny stał się także portret - o wykonanie swoich podobizn zabiegali obecnie nie tylko członkowie dworu i wysoko urodzeni, jak to było w poprzednim okresie, ale również pisarze, uczeni, kupcy, lekarze czy członkowie trup aktorskich. Pojawienie się na przestrzeni kilkadziesięciu lat tak wielu nowych tematów i znaczący wzrost zapotrzebowania na dzieła rzeźbiarskie doprowadzić musiały do nasilenia się konkurencji, której efektem z kolei była polaryzacja postaw poszczególnych grup artystów. Niektóre ze sporów miały tak wielkie znaczenie, iż zaważyły na rozwoju tendencji w sztuce w ogóle. Po monumentalizmie Ludwika XIV przyszła moda na formy drobne i lekkie; ich nadmiar wyzwolił z kolei: z jednej strony „reakcję antyczną', chociażby w postaci rzeźb Bouchardona, z drugiej pojawili się Pigalle oraz „bardziej chłodny i racjonalny"[49] od niego - Falconet. Częste i ważkie zmiany, jakie dokonywały się we Francji, nie mogły nie zwracać uwagi zainteresowanych kulturą elit, natomiast Paryż - nie po raz pierwszy przywołajmy Mańkowskiego - „dla Stanisława Augusta, jak i innych ludzi epoki oświecenia [...] był miastem współczesnego «gustu», był środowi-

skiem, w którym skupiały się i formowały nowe prądy w sztuce, był też miastem kształtującym opinię europejską w rzeczach sztuki"[50].

Druga licząca się w przeszłości w Europie szkoła rzeźbiarska - tzn. szkoła włoska, która tak wspaniale rozkwitła w XVII stuleciu, w wieku XVIII przeżywała kryzys i obce jej były tak gwałtowne, ale i przecież tak owocne spory, jakie toczyły się nad Sekwaną.

W Rzymie powstają głównie dzieła o tematyce religijnej, wielkie, „przegadane" kompozycje reliefowe, figury świętych przeznaczone na fasady i attyki kościołów. I jakkolwiek wśród całego mnóstwa rzeźbiarzy tworzących nad Tybrem dałoby się bez wątpienia wyróżnić kilka wybitniejszych indywidualności, to okres świetności z czasów Berniniego sztuka rzymska miała już za sobą[51].

Fakt ten tłumaczy, dlaczego także w kolekcji polskiego króla nie spotykamy prawie w ogóle nazwisk artystów włoskich, rzecz jasna poza pracującym w Warszawie na stałe od 1768 r. Giacomem Monaldim oraz kilkoma kopistami: Giuseppe Angelinim, Carlem Albaccinim, Pietrem Staggim, Vincenzem Pacettim i innymi, z których usług korzystał Stanisław August systematycznie aż do końca swego panowania, zamawiając u nich powtórzenia znanych dzieł dawnych mistrzów[52]. Odosobnionym przykładem, ujmowanym w spisach rzeźb królewskich, jest Domenico Cardelli, autor marmurowego popiersia monarchy (z 1786 r.) oraz portretu kobiety - być może Marii Schutterowej. Jednak obie te rzeźby trafiły do zbioru Stanisława Augusta prawdopodobnie jako zapis tejże Schutterowej[53]; nie traktowałbym ich zatem jako części świadomie powiększanej przez króla kolekcji.

Poziom rzeźby włoskiej zmienia się zasadniczo w ostatnim dwudziestoleciu XVIII w., kiedy popularność zdobywa Antonio Canova (1757-1822). I właśnie dopiero wtedy, gdy Canova jest już znany, w jego stronę zainteresowanie kieruje Stanisław August. Wypada przy tym podkreślić, że polski monarcha zainteresował się twórczością mistrza jako pierwszy z europejskich władców. W 1787 r. król zamawia u Canovy grupę *Wenus i Adonis,* sporządzając dokładną instrukcję, jak ma wyglądać rzeźba, w jaki sposób obie postacie mają być ustawione względem siebie, jakie mają być ich pozy, układ dłoni, nóg itp.[54]. Pomimo iż rzeźbiarz rozpoczął pracę, a polskiemu królowi przedstawiane były kolejne rysunki i modele, do zrealizowania zamówienia nie doszło, ponieważ, jak się wydaje, dojść nie mogło. Stanisław August - tu ujawniła się kolejna jego cecha jako mecenasa - przyzwyczajony do narzucania tworzącym dla niego artystom nie tylko gotowych tematów, ale i całych rozwiązań kompozycyjnych, pozostawiając im w sumie ograniczone pole dla rozwinięcia inicjatywy, nie zaakceptował samodzielnych propozycji Włocha[55]. Ale nietrudno także sobie wyobrazić, że również Canova, w końcu lat 80. będący już artystą o uznanym dorobku, mającym za sobą tak cenione realizacje, jak m.in. grupa *Tezeusz zwyciężający Minotaura* (1781--1783; Londyn, Victoria and Albert Museum), której gipsowa wersja znajdowała się zresztą w kolekcji naszego króla[56], czy pomnik nagrobny papieża Klemensa XIV (1783-1787; Rzym, Santi Dodici Apostoli), prawdopodobnie nie bardzo chciał pozwolić na tak daleko idącą cudzą ingerencję w swoją pracę.

Dla pełności obrazu dodać należy, iż w latach następnych w kolekcji Stanisława Augusta znalazły się ostatecznie wersje dzieł Canovy. Były to: pomniejszona, gipsowa kopia słynnego posągu Henryka Lubomirskiego jako Amora (1786-1788) ze zbiorów łańcuckich, przysłana do Warszawy w 1789 r., odlew głowy i ręki z tego samego posągu, wreszcie odlew innego posągu wyobrażającego Amora, a także odlew jego głowy[57]. Wszystkie te prace najprawdopodobniej uległy zniszczeniu podczas ostatniej wojny. Fakt, że kopia łańcuckiego arcydzieła trafiła do kolekcji króla,

należałoby raczej przypisać bardzo bliskim relacjom pomiędzy monarchą a Izabelą (Elżbietą) z Czartoryskich Lubomirską, na której zamówienie powstał oryginał, aniżeli ponownemu zachwyceniu się Stanisława Augusta twórczością Canovy. W każdym razie wymienione tu gipsowe rzeźby z całą pewnością okazały się przydatnymi pomocami naukowymi dla artystów kształcących się w przyzamkowej pracowni.

Czas na pierwsze wnioski. O kolekcji rzeźb współczesnych Stanisława Augusta na pewno nie można powiedzieć - i w tej mierze upaść musi teza postawiona w swoim czasie przez Tadeusza Mańkowskiego[58] - że były w niej reprezentowane wszystkie liczące się nurty rzeźbiarskie ani że zawierała przykłady dzieł wszystkich najbardziej cenionych artystów, nawet jeżeli bierzemy pod uwagę jedynie francuskie środowisko rzeźbiarskie.

W zbiorach króla znalazły się wprawdzie liczne małe figurki m.in. autorstwa Pigalle'a i Falconeta, ale zabrakło bardzo podobnych w charakterze i nie mniej znanych w owym czasie prac Claude'a Michaela zwanego Clodionem (1738--1814), który stworzył niezliczoną ilość drobnych kompozycji o lekkich, bardzo dekoracyjnych formach, uznawanych niekiedy za przejaw francuskiego rokoka w rzeźbie. Zabrakło też dzieł Augustina Pajou (1730-1809), bardzo popularnego i płodnego twórcy, autora niezwykle delikatnie modelowanych portretów i rzeźb o tematyce mitologicznej.

Wymieniony wcześniej posąg Houdona, przedstawiający Woltera siedzącego w fotelu, był jedynym tego rodzaju w kolekcji Stanisława Augusta, podczas gdy rzeźba francuska właśnie w 2. połowie XVIII w. zrodziła cały szereg analogicznych kompozycji. Clodion w siedzącej pozie wyobraził Monteskiusza (rzeźba z 1783 w Luwrze), Caffieri - Moliera (1787; Comédie Française w Paryżu), Pierre Julien identycznie przedstawił bajkopisarza La Fontaine'a (1783, Luwr), a Jean-Guillaume Monte - astronoma Cassiniego (marmur z 1787 w paryskim Obserwatorium). A przecież mamy podstawy domniemywać, iż sposób ukazania modela taki, jak w wymienionych tutaj rzeźbach - wynikający notabene wprost z oświeceniowej koncepcji gloryfikacji człowieka, jego czynów i osiągnięć - musiał być bliski Stanisławowi Augustowi. Przypomnijmy, iż już w początkach swego panowania król zaaprobował, niestety nigdy niezrealizowany, projekt pomnika swego wuja, Michała Fryderyka Czartoryskiego, przedstawiającego go właśnie w pozie siedzącej, otoczonego przez atrybuty sprawowanych urzędów[59]. Fakt, iż spośród tak wielu współczesnych wizerunków siedzących artystów, uczonych i myślicieli Stanisław August wybrał jedynie posąg Woltera, dowodzić może po prostu szczególnego szacunku króla dla osoby tego filozofa.

