

Radziwiłłowska kolekcja obrazów Raport z badań nad zbiorem z Królikarni

Konrad Niemira

INSTYTUT HISTORII NAUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3366-4615](https://orcid.org/0000-0003-3366-4615)

ABSTRAKT

Przedmiotem artykułu jest kolekcja obrazów zgromadzona przez Michała Hieronima Radziwiłła (1744–1831) i jego żonę Helenę z Przeździeckich (1753–1821). Prezentuje on wyniki badań dotyczących dzieł sztuki eksponowanych w 1835 roku w willi w Królikarni pod Warszawą. Część z nich odnosi się do prac artystów średniej klasy, jak np. Roelant Savery czy Frans Hulst, inne zaś do artystów należących do kanonu historii sztuki: Davida Teniersa, Fransa Snijdersa, Jacoba van Ruisdaela, Luki Giordano czy Jana Wijnantsa. Artykuł prezentuje także hipotezy dotyczące obrazów wcześniej przypisywanych Rembrandtowi oraz Gabrielowi Metsu, współcześnie rozpoznanych jako dzieła innych malarzy. W zarysie przedstawiono także burzliwe losy zbioru, którego duża część, zgodnie z najnowszymi ustaleniami, w połowie XIX wieku została sprzedana Anglikowi Johnowi C. Wombwellowi.

SŁOWA KLUCZOWE

Michał Hieronim Radziwiłł, Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa, kolekcja obrazów, kolekcjonerstwo na ziemiach polskich, Królikarnia, John Calvert Wombwell

Radziwiłłowska kolekcja obrazów

Raport z badań nad zbiorem z Królikarni¹

Konrad Niemira

INSTYTUT HISTORII NAUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3366-4615](https://orcid.org/0000-0003-3366-4615)

Kilka lat temu, jako świeżo upieczony magister historii sztuki, przechodziłem krótki, ale bardzo intensywny epizod dydaktyczny. Jego punktem kulminacyjnym były pojedyncze zajęcia poświęcone kolekcjonowaniu dzieł sztuki. Za punkt wyjścia brały one esej Jana Białostockiego i Michała Walickiego opublikowany jako *Wstęp do monumentalnego albumu Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*². Nic nie zapowiadało dramatu: niemal wszyscy przeczytali zadany im tekst, a w pierwszej połowie zajęć sprawnie omówili sformułowane w nim tezy. Po mniej więcej półgodzinie w sali rozpętała się jednak burza. Zdaniem kilkorga osób na ostatnich stronach eseju przepoczwarzał się w marksistowski paszkwil. Autorzy – przekonywano mnie i współuczestników zajęć – w sposób bezpardonowy atakowali prywatnych kolekcjonerów, podnosili ręce na święte prawo własności, czy wręcz tworzyli ideologiczny fundament dla antyzemiańskiej polityki PRL-u. Robili to w sposób nie tylko przesadny, ale też perfidny. Zanim bowiem Białostocki i Walicki omówią w swoim tekście dzieła utracone przez polskie muzea w wyniku drugiej wojny światowej, prezentują inną „listę strat”³. Składają się na nią obrazy, które należały do polskich arystokratów, ale zostały rozsprzedane w drugiej połowie XIX wieku, krótko przed pierwszą wojną światową, czy nawet w okresie międzywojennym. Zwykle sprzedaż te miały miejsce zagranicą. Z reguły też – co szczególnie drażniło Białostockiego

i Walickiego – przeznaczone do spieniężenia obiekty nie były wcześniej oferowane do zakupu muzeom działającym na ziemiach polskich.

Pamiętam wyraźnie, że sytuacja zbiła mnie z pantafelów. Zmieszany i przejęty, tłumaczyłem Walickiego jego kartą biograficzną (w okresie stalinowskim siedział w więzieniu, w związku z czym trudno widzieć w nim narzędzie partii), a Białostockiego etosem muzealnika (w genom tego zawodu wpisane jest stawianie na pierwszym miejscu dobra publiczności). Grupa jednak zgodnie oponowała, twierdząc, że były to kolekcje prywatne i właściciele mogli z nimi robić, co chcieli, a także, że podane przez autorów przykłady sprzedanych zagranicą arcydzieł można policzyć na palcach jednej ręki: *Lisowczyk*, jakieś *Halsy*, co oznacza, krótko mówiąc, że żale autorów są przesadzone, a zjawisko, o którym mowa, miało niewielką skalę.

Tekst, który oddaję do rąk czytelników, jest pomyślany jako spóźniony głos w toczonej kilka lat temu dyskusji. Pytanie, które go napędza, dotyczy jakości zbiorów artystycznych, które w XIX wieku opuszczały ziemie dawnej Rzeczypospolitej. Pionierską wypowiedź w tej kwestii sformułowali właśnie Walicki i Białostocki. Po nich temat podjął Tomasz de Rosset, który zidentyfikował kolejne sprzedane przez polskich arystokratów dzieła sztuki⁴. Idąc tropem toruńskiego badacza, skupię się na kolekcji malarstwa, którą zbudowali Michał Hieronim Radziwiłł (1744–1831) i jego żona Helena



il. 1 Marcello Bacciarelli, *Portret Heleny Radziwiłłowej*, ok. 1785–1790, Muzeum Łazienki Królewskie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 Anton Graff, *Portret Michała Hieronima Radziwiłła*, 1785, Muzeum w Nieborowie i Arkadii – oddział Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

z Przeździeckich (1753–1821) (il. 1–2). Kolekcja przechowywana była w ich warszawskim pałacu, w Nieborowie oraz w willi w Królikarni (il. 3). W znacznej części została ona wyprzedana przez ich wnuka Zygmunta Radziwiłła (1822–1892) na licytacjach w paryskim Hôtel Drouot w latach 1865–1866⁵.

Dlaczego Radziwiłłowie?

Wybór obiektu badań jest podyktowany kilkoma przesłankami, z których najważniejszą jest charakter stanu badań. Zbiór Radziwiłłów nie spotkał się bowiem z dużym zainteresowaniem badaczy. O historii kilku prac przejętych przez Radziwiłłów od spadkobierców króla Stanisława Augusta pisał lakonicznie Tadeusz Mańkowski⁶. Interesował się kolekcją nieco Michał Walicki, który spekulował, że *Lukrecja* Rembrandta z Minneapolis Institute of Art (il. 4) mogła pochodzić z Królikarni⁷. Szerzej na temat obrazów radziwiłłowskich wypowiedzieli się kustosze

pałacu w Nieborowie: Jan Wegner i Włodzisław Piwkowski, skupiając się na resztkach kolekcji, które przetrwały w zarządzanym przez nich gmachu⁸. Kilkomu obrazami zajmowali się także zachodni badacze, ale ich ustalenia nie zawsze są przekonujące⁹, lub pozostają w Polsce nieznanymi¹⁰. Kamieniem milowym w studiach nad kolekcją Radziwiłłów jest dopiero rok 1999, kiedy to de Rosset opublikował obszerny tekst poświęcony paryskim rozprzedażom. Wyczerpująco omówił w nim ten fenomen i zidentyfikował szereg obrazów radziwiłłowskich w muzeach zachodnich lub kolekcjach prywatnych¹¹. Jego śladami poszła Iwona Danielewicz¹² oraz Władysław Maksimowicz, który jeden z ich obrazów odnalazł w Moskwie, a kilka innych w muzeach krajów bloku postsowieckiego i na zachodnich rynkach aukcyjnych¹³. Listę znacząco rozwinęła Dorota Juszcak, polująca na dzieła odkupione przez Radziwiłłów ze schedy po Stanisławie Augustcie¹⁴. Mniej więcej w tym samym czasie sam zająłem się tym tematem i w 2018 roku



il. 3 Jan Bułhak, *Pałac w Królikarni*, 1920 (odbitka: ok. 1930), Biblioteka Narodowa
fot. Biblioteka Narodowa

opublikowałem swoje drobniejsze ustalenia¹⁵. Popełniłem przy tym dość istotny błąd: zajmując się *Lekarzem wiejskim* Davida Teniersa, który ze zbioru Radziwiłłów trafił do Ksawerego Branickiego, powtórzyłem pokutującą w literaturze informację, jakoby obraz spłonął w 1944 roku – w rzeczywistości znajduje się on dziś w kolekcji prywatnej w Belgii (il. 5)¹⁶. Nieco później udało mi się uporządkować sprawy dotyczące pochodzących z kolekcji nieborowskiej dzieł Jean-Pierre'a Norblina de la Gourdainie¹⁷.

Drugą przesłankę stojącą za wznowieniem badań nad kolekcją Radziwiłłów stanowi związana z nią baza źródłowa. Jest ona zaskakująco, wręcz onieśmielająco, obszerna. W 1831 roku Antoni Blank (1785–1844), malarz i profesor na Uniwersytecie Warszawskim, zredagował trzy spisy obrazów zlokalizowanych w pałacu w Nieborowie, willi w Królikarni oraz bliżej nieokreślonej warszawskiej rezydencji, zapewne pałacu przy ul. Przechodniej¹⁸. W 1834 roku, zapewne z myślą o sprzedaży, część prac z Nieborowa i warszawskiego pałacu na Przechodniej

przeniesiono do Królikarni¹⁹ i w sierpniu udostępniono publiczności²⁰. Na fali tych działań Blank opracował kolejny spis, który w 1835 roku wydano drukiem²¹. Jak wcześniej wspomniałem, trzydzieści lat później Zygmunt Radziwiłł próbował pozbyć się zbioru w Paryżu. W związku z tym projektem powstały kolejne spisy: jeden, rękopiśmienny, opracowany po polsku i aż cztery katalogi opublikowane po francusku²². Do tych obszernych dziewięciu spisów dochodzą jeszcze pomniejsze dokumenty²³.

