

Ewa Łukaszyk

Raczyński w Portugalii. Spuścizna „zderzenia kultur”

Postscriptum Polonistyczne nr 1(21), 27-44

2018

Artykuł został 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.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWA ŁUKASZYK
LE STUDIUM Loire Valley Institute for Advanced Studies
Orléans

Raczyński w Portugalii. Spuścizna „zderzenia kultur”¹

Raczyński in Portugal.
Heritage of the ‘clash of cultures’

Abstract: The article presents Atanazy Raczyński’s research on Portuguese art against the modernization and Europeanisation processes in Portugal in the 19th century. A specific view of Portuguese artistic heritage and openly expressed critical opinions of the Polish scholar made him a controversial figure, which paradoxically contributed to the importance and resonance of his work. Discouraged by the conflict, Raczyński did not complete his final synthesis. Nevertheless his letters to the Art Society in Berlin, as well as a dictionary of the artists, initiated history of art (regarded as a scientific discipline) in Portugal.

Keywords: Atanazy Raczyński, Portuguese art, Romanticism

Jesienią 1871 roku Joaquim de Vasconcelos, pierwszy poważny portugalski historyk sztuki, odwiedził Galerię Raczyńskiego przy berlińskim Königsplatz. Nie była to bynajmniej nabożna pielgrzymka do domu zasłużonego starca. Przeciwnie, trafił tam przypadkiem, kartkując przewodnik, choć zapewne właśnie to spotkanie skłoniło go do napisania krótkiej biografii hrabiego, wydanej w Porto wkrótce po jego śmierci (de Vasconcelos 1875). Niezapowiedziana wizyta sprawiła, że zastał gospodarza w negliżu, mimo to Atanazy Raczyński, liczący wówczas 83 lata, przywitał niespodziewanego gościa serdecznie, wypytując o dawnych przyjaciół i znajomych z Lizbony, z których – jak się okazało – większość już nie żyła. „Hrabia, jak się zdawało, dawno już stracił kontakt ze swoim kręgiem w Portugalii; wypytывał z pew-

¹ Artykuł powstał dzięki wsparciu Fundacji Calouste’a Gulbenkiana, która umożliwiła mój pobyt w Lizbonie w roku akademickim 2016/2017.

ną obawą i wahaniem”, wspomina Vasconcelos (1875, 18)². Wkrótce rozmowa zeszyła na prace Raczyńskiego, a w szczególności zapowiedziany przed laty tom *Résumé ou tableau général des arts en Portugal*, mający być syntetycznym uzupełnieniem i ukoronowaniem prac, na jakie składał się zbiór listów do Berlińskiego Towarzystwa Artystycznego i Naukowego (*Verein der Kunstfreunde im Preussischen Staate*), wydany pod tytułem *Les Arts en Portugal* (Raczyński 1846) oraz *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (Raczyński 1847).

Portugalczyk natychmiast odczuł, że hrabia zareagował na to pytanie niesmakiem i próbował zmienić temat. Skłoniło go to jednak do dalszych indagacji:

Naciskałem, ryzykując niegrzeczność, powodowany tym większą ciekawością. Mój rozmówca zobaczył, że niepodobna było uciec, i odpowiedział (*sic*): – „Nie opublikuję *Résumé*, jestem zmęczony” – (*je suis fatigué*). Ale spostrzegłszy mój gest niedowierzania, pociągnął dalej, mówiąc o nieprzyjemnościach, jakich przysporzyły mu dwie pierwsze części pracy. Zgłosiłem sprzeciw, starając się unaocznic, że byli i tacy, co go docenili w pełni – ale arystokrata przerwał mi, wykrzykując z największą żywością: – „To możliwe, ale...”. A potem pojawiły się pewne rewelacje, które wzbudziły we mnie jednocześnie oburzenie, wstyd, gniew – nie potrafię nawet wytłumaczyć jasno, co odczuwałem. Czulem się zhańbiony, upokorzony, zmuszony do spuszczenia głowy, słysząc o dokonaniach nędzników. Nawet w Niemczech nie pozostawili starego dyplomaty w spokoju. Ślali mu z Portugalii listy, anonimowe bilety, egzemplarze czasopism itp., pełne obelg i kalumnii (de Vasconcelos 1875, 19–20)³.

Czymże hrabia, zapewne pelen taktu, oglądy i rezerwy, mógł aż tak się narażać? Bez wątpienia jego otwarta, wyrażana w druku krytyka konkretnych osób, pretendujących do zajęcia poczesnego miejsca w ówczesnej elicie intelektualnej kraju, mogła wzbudzić długotrwałą żądę prywatnego odwetu. Jednak na tarcia wokół Raczyńskiego można spojrzeć szerzej, traktując je jako symptom niepokojów europeizacyjnych i modernizacyjnych w XIX-wiecznej Portugalii. Znaczenie spuścizny polskiego arystokraty w postaci opracowań dotyczących sztuki portugalskiej, zarysowujące się w takim oglądzie, wynika nie tylko z ich wartości samoistnej, ale także z przemiany mentalnej, jaką sprowokowała zarówno sama osoba, jak i publikacje Raczyńskie-

² Wszystkie cytaty z pozycji obcojęzycznych podawane są w tłumaczeniu autorki.

³ Wtęę francuski i wyróżnienie w tekście oryginalnym.

go. Ponieważ faktografia związana z jego pobytom w Portugalii i główne rysy jego pism były już wielokrotnie opracowywane i referowane⁴, warto wdać się tym razem w naszkicowanie szerszego obrazu i podjęcie próby naświetlenia istoty „skandalu”, jakim było cudzoziemskie spojrzenie na sztukę portugalską.

Przybywając do Lizbony w maju 1842 roku jako ambasador króla Prus Fryderyka Wilhelma IV, Atanazy Raczyński był z pewnością postrzegany nie jako Polak, lecz jako kosmopolita, przedstawiciel „wielkiego świata” leżącego po drugiej stronie Pirenejów, piszący po francusku i publikujący w Paryżu, co mogło wywołać zawrót głowy wielu ówczesnych erudytów. Był także reprezentantem kultury niemieckiej, niezwykle atrakcyjnej już w pierwszej fazie romantyzmu, lecz dla Portugalczyków tej epoki niemal zupełnie niedostępnej. Na przełomie XVIII i XIX wieku dla jej przybliżenia zrobiła nieco D. Leonor de Almeida Portugal, markiza de Alorna, która poślubiwszy austriackiego arystokratę Karla von Oyenhausen-Gravenburga, mogła zapoznać Portugalczyków z pierwszymi zwiastunami nowej estetyki. Podczas przerywanych przez historyczne zawirowania pobytów w Porto i Lizbonie zaznajamiała z nią w swoim salonie. Co jeszcze bardziej znaczące, niemiecka kultura stała się modna po 1836 roku za sprawą drugiego małżonka portugalskiej królowej Marii II, księcia Ferdinanda de Saxe-Coburg-Gotha. Wciąż jednak w grę wchodził tu wysoki prestiż kultury niemal całkowicie obcej.