Wiadomo, że królewska kolekcja mogła również zostać wzbogacona rzeźbą Lemoyne'a, ponieważ paryska pośredniczka Stanisława Augusta zaoferowała się zdobyć dla króla kopię stworzonego przez niego popiersia Madame Egmont[60], ale propozycja pozostała bez odpowiedzi.

Niezrozumiałym, jak już powiedziano; wydaje się być fakt praktycznej nieobecności w zbiorach króla dzieł reprezentujących inne niż francuska szkoły artystyczne. Szczególnie dotkliwy jest brak prac angielskich twórców. Jedyną pracą, którą można łączyć z tym środowiskiem, był, wymieniany w inwentarzach, model anatomiczny przedstawiający postać siedzącą, z rękami założonymi na głowę, będący dziełem nieznanego bliżej rzeźbiarza angielskiego („ouvrage d'un Anglois")[61].

Stanisławowi Augustowi bliska była kultura Wysp Brytyjskich: w młodości spędził tam kilka miesięcy, poznał język, powszechnie znano jego zainteresowanie np. pismami Szekspira i Miltona czy podziw dla angielskiego ustroju politycznego[62]. A jednak monarcha spora-

dycznie tylko decydował się na zakup dzieł twórców angielskich; dotyczy to nie tylko rzeźby, także reprezentację malarstwa angielskiego w galerii królewskiej uznać należy za wyjątkowo ubogą[63]. W okresie, kiedy Stanisław był już królem, sukcesy na miarę europejską odnosili tacy rzeźbiarze pochodzący z Anglii, jak m.in. Joseph Wilton, Joseph Nollekens czy John Flaxman - z takim samym zresztą powodzeniem zajmujący się rzeźbą, co malarstwem. Wydaje się nieprawdopodobne - biorąc pod uwagę chociażby wzmiankowane zainteresowanie króla polskiego - że sława dzieł tych twórców nie dotarła także do Warszawy.

Zamykając kwestię rzeźb „nieobecnych" w kolekcji stanisławowskiej, można również przypomnieć, iż dalece niepełny był zresztą i zbiór prac tych artystów, których dzieła udało się kupić. Nie wiemy, dlaczego król nie nabył żadnego z wyróżniających się wdziękiem i delikatnością portretów Pigalle'a[64]. Za istotną lukę w kolekcji rzeźb Falconeta można z kolei uznać brak *Siedzącego Amora* - marmurowa wersja tej wyjątkowo popularnej rzeźby z roku 1757, zamówionej u artysty przez Madame de Pompadour, trafiła m.in. do Rosji[65].

Powyższe przykłady prowokują do postawienia pytania: czy Stanisław August istotnie był wytrawnym mecenasem sztuki, z dużym znawstwem dobierającym dzieła do swojej kolekcji? A może jedynie, co w przeszłości sugerował na przykład Tadeusz Mańkowski[66], król otaczał się przedmiotami, które po prostu mu się podobały? Dobór takich, a nie innych dzieł sztuki odzwierciedla z całą pewnością, przynajmniej w ograniczonym zakresie, gust samego króla.

Omawiając realizacje artystyczne powstające w kręgu Stanisława Augusta, wielu badaczy zwracało uwagę na fakt, iż jego zainteresowania bardzo długo ewoluowały od baroku do klasycyzmu i że w licznych dziełach sztuki, jak również w przedsięwzięciach architektonicznych odnaleźć można elementy przynależące do różnych stylów[67].

Miejsce na pograniczu dwóch stylów zajmuje też wiele ze znajdujących się w jego kolekcji, a zaprezentowanych powyżej rzeźb. Dobrymi tego przykładami są zwłaszcza dzieła autorstwa E.-M. Falconeta. Nagie figurki kobiece, w których w czystym konturze dostrzec można zapowiedź neoklasycyzmu, jednocześnie mają w sobie wiele ze stylu epoki Ludwika XV; za taką przynależnością przemawiają m.in. charakterystyczne proporcje postaci, ich małe głowy, gładkie uczesanie, sylwetki przypominające amforę[68]. Doskonałym przykładem konfrontacji dwóch stylów w obrębie jednej rzeźby jest grupa *Pigmalion i Galatea,* zajmująca istotne miejsce w zbiorze królewskim. Podczas gdy komponując figurę Galatei: całkowicie nagą, statyczną, wyraźnie monumentalną, Falconet odwołuje się wprost do antyku, to postać Pigmaliona - wyobrażonego w dynamicznej, skręconej pozie - nagie putto o pulchnym ciałku, a także skłębione chmury są jeszcze późnobarokowe, a może nawet rokokowe[69].

Bardzo charakterystyczne rzeźby Falconeta wyobrażają kobiety o młodych, dziewczęcych prawie, idealnie gładkich, niemal odrealnionych rysach, chociaż niepozbawionych pewnej dawki erotyzmu[70]. Czy właśnie ów erotyzm był przyczyną tak dużej popularności tych dzieł, czy - jak przynajmniej oficjalnie utrzymywano - fakt, iż Falconetowi, jako jednemu z nielicznych ówczesnych artystów, udało się zbliżyć do antycznych kanonów przedstawiania ciała ludzkiego - trudno jednoznacznie rozstrzygnąć.

Podobny problem wiąże się, jak sądzę, z dziełem *La frileuse* J.-A. Houdona, będącym w rzeczywistości kolejną realizacją, w której pod zasłoną tematyki alegorycznej starano się ukazać przede wszystkim piękno młodego ciała kobiecego.

Z analogiczną sytuacją spotykamy się w *Marsjaszu* i *Amorze wykonującym łuk z maczugi Herkulesa,* których kopie, jak powiedziano, zamówiono ra-

zem i takich samych rozmiarów. Typowy to przykład, gdzie nad różnice stylowe i oryginalność kompozycji przedłożona została wymowa dzieł. Amor zamieniający maczugę na łuk miłości symbolizował zwycięstwo uczuć nad trudami życia i rządzenia, a pokonany przez Apollina Marsjasz był figurą rywalizacji artystycznej, bez której niemożliwy jest rozwój sztuk. Obie te idee z całą pewnością były bardzo bliskie Stanisławowi Augustowi. Symboliczne przesłanie zawarte w dziele było zapewne jednym z czynników, które zaważyły również na zamówieniu przez króla dużej kopii *Pigmaliona i Galatei.* Rzeźba ta, symbolizująca geniusz tworzenia artysty[71], miała doczekać się w apartamentach królewskich swoistego ideowego pendant w postaci grupy *Prometeusz stwarzający człowieka* Simona-Louisa Boizota (1743-1809), której marmurową kopię dla Stanisława Augusta wykonał Piętro Staggi[72].

Z całą pewnością wiele dzieł sztuki kupowanych przez Stanisława Augusta musiało, jak można wnioskować, spełniać przede wszystkim funkcję praktyczną. To właśnie ze względu na rolę, jaką miały odgrywać w programie rezydencji monarszej, do Warszawy sprowadzone zostały przypomniane wyżej kopie: *Amora wykonującego łuk, Marsjasza, Pigmaliona i Galatei* oraz *Prometeusza-,* ale taką rolę pełniły też, chętnie przecież nabywane przez króla, popiersia wybitnych postaci, zarówno historycznych, jak i współczesnych: władców, ludzi pióra, filozofów.

W zbiorach Stanisława Augusta nie mogło zabraknąć wizerunków tych, których cenił najbardziej: Woltera, Aleksandra Macedońskiego czy Henryka IV (o którym jeszcze powiemy). Szczególną wymowę zdaje się mieć zamówienie przez władcę popiersia amerykańskiego działacza niepodległościowego Franklina, podyktowane najpewniej dużym zainteresowaniem króla rozwojem wypadków za oceanem i autentycznym uznaniem, jakie monarcha żywił dla talentów politycznych tej osoby[73]. Nie mniej intrygujące są powody, dla których do Warszawy sprowadzono popiersie Jeana Sylvaina Bailly. Można jedynie domniemywać, iż w przypadku tej postaci króla przekonały jego zasługi dla rewolucji francuskiej, której wybuch nasz monarcha przyjął z entuzjazmem, wiążąc z nią początkowo nadzieje na poprawę sytuacji w całej Europie[74]. Jednak Stanisławowi Augustowi nie mogły być obce również znaczące odkrycia i publikacje Bailly'ego z dziedziny astronomii.

W obliczu powyższych stwierdzeń, fakt ustawienia obok siebie w tej samej sali zamkowej popiersia Franklina i Woltera, różniących się wyglądem, musiał pozostać sprawą drugorzędną.

Historia jeszcze jednego zamówienia zdaje się potwierdzać, że cechy stylowe nie były akurat tymi, które decydowały o nabyciu przez Stanisława Augusta konkretnego dzieła. W roku 1768 za namową Mme Geoffrin, król nabył we Francji biust Henryka IV. Monarcha był, jak wynika z jego listu, szczerze zachwycony popiersiem („il est admirable"), w tym wiernością rysów władcy (kiedy rzeźba została przysłana z Paryża, król niezwłocznie skonfrontował ją z innymi wizerunkami Burbona, jakie posiadał w swojej kolekcji)[75] i polecił je wyeksponować w swoim gabinecie, na cokole specjalnie przygotowanym przez Lebruna. Nie wiemy, kto był autorem tego popiersia, nie dowiedział się tego również Stanisław August, któremu Mme Geoffrin, pomimo próśb, nie podała nazwiska rzeźbiarza[76]; zachowała się tylko informacja, że biust Henryka IV został wymodelowany na podstawie portretu pędzla François Porbusa (zm. 1622), zatem powtarzać musiał archaiczny, wczesnobarokowy styl.