Trzeci z argumentów również związany jest z kwestią źródłową. Tym razem chodzi jednak o brak dokumentów dotyczących formowania się zbioru Radziwiłłów²⁴. Odpowiadając na pytanie, jak kupowali oni obrazy, trzeba posiłkować się materiałami substytutowymi: odnajdywać rozproszone dzieła sztuki, po to, by sprawdzić, czy innym badaczom – zwykle nieświadomym tego, co działo się z obrazami w XIX wieku – udało się dokonać jakichkolwiek ustaleń na temat ich losów w poprzedniej epoce.

il. 4 Rembrandt van Rijn, *Lukrecja*,
1666, Minneapolis Institute of Art
fot. domena publiczna



Metoda pracy

Działania zostały przeze mnie podzielone na trzy etapy. Pierwszym było opracowanie katalogowej „surówki”, tzn. zlanie informacji na temat radziwiłowskich obrazów, które pojawiają się w dziewięciu poświęconych im spisach, w jeden dokument. Zadanie, choć nużące, było nieuniknione. Wykazy nie zawsze zawierają bowiem te same informacje. Wyceny obrazów zawarte są wyłącznie w spisach z 1831 roku. Nie każdy z dokumentów zawiera wymiary, a jeden część z nich podaje błędnie²⁵. Drukowany katalog Blanka z 1835 roku daje z kolei w wielu przypadkach opisy obrazów bardziej szczegółowo niż pozostałe. Wreszcie, inwentarze różnie podchodzą do atrybucji. Sam Blank w latach 1831–1835 zmieniał zdanie na temat autorstwa ok. 30 obrazów. Paryscy eksperci poczynili następne korekty, a na kilku obiektach wypatrzyli przeoczone przez Polaka sygnatury²⁶.

Przetarasowanie ze sobą rekordów inwentarzowych pozwala nie tylko na wskazanie różnic w opiniach ekspertów, ale też sygnalizuje zagrożenia płynące z korzystania z tylko jednej „ostatecznej” wersji (za którą chciałoby się oczywiście uznać drukowany katalog z 1835). Szczególnie pouczające jest porównanie inwentarzy z 1831 i 1835 roku, pokazuje bowiem, że drukowany spis zawiera błędy drukarskie, niekiedy dotyczące kwestii dla „detektywa” fundamentalnych, jak np. wymiary²⁷.

Dopiero w kolejnym kroku możliwe było rozpoczęcie poszukiwań. Ich pierwszym etapem było ustalenie tożsamości autorów (Blank często podawał same nazwiska lub zapisywał je błędnie)²⁸. Następnie badania prowadzone były na podstawie literatury specjalistycznej, ze szczególnym uwzględnieniem katalogów rozmowanych i monografii poszczególnych artystów oraz baz cyfrowych. Ze względu na ogrom materiału (katalog z 1835 zawiera 573 rekordy)



il. 5 David Teniers i warsztat, *Chirurg wiejski*, po 1636, kolekcja prywatna, Belgia fot. Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

konieczne było jego zawężenie, a co za tym idzie, dobranie kryteriów temu służących. W pierwszym kroku zdecydowałem skupić się na pracach, które w 1835 roku przechowywano w Królikarni (401 rekordów), Nieborów zostawiając sobie na kolejne lata. Tak wyselekcjonowany zbiór pomniejszyłem, eliminując z niego obiekty zachowane w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Nieborowie, albo zidentyfikowane przez de Rosseta, Juszczak i mnie samego wcześniej²⁹. Pomniejszyłem go także o straty wojenne. W kolejnym kroku wybrałem obiekty, które ze względu na szczegółowy opis, nietypowe detale, lub wysoką estymację budziły nadzieje na odnalezienie. Ostatecznie pracowałem na 300 rekordach.

Galeria powtórzeń

Oczywiście w większości przypadków poszukiwania przyniosły wynik negatywny. W wielu – połowiczny sukces. Na podstawie porównania zapisów inwentarzowych i zachowanego materiału artystycznego da się bowiem najczęściej scharakteryzować wyłącznie ogólnikowo typ obiektu, który posiadali Radziwiłłowie. Tak np. bardzo szczegółowy opis kompozycji Davida Teniersa *Śpiąca kucharka* (katalog Blanka, poz. 260), pozwala stwierdzić, że obraz był

wersją dzieła z kolekcji prywatnej, znanej zresztą z bardzo licznych kopii i pastiszów³⁰. Dokonana przez Blanka wycena i wynik, który obraz uzyskał na aukcji w Paryżu, sugerują, że musiał być artystycznie przeciętny. Na podobnej zasadzie możemy stwierdzić, że *Męczeństwo św. Szczepana* wiązane z Annibalem Carraccim (poz. 24) było kopią jego obrazu znanego dziś z kilku wersji (m.in. Luwr, Paryż, nr inw. 203). Także w tym przypadku hipotezę potwierdza zaproponowana przez Blanka niska estymacja. Na podobnej zasadzie możemy domniemywać, że Radziwiłłowie posiadali kopie lub powtórzenia obrazów takich jak: *Wesele w Kanie Galilejskiej* Sebastiana Riccio (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, nr inw. 59-2), *Porwanie Europy* Nicolaasa Verkolje (Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. SK-A-4967), *Chłopiec z dmuchawcem* i *Prostota* Jean-Baptiste'a Greuze'a (Petit Palais, Paryż, nr inw. PDUT1192; Kimbell Art Museum, Fort Worth, nr inw. AP 1985.03), *Pietà* Correggia (Museo Civico, Museo Il Correggio, Correggio), czy *Madonna z dzieciątkiem i brzoskwinia* Pompea Battoniego (Galeria Borghese, Rzym, nr inw. 542) (u Blanka kolejno poz.: 163, 189, 257–258, 284, 349).

Niekiedy teksty nie dają się jednak dopasować do zachowanych dzieł i pokazują błędy w rozumowaniu Blanka. Tak np. zestawienie

opisów dwóch prac Francesca Albaniego z kolekcji radziwiłłowskiej, przedstawiających rzekomo Wenus wychodzącą z kąpeli i Wenus z kochankiem (poz. 52 i 53) z zachowanymi dziełami tego artysty pozwala stwierdzić, że Blank błędnie zidentyfikował ich temat. Albani rzeczywiście malował obrazy, na których kobieta najpierw podpatruje pięknego młodzieńca, a potem próbuje go pocałować, ale ich bohaterką była nie bogini piękna, a nimfa Salmacis. Bohaterem z kolei – Hermafrodyta (il. 6)³¹.

Innym typem niewiążących efektów są sytuacje, w których możemy postawić hipotezę na temat poszukiwanego dzieła, ale nie umiemy go wskazać. Doskonale widać to na przykładzie *Kuszenia św. Antoniego* Teniersa, pierwszej pozycji spisu z 1835 roku. Opis i wymiary sugerują, że powinno być ono tożsame z obrazem w zbiorach Ermitażu (nr inw. 3780). Przeczy temu jednak historia tego obiektu:

pochodzi on bowiem z kolekcji Stanisława Augusta, a w XIX wieku należał do Aleksandra Bieźborodki³². Teniers Radziwiłłów nie może być więc Teniersem z Petersburga. Sądzę, że można też powiedzieć, że w ogóle nie był on Teniersem: wiadomo bowiem, że w 1790 roku król zlecił Friedrichowi Lohrmannowi wykonanie kopii obrazu³³. Z dużym podobieństwem to właśnie to powtórzenie trafiło do Królikarni.

Zdarza się też, że na zaawansowanym etapie poszukiwań trop się urywa. Tak jest np. w przypadku *Handlarki śledzi* Gerrita Dou (poz. 212). Szczegółowe opisy pozwalają identyfikować obraz jako replikę lub kopię kompozycji z Kolekcji Lejdejskiej (The Leiden Collection) w Nowym Jorku (nr inw. GD-106). Spośród dwudziestu kilku powtórzeń tego obrazu, rozmiarami i pochodzeniem mniej więcej pasuje do tego obiektu wersja ze „znanej kolekcji warszawskiej”, która, niestety, zniknęła z radarów historii sztuki³⁴.

il. 6 Według Francesco Albaniego,
Nimfa Salmacis i Hermafrodyta,
2. tercja XVII w.,
kolekcja prywatna
fot. Christie's



Podobne trudności dotyczą dwóch kompozycji Lancreta: *Lata* i *Jesieni* z cyklu czterech pór roku (poz. 84, 177). Ponieważ dwa inne obiekty z tej serii: *Wiosnę* i *Zimę* udało się zlokalizować i potwierdzić ich oryginalność³⁵, stawka jest wysoka. Teoretycznie szanse na odnalezienie wydają się duże. W przypadku obu obrazów dysponujemy bowiem nie tylko szczegółowymi opisami Blanka, wymiarami, informacją o relatywnie nietypowym podłożu (blasze miedzianej), ale też reprodukcjami graficznymi³⁶. Ślad po nich jednak zaginął.