Europejskie aspiracje, wyraźnie wyczuwalne w Portugalii XIX wieku, należy skontrastować z niezwykle skromną rzeczywistością intelektualną kraju, który próg alfabetyzacji połowy ludności, uznawany często za kluczowy wyznacznik modernizacji, miał przekroczyć dopiero sto lat później, w latach 40. XX wieku. Jednak główny problem leżał nie w samych edukacyjnych niedostatkach, ale w tym, że Portugalczycy nie byli bynajmniej skłonni do przyjęcia za fakt swojej słabości czy marginalnej pozycji. Przeciwnie, jako dziedzictwo minionych stuleci przypadła im w udziale wybudowana świadomość własnej wyjątkowości jako narodu wybranego. Zasadzała się ona na sakralizacji kraju jako „bożego lenna”, rozbudowanej zwłaszcza w ciągu XVII wieku i kulturowanej w stuleciu XVIII, gdy samoizolacja – poza wąską grupą obdarzoną nie przypadkiem deprecjatywnym mianem „scudzoziemszczo-

⁴ Por. m.in.: Deswarte-Rosa 2010–2011, 19–91; Dobrzycka 1978, 497–508; Łukaszyk 2003, 77–90; Danilewicz Zielińska 1981, 51–70. We wrześniu 2008 roku Muzeum Narodowe w Poznaniu zorganizowało też konferencję poświęconą sylwetkom Edwarda i Atanazego Raczyńskich i wydało monografię (Labuda, Mencfel, Suchocki 2010).

nych” (*estrangeirados*) – oderwała kraj od oświeceniowych przemian toczących się w pozostałych państwach Europy. W ten sposób Portugalia wkroczyła w XIX wiek ze szczególnym bagażem, jakiego usiłowało się pozbyć – właśnie w latach, na jakie przypadła dyplomatyczna misja Raczyńskiego – pierwsze pokolenie romantyków. Było to brzemień rozdmuchanej wielkości Portugalczyków, widzących się w roli apostołów i obrońców chrześcijaństwa, nawet jeśli na prawdziwą dumę z „misji cywilizacyjnej” w zamorskim imperium, nabierającym wagi dopiero pod koniec stulecia, w obliczu konferencji berlińskiej i „wyścigu do Afryki”, było w czasach Raczyńskiego jeszcze za wcześnie.

Pierwsza połowa XIX wieku była dla Portugalii okresem bolesnej konfrontacji z Europą. Oznaczała ona nie tylko najazdy napoleońskie, przed którymi rodzina królewska musiała się chronić w Brazylii, ale także całkiem odmienne doświadczenie naocznego kontaktu z europejską rzeczywistością, być może – paradoksalnie – trudniejsze do przepracowania. Ta swoista trauma wiązała się z emigracją zwolenników liberalizmu, do których należeli także dwaj najwybitniejsi przedstawiciele pierwszego pokolenia romantyków, Almeida Garrett i Alexandre Herculano. Wygnanie stało się jednak nie tylko losem obu portugalskich wieszczów, ale i szerszej grupy zwolenników tej samej opcji politycznej. Zmuszeni chwilową przegraną do wyjazdu za granicę, co wcześniej było rzadkim doświadczeniem ograniczającym się do bardzo wąskiej elity, skonfrontowali się z nieznanymi sobie stylami życia, a także poziomami rozwoju i zamożności we Francji i Anglii. Oznaczało to brutalne przeklucie bańki mitu mówiącego o wielowymiarowej „wyższości” Portugalii, kultuwanego przez pisarzy minionych epok. Był to zarazem początek „podwójnego kompleksu wyższości i niższości”, jaki w następnym stuleciu zdiagnozują Eduardo Lourenço w słynnym szkicu *O Labirinto da Saudade* (1978). Na arenie politycznej wyłoniły się wówczas „dwie Portugalie”, skupiając się wokół synów królewskich, D. Pedra i D. Míguela. Jedna z nich, liberalna i popierająca D. Pedra, jest właśnie tą, która z Europą się zetknęła i postanowiła wykorzystać to doświadczenie. Druga, konserwatywna, przyjmująca miano „miguelistów”, starała się okopać na dawnych pozycjach i z tym większą zaciętością bronić dawnych tez o dziejowej misji i cywilizacyjnej wyższości Portugalii.

Atanazy Raczyński, mimo rozległych kontaktów towarzyskich, na jakie pozwalał mu status i zamożność, w pewnym sensie zawisł w próżni między tymi obozami. Trafił do Portugalii jako człowiek o ukształtowanym smaku estetycznym, badacz, a także doświadczony kolekcjoner, twórca berlińskiej

galerii, zainaugurowanej w 1836 roku. Równie utrwalone były jego konserwatywne poglądy i niechęć do politycznych zawirowań. Choć zaginął oryginał 17-tomowego, wielojęzycznego, a na dodatek bogato ilustrowanego rysunkami i akwarelami dziennika, zatytułowanego *Souvenirs et bêtises*, zachowała się sporządzona na zlecenie samego Raczyńskiego i ponownie zilustrowana przez niego kopia w 12 tomach⁵. Sylvie Deswarte-Rosa, badając ten materiał, naświetla narastający konserwatyzm dyplomaty i jego krytycyzm w stosunku do wywołanego przez rewolucję liberalną 1820 roku długotrwałego zamętu w Portugalii. Jak pisze francuska badaczka,

w tym okresie wstrząsanym rewolucjami, w którym jego pozycja i wartości człowieka starego reżimu są nieustannie zagrożone, sztuka okazuje się ucieczką. Jego chwile szczęścia są artystyczne, w atelier malarzy, w poszukiwaniu obrazów u antykwariuszy i marszandów, podczas zwiedzania, zarówno kolekcji prywatnych i publicznych, jak i zabytków architektury (Deswarte-Rosa 2010–2011, 23).