Przeciwko poglądom o wyrafinowanym, nadążającym za najnowszymi modami, guście polskiego króla przemawia także słynny już fragment listu pisanego z Grodna do Marcella Bacciarellego

w listopadzie 1784 r., w którym Stanisław August prosi, aby wykonywanej właśnie na jego zamówienie figurze pasterki, a więc postaci zaczerpniętej wprost z rokokowych przedstawień typu *fetes champetres,* nadać bardziej antyczną, bardziej „statuaryczną" stylizację[77].

Zdarzało się wreszcie, że na plan dalszy schodziła osoba samego twórcy. Zadziwiający, a zarazem wielce wymowny jest fakt, iż nawet samemu Bacciarellemu, osobie niewątpliwie zorientowanej w sytuacji na rynku dzieł sztuki, zdarzyło się pomylić Houdona z Falconetem (w spisie rzeźb z 1796, które miały zostać wywiezione do Petersburga)[78].

Fakt sprowadzenia do Warszawy tym samym transportem (w 1784) popiersi Caffieriego i Houdona dowodzi też, że król starał się chyba kupować przede wszystkim rzeczy modne, takie, o których się mówiło lub pisało, niezależnie od ich przynależności stylowej. Argumentem na potwierdzenie takiego przypuszczenia może być również to, że w zbiorach Stanisława Augusta znalazły się powtórzenia co najmniej kilku rzeźb, które już w momencie swojego wystawienia spotykały się z wyjątkowo pochlebną opinią krytyki. Do tej grupy należy, obok wspomnianych już, nagradzanych na Salonach prac Pigalle'a, także *Pigmalion i Galatea* Falconeta: zaprezentowana w Luwrze w 1765 r. rzeźba wzbudziła entuzjazm m.in. Denisa Diderota[79].

Doboru współczesnych mu dzieł sztuki rzeźbiarskiej Stanisław August dokonywał - inaczej niż w wypadku kopii rzeźb antycznych - opierając się głównie na guście doradców i pośredników: Mme Geoffrin, Augusta Moszyńskiego, Bacciarellego i - chyba też w bardzo dużym stopniu - Andre Lebruna. To właśnie oni podpowiadali mu, które z dzieł „oferowanych przez rynek" zasługują na uwagę. Trzeba jednak od razu nadmienić, że np. Mme Geoffrin stosunkowo wybiórczo informowała króla o możliwych do nabycia dziełach rzeźbiarskich. W niektórych wypadkach informacje takie pozyskiwała na wyraźną prośbę monarchy.

Jednak w kilku przypadkach o sprowadzeniu do Warszawy konkretnych kompozycji mogły decydować również inne względy. W jednym z dokumentów (Katalog wyrobów z marmuru..., 1795), w którym wymieniona jest *Wenus z gołąbkami* Pigalle'a, figurkę określa się jako pendant do *Merkurego z Poczdamu*[80], co dowodzi, iż pamiętano, że tam właśnie - w rezydencji Fryderyka II - znajdowały się znane wersje obu tych rzeźb[81]. Bardzo prawdopodobne, że na pozyskanie przez Stanisława Augusta kopii rzeźby Diany dłuta J.-A. Houdona decydujący wpływ mógł mieć fakt nabycia przez Katarzynę II w 1782 r. oryginału dzieła.

Z monarchami sąsiednich krajów Stanisław August dzielił nie tylko zamiłowanie do poglądów Woltera, ale także do wizerunków tego filozofa. W tej dziedzinie polski monarcha mógł konkurować zarówno z królem Fryderykiem Wielkim, który marmurowe popiersie francuskiego myśliciela zamówił w roku 1779 z przeznaczeniem do biblioteki akademii berlińskiej[82], jak i z carycą Katarzyną II, która u Houdona nabyła m.in. słynne popiersie Woltera *a l'antique.* Do Petersburga trafiła też - jak już powiedziano - jedna z wersji przedstawiających Woltera siedzącego w fotelu[83].

Listę wymienionych wcześniej rzeźbiarskich podobizn myśliciela należących do Stanisława Augusta trzeba uzupełnić w tym miejscu także o mniej znane wizerunki Woltera, jakimi były: popiersie nabyte w 1767 r., wykonane przez gandawczyka z pochodzenia, tworzącego m.in. w Paryżu, Petera Antona Verschaffelta (1710-1793), przedstawiające filozofa w wieńcu laurowym[84], oraz nieduża (wys. ok. 30 cm) marmurowa figura filozofa w całej postaci, wykonana przez Jeana Claude'a François Rosseta (1703/1706-1786), posiadająca własny drewniany postument, eksponowana w Białym Domku w Łazienkach[85]. Inwentarze odnotowują też małe popiersie Woltera z kości słoniowej na

drewnianym postumencie, ale obecnie nie sposób stwierdzić, jakie było pochodzenie tej rzeźby[86].

Natomiast nie wiadomo, z jakich powodów król nie zdecydował się na przystąpienie do subskrypcji na egzemplarz rzeźby J.-B. Pigalle'a wyobrażającej nagiego Woltera (wersja marmurowa z 1776 w Luwrze). W subskrypcji tej wzięło udział kilku monarchów z naszej części Europy, w tym król Danii oraz władca Prus, który zresztą jako pierwszy zgłosił swój akces[87]. O fakcie rozpisania subskrypcji na to dzieło Madame Geoffrin informowała Stanisława Augusta w liście z 3 lutego 1771 r.[88].

Jeżeli z kolei przyjrzeć się popularności drugiego Houdonowskiego popiersia - Moliera, to nabywając je, polski król znalazł się w gronie tak utytułowanych posiadaczy autorskich replik tego dzieła, jak m.in. książęta Mecklemburg-Schwerin i Saxe-Gotha oraz książę Henryk Hohenzollern[89].

Żałować natomiast należy, że Stanisławowi Augustowi nie udało się nawiązać z żadnym z głównych współczesnych rzeźbiarzy francuskich tak silnych relacji, jakie mieli niektórzy inni monarchowie np. z Europy Środkowej i Północnej. Przypomnijmy, iż początek zainteresowania odbiorców z tej właśnie części kontynentu rzeźba francuska zawdzięcza m.in. osobie Jacques'a Saly, który jeszcze w roku 1753 przyjął zaproszenie duńskiego króla do Kopenhagi, gdzie wykonał pomnik konny Fryderyka V. Etienne-Maurice Falconet, oprócz tego, że przez dłuższy czas mieszkał i tworzył w Rosji, wiele lat prowadził regularną korespondencję z Katarzyną II, zaś w listach tych omawiano nie tylko problemy związane np. z bieżącymi zamówieniami, ale też wymieniano poglądy dotyczące zagadnień bardziej ogólnych - sztuki, filozofii, literatury, a nawet ekonomii i polityki[90]. O mocnych kontaktach dworu carskiego z Jeanem-Baptiste'em Houdonem świadczą, obok licznych rzeźb (wśród których znalazło się także okazałe marmurowe popiersie carycy), próby pozyskania tego mistrza do akademii petersburskiej, czynione od 1777 r.[91]. Fryderyk Wielki osobiście poznał Houdona[92], zaś prace sygnowane przez Francuza wzbogaciły i zbiory tego monarchy, i - w jeszcze większej liczbie - kolekcję królewskiego brata Henryka.

Być może nie bez wpływu na ostateczny kształt królewskich zbiorów pozostawał fakt, że Stanisławowi Augustowi nie udało się pozyskać na artystycznych doradców osób znających się na sztuce w takim stopniu, jak Diderot czy baron Friedrich Melchior de Grimm, na których opiniach opierała się np. Katarzyna II.

Analiza inwentarzy dzieł rzeźbiarskich z kolekcji królewskiej także potwierdza następną prawdę. W czasach Stanisława Augusta nie przywiązywano zbyt wielkiej wagi do faktu, czy nabywane dzieło wyszło spod ręki mistrza, czego dobrym przykładem jest również kolekcjonerstwo samego monarchy. Tam, gdzie nie było możliwości nabycia oryginału, starano się o pozyskanie repliki warsztatowej lub chociażby kopii. Nawet mało efektowne i nietrwałe odlewy gipsowe nie raziły, o ile ich tematyka pasowała np. do programu treściowego pomieszczenia, w którym zaplanowano ich ustawienie. Oczywiście zdawano sobie sprawę z tego, że powtórzenie gipsowe nie jest w stanie oddać całej maestrii marmurowego oryginału. Marcello Bacciarelli, który w listopadzie 1784 r. donosił listownie królowi o przywiezieniu z Paryża właśnie gipsowej *La frileuse* Houdona, ubolewał, że ten materiał nie jest delikatniejszy, co pozwoliłoby docenić finezję detali[93]. W wielu XVIII-wiecznych kolekcjach rzeźby równie często, jak egzemplarze z gipsu, spotykamy wersje porcelanowe i wymodelowane w terakocie. Popularność ostatniego z wymienionych materiałów - terakoty miała zresztą pewne podstawy „ideowe", w które zaopatrywano te obiekty. Rzeźba wymodelowana przez artystę w glinie, nosząca odciski jego palców,

uważana była w interesującej nas epoce za dzieło szczególne, przez obcowanie z którym jego posiadacz mógł przybliżyć się do aktu tworzenia[94].