„Na zdrowy rozsądek”

Grupa pewniejszych identyfikacji jest mniejsza, a współczynnik sukcesu zależy tu od dwóch czynników: ekonomicznej wartości obrazu (cenne dzieła sztuki giną rzadko) lub jego nietypowej ikonografii. Problematiczną zmienną są z kolei wymiary. Po przygotowaniu katalogowej „surówki” okazało się bowiem, że Blank często podawał je z błędami. Zwykle są to niewielkie różnice wynikające zapewne z mierzenia obrazu w świetle ramy lub po prostu przesunięcia kciuka. Dla przykładu pozycja 171 – *Rozbicie okrętu* Vernet’a według Blanka mierzyło 57,6 × 70,8 cm³⁷, podczas gdy odpowiadający temu rekordowi, a zachowany w Nieborowie, obraz jest o ok. 2–3 cm większy z każdej strony (nr inw. NB 133 MNW). Pozycja 275 – wykonana przez Jacoba Andriesa Bescheya kopia obrazu Petera Paula Rubensa, *Królowa Tomyris*, według Blanka mierzyła 37,3 × 52,8 cm, ale w rzeczywistości to zachowane w kolekcji prywatnej dzieło jest o ok. 2,4 cm wyższe i o 6,7 cm dłuższe. Im większe dzieło, tym większe bywają błędy. Tak np. pozycja 385 – powtórzenie *Portu w świetle księżycy* Vernet’a podług inwentarza powinno mierzyć 105,6 × 156 cm, podczas gdy zachowany obraz (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 120889 MNW) jest o 10 cm wyższy i o 12 dłuższy. Pokazuje to, że porównując wymiary ze spisów Blanka z wymiarami domniemyanych obrazów radziwiłłowskich, musimy dopuścić margines nieścisłości.

W kilku przypadkach i bez tego zastrzeżenia da się wskazać poszukiwane prace. Doskonałym przykładem jest pozycja 193 – *Portret starca*, którą Blank przypisywał Rembrandtowi, a paryscy marszandzi wiązali z Ferdinandem



il. 7 Paulus Lesire, *Stary mężczyzna*, ok. 1630–1640, Kunstmuseum, Bazylea
fot. Kunstmuseum, Bazylea

Bolem. Z polskich wykazów dowiadujemy się, że kompozycja ukazywała mężczyznę w czarnej sukni i fioletowej czapce, trzymającego zwinięty pergamin. W Paryżu dodano, że starzec wyglądał na uczonego, jego czapka wykonana była z tkaniny i widniał na niej grecki napis: Φίλως. Opis ten pozwala identyfikować dzieło jako *tronie* wykonane przez Paulusa Lesire’a (ale noszące fałszywą sygnaturę Bola), które znajduje się w Kunstmuseum w Bazylei (nr inw. 1147) (il. 7). Zgadza się podłoże i wymiary (deska, 28,5 × 22,5 cm, podczas gdy Blank podawał: 27,6 × 21,6 cm) oraz luka w jego proveniencji: pierwsze wzmianki o tym małym obrazie pochodzą dopiero z 1896 roku, kiedy to sprzedany został w Kolonii, w domu aukcyjnym Heinricha Lempertza. Wcześniej znajdował się w Berlinie, u Alexisa Schönlanka³⁸. Na marginesie warto

dodać, że zanim obraz trafił nad Wisłę miał prawdopodobnie pendant, który rzuca światło na nietypowy napis na czapce modela. Pendant przedstawiał bowiem starą kobietę, co sugeruje, że nasz „miłośnik” był pomyślany nie tyle jako filozof, co przyjaciel, lub ukochany³⁹.

Na podobnej zasadzie możemy zidentyfikować pozycję 104 – *Krowę liżącą kozę*. Blank wiązał ją początkowo ze szkołą niemiecką, potem z Roelantem Saveryem. Chociaż wyceniał ten niewielki obraz bardzo nisko, bo zaledwie na 30 złotych, bardzo szczegółowo opisał jego kompozycję. Dzieło przedstawiało oborę, „w której na froncie leżą dwie kozy i kozłatko, za nimi krowa liżąca kozę, dalej bydło przy żłobie; parobcy i dziewczki krzątają się koło gospodarstwa; z reszty wozy, konie, kury, kot i pies ożywiają ten obraz”. Spis z 1831 i katalog z 1835 roku podają różne wymiary dzieła – 8 i 6 cali (zapewne w wyniku błędu drukarskiego). W tym przypadku sprawa jest szczególnie istotna: zachował się bowiem

niewielki obraz Saverya o średnicy 21 cm, a więc rozmiarze zbliżonym do ośmiu cali nowopolskich (19,2 cm) (il. 8)⁴⁰. Odpowiada on opisowi Blanka, za wyjątkiem identyfikacji „kozłatka”, które wygląda na nim bardziej na owieczkę. Proweniencja dzieła da się wyśledzić dopiero od 1930 roku, kiedy to sprzedano je w Amsterdamie, w galerii Pietera de Boera. Niewiedza na temat miejsca jego przechowywania w XIX wieku pozwala snuć fantazje o jej możliwych związkach z Paryżem bądź Polską.

Ciekawy efekt przyniosło też poszukiwanie pozycji 167. Chodzi o wyceniony na 1 000 złotych obraz wiązany z Casparem Netscherem, a następnie z „Brachligkempem”. Ta nietypowa atrybucja sugeruje, że Blank dopatrył się sygnatury na licu lub inskrypcji na odwrociu bądź ramie, ale nie odczytał jej poprawnie. Chodzi tu zapewne o Quiringha Gerritsz. van Brekelenkama, malarza z Lejdy, jednego z tamtejszych *fijnschilders*. Obraz, podług opisu z 1831 roku,

il. 8 Roelant Savery, *W oborze* (*Krowa liżąca kozę*), ok. 1615, kolekcja prywatna
fot. Venduehuis der Notarissen





il. 9 Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam, *Mężczyzna zakładający buty*, 1663, kolekcja prywatna
fot. dzięki uprzejmości Sotheby's

przedstawiał scenę domową, w której „mężczyzna siedzi na krześle w pokoju i wdziewa buty, za nim stoi chłopczyk bogato ubrany, dalej łóżko staroświeckie, a na środku pokoju różne rzeczy porozrzucane”. Katalog z 1835 ujmuje jednak scenę nieco inaczej: „Mężczyzna siedzący na krześle wdziewa buty; z rysów twarzy widać, iż musi być hipochodryk; poodrzucał od siebie pantofle, bo też inne rzeczy, a chłopczyk w bojaźni stoi za jego krzesłem; starożytnie łóżko i stół nakryty, stanowią umeblowanie”. Teksty pozwalają identyfikować dzieło jako obraz z kolekcji prywatnej, ostatnio notowany na aukcji Sotheby's w czerwcu 2020 roku (il. 9)⁴¹. Wymiary różnią się nieznacznie: Blank podawał 64,8 × 46,8 cm, a wspomniany obraz mierzy 70,5 × 53,5 cm, ale różnica (przynajmniej częściowo) wynika z mierzenia przez Blanka obiektu w świetle ramy. Na korzyść tej hipotezy przemawia też fakt, że

proweniencja dzieła znana jest dopiero od maja 1892 roku, kiedy to pojawiło się na aukcji w berlińskim domu aukcyjnym Lepkego⁴².

Więcej trudności stwarza poszukiwanie monumentalnej, choć wycenionej tylko na 1 000 złotych, kompozycji Jana Erasmusa Quellinusa (poz. 351). Blank miał duży problem z identyfikacją jej tematu. Twierdził, że przedstawiono na niej Labana, co następnie skorygował na zapis „Jakub i Agar”. Redaktorzy paryskiego katalogu zinterpretowali scenę jako przedstawienie Jakuba i Rebeki. Na żadnym etapie osoby zajmujące się obrazem nie wahały się jednak w sprawie tożsamości autora, choć Quellinus jest artystą dość „płynnym”, o trudno uchwytnym *œuvre*. Sugeruje to, że praca musiała być albo sygnowana, albo opisana.

W moim odczuciu poszukiwana kompozycja może być tożsama z sygnowanym przez



il. 10 Jan Erasmus Quellinus, *Scena biblijna (Rebeka i Eliezer?)*, 1687, kolekcja prywatna
 fot. Christie's

Quellinusa i datowanym na 1687 obrazem z kolekcji prywatnej (ostatnio na aukcji Christie's w listopadzie 2015) (il. 10)⁴³. Nie do końca zgadzają się co prawda wymiary (obraz mierzy 142,5 × 223,5 cm, podczas gdy Blank podawał 177,6 × 237 cm), ale nie można wykluczyć, że płótno nieco przycięto. Przeciętą jakością artystyczną obiektu mogłaby wyjaśnić niską wycenę Blank. Otwarty natomiast pozostaje problem zgodności tematu. W omawianym dziele oglądamy grupę ludzi zgromadzonych w pejzażu, nieopodal studni. Siedzący na wielbłądzie mężczyzna wyciąga rękę w kierunku innego, ukazanego ze sznurem pereł w dłoni. Stojąca między nimi kobieta trzyma w palcach złotą bransoletę, drugą, identyczną, ma na przegubie ręki. Eksperci Christie's rozpoznali w tej scenie epizod z historii Jakuba, kiedy ten podróżuje z rodziną do ziemi Kanaan (Rdz 31,17–54; 32,2–24; 33,1–20). Rysunek Quellinusa prezentujący

tę samą scenę (Muzeum im. Puszkina, Moskwa, nr inw. 7086) funkcjonuje jako inny motyw: *Podróż Jakuba do Sukkot*, podczas której Jakub ofiarował Ezawowi mnogie stada, uzyskując pozwolenia na osiedlenie się w Kanaanie (Rdz, 32,2–24; 33,1–17). Dynamika kompozycji (dwóch mężczyzn komunikujących się między sobą i kobieta obdarowana biżuterią), wieczorna sceneria oraz charakterystyczne motywy (studnia, niewiasty niosące dzbany z wodą, wielbłądy) pozwalają nadać obrazowi jeszcze inny tytuł. W *Księdze Rodzaju* (24,1–27) pojawia się bowiem historia, w której powiernik Abrahama, Eliezer, zostaje wysłany na poszukiwanie żony dla Izaaka. Podróżuje razem z dziesięcioma wielbłądami. Pragnąc je napoić, poznaje przy studni kobietę. Gdy pomogła mu ona ukoić pragnienie zwierząt, Eliezer „włożył na jej ręce dwie bransolety złote wążące dziesięć syklów” (Rdz 24,22). Ową kobietą była Rebeka, siostra

Labana. Być może, aby podkreślić wysoką pozycję Eliezera, artysta wprowadził postać jego sługi, wyciągającego ze skrzyni biżuterię, a który w głowach zajmujących się obrazem autorów stworzył nieco zamętu?

