

Wojciech Przybyszewski

DZIEWIĘTNASTOWIECZNE KOPIE WILANOWSKIEGO OBRAZU „WJAZD AMBASADY MICHAŁA KAZIMIERZA RADZIWIŁŁA DO RZYMU W 1680 ROKU”

Jednym z istotnych działań, które mogą przyczynić się do przyspieszenia i ułatwienia podjętych niedawno badań obrazu olejnego Pietra van Bloemena (zwanego Standaard) i Niccolò Viviani Codazziego „Wjazd ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”, ze zbiorów wilanowskich¹ (il. 1), jest uporządkowanie informacji – często wyrywkowych i sprzecznych ze sobą, a czasem po prostu nieprawdziwych – na temat kopii tego dzieła, wykonanych przez różnych autorów w XIX wieku. Kluczową zaś pracą pozwalającą rozpocząć weryfikację tych danych jest namalowana olejno na płótnie przez Józefa Ignacego Kraszewskiego *sporych rozmiarów*² kopia obrazu, obecnie niestety zaginiona, „Wjazd Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”, której archiwalne zdjęcie, za „Tygodnikiem Ilustrowanym” z 1912 roku³ (il. 2), przypomniane zostało przed dwoma laty w katalogu wystawy „Na marginesie twórczości literackiej. Malarskie pasje Józefa Ignacego Kraszewskiego” w Muzeum J. I. Kraszewskiego w Romanowie⁴.

Krótką informację o okolicznościach powstania tego obrazu, i jego szybkim wyzbyciu się przez pisarza, znaleźć można w liście napisanym przez J. I. Kraszewskiego do brata Lucjana (jak ustalił Wincenty Danek, autor opracowania listów) w Hubinie, między

15 I a 10 III 1850 roku: [...] *Maluję dużo, to jest malowałem lato całe, ale roboty moje nie siedzą w domu. Żyd handlujący obrazami, rachując na to, że mój podpis pod obrazkiem jest ciekawością, wszystko to, co robię, bodaj liche, handluje ze mną na stare obrazy i książki. Obydwa na tym dobrze wychodzim. Żyd wziął teraz świeżo za obraz mój „Wjazd Radziwiłła do Rzymu” (z tego sztychu, co był w Romanowie) 100 rsr., a mnie dał za niego przepyszny, ogromny obraz Crayera⁵, z 16 figur naturalnej wielkości, który jest prześlizchny, i jeszcze coś dodatku. Naturalnie to do bazgrania zachęca. [...]*⁶. Niestety, autor opracowania korespondencji, podejmując próbę objaśnienia o jaki sztych z Romanowa chodzi Kraszewskiemu, pomyliwszy dwie różne entraty ambasadorów polskich do Rzymu (Jerzego Ossolińskiego w 1633 roku i Michała Kazimierza Radziwiłła w 1680 roku), odesłał czytelnika do wcześniejszego listu pisarza⁷, w którym mowa m.in. o zespole sześciu słynnych akwafort Stefano della Belli „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w 1633 roku”, doskonale znanych pisarzowi i znajdujących się w jego kolekcji⁸. Tym samym nie skorzystał z nadarzającej się okazji do zebrania w jednym miejscu i ostatecznego uporządkowania informacji na temat obrazu wymienionego w liście do brata. Niestety, gdyż od tamtego czasu nikt nie skorygował błędu

edytora, a chodziło przecież nie tylko o malowidło powtarzające jedno z ważniejszych dzieł sztuki z kolekcji wilanowskiej, ale także najlepszy z obrazów Józefa Ignacego Kraszewskiego, pisarza, krytyka sztuki, działacza społecznego i kolekcjonera, ale także (o czym nie zawsze się pamięta) malarza-amatora⁹.

Obraz, jak wynika z listu, namalował Kraszewski latem 1849 roku w swoim majątku w Hubinie na Wołyniu. Nie przeszkodziło mu przy tym ani oczekiwanie na narodziny drugiego dziecka¹⁰, ani liczne obowiązki w gospodarstwie¹¹. Wcześniej jednak, za pośrednictwem ojca, Jana Kraszewskiego, sprowadził z Warszawy zakupione w składach malarskich Franciszka Spiessa przy ul. Senatorskiej 14 lub Augusta Ferdynanda Galle przy Senatorskiej 18 potrzebne mu *farby olejne w pęcherzykach (wiedeńskie)*, których dokładny spis (okraszony uwagą: *o dobre upakowanie trzeba prosić, bo pękają, najlepiej w pudełeczku, i jeszcze dobrze pozawijać*) podał w liście z 16 VI 1849 roku¹².