W kolekcji stanisławowskiej sporadycznie można było spotkać rzeźby wykonane z innych materiałów, jak np. niewielkie popiersie Woltera z kości słoniowej, sprowadzone z Paryża wiosną 1768 r. - dziękując raz jeszcze zaangażowanej w realizację tego zamówienia Mme Geoffrin, król określa rzeźbę mianem małego klejnotu („petit bijou")[95].

I wreszcie powód, którym trudno było nie kierować się królowi w trakcie powiększania kolekcji dzieł sztuki - Stanisław August najpewniej zwracał uwagę nie tylko na wartości artystyczne i wymowę dzieł, ale również na ich ceny. Wyraźnie wskazują na to liczne uwagi, jakie spotkać można np. na kartach korespondencji monarchy z jego pośrednikami w kontaktach artystycznych, Augustem Moszyńskim[96] czy Madame Geoffrin[97].

Nie wydaje się wprawdzie, aby twierdzenie, że finanse mogą mieć istotny wpływ na rozwój i kształt mecenatu, należało szerzej udowadniać, ale może warto przy tej okazji posłużyć się jednym tylko przykładem, właśnie z dziedziny rzeźby, i przypomnieć okoliczności powstania dwóch pomników konnych wzniesionych niemal dokładnie w tym samym czasie w Warszawie i Petersburgu. Podczas gdy Stanisława Augusta, chcącego uczcić swego poprzednika na tronie - Jana III, stać było na ufundowanie zaledwie „kameralnego" pomnika zwycięzcy spod Wiednia, zresztą odkutego w piaskowcu przez zajmującego dalsze miejsce w szeregu artystów królewskich rzeźbiarza Ferdynanda Pincka (pomnik ukończono w 1783), to caryca Katarzyna II mogła pozwolić sobie na zlecenie wykonania okazałego spiżowego monumentu Piotra Wielkiego (odsłonięty w 1782) Maurice'owi-Etienne'owi Falconetowi, w dodatku sprowadzając artystę do Rosji na kilka lat[98].

Obraz mecenatu Stanisława Augusta na polu rzeźby, jaki rysuje się w oparciu o zaprezentowane wyżej dzieła sztuki oraz przypomniane okoliczności i powody ich nabywania, jest obrazem złożonym do tego stopnia, że nie jesteśmy w stanie sformułować na jego podstawie jednoznacznej oceny aktywności króla w tym zakresie.

Wskazując na genezę powiększania królewskiej kolekcji rzeźb żyjących twórców, przede wszystkim należałoby wymienić przyczynę najbardziej ogólną, jaką było zainteresowanie monarchy sztuką współczesną, nie mniejsze niż w przypadku sztuki dawnej[99].

Królem musiała zatem kierować naturalna chęć powiększania kolekcji dzieł sztuki, która była stymulowana po prostu zamiłowaniem monarchy do pięknych przedmiotów. Zachowane do naszych czasów spisy i inwentarze udowadniają, że np. prywatne apartamenty królewskie, zarówno w Zamku, jak i w pałacu Na Wodzie, ozdobiono wieloma drobnymi dziełami rzeźbiarskimi. Jak bardzo Stanisław August przywiązany był do niektórych z nich, potwierdzają np. jego uwagi zawarte w listach. Jednak powiększaniu kolekcji przyświecały również daleko bardziej praktyczne cele. Jak konkluduje Katarzyna Mikocka-Rachubowa, kupując rzeźby „monarcha kierował się też zapewne chęcią zaznajomienia polskich odbiorców i artystów z arcydziełami mającymi kształtować ich smak oraz dostarczać wzorów i inspiracji"[100]. Wiadomo, że jednym z niezrealizowanych projektów króla pozostało stworzenie „muzeum" rzeźby - ekspozycji prezentującej zarówno najbardziej znane dzieła antyczne (lub ich kopie), jak i kompozycje współczesne[101]; kolekcja tego typu bez wątpienia pełniłaby również istotną rolę edukacyjną. Jak zauważono już w przeszłości, także niektóre z omówionych w niniejszym artykule dzieł rzeźbiarskich sprowadzanych z zagranicy stawały się źródłem inspiracji dla miejscowych artystów, którzy w oparciu o nie tworzyli

swoje własne prace, przeznaczone np. do ozdoby rezydencji królewskich[102]; zagadnienie to wymaga bez wątpienia dalszych badań. Odrębną, niezwykle istotną rolę pełniły na co dzień te obiekty rzeźbiarskie, które sprowadzano do Warszawy przede wszystkim jako „materiały pomocnicze" do edukacji przyszłych artystów. Poczytne miejsce zajmowały tutaj zwłaszcza liczne odlewy gipsowe zarówno całych rzeźb, jak i ich fragmentów[103]. W tym zbiorze obiektów wspomagających kształcenie młodych rzeźbiarzy, obok kopii „klasycznych" dzieł starożytnych, znalazły się także powtórzenia kompozycji - czego i sam monarcha, i jego odpowiedzialni za edukację artystyczną doradcy musieli być świadomi - artystów współczesnych: Pigalle'a, Houdona czy Canovy, którzy na stałe wprowadzili do sztuki europejskiej nowe kanony stylowe.

Stanisław August - podobnie zresztą, jak inni współcześni mu monarchowie - musiał zdawać sobie sprawę z tego, iż odbiór jego mecenatu kolekcji będzie jeszcze jednym aspektem, z którego perspektywy będzie się oceniać jego osobę i panowanie[104]. W tym sensie można mówić o całkowicie świadomym kształtowaniu mecenatu. Na działania króla wpływ miały jednak, jak wspomniano, różnorakie przeszkody i uwarunkowania; można przypomnieć tylko ograniczone środki finansowe, jakimi polski monarcha dysponował, ale także zmieniające się mody, okresową popularność poszczególnych twórców lub dzieł, wreszcie chęć rywalizowania z innymi królewskimi mecenasami, np. tymi z państw sąsiadujących z Polską. Wśród czynników wyznaczających, przynajmniej w ograniczonym stopniu, kierunki rozwoju mecenatu monarszego nie można również pomijać, jak uważam, wahań samego króla i faktu ewolucji jego osobistych gustów i upodobań, chociażby tych odnoszących się do kwestii stylowych.

Te wszystkie czynniki złożyły się na fakt, że zbiorów rzeźby współczesnej Stanisława Augusta nie charakteryzowała ani systematyczność, ani nawet konsekwencja, jakkolwiek ostatecznie znalazło się w nich bardzo wiele interesujących dzieł, świadczących o ważkich i ciekawych przemianach, jakie zachodziły w tym obszarze sztuki w 2. połowie XVIII w.

PRZYPISY

[1] **Zob. m.in. T. Mańkowski,** *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta,* **Kraków 1948, s. 12 i nast., «Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU», t. LXVII, nr 7; Z. Ważbiński,** *Stanisławowska galeria rzeźby, jej geneza ifukcje,* **„Kronika Zamkowa" 1989, nr 1(19), s. 18-34; T. Mikocki,** *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (Tata 1750-1830),* **Wrocław 1990, s. 11 i nast., «Archiwum Filologiczne», t. XLVI; G. Godziejewska,** *Zbiory starożytnicze Stanisława Augusta Poniatowskiego jako przejaw miłośnictwa antyku w Polsce w drugiej połowie XVIII wieku,* **w:** *Studia Antiqua. Z dziejów miłośnictwa antyku w Polsce,* **pod red. A. Sadurskiej, Warszawa 1991, s. 109 i nast.; A. Rottermund,** *Jałowy Rzym'. O roli Rzymu w formowaniu zbiorów rzeźby Stanisława Augusta,* **w:** *Thorvaldsen w Polsce,* **katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie, Warszawa 1994, s. 14 i nast.**

[2] **Ten aspekt mecenatu Stanisława Augusta doczekał się obszernej literatury. Spośród prac dotyczących tej tematyki, opublikowanych w ciągu ostatnich lat warto wymienić m.in.: K. Mikocka-Rachubowa,** *Andre Jean Lebrun,* **w:** *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy,* **t. V, Warszawa 1993, s. 4-13; Z. Prószyńska,** *Giacomo Monaldi,* **w:** *Słownik artystów polskich i obcych...,* **s. 626-629; A. Badach,** *Uwagi o stylu Lebruna iMonaldiego,* **„Kronika Zamkowa" 2000, nr 1(39), s. 102 i nast.; O. Michel,** *Andre Lebrun en France et en Italie. Sa formation et ses succes romains,* **„Biuletyn Historii Sztuki" LXII: 2000, nr 1-2, s. 205-229; K Mikocka-Rachubowa,** *Włoscy rzeźbiarze na dworze Stanisława Augusta,* **„Rocznik Historii Sztuki" XXIX 2004, np. s. 50 i nast**