Crème de la crème?

Przykłady tego typu rozpoznać można by mnożyć. Ze względu na rozmiary tego tekstu ograniczmy się jednak wyłącznie do ważniejszych obrazów⁴⁴. Drogowskazem będą tu, rzecz jasna, wyceny Blanka.

Najdroższy z obrazów w kolekcji Radziwiłłów, pejzaż Paulusa Pottera został już zidentyfikowany – jest dziś ozdobą berlińskiej Gemäldegalerie

(il. 11)⁴⁵. Na temat innego kosztownego „krajowidu”, dzieła Jacoba van Ruisdaela, wycenionego na 12 000 złotych, pisałem kilka lat temu, przekonując, że była to inna wersja *Pejzażu z mostem* z Frick Collection w Nowym Jorku (il. 12)⁴⁶.

Do ostrożności skłaniały różnice w wymiarach i ustalenia bardziej doświadczonych badaczy dotyczące proveniencji obrazu amerykańskiego⁴⁷. Z perspektywy czasu uważam jednak, że kompozycja Radziwiłłów nie tyle powtarza tę ze zbiorów Fricka, ile jest z nią tożsama. Różnica w wymiarach mieści się w granicach błędu – obraz nowojorski mierzy 98,4 × 159 cm, podczas gdy Blank podawał ok. 91 × 146 cm. Jeśli chodzi o pochodzenie obrazu, dodać należy, że zajmujący się Ruisdaelem badacze przeoczyli,



il. 11 Paulus Potter, *Odjazd na polowanie*, 1652, Gemäldegalerie, Berlin
fot. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders



il. 12 Jacob van Ruisdael, *Pejzaż z mostem*, 1652, The Frick Collection, Nowy Jork
 fot. The Frick Collection, domena publiczna

że odpowiadająca opisem obu omawianym tu kompozycjom praca pojawiła się na paryskiej licytacji prezentującej zbiór Jeana Dubois, jubile-ra i handlarza obrazów. Odbyla się ona 18 grudnia 1788 roku, a więc w okresie, kiedy Michał Hieronim Radziwiłł przebywał w mieście⁴⁸. Obraz zaprezentowano na niej jako wspólne dzieło Ruisdaela i Wouwermana, a kupić je za sześć tysięcy liwrów niejaki Sanetus. Niewykluczone, że niedługo potem ten odsprzedał obraz Radziwiłłowi, zwłaszcza że na tej samej aukcji Sanetus kupił jeszcze dwie inne prace, które hipotetycznie można powiązać z dziełami z kolekcji Radziwiłłów⁴⁹. Co więcej, wiadomo, że w 1854 roku obraz nowojorski znajdował się w Londynie, w rękach Johna Calverta Wouwermana⁵⁰. Ten z kolei niewiele wcześniej kupował obrazy z kolekcji Radziwiłłów. W literaturze notowany jest co prawda tylko fakt, że posiadał on radziwiłłowską *Lukrecję* Rembrandta⁵¹, ale jak zobaczymy za chwilę, zakupy były zakrojone na większą skalę.

Jedną z najcenniejszych prac eksponowanych w Królikarni było *Złożenie do grobu*

Rembrandta (poz. 26). Blank wycenił je na 12 000 złotych i szczegółowo opisał. Ten tekst pozwolił Walickiemu wysnuć hipotezę, jakoby było ono powtórzeniem lub kopią obrazu Rembrandta ze Starej Pinakoteki w Monachium (nr inw. 396)⁵². Jego tezę można rozwinąć: tym obrazem jest prawdopodobnie wersja z Muzeum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie (nr inw. 2513) (il. 13)⁵³. Jako jedyna powiększa ona bowiem rozmiary oryginału Rembrandta (93 × 69 cm) i zmienia jego format na tyle, aby pasował do wymiarów radziwiłłowskiego obrazu. Dzieło z Rotterdamu mierzy 144 × 128 cm, a poszukiwany obraz 132 × 120 cm (różnica da się wyjaśnić mierzeniem przez Blank'a obrazu w świetle ramy). Teorii tej nie przekreśla to, co wiadomo o proveniencji obrazu. Dzieło Radziwiłłów w 1866 roku kupił w Paryżu markiz de Gramont. O obrazie z Rotterdamu wiadomo tylko, że w XX wieku należał do Daniëla George'a van Beuningena (1877–1955). Otwarte pozostaje jedynie pytanie o relację wysokiej wyceny Blank'a z przeciętną jakością artystyczną obrazu. Być może jednak wykształcony



il. 13 Według Rembrandta, *Złożenie do grobu*, 1639, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
 fot. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

w Dreźnie Blank pamiętał tamtejszą wersję obrazu (Gemäldegalerie, Drezno, nr inw. 1145), ówczesnie uchodzącą za replikę (nosi fałszywą sygnaturę Rembrandta), a dziś za kopię. Malowana jest ona w tępawy, wręcz prymitywny sposób, który Blank – być może – brał za naturalny styl mistrza z Lejdy i Amsterdamu.

Z podobnym problemem mamy do czynienia w przypadku kolejnego „Rembrandta” ze zbiorów Radziwiłłów (poz. 242): wycenionej na 2 000 złotych pracy średniego formatu, o tyle ciekawej, że wyszła z kolekcji jeszcze przed rozprzedażami paryskimi. Obraz w 1854 roku

znajdował się bowiem w kolekcji wspomnianego wcześniej Wombwella⁵⁴.

W rękopiśmiennym inwentarzu z 1831 roku Blank zidentyfikował temat obrazu jako „zwiastowanie przez Gabriela Marii w obecności jej rodziców”. W kolejnym katalogu wycofał się z tego pomysłu. W opisie zwrócił uwagę na klęczącego starca, a poprzez określenie pozostałych osób jako członków jego rodziny, stworzył z niego protagonistę zwiastowania. W kontekście ikonografii obrazów z kręgu Rembrandta opisaną tu sytuację kompozycyjną (klęczący mężczyzna, anioł, rodzina mężczyzny) uznać



il. 14 Warsztat Rembrandta (Ferdinand Bol?), *Archanioł Rafał opuszczający rodzinę Tobiasza*, po 1637, kolekcja Nathana Sabana, Izrael
fot. Christie's

należy za odpowiadającą opuszczeniu przez archanioła Rafała rodziny Tobita i Tobiasza (Tb, 12,1–21).

Podanym przez Blankę wymiarom, 68,4 × 55 cm⁵⁵, odpowiadają dwa powtórzenia tego dzieła. Pierwszym z nich jest „wersja sztokholmska”, mierząca 64 × 54 cm i będąca kopią kompozycji Rembrandta z 1637 roku, która obecnie znajduje się w zbiorach Luwru (nr inw. 1736, 66 × 52 cm). Kiedy i gdzie powstała „wersja sztok-

holmska”, nie wiadomo. Tajemnicą owiane są też jej losy – obiekt notowany jest do 1998 roku, kiedy to sprzedano go w galerii Bukowskiego⁵⁶.

Drugim z kandydatów jest „wersja londyńska” (66 × 49,5 cm; obecnie w zbiorach prywatnych w Izraelu) (il. 14). Kompozycja powstała krótko po 1637 roku, a jej autorem jest jeden z uczniów Rembrandta, być może Ferdinand Bol⁵⁷. W swoim dziele nieco zmienił wersję starszego artysty. Skierował anioła w stronę

widza, przemodelował układ chmur i wprowadził rośliny w prawym dolnym rogu⁵⁸. Pochodzenie obrazu da się wysledzić dopiero od 7 maja 1904 roku, kiedy to pojawił się na aukcji zbioru George'a Douglasa Clerka of Penicuik w Christie's w Londynie, ale nie znalazł nabywcy⁵⁹.

Które z dzieł posiadali Radziwiłłowie, a potem Wombwell: przyzwoitą kopię, czy bardzo dobre dzieło warsztatowe? Nie potrafię tej zagadki rozwiązać. Bez względu na to, który obraz wskażemy, przytoczona wcześniej informacja o jego związku z Wombwellem, pozwala na kontynuowanie badań w innym kierunku. W kolekcji Anglika notowany jest bowiem obraz Jana Wijnantsa, który odpowiada tematem i wymiarami dziełu znajdującemu się wcześniej w Królikarni. Chodzi tu o pozycję 308 – pejzaż wyceniony na 6600 złotych. Dzieło można zidentyfikować jako obiekt ze zbiorów Luwru (nr inw. MNR 974), obecnie znajdujący się depozycie w Musée Sainte-Croix w Poitiers

(nr inw. D2006.2.1) (il. 15)⁶⁰, a pochodzący z kolekcji Wombwella⁶¹. Opis Blanka odpowiada tej kompozycji. To samo dotyczy wzmianki o datowaniu na 1675 rok. Tezę potwierdza też fakt, że obraz jest sygnowany, a Blank, choć nie potrafił poprawnie rozpoznać autora, podał jego nazwisko w brzmieniu „Jawinanis”, co sugeruje, że mógł po prostu niedoskonale odczytać sygnaturę. Różnica w wymiarach mieści się w granicach typowego dla Blanka „niedomierzenia” obrazu (obraz z Luwru ma 142 × 148 cm, podczas gdy radziwiłłowski: 133,2 × 135,6 cm).