Smak artystyczny Raczyńskiego, odzwierciedlony w pierwszej poważnej, trzytomowej rozprawie *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (Raczyński 1836–1839), uformował się w kontakcie z nazareńczykami już podczas pobytu w Rzymie w latach 1820–1821. W najogólniejszym ujęciu można rzec, że Raczyński szukał w sztuce wyrazu wzniosłości, a zarazem duchowego autentyzmu. Nic dziwnego, że w 1842 roku sprowadził do Lizbony obraz Paula Delaroche, *Pielgrzymi na placu św. Piotra w Rzymie*, łączący zwyczajność grupy ubogich pielgrzymów z posagową powagą malującą się na twarzy młodej kobiety stanowiącej centrum kompozycji. Fascynację tym malowidłem podzielali też odwiedzający go goście. Portugalski król-artysta, Ferdinand de Saxe-Coburg-Gotha, sporządził nawet akwafortę na podstawie obrazu, której kopię wraz z osobistym biletem przesłał ambasadorowi (por. Deswarte-Rosa 2010–2011, 26–27). Również portugalskie malarstwo doby manuelińskiej, łączące swoistą naiwność właściwą szkołom prowincjonalnym z głębokim wyczuciem patosu, niemalże ucieleśniało prerafaelicki ideał tak bliski Raczyńskiemu, oddziałuje więc bardzo silnie na jego fascynację kolekcjoner-

⁵ Fragmenty tego dziennika zostały wydane w formie książkowej jako *Noch ist Polen nicht verloren. Aus den Tagebüchern des Athanasius Raczyński 1788–1818* (1984) oraz *Der Weg nach Berlin: Aus den Tagebüchern des Athanasius Raczyński 1819–1835* (1986). Całość, zgodnie z informacją, jaką podaje Sylvie Deswarte-Rosa, przechowuje Catherine Raczyńska w Londynie, gdzie francuska historyczka sztuki zbadała ten tekst w czerwcu 2010 roku.

skie. Logiczną konsekwencją był zakup płócien Gregória Lopesa *Święta Apollonia i Święta Agnieszka* oraz *Święta Katarzyna i Święta Barbara* znajdujących się dzisiaj w poznańskim Muzeum Narodowym. Mimo wyraźnie określonych poglądów konserwatorskich, akcentujących potrzebę pozostawienia dzieł – zawsze, gdy to możliwe – w ich pierwotnym kontekście, Raczyński nie oparł się też pokusie wywiezienia z Portugalii renesansowego obramowania okiennego pochodzącego z domu prywatnego w Batalha, noszącego datę 1527, które wmurowano następnie w Obrzycku.

Przed posądzeniem o barbarzyńskie wyrwanie rzeźbionych kamieni z dawnych murów powinna jednak chronić Raczyńskiego ocena ówczesnej sytuacji w Portugalii, w której nie rabunek, lecz najzwyczajsza obojętność i nie dbałość doprowadzały do powolnego niszczenia dawnej sztuki. Proces ten nasilił się po rozwiązaniu zgromadzeń zakonnych, a następnie wyprzedżył ich dóbr, do jakiej doszło po zwycięstwie stronnictwa liberalnego w 1834 roku. Wszystkie klasztory, konwenty, kolegia i hospicja poszły wówczas pod młotek, zmieniając przeznaczenie na całkowicie świeckie. Ze względu na spóźnioną organizację muzeów narodowych⁶ zatracono wówczas bezpowrotnie ogromną część portugalskiego dziedzictwa artystycznego. Wydawało się ono po prostu zbędne nabywcom tych nieruchomości, składającym się na nowobogacką klasę tzw. „baronów liberalizmu”. Skarbami przeszłości, jak z goryczą pisał jeszcze kilkadziesiąt lat później Ramalho Ortigão w pamphlecie pod ironicznym tytułem *O culto da arte em Portugal*, „zawładnął nowoczesny handel *bric-à-brac*” (Ortigão 1896, 5). W nowej klasie uprzywilejowanej, po jej świeżej nobilitacji, nie doszło jeszcze do wytworzenia kolekcjonerskich aspiracji, jakie żywiła wówczas w Portugalii jedynie wąska grupa starej arystokracji, a także cudzoziemcy, zwłaszcza zamożni kupcy angielscy na północy kraju, zajmujący się komercjalizacją portu.

Obok prowadzonego przez portugalskich romantyków przedsięwzięcia dekonstrukcji narodowej mitologii prace Raczyńskiego wpisują się także w węższy kontekst zakorzenionych w ówczesnej Portugalii sposobów myślenia o sztuce. W ciągu XVIII wieku literatura jej poświęcona rozwijała się bądź w kierunku ogólnej pochwały, bądź skupiała się na dowodzeniu ważności wybranej dyscypliny jako „najszlachetniejszej” ze sztuk pięknych. Taki

⁶ Gromadzeniem dzieł sztuki, które przeszły na własność państwa, miała się zająć początkowo Narodowa Akademia Sztuk Pięknych, z siedzibą w lisbońskim konwencie św. Franciszka. Jednak do otwarcia galerii malarstwa w ramach tej instytucji, składającej się zaledwie z pięciu sal, doszło dopiero w 1868 roku. Na dalszy rozwój instytucji wystawienniczych trzeba było czekać do lat 80. XIX wieku.

charakter posiadają dzieła Machada de Castro: *Carta que um afeiçoado às artes do desenho escreveu a um aluno da escultura para o animar à perseverança no seu estudo* (1780) czy też *Discurso sobre as utilidades do desenho* (1787, reedycja w 1818). Zabrakło jednakże podejścia historiograficznego; miało się ono pojawić dopiero na początku XIX wieku. José da Cunha Taborda był jednym z pierwszych erudyków portugalskich stawiających sobie za cel, obok dyskursu spekulatywnego o sztuce, zebranie obiektywnych informacji na jej temat. Zawarł je w szkicu zatytułowanym *Memória dos mais famosos pintores portugueses* (1815), będącym rodzajem aneksu do przekładu *Regul sztuki malarskiej* Prunnettiego. W 1823 roku ukazało się ponadto pośmiertne wydanie *Colecções de memória relativas às vidas dos pintores, escultores, architectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, w którym Cirilo Volkmar Machado zawarł cenny zbiór informacji o artystach tworzących w Portugalii. Wreszcie skromną grupę pierwszych historiografów sztuki portugalskiej zamyka nazwisko Pedra Alexandra Cavoego, który w latach 1816–1817 publikował anonimowo w redagowanym przez siebie „Jornal das Bellas Artes ou Mne-mósine Lusitana” rozmaite teksty o sztuce, a w szczególności o malarstwie portugalskim.