[5] **Jak starali się wykazać niektórzy badacze, kontakty te miały zaowocować już w roku następnym, sprowadzeniem do Warszawy dwóch**

rzeźb autorstwa Pigalle'a: *Chłopca z ptaszkiem* i *Dziewczynki trzymającej gniazdko.* Maciej Choynowski udowodnił jednak, że takich rzeźb król nigdy nie nabył, zaś znajdujące się dziś w zbiorach Łazienek Królewskich dwie figurki 0 takiej właśnie tematyce należały pierwotnie do innych niż królewskie warszawskich zbiorów - zob.: M. Choynowski, *Chłopiec z ptaszkiem 1 dziewczynka z gniazdkiem - o dwóch rzeźbach ze zbiorów Ludwika Paca,* „Kronika Zamkowa" 2003, nr 1(45), s. 108. Dzieła tego typu jednak musiały być znane królowi. Jak ustalił Mańkowski (*op.cit.*, s. 82), już w 1796 r. Stanisław August nabył zbiór dzieł sztuki z myślą o podarowaniu ich pruskiemu dygnitarzowi Bucholzowi; wśród nich były także dwie figurki przedstawiające postacie dzieci naturalnej wielkości, a więc najpewniej prace o zbliżonej tematyce i wyglądzie do wymienionych wyżej rzeźb Pigalle'a. Być może ten sam styl prezentowały, trudne obecnie do bliższego zidentyfikowania, dwie figurki dzieci z białego marmuru, jakie wymienia Registre des Effets qui se trouvent au Gardemeuble de Sa Majeste dans le chateau de Varsovie en 1775, k. 213.

[4] Zagadnienie wpływu stylu Pigalle'a na samodzielną twórczość A. Lebruna podnosili m.in. Mańkowski, *op.cit.,* s. 54 i 58; Badach, *op.cit.,* s. 103 i 106.

[5] Cataloque des ouvrages en marbre, plâtre, terre cuite appartenant à Sa Majeste le Roi, 1795, s. 52 - Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego, sygn. 220.

[6] O figurze i jej replikach zob. m.in. L. Réau, *J.-B. Pigalle,* Paris 1950, s. 35 i nasL oraz 151-152.

[7] Zob. np.: M. Levey, *Painting and Sculpture in France 1700-1789,* wyd. 2, New Haven-London 1993, s. 138; por. J.-R. Gaborit, *Jean-Baptiste Pigalle,* w: *Dictionary of Art,* t. 24, London 1996, s. 787.

[8] Mańkowski, *op.cit.,* s. 26. Zob.: Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 57.

[9] Zob.: W. G. Kalneim, M. Levey, *Art and architecture of the eighteenth century in France,* Harmondsworth 1974, s. 93; Levey, *op.cit.,* s. 140-141.

[10] Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 55.

[11] List Mme Geoffrin do króla z 17 IV 1767 r. - wg *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et Madame Geoffrin (1764-1777),* ed. M. C. de Mouy, Paris 1875, s. 283. Zob też: L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde slave et l'orient,* Paris 1924, s. 28-29; Mańkowski, *op.cit.,* s. 26 i 54.

[12] Zob.: Mikocka-Rachubowa, *Włoscy rzeźbiarze...,* s. 88.

[13] L. Réau, *Etienne-Maurice Falconet,* L I, Paris 1922, s. 210. Por. też: Kalneim, Levey, *op.cit.,* s. 86.

[14] T. Mańkowski, *Pigmalion i Galatea (z dziejów rzeźb Stanisława Augusta),* „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności", t. XLIII, 1938, nr 3, s. 76; *idem, Rzeźby zbioru...,* s. 79.

[15] Historię tego zamówienia i losy rzeźby po abdykacji króla przypomina szczegółowo Mikocka-Rachubowa, *Włoscy rzeźbiarze...,* s. 86-88, il. 18. Zob. też: Réau, *Etienne-Maurice Falconet...,* 1.1, s. 214-215.

[16] G. Levitine, *The Sculpture of Falconet,* Greenwich 1972, s. 32.

[17] Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 15 i 64.

[18] *Ibidem,* s. 16. Por.: *Generalny inwentarz mebli i innych ruchomości znajdujących się w Zamku Warszawskim sporządzony w marcu 1795 roku,* przełóż, i oprać. N. Ładyka, Warszawa 1997, s. 118.

[19] Pozostałością po drugiej, zniszczonej lub zaginionej figurce jest cokół.

[20] Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 16. Zob.: Mańkowski, *Rzeźby zbioru...,* s. *Tl.* Trudno obecnie jednoznacznie powiedzieć, jak wyglądała ta rzeźba - w dorobku Falconeta spotkać można bowiem aż kilka kompozycji wyobrażających Amora i Wenus - np. Réau, *Etienne-Maurice Falconet...,* L I, tabi. XV-XIX, prezentuje aż osiem takich rzeźb.

[21] Taką sumę wpisano przy rzeźbie zarówno w Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 17, jak i w Inwentarzu obrazów, miniatur, marmurów, bronzów y innych rzeczy [...] po Stanisławie Auguście pozostałych, 1819, s. 76 - Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 5712/III. Dla porównania wspomnieć można, że na taką samą sumę wycenione zostało np. popiersie Aleksandra Wielkiego - Houdona.

[22] Mańkowski, *Rzeźby zbioru...,* s. 32; M. I. Kwiatkowska, *Malarstwo i rzeźba w latach 1765-1830,* w: *Sztuka Warszawy,* pod red. M. Karpowicza, Warszawa 1986, s. 263; J. Gutkowski, *Wszelki drobiazg artystyczny Stanisława Augusta,* w: *Arx Felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników.* Warszawa 2001, s. 363.

[23] Nr inw. ZKW 3430.

[24] Z. Batowski, *Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów gipsowych Uniwersytetu Warszawskiego,* Warszawa 1922, s. 16. Réau, *Histoire de l'expansion...,* s. 30. Batowski podaje informację, że popiersie to było opatrzone „własnym stemplem artysty". Badacz ten przyjmuje datę 1778 jako czas powstania dzieła, jakkolwiek H. H. Arnason, *The Sculptures ofHoudon,* London 1975, przypomina, że w roku śmierci Rousseau (1778) Houdon wykonał jedynie jego maskę pośmiertną, zaś wzorowane na niej popiersie wystawił na Salonie dopiero w roku następnym.

[25] Zob. np.: Arnason, *op.cit.,* s. 44 i il. 101.

[26] Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 54.

[27] Zob.: Arnason, *op.cit.,* s. 43; *Jean-Antoine Houdon. Sculptor ofthe Enlightenment,* pod red. A. L. Pouleta, katalog wystawy w National Gallery of Art w Waszyngtonie, Washington-Chicago 2003, s. 217.

[28] **W. Tatarkiewicz,** *Rządy artystyczne Stanisława Augusta,* **Warszawa 1919, s. 71; Réau,** *Histoire de l'expansion...,* **s. 30; Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 28 oraz il. 5 (przy tej okazji trzeba sprostować pomyłkę Mańkowskiego, który uznał to popiersie jedynie za powtórzenie fragmentu całopostaciowej figury Diany z Lizbony); J. Fabre,** *Poniatowski et l'Europe des lumieres. Etude de cosmopolitisme,* **Paris 1952, s. 640, przyp. 227; L. Réau,** *Houdon, sa vie et son oeuvre,* **Paris 1964, cz. III/IV, s. 12, nr 5E; D. Kaczmarzyk,** *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby,* **Warszawa 1958, s. 180;** *idem. Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorów* **[Muzeum Narodowego w Warszawie], Warszawa 1978, s. 62. Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się, być może pochodząca z epoki, replika lub kopia popiersia zaginionego z Łazienek, zakupiona w 1950 r. (nr inw. 158856) - zob.: Kaczmarzyk,** *Rzeźba europejska...,* **nr 103.**

[29] **Popiersie Moliera - nr inw. ZKW 3431; popiersie Woltera - nr inw. ZKW 3432.**

[30] **Arnason,** *op.cit.,* **s. 47.**

[31] **O okolicznościach powstawania portretów Woltera autorstwa Houdona zob.:** *Jean-Antoine Houdon. Sculptor...,* **s. 153-154; Arnason,** *op.cit.,* **s. 49.**

[32] **Zob. np.: Arnason,** *op.cit.,* **s. 50-51, gdzie wcześniejsza literatura.**

[33] *Ibidem,* **s. 51, il. 112-113.**

[34] **Réau,** *Histoire de l'expansion...,* **s. 30.**

[35] **Nr inw. ZKW 3424.0 rzeźbie tej szerzej pisali m.in. Mańkowski,** *Rzeźby zbioru..,* **s. 27, 35 i in.;** *Sztuka francuska w zbiorach polskich 1230--1830. Katalog wystawy* **(w Muzeum Narodowym w Poznaniu], Poznań 1973, s. 51, nr 90; Arnason,** *op.cit,* **s. 66 i 69; Kaczmarzyk,** *Rzeźba europejska...,* **s. 64, nr 109; A. Rottermund,** *Zamek warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza - funkcje i treści,* **Warszawa 1989, s. 195--197;** *Jean-Antoine Houdon. Scidptor...,* **s. 120-121.**