Nazwisko Wombwella pojawia się na horyzoncie także, gdy szukamy jednej z radziwiłłowskich prac Teniersa. Chodzi tu o pozycję 21 – wyceniony na 3600 złotych pejzaż z wiejskimi chatami. Blank opisał go następująco: „chaty wiejskie; przed jedną skład różnych ogrodowin; trzy kobiety zatrudniają się ich ułożeniem; opodal mężczyzna rozmawia z niemi i wskazuje na wóz, przy którym banie i kapusta złożone; za drzewami

il. 15 Jan Wijnants,
*Pejzaż z kąpiącymi się
wieśniakami*, 1675,
Luwru, Paryż
© Musées de Poitiers /
Ch. Vignaud





il. 16 David Teniers, *Pejzaż z wiejskimi chatami*, 1640–1645, Luwr, Paryż
© Grand Palais RMN / Tony Querrec

z daleka, widać kościół”. Tekst odpowiada notatce na temat obrazu z kolekcji Wombwella oraz kompozycji, która trafiła do Luwru w 1892 roku (nr inw. RF711) (il. 16)⁶². Jej wymiary różnią się nieco od tych podanych przez Blanka (obraz mierzy 86 × 125 cm, podczas gdy Blank podawał: 80,4 × 113 cm), ale – kolejny już raz – jest to różnica typowa. Na rzecz tezy, że mamy tu do czynienia z tym samym obrazem przemawia fakt, że nie są znane żadne jego repetycje.

Bardzo ciekawe efekty przyniosły poszukiwania kolejnej cennej pracy: wiązanej z Gabrielem Metsu i wycenionej na 6 000 złotych pozycji 228. Okazało się bowiem, że obraz został już odnaleziony. Krótco po sprzedaży w Paryżu w 1866 roku zmieniono jego atrybucję: dzieło wiązano z Carelem Fabritiusem i Pieterem de Hoochem, a Thoré-Bürger zastanawiał się nawet, czy nie wyszło ono spod ręki Vermeera. W związku z tymi zmianami obraz zniknął z pola widzenia polskich historyków sztuki nadal poszukujących Metsu. Obecnie uchodzi za wytwór nierozpoznanego malarza czynnego w Delft i znajduje się w zbiorach Art Institute of Chicago (nr inw. 1948.81) (il. 17). Zajmujący się nim historycy sztuki wiedzą na

temat jego pochodzenia z Królikarni czerpią zwykle z pism Thoré-Bürgera⁶³. Dodać możemy, że identyfikacji nie podważa różnica w wymiarach (obraz mierzy 106,9 × 87,4 cm, podczas gdy Blank podawał: 100,8 × 81 cm); mieści się bowiem w granicach typowego błędu Blanka.

Zagadkowe natomiast pozostają okoliczności, w jakich kompozycja trafiła do Radziwiłłów. Wiadomo, że przed 1683 rokiem obraz należał do Aernouta Eelbrechta w Lejdzie. Przed rokiem 1800 trafił do amsterdamskiego handlarza Pierre’a Fouqueta. Prawdopodobnie przed 1802 był już w składzie handlowym Louisa-François Metry lub jego syna w Berlinie. W 1803 ekspozycyjno go w sklepie Biura Sztuk przy Unter den Linden 34 i reklamowano w ilustrowanej, bardzo luksusowej broszurze⁶⁴. Jej charakter sugeruje, że była adresowana do szczególnie zamożnych zbieraczy. Czy Radziwiłłowie kupili obraz w Berlinie, czy może pomógł im w tym jakiś pośrednik (np. syn Antoni), trudno spekulować. Warto jednak przypomnieć, że sam oferent, Metra, miał wcześniej do czynienia z polskimi kolekcjonerami: w 1772 roku przestał kilka obrazów na warszawski adres bankiera Piotra Blanka⁶⁵.

il. 17 Artysta czynny w Delft,
Taras, ok. 1660,
The Art Institute of Chicago
fot. domena publiczna



Nie nadużywając cierpliwości czytelników, chciałbym wspomnieć o jeszcze jednym kosztownym dziele. Będzie to pozycja 380 – przedstawienie kucharza i martwej natury z ubitymi ptakami i sarną wiązane z Fransem Snijdersem. Obraz pochodził z kolekcji Jacques’a Trible’a i króla Stanisława Augusta, skąd Michał Hieronim Radziwiłł kupił go w 1807 roku za ok. 1260 złotych⁶⁶. Blank wycenił obraz na 2300 złotych. Na podstawie szczegółowych opisów i wymiarów możemy go utożsamić z dziełem z Musée de Picardie w Amiens (nr inw. 107) (il. 18)⁶⁷. Tezę tę potwierdza fakt, że na jednym z egzemplarzy katalogu licytacji zbioru Radziwiłłów z 1866 roku przy tej pozycji

odnajdujemy naniesione ołówkiem nazwisko „Lava[...]”, a obraz z Amiens pochodzi ze zbioru braci Olympe’a i Ernesta Lavalardów (ten ostatni ofiarował go muzeum w 1894 roku)⁶⁸.

Jeśli chodzi o cenne dzieła malarstwa włoskiego, prowadzone badania nie przyniosły spektakularnych rezultatów. Spośród wysoko wycenionych kompozycji udało się odnaleźć tylko jedno, pozycję 357 – *Porwanie Heleny* wiązane z Lucą Giordano i wycenione na 1 800 złotych. Co prawda Blank opisał obraz bardzo lakonicznie, ale szczęśliwie nie zachowało się wiele prac Giordana o tematyce i formie odpowiadającym obrazowi Radziwiłłów. Kształt nietypowo długiego prostokąta pozwala



il. 18 Frans Snijders, *Kucharz w koszem i ubita sarna*, ok. 1630, Musée de Picardie, Amiens
 fot. Musée de Picardie, Amiens

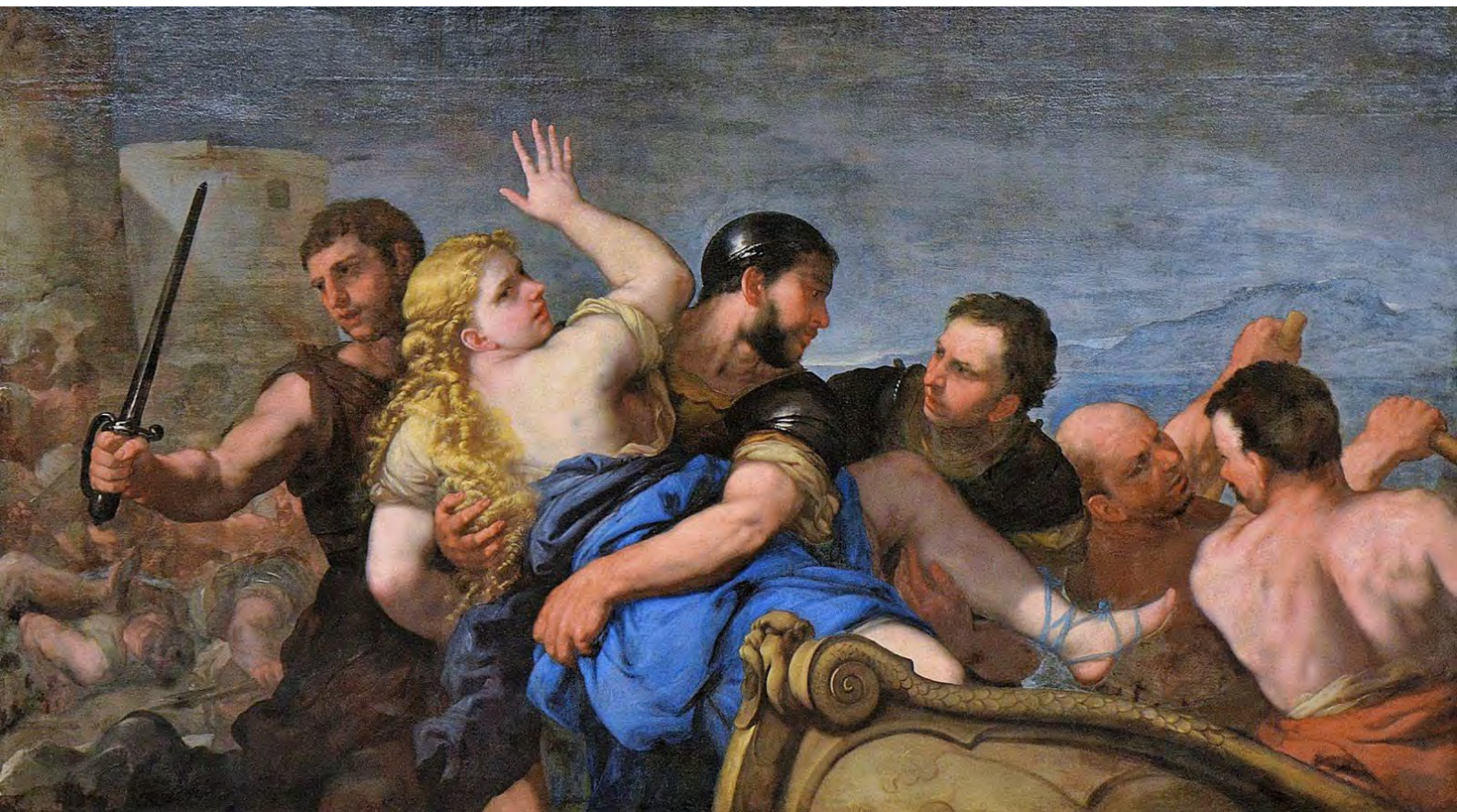
utożsamiać poszukiwany obraz z obiektem z Musée des Beaux-Arts w Caen (nr inw. 63.6.1) (il. 19). Wymiary różnią się nieznacznie: obraz mierzy 139 × 249 cm, podczas gdy Blank podawał 136,8 × 240 cm. Na rzecz identyfikacji przemawia też luka w proveniencji obrazu. Kompozycję radziwiłowską sprzedano w Paryżu w 1866 roku. Pierwsza wzmianka o obrazie z Caen pochodzi z 1963 roku, kiedy wystawiono go na sprzedaż w paryskiej Galerie Marcus⁶⁹.