Przedstawiciele pierwszego pokolenia romantyków pojmowali jeszcze sztukę jako naśladowanie natury i, za Machadem de Castro, podkreślali znaczenie poprawności rysunku. Postawa ta zaowocowała licznymi publikacjami dydaktycznymi (oryginalnymi i przełożonymi), co wiązało się z następującym wówczas, także w Portugalii, rozwojem instytucji kształcenia artystycznego. Tak więc nacisk kładziony był nadal nie na historię sztuki, której uprawianie wymagało relatywizacji poglądów estetycznych, lecz na precyzowanie teoretycznych i praktycznych reguł, jakich powinien przestrzegać adept malarstwa lub rzeźby. Kontynuatorzy Cirila Volkmara Machado rozwijali badania historyczne, oparte na źródłach pisanych, skoncentrowane na ogół wokół pojedynczego obiektu. W ten sposób Frei Francisco de S. Luís Saraiva, późniejszy kardynał, zestawil listę artystów pracujących przy budowie klasztoru Batalha (1827), a następnie drugą, ogólniejszą listę artystów portugalskich (1839). Inną pracę o tym samym zabytku napisał Luís da Silva Mouzinho de Albuquerque (1854), zaś słynnym klaszturem Hieronimitów zajął się Brazylijczyk Francisco Adolfo Varnhagen w *Notícia histórica e descritiva do Mosteiro de Belém* (1842). Ograniczenia metodologiczne tych prac były jednak ewidentne. Skromnym celem autorów było zestawienie pojawiających się w dokumentach nazwisk lub opis pojedynczej budowli, co nie dziwi, gdy się zważy, że pierwsi historiografowie sztuki portugalskiej byli dyletantami,

prowadzącymi badania nad sztuką na marginesie pracy nauczycielskiej, bibliotekarskiej czy duchownej; nie brakło też piór należących do wojskowych czy lekarzy, stykających się z zabytkami przy okazji służby zupełnie innego rodzaju. Zdolności do osądów krytycznych u tych pierwszych historyków sztuki pozostawiały, jak nietrudno się domyślić, wiele do życzenia. Często kierowano się patriotyzmem i wypływającym z niego pietyzmem wobec „starożytnych pamiątek”, co i tak stanowiło przełom względem dominujących postaw wandalizmu wypływającego z lekceważenia i pogardy dla tego, co „stare”, czyli bezużyteczne. Raczyński musiał się więc wyróżniać na tym tle, prezentując sposób pisania o sztuce, jakiego w Portugalii dotąd nie znano.

Polak trafił zatem do kraju, który fascynował go dorobkiem przeszłości i jednocześnie głęboko rozczarowywał zaniedbaniami, ignorancją i współczesną miernotą. Sylvie Deswarte-Rosa, drobiazgowo rekonstruując okoliczności lizbońskiego pobytu Raczyńskiego, pisze wręcz, że „miał ją przez sześć lat bezustannie przed oczyma”, mianowicie w postaci fresku *Apollo na wozie* autorstwa João Tomása da Fonseca, jaki zdobił plafon jednego z salonów jego siedziby przy Rua Moinho do Vento (Deswarte-Rosa 2010–2011, 21–22). Zarazem wnosił do tej rzeczywistości nawyki mentalne skłaniające go nie tylko do krytycznego oglądu, ale i otwartego wyrażania swoich poglądów. Krytyki nie unikał, mimo całej sympatii i przyjacielskich relacji, nawet królewski małżonek, gdy przychodziło do oceny eklektycznego Pałacu Pena w Sintrze, wzniesionego na jego zlecenie przez barona van Eschwege. Ten dziwny obiekt, prawdziwe architektoniczne szaleństwo stanowiące dzisiaj jedną z popularnych wizytówek Portugalii, wchłonęło, ku rozpaczy Raczyńskiego, dawny klasztor Hieronimitów (Raczyński 1846, 332). Tak śmiało wyrażana krytyka, stanowiąca już normę w europejskim obiegu słowa drukowanego, była jednak czymś szokującym i trudnym do przyjęcia w zasklepionym w sobie i głęboko hierarchicznym świecie portugalskim. Dla Raczyńskiego było jasne, iż pozycja społeczna osoby wygłaszającej określony sąd nie stanowi argumentu w erudycyjnych sporach; dla Portugalczyków było to kwestią podpadającą raczej pod konwenanse i zasady hierarchii niż pod nazbyt abstrakcyjne reguły intelektualne. Toteż autor *Les Arts en Portugal* musiał rozprawiać się bezpośrednio z nadętą ignorancją, pretendującą do znawstwa, jaką reprezentował chociażby wymieniony w książce z urzędu i z nazwiska kanonik Vilela da Silva. Raczyński chłosta go dla przykładu i dla zasady, kierując się przekonaniem, że „jest on jednym z tych, którzy dali niebezpieczny przykład opróżnionych z sensu deklamacji, a także patriotycznych frazesów i gwałtownych ataków na cudzoziemców”; tymczasem,

argumentuje dalej Raczyński, „na nic się to nie zda, że dana osoba jest szanowana z innych względów; poważanie, jakie się jej należy nie zastąpi znawstwa i wycucia w sztuce; profesorski ton, oburzanie się czy troska o narodową chwałę również tego nie zastąpią” (Raczyński 1847, 192). To, co dziś wydaje się oczywistością, było nowe, wręcz rewolucyjne w portugalskim środowisku, które jeszcze długo miało się nie godzić z takim stanowiskiem.