[36] *Jean-Antoine Houdon. Sculptor...,* **nr 40.**

[37] *Ibidem,* **s. 229. Zob. także: Arnason,** *op.cit,* **s. 68.**

[38] **Opisuje je M. Bacciarelli w liście do króla z 9 XI 1784 r., k. 48 - AGAD, Zbiór Popielów, sygn. 368.**

[39] **Cataloque des ouvrages en marbre...,, s. 55.**

[40] **Np.: w Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 88, oraz w** *Inwentarzu obrazów, miniatur, marmurów...,* **s. 80, wymieniono dwa egzemplarze** *La frilleuse* **wykonane z terakoty (o wys. ok. 25 cm).**

[41] **Fakt ten przypomina m.in. Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 20.**

[42] **Projekt rysunkowy zachowany w Gabinecie Rycin Biblioteki UW - nr inw. G.R.2556, omówiony został w: N. i Z. Batowscy, M. Kwiatkowski,** *Chrystian Kamsetzer. Architekt Stanisława Augusta,* **Warszawa 1978, s. 129 oraz il. 76.**

[43] *Zob. Jean-Antoine Houdon. Sculptor...,* **s. 235.**

[44] **Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 49.**

[45] **Zob. np.:** *Jean-Antoine Houdon. Sculptor...,* **s. 64.**

[46] **Za: Levey,** *op.cit.,* **s. 257.**

[47] **Batowski,** *op.cit.,* **s. 16; Kaczmarzyk,** *op.cit.,* **s. 52. Popiersie stanowiące własność Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 158513), obecnie eksponowane jest jako depozyt w Zamku Królewskim.**

[48] **Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 11; także: Inventaire de tableaux, desseins, marbres et plâtres dans le château, 1797 (?), s. 5 - AGAD, Archwium ks. Józefa Poniatowskiego, sygn. 203; Sommaire des effets appartenant a la succesion de [...] Sa Majeste de Roi Stanislas Auguste placées dans les Appartement du Chateau de Varsovie, b.d., s. 14 - AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego, sygn. 232; Inwentarz obrazów, miniatur, marmurów..., s. 75.**

[49] **P. Vitry,** *La sculpture française classique. De Jean Goujon a Rodin,* **Paris 1934, s. 89.**

[50] **Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 24.**

[51] **Ogólną charakterystykę rzymskiego środowiska rzeźbiarskiego w tym okresie zamieszcza np. R. Wittkower,** *Art and Architectur in Italy 1600 to 1750,* **Harmondsworth 1958, s. 288 i nasi**

[52] **Ostatnio próbę odtworzenia pełnej listy włoskich rzeźbiarzy, kopistów, sztukatorów, formierów pracujących na dworze stanisławowskim oraz ich dzieł podjęła Mikocka-Rachubowa,** *Włoscy rzeźbiarze...,* **zob.: s. 49 i nast.**

[53] **Kaczmarzyk,** *op.cit.,* **s. 40; K. Mikocka-Rachubowa,** *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780--1850),* **L I, Warszawa 2001, s. 87.**

[54] **Zob.: Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 80-81; T. Dobrowolski,** *Rzeźba klasycystyczna i romantyczna w Polsce. Ze studiów nad importem włoskim i świadomością estetyczną,* **Wrocław 1974, s. 36-39; Mikocka-Rachubowa,** *Canova, jego krąg...,* **t. II, s. 22 i nast.**

[55] **O tych cechach Stanisława Augusta-mecenasa szeroko pisze Tatarkiewicz,** *Rządy artystyczne...,* **s. 30 i nast.**

[56] **Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 51; Mikocka-Rachubowa,** *Canova, jego krąg...,* **ŁI, s. 86.**

[57] **Wszyskie prace Canovy, jakie trafiły do zbiorów króla, omówiła szczegółowo Mikocka-Rachubowa,** *Canova, jego krąg...,* **1.1, s. 86 oraz t. II, s. 19 i nast.**

[58] **Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 26.**

[59] **O projekcie pomnika Czartoryskiego najszerzej pisał: Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 50-51, tabi. 20.**

[60] **List Mme Geoffrin z 8 II 1768 r. - wg** *Correspondance inédite...,* **s. 322-323.**

[61] **Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 48. Tak samo mało pomocną w ustaleniu autorstwa jest także niezwykle niska suma, na jaką wyceniono rzeźbę - 2 dukaty; w tym samym inwentarzu model anatomiczny wykonany przez Houdona wyceniono aż na 30 dukatów.**

[62] **Na zamiłowanie i znajomość przez ostatniego króla kultury angielskiej zwracało już uwagę kilkoro badaczy - zob. np.: S. Lorentz,** *Stosunki*

artystyczne polsko-angielskie tv dobie Oświecenia, **w:** *Polska i Anglia. Stosunki kulturalno-artystyczne. Pamiętnik wystawy angielskiej,* **Warszawa 1974, szczeg. s. 7-11; A. Morawińska,** *Kolekcjonerstwo polskie i Anglia w dobie Oświecenia,* **w:** *Polska i Anglia...,* **np. s. 32; A. Zamoyski,** *Ostatni król Polski,* **tłum. E. Horodyska, Warszawa 1994, s. 48 i nast.;** *idem, The Political Vision of Stanislaus Augustus,* **w:** *Treasures of a Polish King. Stanislaus Augustus as Patron and Collector,* **katalog wystawy w Dulwich Picture Gallery, London 1992,** *passim;* **A. Rottermund,** *Echo podróży do Anglii w Przedpokoju Senatorskim Zamku Królewskiego w Warszawie,* **w:** *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin,* **Warszawa 1996, s. 40.**

[63] **Por.: Lorentz,** *op.cit.,* **s. 10-11; Morawińska,** *op.cit.,* **s. 42-43; A. Rottermund,** *Stanislaus Augustus as Patron of the Arts,* **w:** *Treasures of a Polish...,s.* **34.**

[64] **Gaborit,** *op.cit,* **s. 785.**

[65] **Kalneim, Levey,** *op.cit.,* **s. 85-86; Levey,** *op.cit.,* **s. 131-133.**

[66] **T. Mańkowski,** *Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim,* **w:** *idem, Mecenat artystyczny Stanisława Augusta,* **oprać. Z. Prószyńska, Warszawa 1976, s. 50; por.:** *idem, Mecenat Stanisława Augusta,* **w:** *Mecenat artystyczny Stanisława...,* **np. uwagi na s. 11. Por. także z opinią na temat genezy działaności kolekcjonerskiej króla wyrażoną przez K. Mikocką-Rachubową w:** *Canova, jego krąg...,* **1.1, s. 79.**

[67] **Problemem długiej żywotności cech późnobarokowych i ich koegzystencji z wzorcami neoklasycystycznymi w sztuce czasów stanisławowskich, w tym w rzeźbie, zajmowało się wielu badaczy - zob. np.: W. Tatarkiewicz,** *Poglądy estetyczne epoki Stanisława Augusta,* **w:** *idem, Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki,* **Kraków 1951, s. 56; T. J. Jaroszewski,** *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany,* **Wrocław 1971, s. 44; Rottermund,** *Zamek warszawski...,* **s. 21; Mikocka-Rachubowa,** *Włoscy rzeźbiarze...,* **np. s. 75 i 117. Por. także: W. Tatarkiewicz,** *Sztuka Stanisława Augusta a klasycyzm,* **w:** *Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku. Materiały sesji SHS,* **Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 13.**

[68] **Levitine,** *op.cit.,* **s. 32.**

[69] *Ibidem,* **s. 35.**

[70] **Por.: Levey,** *op.cit.,* **s. 133. Zob. także charakterystykę rzeźb Falconeta, którą zamieszcza Weinshenker,** *op.cit.,* **s. 59.**

[71] **Por.: Levitine,** *op.cit.,* **s. 34. Diderot w swojej relacji z Salonu 1765 r. uznał tę grupę za alegorię samej sztuki rzeźbiarskiej - za: A. B. Weinshenker,** *Falconet: his writings and his friend Diderot,* **Genève 1966, s. 59.**

[72] **Rzeźba, tak jak** *Pigmalion i Galatea* **wg Falconeta, również została wykonana z inspiracji niewielkim biskwitem z manufaktury w Sèvres znajdującym się w kolekcji królewskiej i, podobnie jak tamta, przywieziona do Warszawy już po abdykacji króla, aby ostatecznie trafić do zbiorów cara Pawła I w Petersburgu - zob.: Réau,** *Histoire de l'expansion...,* **s. 29; Mikocka-Rachubowa,** *Włoscy rzeźbiarze...,* **s. 86 i 88.**

[73] **Fabre,** *op.cit.,s.* **506 i nast. Zob. także: Zamoyski,** *Ostatni król...,* **s. 324.**