Zakończenie

Przedstawione powyżej ustalenia zachęcają do sformułowania wniosków w trzech obszarach. Pierwszy z nich dotyczy przydatności przedstawionych identyfikacji do badań nad historią kolekcji. Jak widzieliśmy, w przypadku kwestii formowania się zbioru jest ona niewielka. Tylko identyfikacja dzieła „Gabriela Metsu” przyniosła informacje o jego wcześniejszych losach⁷⁰. Pokazuje to wymownie, jak trudna jest sytuacja badaczy, gdy brak materiałów rękopiśmiennych (korespondencji, rachunków,

pamiętników) dotyczących zakupów realizowanych przez kolekcjonerów. Teoretycznie zastąpienie ich materiałami substytutowymi jest możliwe. W praktyce sprawa jest bardziej złożona, a badacz mimo znacznego nakładu pracy może skończyć z banalnym zestawem ustaleń, np. informacją, że obraz Radziwiłłów z *Krową liżącą kozę*, przedstawiał na pierwszym planie owieczkę, a nie kozłatko.

Pozytywnym zaskoczeniem jest z kolei fakt, że prowadzenie badań mających na celu wykazanie początków kolekcji, przyniosło ustalenia dotyczące czegoś zupełnie przeciwnego, mianowicie dynamiki opuszczania przez obrazy ziem polskich. Jak była o tym mowa wcześniej, kilka cennych prac Radziwiłłów już w 1854 roku znajdowało się w kolekcji Wombwella w Anglii. Oprócz odnotowanej już w starszej literaturze *Lukrecji* Rembrandta, udało się poszerzyć tę listę o dawniej związaną z tym samym artystą scenę z archaniołem Rafałem, *Pejzaż z chatami* Teniersa, *Pejzaż z mostem* Ruisdaela, *Pejzaż* Wijnantsa, dwa powtórzenia obrazów Greuze’a i być może także *Pejzaż* Pottera⁷¹. Wyrzycić



il. 19 Luca Giordano, *Porwanie Heleny*, ok. 1680–1683, Musée des Beaux-Arts, Caen
fot. Marc Jeanneteau

można nadzieję, że w przyszłości uda się odnaleźć materiały, które pozwolą uszczegółowić okoliczności wspomnianej transakcji i naświetlić związki Wombwella z Polską. Trop jest o tyle fascynujący, że Radziwiłłowie nie byli jedyną polską rodziną, która miała związki z londyńskim rynkiem sztuki: w 1839 roku licytowano nad Tamizą dzieła sztuki z kolekcji Stanisława Poniatowskiego (bratanka króla), a w połowie XIX wieku Czartoryscy próbowali w Anglii sprzedać *Portret młodzieńca Rafaela*⁷².

Drugi z obszarów dotyczy zawartości malarzkiego zbioru Radziwiłłów. Przedstawione tu identyfikacje dotyczą oczywiście tylko jego niewielkiego wycinka, ale – w przypadku prac uznanych przez Blanka za cenne – dość reprezentatywnego. Jak widzieliśmy, nawet wśród dzieł uznawanych za perły kolekcji niewiele jest takich, które współcześnie utrzymałyby wysoką pozycję. Pozostałe głośne dzieła, nawet jeśli w XIX lub XX wieku zostały przejęte przez muzea, dziś zdobią ich magazynowe siatki. Tak jest np. w przypadku *Złożenia do grobu „Rembrandta”* czy *Tarasu „Gabriela Metsu”*. Daleki

jestem jednak od formułowania ostrych ocen i sugerowania, że galeria Radziwiłłów była zbiorem pełnym wielkich nazwisk, ale słabych dzieł. Zidentyfikowane obrazy pokazują, że nawet jeśli nieco ustępowała kolekcjom gromadzonym wcześniej w europejskich metropoliach, na tle zbiorów magnackich i oferty lokalnego rynku sztuki nie wyglądała wcale blade.

Wreszcie kwestia trzecia – ta, która tak poruszyła studentów i studentki historii sztuki. Zidentyfikowanie dzieł z dawnej galerii w Królikarni skłania do rozważenia na nowo kontekstu ich sprzedaży. Dla porządku przypomnijmy, że „likwidacja” zbioru trwała ponad 30 lat. Rozpoczęła się najpóźniej we wrześniu lub październiku 1833 roku, kiedy to przy ul. Przechodniej licytowano bliżej nieznanne przedmioty pochodzące z trzech rezydencji Michała Hieronima Radziwiłła⁷³. W 1834 roku otwarto dla zwiedzających (i kupujących) Galerię w Królikarni. Przed 1854 rokiem kilka ważniejszych dzieł sprzedano do Anglii. Stopniowo pozbywano się też rycin⁷⁴. Na przełomie 1864 i 1865 roku Zygmunt Radziwiłł rozpoczął starania o zlicytowanie w Paryżu

ponad 380 obiektów. W kolejnych latach pojedyncze obrazy sprzedawał „po rodzinie i znajomych” (m.in. Leonowi Radziwiłłowi, Ksaweremu Branickiemu, a być może także Andrzejowi Mnischowi)⁷⁵.

Te działania można rozpatrywać na tle pogarszającej się sytuacji finansowej rodziny⁷⁶. Dotyczy to szczególnie aktywności księcia Zygmunta, który zdecydował się na hurtową sprzedaż zbioru zaraz po śmierci matki, przez wiele lat orędującej za zachowaniem względnej jedności majątku nieborowskiego. Niewykluczone zresztą, że ta okoliczność wpłynęła na wybór zagranicznego ośrodka licytacji: Paryż pozwalał nie tylko snuć fantazje o osiągnięciu wyższych cen sprzedaży⁷⁷, ale też przeprowadzić operację po cichu, poza zasięgiem wzroku krajowych krytyków⁷⁸.

Warto przypomnieć, że równoległe do znikania radziwiłłowskiego zbioru obserwujemy umacnianie się na ziemiach polskich kolekcji instytucjonalnych⁷⁹. Przynajmniej od lat sześćdziesiątych XIX wieku etos sprawy publicznej objawiał się nie tylko w chwaleniu tych, którzy brali sobie do serca hasło noblesse oblige, ale też w zżymaniu się na postaci na ten ideał odporne⁸⁰. Lucjan Siemieński w 1866 roku gorliwie krytykował „nieszczęsną manię zbierania tylko dla miłości własnej, a nie dla użytku publicznego” i z rozgoryczeniem dodawał: „cierpieć nie mogę tego nieobywatelskiego, niepolskiego

zapału duszenia wszystkiego u siebie”⁸¹. Problem gromadzenia był kluczowy dla funkcjonowania wielu muzeów – te borykały się bowiem z niedoborem obiektów. Doskonale obrazują to działania pierwszego dyrektora warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych, Justyniana Karnickiego, który krótko po objęciu urzędu w 1862 roku udał się z misją zakupu obrazów aż do Kolonii⁸². Paryska rozprzedaż kolekcji Radziwiłłów miała miejsce zaledwie trzy–cztery lata po tym głośnym wojażu. Chciałoby się dlatego traktować ją jako „negatyw” buzującej nad Wisłą gorączki ochrony dziedzictwa.

Równoczesność rozpraszania prywatnych kolekcji zagranicą i importowania na potrzeby polskich muzeów pojedynczych dzieł sztuki nie doczekała się dotąd stosownej interpretacji. Być może badania mające na celu zrozumienie skali i dynamiki tych ruchów oraz wzajemnych relacji między nimi przyniosłyby interesujące rezultaty? Niewykluczone, że pozwoliłyby zrozumieć nie tylko przeszłość polskiego muzealnictwa i kolekcjonerstwa, ale też emocje targające historykami sztuki (vide przywołane na wstępie skargi starszego pokolenia badaczy). Niewykluczone, że mogłyby też rzucić światło na psychologię współczesnych muzealników, odczuwających niekiedy żal, że tak mało mają pod swoją opieką Rembrandtów, a czasem też desperacko próbujących je zdobywać.

PRZYPISY

- ¹ Badania były możliwe dzięki stypendium Krajowego Programu Odbudowy (2024). Za pomoc na różnych etapach realizacji projektu dziękuję Dorocie Juszcak, Monice Antczak, Dariuszowi Życie, Michałowi Przygodzie i Aleksandrowi Musiałowi. Garścią cennych uwag podzielił się ze mną także redaktor naukowy niniejszego czasopisma Antoni Ziemia.
- ² Jan Białostocki, Michał Walicki, *Wstęp* [w:] *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1958, s. 15–50.
- ³ Ibidem, s. 43.