Zapewne równie gorzką pigułką w skomplikowanych rozgrywkach lokalnych były nie tylko nagany, ale i pochwały udzielane hojnie tym wszystkim, którzy zdaniem Raczyńskiego na nie zasługiwali. Jednym z Portugalczyków, których dyplomata doceniał, był Alexandre Herculano. Nic w tym dziwnego, Herculano prezentował dokładnie tak drogi Raczyńskiemu etos starannego i rzetelnego badacza, niewahającego się zwalczać mity w imię faktów. W 1839 roku dał też literacki wyraz zainteresowaniom artystycznym, tworząc opowiadanie *A Abóbada*, osnute wokół gotyckiego sklepienia klasztoru Batalha. Jednak obu romantykom pierwszego pokolenia, zarówno Herculano, jak i Garrettowi, zabrakło fachowego przygotowania, jakie miał wnieść dopiero Raczyński. Próbowali pisać o sztuce, ale nie wyszli poza ujęcia intuicyjne, owo „delirium”, które zostanie później napiętnowane (por. França 1966, 392). Już w 1822 roku młody Garrett opublikował *Ensaio sobre a história da pintura*, manifestując w nim pragnienie odnowienia wiedzy o sztuce portugalskiej; dwadzieścia lat później ten postulat pozostawał jednak niespełniony. Herculano zbyt był jeszcze skupiony na kontestacji mitycznych korzeni portugalskiej narodowości, co było nie lada wyzwaniem, by wyposażyć się w niezbędną dla historyka sztuki warsztat. W latach 40., na które przypadał pobyt Polaka, status Herculano był jeszcze daleki od pozycji narodowej wyroczni, jaką miał osiągnąć pod koniec życia. Wręcz przeciwnie, był to okres narastania kontrowersji wokół jego osoby i prowadzonych przez niego prac nad historią Portugalii, mający wybuchnąć kilka lat później polemiką wokół cudu pod Ourique, stanowiącego źródło uświęcającej misji dziejowej. Herculano odpowiedział na zarzuty wobec swego dzieła listem otwartym do kardynała-patriarchy Lizbony, *Eu e o clero* (1850), dolewając raz jeszcze oliwy do ognia. Ów cud leżący u korzeni narodu miał mieć rzekomo miejsce w przededniu decydującej bitwy z Maurami; do Afonsa Henriquesa, przyszłego pierwszego króla Portugalii, miał przemówić sam Chrystus, ofiarowując pięć tarcz, znajdujących się do dzisiaj w godle kraju, mających odtąd osłaniać Jego rany. Otóż Herculano zdobył się najpierw na pominięcie tego tematu w pierwszym tomie swojej *História de Portugal* (1846), a następnie na publiczne zanegowanie historyczności wydarzenia, które sprowadził do roli

„opowiastki starej kobiety” (Herculano 1850, 8). Również drugi z wielkich romantyków portugalskich, Almeida Garrett, wniósł osobisty wkład do tej rewolucyjnej przemiany, wystawiając w 1843 roku sztukę *Frei Luis de Sousa*, atakującą z kolei specyficzną formę mesjanizmu, sebastianizm. Ta swoista portugalska wiara głosiła potrzebę oczekiwania na cudowny powrót młodego króla, D. Sebastião, zaginionego podczas wyprawy do Maroka w 1578 roku. Miałby on rzekomo przyplłynąć, w któryś mglisty poranek, z cudownej, pogrążonej w bezczasie wyspy, na której przebywa, by wesprzeć kraj w krytycznym momencie i zaprowadzić doskonale, sprawiedliwe rządy. W dramacie Garretta zamiast pomazańca powraca jednak romantyczny upiór, doprowadzając do tragicznego końca szlachetne postaci, które na próżno starały się przywrócić krajowi doczesną godność.

Łatwo więc pojąć, że lata 40. były w Portugalii epoką bezprecedensowego wrzenia związanego z demystyfikacją narodowej historii. Ta właśnie atmosfera wisząca w powietrzu burzy i głębokiego przewartościowania wszystkiego, w co Portugalczycy dotychczas wierzyli i na czym opierali swoją tożsamość, dominowała w okresie pobytu Raczyńskiego w tym kraju. Nic dziwnego, że jego badania nad sztuką portugalską i poczynione w tym zakresie ustalenia były postrzegane jako niebezpieczne iskry w coraz skrzętniej wypełnianym przez miejscowych romantyków składzie materiałów wybuchowych. W tych warunkach kontrowersje wzbudzone przez działalność Raczyńskiego nie wygasły w naturalny sposób po jego wyjeździe z Portugalii, lecz przeciwnie, nieustannie aktualizowały się w toku kolejnych sporów, jakie były tam toczono. Tłumaczy to, dlaczego pamflety i anonimowe listy wciąż nękały byle-go dyplomatę, nawet gdy osiadł już na stare lata w Berlinie.

Podróżując po kraju w poszukiwaniu zachowanych dzieł, Raczyński niemalże wkładał świętokradczą dłoń do tajemnych dziupli, w których gnieździła się portugalska wiara w narodową wielkość, tak już sponiewierana przez konfrontację z Europą. Swą pierwszą podróż badawczą po Portugalii rozpoczął ponad rok po przybyciu na placówkę, 22 sierpnia 1843 roku. I raz jeszcze widoczny jest tu ciekawy paralelizm z poczynaniami miejscowych romantyków, a mianowicie z odbytą niemal dokładnie w tym samym czasie przez Almeidę Garretta podróżą, która zyskała literackie opracowanie w powieści *Viagens na minha terra*. Romantyk wyruszył, jak pisze, dokładnie w poniedziałek 17 lipca 1843 roku (Garrett 1846, 3). Choć zwiedzanie zabytków nie było podstawowym celem jego wycieczki, bogate dygresje wplecione w powieściowy tekst szły w kierunku dekonstrukcji kolejnych narodowych legend, padających pod naporem naocznego oglądu. Taką legendą była chociażby

słynna puszcza sosnowa w okolicach miejscowości Azambuja, sadzona rzekomo ręką króla trubadura, D. Dinisa, a teraz już, jak się przekonał Garrett, mocno przetrzebiona. To skojarzenie wypraw polskiego podróżnika z romantycznym obrazoburstwem z pewnością wpłynęło na sposób odczytywania ustaleń poczynionych przez niego podczas podróży na północ kraju i dekonstrukcji półlegendarnej figury Grão Vasco, o której będzie jeszcze mowa.

Trasa pierwszego objazdu (sierpień–wrzesień 1843) wiodła przez takie miejscowości, jak: Vila Franca de Xira, Ota, Cercal, Caldas da Rainha, Sancheira, Óbidos, Alcobaça, Batalha, Leiria, Condeixa, Coimbra, Montemor-o-Velho, Figueira da Foz i Buarcos, skąd Raczyński powrócił statkiem do Lizbony. Kolejna wycieczka (5–9 października 1843), w której dyplomacie towarzyszył sekretarz poselstwa, de Savigny, oraz malarz João José dos Santos, pozwoliła na odwiedzenie miejscowości Santarém, Golegã i Tomar. I tym razem, podobnie jak w powieści Garretta, podróż parowcem w górę Tagu była pierwszym, najmniej niewygodnym etapem podróży. Po portugalskich bezdrożach (o braku szlaków komunikacyjnych rozpisywał się równoległe Garrett) trzeba było się poruszać dość niezwykle pojazdem, jaki stanowiła *liteira*, rodzaj lektki niesionej przez dwa muly. Gdy na przelomie lipca i sierpnia następnego roku Raczyński udał się na północ, do Porto, jedynym środkiem lokomocji pozwalającym na odwiedzenie rozproszonych zabytków w miasteczkach Albergaria-a-Velha, Talhadas, Bemfeitas, Ponte Fóra, Vouzela, S. Pedro do Sul, a wreszcie dotarcie do kluczowych w średniowieczu ośrodków, Viseu i Lamego, była właśnie *liteira*. Podróż to nie tylko powolna, ale i niebezpieczna na górskich drogach biegnących nieraz tuż nad przepaścią; toteż po wielu perypetiach i dwóch wypadkach Raczyński musiał zrezygnować z wizyty w Guimarães i Bradze, kolebkach portugalskiej państwowości. Dopiero piąta, względnie wygodniejsza, a i dzięki temu najkrótsza wycieczka 13 września 1844 pozwoliła na odwiedzenie Sintry i Mafry⁷.