[74] *Ibidem,* **s. 324-325.**

[75] **List król do Mme Geoffrin z 1 VI1768 r. - wg** *Correspondance inédite...,* **s. 338; Mnogość wizerunków Henryka IV w kolekcji Stanisława Augusta podyktowana była wielkim szacunkiem, jakim obdarzał on osobę tego francuskiego monarchy. „Kult" Henryka IV był zresztą w tym czasie zjawiskiem rozpowszechnionym w Europie - zob. np.: Réau,** *Etienne-Maurice Falconet...,* **11, s. 435.**

[76] *Correspondance inédite...,* **s. 339; zob. też: Réau,** *Histoire de l'expansion...,* **s. 29.**

[77] **Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 57.**

[78] *Ibidem,* **s. 28.**

[79] **Za: Vitry,** *op.cit.,* **s. 90.**

[80] **Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 55.**

[81] **Marmurowa figura Merkurego naturalnej wielkości oraz podobna rzeźba przedstawiająca Wenus, wykonane przez Pigalle'a w 1748 r., trafiły do zbiorów Fryderyka Wielkiego jako dar Ludwika XV. Przyszły król Polski najprawdopodobniej osobiście oglądał tę rzeźbę w 1750 r., kiedy przebywał w Poczdamie - zwraca na to uwagę Fabre,** *op.cit.,* **s. 181.**

[82] **Więcej o tej rzeźbie:** *Friedrich der Grosse. Sammler und Mdzen,* **katalog wystawy w Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munchen 1992, nr 30 - tam wcześniejsza literatura.**

[83] **O zakupach portretów Houdona przez monarchów europejskich zob. także np.: Réau,** *Houdon, sa vie...,* **cz. III/IV, s. 44-45.**

[84] **Cataloque des ouvrages en marbre..., s. 17. Zob. też: Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 38; Rottermund,** *Zamek warszawski...,* **s. 198.**

[85] **Catalogues des ouvrages en marbre..., s. 10. Zob. też: Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 38; Fabre,** *op.cit.,* **s. 329.**

[86] *Generalny inwentarz mebli...,* **s. 120.**

[87] **Réau,** *J.-B. Pigalle...,* **s. 61.**

[88] **List Mme Geoffrin z 3 II 1771 r. - wg** *Correspondance inédite...,* **s. 393.**

[89] **O zakupach replik tej rzeźby** *zob. Jean-Antoine Houdon. Sculptor...,* **s. 109.**

[90] **Korespondencję tę opublikował L. Réau,** *Correspondance de Falconet avec Catherine II,* **Paris 1921. Charakterystykę zawartości listów zamieszcza m.in. Weinshenker,** *op.cit.,* **s. 6 i nast.**

[91] **C. Frank,** *„A man more jealous ojglory than of wealth". Houdons dealings with Russia,* **w:** *Jean-Antoine Houdon. Sculptor...,* **s. 53. W tym miejscu można dodać, że caryca chciała zatrudnić Clodiona w Rosji, o co intensywnie zabiegała.**

[92] **Zob. np.: L. Réau,** *Houdon. Biographie artistique,* **Paris 1930, s. 68.**

[93] **List do króla z 9 XI 1784 r., k. 48 - AGAD, Zbiór Popielów, sygn. 368.**

[94] **Por.: Levey,** *op.cit.,* **s. 119.**

[95] **List króla z 1 VI1768 r. - wg** *Correspondance inédite...,* **s. 339.**

[96] **Na kontakty króla z Moszyńskim zwracał uwagę Mańkowski,** *Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta...,* **s. 54-55.**

[97] *Correspondance inédite...* - **uwagi w odniesieniu do dziel rzeźbiarskich, np. na s. 284-285, 309.**

[98] **Na temat okoliczności powstania obu tych pomników por. np. uwagi zamieszczone przez Fabre,** *op.cit.,* **s. 388.**

[99] **Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 29.**

[100] **Mikocka-Rachubowa,** *Włoscy rzeźbiarze...,* **s. 49.**

[101] **Więcej nt. tego pomysłu: M. Kwiatkowski,** *Stanisław August. Król-Architekt,* **Wrocław 1983, np. s. 213; Mikocka-Rachubowa,** *Canova, jego krąg...,* **t. I, s. 85 wraz z przypisami. Zob. również: Rottermund,** *„Nowy Rzym"...,* **s. 16 i nast.**

[102] **Np. Kwiatkowska,** *op.cit.,* **s. 263 wskazuje na wpływy dziel Falconeta i Pigalle'a na kompozycję niektórych rzeźb wykonanych dla Łazienek Królewskich.**

[103] **O bogatym zbiorze odlewów gipsowych w czasach Stanisława Augusta znajdującym się w zamkowej skulptorni, a później przejętym przez Uniwersytet Warszawski, i o jego roli zob. m.in. Mańkowski,** *Rzeźby zbioru...,* **s. 19-23; Rottermund,** *„Nowy Rzym"...,* **s. 21; J. Mizołek,** *Wokół tematów i źródeł inspiracji. 0 roli Uniwersytetu Warszawskiego w tworzeniu kultury artystycznej Warszawy,* **w:** *Ars et educatio. Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego,* **pod red. J Miziołka, s. 169 1 nast. - tam dalsza literatura.**

[104] **Por. np.: z uwagami dotyczącymi charakteru mecenatu Katarzyny II, jakie zamieszcza Frank,** *op.cit.,* **s. 52.**

Artur Badach

EIGHTEENTH CENTURY EUROPEAN SCULPTURES IN THE COLLECTION OF STANISLAUS AUGUSTUS. AN OPINION ON THE NATURE OF THE KING'S PATRONAGE

SUMMARY

This article is an attempt to present King Stanislaus Augustus as a collector of contemporary sculpture of the type which received acclaim in the Salons of Paris and which attracted the attention of the Polish King and his artistic advisers because of the glowing praise received from the critics.

The King began to patronize foreign sculpture from almost the very start of his reign. In 1767, through the agency of Mme Geoffrin, he contacted Jean-Baptiste Pigalle, one of the most valued of French sculptors at that time. Pigalle's masterpiece, of which as many as two copies ended up in the Royal Court in Warsaw, was a sculpture entitied *Mercury Tying his Sandal.* The inventories of King Stanislaus Augustus's collection also list a plaster cast figure of *Venus of the Doves,* which is presumably a copy of a composition of Pigalle's bearing the same tide and dated 1747. The King's collection also included a copy of the *Child with Cage,* which received acclaim in the Salon in 1751.

When Pigalle's fame spread to Warsaw, King Stanislaus Augustus also sought to buy an original of one of the artist's large works in marble. Mme Geoffrin committed herself to enquiring about the possibility of obtaining the sculpture *Love and Friendship,* which had been the property of Madame de Pompadour, but she was unsuccessful.

Another artist whose works held an important place in the King's collection was Stienne Maurice Falconet. The first item to arrive in Warsaw was a small version in biscuit of his sculpture of *Pygmalion and Galatea* and in 1790 (?) the King commissioned Pietro Staggi to make a large marble copy of the work. Another of Falconet's work which was popular with the King was the sculpture known as the *Bathing Venus or The Nymph.* The King's collection also contained several copies of this sculpture, some of which are specified in the inventories as being the master's own handiwork and other as works deriving from his workshop. It is also worth mentioning one of the most important works of art in the King's collection, that is a marble sculpture by Falconet entitled *Accipe da que* which depicted Bacchante receiving grapes, which was purchased for the high price of 200 ducats and put in the King's private study.

While during the early period of Stanislaus Augustus's reign, it was mostly smallish genre sculptures depicting trivial themes which arrived at the Court, at the end of the 1780s and the 1790s rather more sophisticated sculptures were introduced including, among others, a series of excellent portrait busts. In 1784 the King purchased a plaster bust of Benjamin Franklin sculpted by Jean-Jacques Caffieri in 1777 (currently in the Royal Castle Warsaw). At the same time, works by Caffierri's competitor, Jean-Antoine Houdon, also appeared in Warsaw. The first was a plaster bust of Jean-Jacques Rousseau, probably bought in 1778. In the 1780s a bust of Diana (after an original marble dated 1777) and two busts of coloured plaster also arrived in Warsaw. The two latter busts depicted Voltaire and Moliere and were bought in 1784 (they are both housed in the Royal Castle Warsaw). In his collection the Polish King also had a plaster cast of a large sculpture of Diana; the original was bought from Houdon by the Tsarina Catherine II. But Houdon's most important work was a bust of Alexander the Great made of white marble which was exhibited in the Salon in 1783 with a note announcing that it had been made for the King of Poland.

It should, however, be assumed that the King's favourite work of art by Houdon was a figure entitled *La frileuse.* Not long after it was made (1784) two replicas were to be found in Stanislaus Augustus's collection, and later the King commissioned subsequent copies of the work, some of which he gave away as presents. It is also worth remembering one piece of work by Houdon which is of a rather different nature - a copy of the so-called *Ecorche* - an anatomical figure made of plaster, of life-like dimensions, which was used by future neophytes in their art studies.

It is not clear when the marble version of a well-known sculpture by E. Bouchardon (an artist of the older generation) entitled *Cupid Making a Bow from the Mace of Hercules* arrived in Warsaw. It was placed in the King's bedchamber opposite the marble figure of Marsyas, the author of whom is unknown (both figures were of identical dimensions and, thus, it is conceivable that they may have been the work of the same copyist).