- ⁴ Zob. Tomasz de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między skarbnicą narodową a galerią sztuki*, Toruń 2005.
- ⁵ Idem, *Vente Zygmunt Radziwiłł (1865–1866). Contribution à l'histoire de la galerie de Nieborów*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1999, R. 40, nr 2–4, s. 162–184.
- ⁶ Zob. Tadeusz Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
- ⁷ O tym, że to nie była wersja warsztatowa z Waszyngtonu (National Gallery of Art), niemal identycznych rozmiarów (111 × 99 cm) co oryginał z Minneapolis (111 × 95 cm) zob. Michał

- Walicki, *Rembrandt w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, R. 18, nr 3, s. 333.
- ⁸ Zob. Jan Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954; Włodzimierz Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005.
- ⁹ Doskonałym przykładem jest próba powiązania obrazu Jana van Huysuma z Princeton University Art Museum (nr inw. L.1991.1.2) z kolekcją Radziwiłłów, przedstawiona przez Cornelisa Hofstede de Groota (Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, t. 10, Stuttgart 1928, s. 361, nr 107). Choć kusząca, jest prawdopodobnie chybiona. Van Huysuma Radziwiłłów sprzedano w Paryżu w 1866, podczas gdy obraz z Princeton jest notowany 4 czerwca 1864 na aukcji zbioru Johanna Moritza Oppenheima w Christie's.
- ¹⁰ Georges Wildenstein, *Lancret. Biographie et Catalogue Critiques*, Paris 1924, s. 72.
- ¹¹ T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit. Zob. też: idem, *Obrazy wśród brylantów. O losach kilku dzieł z galerii Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Teka Komisji Historii Sztuki” 2002, t. 9, s. 201–214; idem, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*, Toruń 2003, s. 41.
- ¹² Iwona Danielewicz, *French Paintings from the 16th to 20th Century in the Collection of the National Museum in Warsaw. Complete Illustrated Catalogue Raisonné*, Warsaw 2019, s. 304–307, nr 244–245.
- ¹³ Niestety znaleziska Maksimowicza nadal czekają na publikację.
- ¹⁴ Dorota Juszczak, „Malarski zbiór Stanisława Augusta”, rozprawa doktorska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2020.
- ¹⁵ Konrad Niemira, *Przyczynek do badań nad kolekcją Radziwiłłów z Nieborowa*, „Quart” 2018, nr 4, s. 3–21.
- ¹⁶ Do 2016 obraz znajdował się w depozycie w Państwowych Zbiorach Sztuki – Zamku Królewskim na Wawelu. Za konsultację w tej sprawie serdecznie dziękuję Joannie Winiewicz-Wolskiej.
- ¹⁷ Zob. Konrad Niemira, Jean-Pierre Norblin *de la Gourdain (1745–1830). Katalog obrazów*, Warszawa 2023.
- ¹⁸ Zob. *Inwentarze pałacu w Nieborowie 1694–1939*, oprac. Izydor Grzeluk, Walerian Warchałowski, Warszawa 2012. Niekiedy błędnie myli się tę rezydencję z pałacem przy ul. Miodowej, ale sprawę wyjaśniają ogłoszenia prasowe – zob. Elżbieta Moszoro, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Wrocław 1962, s. 131, nr 980.
- ¹⁹ Willa Królikarnia wraz z parkiem należała do Radziwiłłów w latach 1816–1849.
- ²⁰ E. Moszoro, op. cit., s. 131, nr 980. Publiczność zachęcano nie tylko do odwiedzania willi, ale też do zamieszkania w jej okolicy. W 1835 oferowano bowiem na wynajem mieszkania w drewnianych domkach postawionych w otaczającym ją parku – zob. „Kurier Warszawski”, 27 kwietnia 1835, nr 112.
- ²¹ *Galeria obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Xięcia Radziwiłła Wojew. Wil. teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych*, red. Antoni Blank, Warszawa 1835. Aby uniknąć przywoływania tego tekstu w przypisach kilkadziesiąt razy, w dalszej części artykułu podaję jedynie odnośniki do numerów pozycji w nim zawartych.
- ²² *Catalogue des Tableaux anciens composant la collection de M. le Prince Radziwill [...] du 16 au 24 Mai 1865*, red. Charles Pillet, Ferdinand Launeville, Paris 1865; *Catalogue de la première partie des Tableaux anciens [...] composant la collection de M. le Prince Radziwill [...] le Mardi 23 Mai 1865*, red. Charles Pillet, Ferdinand Launeville, Paris 1865; *Collection du Prince Sigismond Radziwill. Catalogue des Tableaux anciens [...] le Lundi 26 Février 1866*, red. Charles Pillet, et al., Paris 1866; *Catalogue des Tableaux anciens [...] composant la deuxième partie de la collection du Prince Sigismond Radziwill [...] Jeudi 22 & Vendredi 23 Mars 1866*, red. Charles Pillet et al., Paris 1866.
- ²³ Zob. *Inwentarze pałacu...*, op. cit.
- ²⁴ Zob. Michał Piotr Radziwiłł, *Ostatnia wojewodzina wileńska*, Lwów 1892.

- ²⁵ Chodzi tu o paryski katalog z 16 maja 1865, w którym błędnie przeliczono łokcie nowopolskie.
- ²⁶ Zob. T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit.
- ²⁷ Tak np. poz. 104 katalogu Blanka, tj. obraz Roelanta Saverya, o którym mowa będzie w dalszej części tekstu, miał podług różnych wersji sześć albo osiem cali nowopolskich średnicy. Przy tak niewielkim obiekcie dwucalowa rozbieżność robi wielką różnicę. Także poz. 128, obraz rzekomo Fransa van Mierisa, w katalogach z 1831 i 1835 ma różne wymiary: ok. 34,8 × 27,6 cm lub 38,4 × 31,2 cm.
- ²⁸ Zob. T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit., s. 168. Z ciekawszych przykładów dodajmy tu nazwiska „Brachligkempa” (zapewne van Brekelenkama), czy „Jawinanisa” (Jana Wijnantsa).
- ²⁹ Kilka razy odstąpiłem od tej reguły, poszukując obrazów, których reprodukcje de Rosset odnalazł w katalogach aukcyjnych, ale nie zdołał fizycznie zlokalizować ich samych. Niestety, tylko w przypadku jednej pracy, martwej natury Joannesa Fijta udało mi się ustalić coś więcej na temat jego historii, ale i tak nie zdołałem dotrzeć do właścicieli. Zdaniem de Rosseta radziwiłłowski *Zając, ubite ptaki dwa charty*, jest tożsamy z pracą ze zbiorów Marie Radziwiłł, sprzedaną w paryskim Drouot 13 stycznia 1923 (T. de Rosset, *Obrazy wśród brylantów...*, s. 211–212). Dodać można, że w okresie międzywojennym handlowali nim Hans Wendland i Gustav Rochlitz. Ten ostatni w 1941 sprzedał go na zasadzie wymiany za „dzieła zdegenerowane” Hermannowi Goeringowi. W 1945 obraz restytuowano do Francji. Ophélie Jouan, *Rochlitz Gustav* [w:] *Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940–1945*, RAMA INHA, agorha.inha.fr/detail/288 [dostęp: 1.08.2024].
- ³⁰ *Old Master Paintings*, kat. aukcyjny, Dorotheum, Wiedeń, 24 kwietnia 2024, nr 106.
- ³¹ Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven 1999, s. 197–199.
- ³² D. Juszczak, op. cit.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ W 1973 obiekt sprzedano w Düsseldorfie w Galerie Universitas. Mierzył 42,5 × 33,5 cm. *The Leiden Collection Catalogue*, red. Arthur K. Wheelock Jr. et al., New York 2023; Joanna Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2001, nr 17.
- ³⁵ K. Niemira, *Przyczynek do badań...*, op. cit., s. 6–7.
- ³⁶ G. Wildenstein, op. cit., s. 72.
- ³⁷ Blank podawał wymiary w calach i łokciach nowopolskich. Dla jasności wyводу podaję je tylko w przeliczeniu.
- ³⁸ *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog, t. 1, Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke*, Basel 1957, s. 157; Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau 1983, s. 1711, 1714, nr 1143.
- ³⁹ Pendant pochodzi z kolekcji Paula Delarowa, obecnie wiązany jest z Christopherem Paudissem. Znany jest tylko z czarno-białej fotografii, por. RKDH: rkd.nl/images/271314 [dostęp: 1.08.2024].
- ⁴⁰ Kurt J. Müllenmeister, *Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1988, s. 191, nr 14; *Old Masters, Nineteenth Century & Early Modern Art*, kat. aukcyjny, Venduehuis der Notarissen, 14 listopada 2023, nr 6.
- ⁴¹ *The Dealer's Eye*, kat. aukcyjny, Sotheby's Londyn, 18–25 czerwca 2020, nr 123.
- ⁴² Ibidem.
- ⁴³ *Old Masters & 19th Century Art*, kat. aukcyjny, Christie's, Amsterdam, 17 listopada 2015, nr 76.
- ⁴⁴ Odnotujmy jeszcze tylko, że pozycja 238, pejzaż wiązany ze szkołą flamandzką, to tak naprawdę dzieło Fransa de Hulsta z kolekcja prywatnej w Niderlandach (39 × 53 cm), dawniej należące do Andrzeja Mniszcha (Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen: 1596–1656. Ein Oeuvreverzeichnis*, Amsterdam 1991, t. 4, s. 212, nr 572). Pozycja 108, przedstawienie kawalerów przed karczmą, to z kolei dzieło Gerarda Hoeta (syna), ostatnio notowane na aukcji Bonhams (25 × 33,5 cm); zob. *Old Master Paintings*, kat. aukcyjny, Bonhams, Londyn, 23 października 2019, nr 52.
- ⁴⁵ K. Niemira, *Przyczynek do badań...*, op. cit., s. 7–8.