Jak większość podróżników tej epoki, Raczyński wioził ze sobą szkiecownik, piórko, zestaw akwareli, a przede wszystkim to, co stanowiło o przelomie i „skandalu” tych peregrynacji: patrzące z uwagą oko. Szczególne znaczenie tego organu wpisywało się w podstawową dla epoki opozycję, choć Raczyński zajmował w niej stanowisko biegunowo odrębne od Mickiewicza, deklarującego w balladzie *Romantyczność, iż* „czucie i wiara” przemawiają do niego silniej niż „mędrca szkiełko i oko”. Ogląd Raczyńskiego jest wytraw-

⁷ Te podróże po Portugalii miały też przedłużenie w objęździe południowej Hiszpanii, jakiego Raczyński dokonał w lipcu 1845 roku. Jego trasa wiodła przez takie miejscowości, jak: Barcelona, Walencja, Alicante, Cartagena, Almería, Málaga, Kadyks i Sewilla.

ny; jego oko, wprawione w kontakcie ze sztuką, staje się organem erudycji, której Mickiewicz nie dowierzał. Toteż ze spojrzeniem idzie w parze trzeźwy osąd, choćby nawet miał on odbiegać od „czucia i wiary” zakłętej w portugalskim sposobie myślenia o własnej przeszłości. Choć to oko wczesnej nowoczesności było uzbrojone najwyżej w niezbyt silną lupę i pozbawione innych możliwości rejestracji tego, co ujrzone, jak tylko pośpieszny szkic ołówkiem czy akwarelą, ustanowiło po raz pierwszy prymat obrazu nad narracją. Pod naporem naoczności rozwiewała się nadbudowana nad miejscem i przydająca mu wielkości legenda, jak to się stało w przypadku „odczarowanego” przez Garretta sosnowego boru czy odwiedzonej przez Raczyńskiego Quinta das Lágrimas (w tym miejscu opiewanym już przez Camõesa w *Luzytanach* doszło do zamordowania Inês de Castro, kochanki Piotra Okrutnego). Co więcej, cudzoziemskie oko wdierało się w głąb kraju gór i bezdroży, który wcześniej rzadko bywał odwiedzany przez obcych. Tę przełomową eksplorację nie od rzeczy byłoby zestawzić z wyprawami poza Europę, do Orientu i północnej Afryki, nie tak przecież od Portugalii oddalonej, gdzie w tej samej epoce działali podobni Raczyńskiemu podróżnicy erudyci, uzbrojeni w szkicownik i patrzący na świat wyrafinowanym okiem. Zarówno fascynacja, jak i nieunikniony rozbrat z ujrzaną rzeczywistością stanowią wspólne dziedzictwo Raczyńskiego i orientalnych eksploratorów analizowanych przez Saida, gdyż we wszystkich tych przypadkach dochodziło do zderzenia światów, a wywiązująca się relacja miała nierównorzędny charakter. Było to spotkanie eksploratora i eksplorowanego, zbrojnego w erudycję historyka sztuki i tego, kto wzrokowo-rysunkowej analizie przypatruje się nie tylko z uwagą, ale i z rosnącym zaniepokojeniem.

Przynależność Portugalczyków do europejskiej cywilizacji bynajmniej nie łagodziła tego zderzenia, lecz przeciwnie, wzmacniała jego siłę. Właśnie wiedza o Europie i wola zajęcia w niej godnego miejsca przekładały się na ich obawę przed cudzoziemskim spojrzeniem i werdyktem, którego Portugalczycy w gruncie rzeczy już się spodziewali. Manuelińskie dziedzictwo zaskakuje małą skalą, kontrastującą z ogromem globalnego imperium morskiego, jaki kraj wytworzył w tamtej epoce. Aż trudno uwierzyć, że wciśnięty w kotlinę pałac w Sintrze, w którego bryle najbardziej rzuca się w oczy para ogromnych kominów kuchennych, był naprawdę królewską rezydencją. Stąd też XIX-wieczne przedsięwzięcia budowlane, takie jak choćby ten krytykowany przez Raczyńskiego, ale nieporównanie bardziej spektakularny Pałac Pena wznoszony właśnie przez królewskiego małżonka. Pragnienie „powiększenia” przeszłości wyczytać też można z prac podjętych w ciągu XIX

wieku w Belém. Z nader skromnym rozmiarem słynnej wieży u ujścia Tagu niewiele dało się zrobić, ale do manuelińskiego klasztoru Hieronimitów dobudowano wydłużone skrzydło, niemal podwajające długość fasady, i wydłużoną kopułę, wizualnie podwyższającą kościół, gdzie niegdyś spowiadały się załogi morskich wypraw ruszających w drogę do Indii. To pragnienie monumentalności, nieznajdujące zaspokojenia w dziedzictwie przeszłości, nie jest zresztą wyłącznie wypadkową portugalskich kompleksów, lecz rysem epoki, która wytworzy paryskie prospekty barona Hausmanna. W listopadzie 1843 roku, zwiedzając klasztor w Belém w towarzystwie opata de Castro, Raczyński oglądał ten obiekt w jeszcze nierozbudowanej wersji.