It is easily discernible that all the sculptures mentioned up until now are French. The first seventy years of the 18th century was a period in which French artists dominated, both in the field of portrait sculptures as well as genre, and Paris came to be seen as the centre which shaped European opinion in all the most important matters relating to art.

The Italian School which flourished so splendidly in the 17th century, in the 18th century went through a crisis and was unused to the fierce disputes (which, however, bore fruits) that were taking place, for example in France. This would also explain why the Polish King's col-

lection contains virtually no works by Italian artists (apart from those by G. Monaldi and several copyists who had been working in Warsaw permanently since 1768). The quality of Italian sculpture only changed in the last quarter of the 18* century when Antonio Canova came onto the scene and, indeed, it was the Polish King who was the first European monarch to take an interest in his work. In 1787 Canova received a commission from Stanislaus Augustus for a *Venus and Adonis* group and the King described exactly what the sculpture should look like. Despite the fact that the sculptor began the work, and the King was presented with subsequent drawings and models, the sculpture was never realized. Stanislaus Augustus (and here is yet another of his quirks as a patron) who was used to presenting the artists who worked for him with ready subjects and also entire compositions, did not accept the Italian artist's own suggestions. And Canova who, at the end of the 1780s, was after all an artist with an acclaimed portfolio, could not permit anyone to intervene so much in his work. In the following years only one work by Canova was to be found in the King's collection - this was a copy of a portrait of Henryk Lubomirski as Cupid (1787).

It cannot be said that Stanislaus Augustus's collection of contemporary sculptures contained examples of all the most important trends in sculpture nor that it contained examples of works by the most valued artists - and this fact negates the hypothesis once put forward by Tadeusz Marikowski.

It is true that the King's collection contained many figures, including some by Pigalle and Falconet, but works which were very similar in nature and equally popular at the time were lacking, i.e. compositions by C. Michael known as Clodion, nor were there any works by A. Pajou, and the King did not manage to enhance his collection with a sculpture of the naked Voltaire by Pigalle - which he was informed about by Mme Geoffrin. Was Stanislaus Augustus an experienced patron who collected works with great expertise? Or did he merely surround himself with objects and works he simply liked? The choice of works certainly reflects the tastes of the King himself. In discussing the type of art which emerged in Stanislaus Augustus's milieu, one cannot help but notice that his tastes changed, evolving from the Baroque to Classicism. Many of the sculptures discussed herein border on two different styles. E.-M. Falconet's sculptures are a good example. Nude female figures - in the clear cut contours of which one can discern neoclassicism - but which still partially belong to the era of Louis XV; this association stems from their characteristic proportions, the small heads, the smooth hair, and their figures which are reminiscent of amphorae. An example of the confrontation of two styles is the group depicting *Pygmalion and Galatea,* which held an important place in the royal collection. Whereas the figure of Galatea - nude and somewhat monumental - makes direct reference to the antique, the figure of Pygmalion depicted in a twisted, dynamic pose, the nude cupid and the clouds are all rococo in style.

The fact that style was not the only deciding factor when purchasing works of art is confirmed by the history of yet another commissioned work. In 1768, in France, Stanislaus Augustus purchased a bust of King Henry IV. The monarch was so delighted with the bust that he ordered that it be exhibited in his study. It was maintained that the bust of Henry IV was modelled on a portrait by F. Porbus (d. 1622) and, thus, the archaic, early baroque style had to be replicated.

A counter-argument to the opinion that the Polish King had refined tastes and followed the latest trends is to be found in a fragment from a letter written to M. Bacciarelli in which the King requests that the stylization of the figure of the shepherdess being produced at his

request (and thus a figure deriving from rococo depictions of the type known as fêtes champêtres) be more antique and "statuary" in character.
The King endeavoured perhaps to buy items that were above all fashionable, and the sort which were spoken or written about, irrespective of their style. Proof of this can be seen in the fact that busts by Caffieri and Houdon were transported to Warsaw at the same time. Confirmation of this could also be the fact that Stanislaus Augustus's collection contained many copies of sculptures which were already receiving great acclaim from the critics when first exhibited. This group includes (apart from the aforementioned sculpture by Pigalle) Falconet's *Pygmalion and Galatea:* this sculpture which was exhibited to the public in 1765 aroused the enthusiasm of Denis Diderot.
Stanislaus Augustus selected contemporary works of art basing mainly on the tastes of his advisers and agents, including Mme Geoffrin and Marcello Bacciarelli. It was they who told him which of the works "available on the market" were worthy of his attention. It should, however, be noticed that Mme Geoffrin, for example, was rather selective in informing the King about which sculptures it was possible to buy. Sometimes the information was acquired at the monarch's express request.
But in some cases, other considerations may have had to be taken into account when importing specific compositions. In one of the documents which mentions Pigalle's *Mercury Tying his Sandal,* the sculpture is defined as the "Potsdam Mercury", which shows that it had been remembered that one of the copies of this work had been sent to the residence of Frederick the Great in Potsdam. It is highly likely that one of the deciding factors in acquiring a copy of J.-A. Houdon's statue of Diana could have been the fact that Catherine II had purchased the original marble version.

Stanislaus Augustus not only shared a love of Voltaire's opinions with the monarchs of neighbouring countries, but also of the depictions of this philosopher. In this respect, the Polish King could compete as an equal with Frederick the Great, who ordered a marble bust of the French thinker in 1779, and also with Catherine II, who purchased the famous bust of Voltaire *a l'antique* from Houdon. A version depicting Voltaire sitting in an armchair was also sent to St. Petersburg.
The Polish King was, however, unable to build up strong and permanent contacts with any of the leading contemporary sculptors, as did the other European monarchs. For example not only did Falconet live in Russia for several years, he also corresponded regularly with Catherine II.

An overview of the inventory of sculptures from the King's collection also confirms that during the times of Stanislaus Augustus it did not really seem to matter whether the purchased work of art was an original or not. If it was not possible to purchase an original, attempts were made to acquire a replica, or merely a copy. This did not create any problems provided that the subject matter was appropriate to the artistic programme of the rooms in which they were to be housed. Porcelain versions and terracotta versions are thus to be found next to the plaster versions. In those times, terracotta sculptures, with the fingerprints of the artists, were considered to be works of art and brought the owner closer to the act of creation.

Very characteristic sculptures by Falconet depicting women with perfectly flat, rather surreal, girlish figures were not deprived of a hint of eroticism. But whether that hint of eroticism was the reason for the popularity of these works is rather difficult to ascertain.
A similar problem is posed by the statues of *Marsyas* and *Cupid Making a Bow from the Mace of Hercules*

which, as we know, were commissioned at the same time. It is a typical example in which the subject matter is more important than the different styles and the originality of the composition. By transforming the Mace into a lover's bow Cupid symbolized the victory of feelings over the difficulties of life and government, and Marsyas being defeated by Apollo was the symbol of artistic rivalry without which the development of art is impossible. It was in all certainty both these ideas which were the lodestar of Stanislaus Augustus's reign. The symbolic content of the work certainly had an influence on the King commissioning a copy of *Pygmalion and Galatea.* This sculpture symbolizes the genius of creation and was displayed in the King's apartments where it was to await its *pendant* in the form of the group entitled *Prometheus creating Man* - by Simon-Louis Boizot, the marble copy of which was executed by Staggi.

The sculptures bought by Stanislaus Augustus had, therefore, first and foremost to fulfil a practical function. This role was also fulfilled by the busts of famous personages: leaders, men of letters and philosophers.

Another of the collection's practical goals was to familiarize Polish audiences with works of art and thus shape their artistic tastes and inspire them; the masterpieces imported from aboard were above all a source of inspiration for contemporary artists, for example those in the employ of the court of Stanislaus Augustus. One of the King's unrealized projects was to create a "museum" of statues containing both the best known antique works of art (or copies of them), and contemporary compositions. A collection of this type no doubt fulfilled an educational role. A separate, very important, role was fulfilled by the sculpture items which were imported to Warsaw as "auxiliary materials" for the education of future artists - this, of course, relates to the numerous plaster casts of famous statues and fragments of them. This collection contained (next to copies of ancient works) copies of compositions by contemporary artists such as Pigalle, Houdon and Canova.

Just like the other monarchs at that time, Stanislaus Augustus was aware that the scope of his patronage of the arts would be an important aspect of how his reign and he would be evaluated. The King's activities in this respect were, however, conditional upon all kinds of hindrances and circumstances. When enlarging his collections, the King had to take into account not only the artistic value and significance of the work but also the price - this is clearly discernible in, for example, his correspondence with Madame Geoffrin. The Polish King had far less funds at his disposal than did Catherine II and this is why his collection contained mainly replicas or copies made of plaster or terracotta, and more rarely examples made of marble.

Among the factors determining, at least to some extent, the direction which the King's patronage took, I believe that one should mention how the King himself vacillated in his personal tastes and likings, even if only in those relating to the question of style.

All these factors contribute to the fact that Stanislaus Augustus's collection of contemporary sculptures was not characterised either by its systematic nature or even its consistency although it did contain many interesting works of art, which testify to the fact that this field of art underwent many interesting changes in the second half of the 18th century.