- ⁴⁶ Ibidem, s. 9.
- ⁴⁷ Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven 2000, s. 373–375.
- ⁴⁸ K. Niemira, *Przyczynek do badań...*, op. cit., s. 9. Obraz dostał się do rąk Dubois prawdopodobnie niewiele wcześniej – do 1786 znajdował się bowiem w Londynie, u Samuela Irelanda.
- ⁴⁹ Chodzi tu o poz. 67 i 68 katalogu Blanka: obrazy Jean-Louisa de Marne’a. Na temat wspomnianej aukcji zob. The Getty Provenance Index.
- ⁵⁰ Zob. S. Slive, op. cit.
- ⁵¹ Marjorie E. Wieseman, Johnatan Bikker, *Rembrandt. The Late Works. Supplement*, London 2014, s. 21; Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings. VI: Rembrandt's Paintings Revisited. A Complete Survey*, Dordrecht 2014, s. 681–683, nr 314. Na jej pochodzenie z kolekcji Radziwiłłów wskazuje zapis katalogowy: *Catalogue of Six Capital Pictures [...] Property of a Gentelman*, katalog aukcyjny, Christie's, 4 czerwca 1854, s. 4, nr 8.
- ⁵² M. Walicki, op. cit., s. 333.
- ⁵³ Josua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Dordrecht 1989, t. 2, s. 287; t. 3, s. 277.
- ⁵⁴ Gustav F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings*, t. 2, London 1854, s. 308, nr 3.
- ⁵⁵ Podaję tu wymiary za katalogiem z 1831. W 1835 wydrukowano je z błędem.
- ⁵⁶ Zob. RKD: rkd.nl/images/59710 [dostęp: 1.08.2024].
- ⁵⁷ Badania dendrologiczne wykazały, że deska, na której pracę wykonano, pochodzi z tego samego drzewa, co ta, na której Rembrandt namalował *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* (Muzeum Książąt Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Krakowie), a jeden z pracowników jego studia: *Martwą naturę z ptakami* (Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, nr inw. 86.030.007). Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Munich 1992, s. 76–77, 88; *Old Masters. Evening Sale*, kat. aukcyjny, Christie's, Londyn, 4 lipca 2019, nr 6; *Ferdinand Bol and Govert Flinck. Rembrandt's master pupils*, red. Norbert Middelkoop, kat. wyst., Rembrandthuis – Amsterdam Museum, Amsterdam 2017, il. 51.
- ⁵⁸ Ten rodzaj „kopii” ze zmianą wybranej figury rozumiany jest przed badaczy Rembrandt Research Project jako typ szkoleniowej kopii transpozycyjnej, w której asystent ma się wykazać własną inwencją i zmienić coś w kompozycji mistrza. Zob. m.in. Josua Bruyn, *Rembrandts Werkstatt: Funktion & Produktion* [w:] C. Brown, J. Kelch, P. van Thiel, op. cit., s. 68–89, zwł. s. 76–77; Michiel Franken, *Lernen durch Nachahmung. Über das Kopieren von Gemälden in Rembrandts Werkstatt* [w:] Ernst van de Wetering et al., *Rembrandt. Genie auf der Suche*, kat. wyst., Museum van Rembrandthuis, Amsterdam – Gemäldegalerie, Berlin 2006, s. 145–163.
- ⁵⁹ Zob. *Old Masters. Evening Sale*, op. cit.
- ⁶⁰ Klaus Eisele, *Jan Wijnants (1631/32–1684). Ein Niederländischer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert*, Stuttgart 2000, s. 38–39; Claude Lesné, Anne Roquebert, *Catalogue des peintures M.N.R.*, Paris 2004, s. 239.
- ⁶¹ G.F. Waagen, op. cit., s. 309.
- ⁶² Ibidem, s. 308; *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, red. Élisabeth Foucart-Walter, Jacques Foucart, Paris 2009, s. 275.
- ⁶³ Théodore Thoré, *Jan Vermeer van Delft*, Leipzig 1906, s. 26; Wilhelm R. Valentiner, *Pieter de Hooch. Des meisters Gemälde*, Stuttgart 1930, s. 251; Daniel Catton Rich, *The Terrace*, „Bulletin of the Art Institute of Chicago” 1949, nr 1 (43), s. 32–33; Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch*, New York 1980, s. 18, 66; Christopher Brown, *Carel Fabritius. Complete Edition with a Catalogue Raisonné*, New York 1981, s. 136, 145, nr R23; Frederik J. Duparc, *Carel Fabritius 1622–1654*, Hague 2004, s. 66–67.
- ⁶⁴ Ten unikatowy rękopis wart jest osobnego studium. Został starannie oprawiony, a jego brzegi pozłociono. Każda z ilustracji figuruje w dwóch wariantach (obrys oraz kolorowana akwarelą reprodukcja). Staatsbibliothek, Berlin, Libri. Pict. A112 (na temat obrazu „Metsu”: k. 21–27).

- ⁶⁵ Konrad Niemira, *Honor bez egzageracji. Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII w.*, Warszawa 2022, s. 235.
- ⁶⁶ T. Mańkowski, op. cit., s. 235, nr 216.
- ⁶⁷ Według Blanka obraz prezentował „sarnę i różne dzikie ptactwo ubite, ogrodowiny poukładane w grupy, w tyle mężczyzna dźwiga kosz winogron”. Katalogi paryskie dodawały, że wśród owoców widać było melony i szparagi, a w koszu, który dźwigał mężczyzna oprócz winogron były też brzoskwinie, jabłka i figi, a mężczyzna nie tyle dźwigał kosz, ile stawiał go na stole. Obraz z Amiens mierzy 122 × 173 cm; Blank podawał: 112,8 × 169 cm.
- ⁶⁸ Hella Robels, *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler 1579–1657*, München 1989, s. 213, nr 49.
- ⁶⁹ Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano, Napoli 1966, s. 120, nr 610; Françoise Debaisieux, *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, Paris 1994, s. 103–104, nr 32. Inventaire des collections publiques françaises, 44.
- ⁷⁰ Pomijam kwestię *Zdjęcia z krzyża* Rembrandta. Chociaż bowiem Walickiemu nie udało się zlokalizować tego obrazu, postawił (słuszną) tezę na temat jego pochodzenia. M. Walicki, op. cit., s. 333.
- ⁷¹ John A. Smith, *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, London 1911, s. 657–658.
- ⁷² Janusz Pezda, *Młodzieniec z szafirem. O nieudanej próbie sprzedaży obrazu Rafaela „Portret młodzieńca”, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2012, t. 5, s. 167–177.*
- ⁷³ E. Moszoro, op. cit., s. 129, nr 966.
- ⁷⁴ Na rękopisie katalogu Nieborowa z 1831 przy jednej z rycin czerwoną kredką dopisano „sprzedany”, a jej numer podkreślono. W podobny sposób w podkreślono jeszcze 21 pozycji. Pałac w Nieborowie (Muzeum w Nieborowie i Arkadii – oddział Muzeum Narodowego w Warszawie), rkps 139, k. 45.
- ⁷⁵ Mniszech posiadał obraz Hulsta (zob. przyp. 44).
- ⁷⁶ W. Piwkowski, op. cit., s. 194–196, 198; Tomasz de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919*, Toruń 2005, s. 69–70, 159.
- ⁷⁷ Jak się okazało – niesłusznie. T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit. s. 68.
- ⁷⁸ Zarówno krytykę w zakresie cywilizacyjnym, jak i obyczajowym („dziedzic czyści pałac, chociaż ciało matki jeszcze nie ostygło”).
- ⁷⁹ Zob. muzeumpamieci.umk.pl [dostęp: 1.08.2024].
- ⁸⁰ Zob. Ewa Manikowska et al., *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia*, Warszawa 2023.
- ⁸¹ Ibidem, s. 156; Zygmunt Batowski, *Z powodu sprzedaży „Lisowczyka”, Lwów 1910* [nadbitka z „Lamusa”], s. 189.
- ⁸² Jego bliski współpracownik, kurator Jacenty Sachowicz musiał dobrze znać obrazy Radziwiłłów. Zawodu uczył się pod skrzydłami Antoniego Blanka, kiedy ten pracował nad redakcją katalogu Królikarni. Stanisław Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1938, 1, s. 3–4.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- de Rosset Tomasz, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsa*, Toruń 2003.
- de Rosset Tomasz, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między skarbnicą narodową a galerią sztuki*, Toruń 2005.
- de Rosset Tomasz, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919*, Toruń 2005.
- de Rosset Tomasz, *Vente Zygmunt Radziwiłł (1865–1866). Contribution à l'histoire de la galerie de Nieborów*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1999, R. 40, nr 2–4, s. 162–184.

Galeria obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Xięcia Radziwiłła Wojew. Wil. teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych, red. Antoni Blank, Warszawa 1835.

Inwentarze Pałacu w Nieborowie 1694–1939, oprac. Izydor Grzeluk, Walerian Warchałowski, Warszawa 2012.

Juszczak Dorota, „Malarski zbiór Stanisława Augusta”, rozprawa doktorska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2020.

Manikowska Ewa, et al. *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia*, Warszawa 2023.

Mańkowski Tadeusz, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932.

Moszoro Elżbieta, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Wrocław 1962.

Niemira Konrad, *Przyczynek do badań nad kolekcją Radziwiłłów z Nieborowa*, „Quart” 2018, nr 4, s. 3–21.

Piwkowski Włodzimierz, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005.

Waagen Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated*, t. 2, London 1854.

Walicki Michał, *Rembrandt w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, R. 18, nr 3, s. 319–348.

Konrad Niemira – adiunkt w Instytucie Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk i Zamku Królewskim w Warszawie. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, Université Paul Valéry w Montpellier i paryskiej École Normale Supérieure. W 2020 obronił rozprawę doktorską poświęconą docieraniu do Polski paryskich przedmiotów luksusowych w XVIII w. Zajmuje się edukacją domową w Rzeczypospolitej, kulturą krawiecką Warszawy za Stanisława Augusta oraz magnackimi kolekcjami obrazów. Autor książek *Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII wieku* (2022), *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie* (2022), *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830). Katalog obrazów* (2023); redaktor korespondencji Stanisława Augusta z Marcello Bacciarellim.