Tymczasem zamiast tak pożądanego „powiększenia przeszłości” musiało dojść do jej rozbioru. W konsekwencji dokonanego przez Raczyńskiego oglądu padła legenda „Wielkiego Vasco”, co przerodziło się w jedną z centralnych kwestii zapalnych w relacjach Polaka z portugalskim środowiskiem. Otóż podczas swojej podróży na północ Portugalii Raczyński oglądał i badał owiane legendą malowidła, przypisywane dotąd sumarycznie jednej i tej samej, na wpół mitycznej postaci określanej jako Grão Vasco⁸. Jak napisał w swoim *Słowniku*, z tą pojedynczą figurą urastającą do miary giganta łączono „ogromną liczbę malowideł gotyckich na drewnie, rozproszonych po całej Portugalii” (Raczyński 1847, 95). Polak postawił sobie zatem za cel wyodrębnienie w tym rozrośniętym korpusie grupy dzieł, które można byłoby z dużym prawdopodobieństwem przypisać konkretnemu malarzowi, jakim był Vasco Fernandes. Zdawałoby się, że to zupełnie zwyczajne postępowanie historyka sztuki, krytycznie badającego problem atrybucji tego czy innego malowidła. Jednak zupełnie inaczej widzieli to ówczesni Portugalczycy. Dekonstrukcja figury Grão Vasco była postrzegana jako jeszcze jeden atak na narodową świętość i kolejna próba odarcia Portugalii ze wszystkiego, co dotychczas stanowiło dowód i gwarancję jej wielkości. Tym bardziej, że Raczyński nie przebiera w słowach, traktując dotychczasowe informacje o Grão Vasco, zawarte w pracach portugalskich erudytych takich jak Cirilo Volkmar Machado czy Taborda, jako „bogata kolekcję anachronizmów i niemożliwości” (Raczyński 1847, 94). Paradoksem jest jednak fakt, że z takim niepokojem obserwowana weryfikacja mitu przyniosła konkluzję, w której

⁸ Spod pędzla tegoż samego, na wpół mitycznego malarza miały też wyjść malowidła z kolekcji markiza de Penalva, które Raczyński kupił 16 lipca 1843 roku w Lizbonie, skądinąd za bardzo przystępną cenę. W tych znajdujących się obecnie w Poznaniu dziełach Luis Reis Santos rozpoznał później rękę Gregória Lopesa.

Raczyński dowodzi właśnie nadspodziewanego bogactwa, a nie ubóstwa portugalskiej przeszłości artystycznej. W *Liście XVI* pisze:

No cóż! Znamy teraz Grão Vasco, posiadamy punkty orientacyjne pozwalające nam na osąd, co jest jego dziełem, a co należy do innych artystów. Kilku spośród nich, pod różnymi względami, w niczym nie ustępuje malarzowi z Viseu.

Powtarzam, Portugalia pod rządami pięciu ostatnich królów z chwalebego rodu d'Avis posiadała nie tylko swojego Grão Vasco; posiadała wielu artystów; sztuka wtedy kwitła i była pełna blasku (Raczyński 1846, 369).

Podobnie w przypadku architektury portugalskiej konkluzje Raczyńskiego raczej potwierdzają tezy o portugalskiej świetności, niż im zaprzeczają. Raz jeszcze Raczyński okazał się tu prawdziwym perfekcjonistą: w 1845 roku wybrał się specjalnie w podróż do Sewilli, by naocznie przekonać się o odrębności stylu manuelińskiego i braku jego powiązań formalnych z architekturą Hiszpanii. Czy więc cała ta burza rozpętana wokół osoby hrabiego, nie tylko zatruwająca mu stare lata w Berlinie, lecz przede wszystkim zniechęcająca do ukończenia i podania do druku kulminacyjnego dzieła (jakim miał być tom *Résumé ou tableau général des arts en Portugal*), była jednym wielkim nieporozumieniem? Otóż wydaje się, że należy mimo wszystko podkreślić jej doniosłość. Nawet jeśli koniec końców wszystko miało prowadzić do nie aż tak trudnych do przyjęcia konkluzji, był to pojedynek między wiarą i wiedzą, nie do zastąpienia jako jeden z kluczowych etapów modernizacyjnej przemiany. Jak pisał w fundamentalnej monografii z 1966 roku wspomniany już José-Augusto França, do momentu przybycia Polaka do Lizbony historiografia sztuki portugalskiej stanowiła „delirium intuicji”; nic więc dziwnego, że Raczyński „wpadł w środowisko portugalskie jak bomba, publikując zaniedbane dokumenty, wykazując błędy, niewystarczalność i pretensjonalność badaczy, artystów i kolekcjonerów” (França 1966, 392–393).

Nie należy jednak wyobrażać sobie Polaka jako wyizolowanej i skłóconej z otoczeniem postaci. Wręcz przeciwnie, Sylvie Deswarte-Rosa określa nawet *Les Arts en Portugal* mianem „dzieła zbiorowego”, a rolę jego autora przyrównuje do katalizatora przemian w środowisku portugalskich erudyków (Deswarte-Rosa 2010–2011, 33). Pomimo oczywistych trudności wynikających z faktu bycia w Portugalii cudzoziemcem, Raczyński stał się wzorem rzetelności dla rodzącej się właśnie elity badaczy portugalskich, na którą

składali się w dużej mierze dyletanci z kręgów mieszczaństwa i arystokracji. Nie stronił też od kontaktów i współpracy z postaciami piszącymi już wcześniej o sztuce portugalskiej, takimi jak wspomniany opat de Castro, autor prac traktujących m.in. o dawnych miniaturach, palacu królewskim i siedzibach hieronimitów w Sintrze oraz Belém. Dzięki swym talentom towarzyskim Raczyński zdołał otoczyć się grupą przyjaciół, którzy gotowi byli wspomagać go w jego pracach. Jedną z centralnych postaci tego kręgu był João António de Lemos Pereira de Lacerda, wicehrabia Juromenha. Był to człowiek związany z teatrem, wskrzeszonym właśnie i rozwijanym przez Almeidę Garretta, twórcę Conservatório Dramático. Na polecenie męża stanu i reformatora, jakim był Fontes Pereira de Melo, Juromenha podjął się wydania dzieł zebranych Camõesa. Odkrył wiele dokumentów dotyczących portugalskiego wieszca, co pozwoliło mu między innymi na ustalenie daty jego śmierci – 10 czerwca 1580 (dzień ten ustanowiono świętem narodowym Portugalii). Jeszcze inne jego dzieła historyczne dotyczyły wybitnych kobiet: Lukrecji Borgii oraz żony króla Jana I, Filipy de Lencastre. Erudyta ten wspomagał z oddaniem Raczyńskiego, prowadząc dla niego m.in. poszukiwania dokumentów w dawnym archiwum państwowym, Torre do Tombo. Kolejnym archiwistą współpracującym z Polakiem był Vasco Pinto Balsemão, kierownik lizbońskiej biblioteki narodowej. Wskazał Raczyńskiemu m.in. przechowywany w tej instytucji egzemplarz *Żywotów* Vasariego z adnotacjami, jakie poczynił portugalski artysta i humanista, Francisco de Holanda.

Raczyński nie stronił też od kontaktów z kupcami angielskimi, należącymi w ówczesnej Portugalii do wąskiego kręgu amatorów sztuki. Do tej grupy należał James Forrester, którego Raczyński odwiedził w sierpniu 1844 roku. Inny natomiast przyjaciel Raczyńskiego, Francisco de Assis Pacheco, był uznanym rzeźbiarzem, szybko zyskując stanowisko profesora i, począwszy od 1845 roku, dyrektora generalnego Akademii Sztuk Pięknych. Napisał on kilka podręczników rysunku, rzeźby i architektury, na których kształcili się następne pokolenia artystów portugalskich. W lizbońskiej Akademii Sztuk Pięknych, instytucji dość świeżej daty, założonej w 1836 roku przez wspomnianą już parę królewską, D. Marię II i jej niemieckiego małżonka, Raczyński uzyskał zresztą niemal z marszu tytuł członka honorowego. Wzdragał się jednak przed zbytnią ostentacją, jaką szafowała ta instytucja i próżnymi honorami, jakie chciano mu oddawać zanim jeszcze na nie zasłużył.

Widać więc, że Raczyński zdołał skupić wokół siebie grupę ludzi względnie utalentowanych; to nie oni jednak byli zapewne autorami anonimowych listów, jakie dochodziły potem nawet do Berlina. Kielkująca w tej epoce nie

bez trudności postawa pietyzmu wobec narodowych pamiątek wypływała z pobudek pozaestetycznych, przede wszystkim z romantycznego nacjonalizmu, który znajdzie swe przedłużenie w nacjonalizmie XX-wiecznym okresu Estado Novo. Być może nie przypadkiem to właśnie w tym okresie historia sztuki portugalskiej wykrystalizowała się na dobre jako dyscyplina i znalazła osadzenie w ówczesnym Instituto da Alta Cultura, przywodzącym nieco na myśl inspiracje, jakich Portugalczycy raz jeszcze próbowali zaczerpnąć z Niemiec – w tym okresie już niestety faszystowskich.

Raczyński, jako „człowiek z zewnątrz”, wniósł do tej pierwszej, nieśmiałej i dyletanckiej historiografii sztuki portugalskiej element krytycznej oceny i wartościowania. Wiele podróżował, a więc i wiele zwiedzał, toteż połączył rygor metodologiczny z niezależnością i śmiałością oceny krytycznej. Wniósł zasadniczą nowość do historiografii sztuki portugalskiej: jako pierwszy postawił sobie za cel globalny ogląd tej twórczości. Starał się to osiągnąć, podróżując po kraju, docierając do kolekcji prywatnych i dzieł zachowanych w prowincjonalnych kościołach i klasztorach, a przy tym ściśle notując i klasyfikując zebrane informacje i spostrzeżenia, konfrontując je z wiedzą zebraną przez swych przyjaciół i współpracowników. Przyczynił się do upowszechnienia zainteresowania historią sztuki w wyższych kręgach społeczeństwa, czyniąc z niej rzecz modną w czasach, gdy elita portugalska nie była jeszcze przygotowana ani przyzwyczajona do kulturowania takich pasji, brakowało bowiem podstawowych instytucji wystawienniczych i kształcących. Ostrość sądów Raczyńskiego o niektórych dziełach sztuki portugalskiej rzecz jasna nie wszystkim się podobała. Wiadać wszak, że polski badacz stał się postacią budzącą polemiki, a więc w pewnym sensie centralną, wymagającą zajęcia stanowiska „za” lub „przeciw”. Odniesienia takie znajdujemy stale w pracach portugalskich historyków sztuki, którzy aż do II wojny światowej albo nabożnie cytowali Raczyńskiego, albo żalili się, że dziedzictwo ich kraju zostało rzucone na pastwę zagranicznych krytyków. Bez wątpienia największym paradoksem historii Raczyńskiego było jednak to, że ten zagorzały konserwatysta, gotów wykrzyknąć „Oby nas Bóg uchronił przed zmianą!” (Raczyński 1846, 486), wniósł, zapewne bezwiednie, tak głęboką zmianę w portugalski pejzaż mentalny. Najprawdopodobniej rewolucjonistą być nie chciał i nie zamierzał. Ale nieuchronne „zderzenie kultur”, jakim było starcie Portugalii z Europą, ustawiło go w takiej roli, zwielokrotniając zarazem oddźwięk jego prac.

Literatura

- Danilewicz Zielińska M., 1981, *Atanasio Raczyński, 1788–1874. Um historiador de arte portuguesa*, „Belas Artes“ [nadbítka].
- Deswarte-Rosa S., 2010–2011, *Athanasie Raczyński au Portugal, 1842–1848. Luz e sombra*, „Artis”, nr 9–10.
- Dobrzycka A., 1978, *Atanazy Raczyński à Lisbonne et à Madrid*, w: *Actas del XXIII Congreso Internacional Historia del Arte*, t. 3, Granada.
- França J.-A., 1966, *A Arte em Portugal no século XIX*, t. 1, Lisboa.
- Garrett Almeida J.B. de, 1846, *Viagens na minha terra*, Lisboa.
- Herculano A., 1850, *Eu e o clero. Carta ao Em.mo Cardeal-Patriarca*, Lisboa.
- Labuda A., Mencfel M., Suchocki W., red., 2010, *Edward i Atanazy Raczyński: dzieła – osobowości – wybory – epoka. Edward und Athanasius Raczyński: Werke – Persönlichkeiten – Bekenntnisse – Epoche*, Poznań.
- Łukaszyk E., 2003, *Atanazy Raczyński, historiografo da arte portuguesa*, „Estudios Hispánicos”, nr 11.
- Ortigão Ramalho J.D., 1896, *O culto da arte em Portugal*, Lisboa.
- Raczyński A., 1836–1839, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, Paris.
- Raczyński A., 1846, *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de Documents*, Paris.
- Raczyński A., 1847, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: les Arts en Portugal*, Paris.
- Raczyński A., 1984, *Noch ist Polen nicht verloren. Aus den Tagebüchern des Athanasius Raczyński 1788–1818*, Berlin.
- Raczyński A., 1986, *Der Weg nach Berlin: Aus den Tagebüchern des Athanasius Raczyński 1819–1835*, München.
- Vasconcelos J. de, 1875, *Conde de Raczyński (Athanasius). Esboço biographico*, Porto.