Kopiując obraz opierał się na *sztuchu, co był w Romanowie*. Nie na jakiejś *datonej* czy *starożytnej rycinie*, co tak wybitny znawca sztuki i kolekcjoner jakim był Józef Ignacy Kraszewski (gdyby trzeba było) z pewnością nie omieszkałby zaznaczyć, ale po prostu na *sztuchu*. Określenie *podług d a w n e j* [podkr. – WP] *ryciny*, często powielane w późniejszych opracowaniach, wprowadził dopiero siedem lat później Józef Łoski, wymieniając obraz namalowany przez Kraszewskiego w opisywanej przez siebie kolekcji książek i obrazów¹³. Odrzuciwszy więc potrzebę poszukiwania hipotetycznej *starożytnej ryciny*, jako wzoru, którym posłużył się kopista, bez trudu można wskazać na ów *sztuch, co był w Romanowie*. Nie

znamy bowiem żadnej, wykonanej w XVII lub XVIII wieku pracy graficznej powtarzającej omawianą tu kompozycję Pietera van Bloemena i Niccolò Viviani Codazziego – znamy natomiast piękną, ręcznie kolorowaną akwafortę „Wjazd księcia Michała Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”, wykonaną w Rzymie przez tamtejszego malarza, rysownika, rytownika i rzeźbiarza Bartolomeo Pinellego (1781-1835), której odbitki odnotowywano zarówno w dawnych, jak i obecnych zbiorach (il. 3), a jedną z nich jest ta szczególnie nas interesująca – pochodząca z kolekcji J. I. Kraszewskiego i tożsama ze sztychem z Romanowa, obecnie w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego¹⁴.

Zwrócił na nią uwagę już w 1977 roku Paweł Hertz, autor opracowania przypisów i posłowie do nowego wydania „Kartek z podróży 1858-1864” Józefa Ignacego Kraszewskiego, objaśniając pojawiające się w tekście nazwisko sztycharza Pinellego. *Nie spostrzegliśmy się, gdyśmy już wjechali na Ponte Molle, ozdobiony posągami, gdy naprzeciw nas ukazała się brama del Popolo i tenże sam znany mi dobrze widok z dwiema jednakowiułteńskimi kościółkami, który sztychował Pinelli z wjazdem Radziwiłła*¹⁵ – pisał w swojej relacji z wymarzonej podróży do Rzymu J. I. Kraszewski¹⁶. Przy nazwisku *Pinelli* Hertz podaje w przypisie: *Bartolomeo Pinelli (1781-1835), malarz, rytownik, rysownik i rzeźbiarz. Wspomniana tu rycina przedstawia wjazd poselstwa Michała Kazimierza Radziwiłła na Piazza del Popolo w roku 1680. Poselstwo to, wysłane przez Jana III, miało na celu skłonienie papieża Innocentego III [prawidłowo: Innocentego XI – WP] do poparcia planowanej wyprawy na Turcję. Kraszewski posiadał tę rycinę w swoich zbiorach i zapewne według niej namalował wersję olejną, która znajdowała się w*

czytelnicy Biblioteki Ordynacji Krasiniskich w Warszawie. Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30, s. 623, Aleksander Kraushar, „Pamiętki artystycznej twórczości J. I. Kraszewskiego” (tu reprodukcja obrazu identycznego z ryciną Pinellego, lecz brak wzmianki o tym pierwowzorze)¹⁷.

Niestety, uwagi tej nie mógł już przeczytać Wincenty Danek i odesłać do niej czytelnika przytoczonego na wstępie listu Józefa Ignacego Kraszewskiego do brata Lucjana¹⁸. Niestety, gdyż Paweł Hertz nie pomylił się. Jego ostrożne *zaperone* z powodzeniem można zatem zamienić na *niewątpliwie*, po czym – przyjrawszy się bliżej rycinie włoskiego artysty – podjąć próbę znalezienia odpowiedzi na frapujące pytanie: czy malując kopię wilanowskiego obrazu ze sztychu Pinellego pisarz starał się wiernie ją naśladować?

Praca Bartolomeo Pinellego, skomponowana z niezwykłą swobodą i lekkością (szczególnie, jeśli chodzi o przedstawienie ludzi i zwierząt), powtarza w zarysie (i w znacznym zmniejszeniu) oryginalne dzieło – obraz olejny „Wjazd ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”, obecnie w ekspozycji Muzeum Pałacu w Wilanowie. Autor akwaforty nie silił się na jej upiększenie. Nie uzupełnia brakujących już wtedy fragmentów malowidła (u góry obrazu i, być może, także u dołu) i niezmiernie rzadko zmienia jakieś drobne szczegóły (na przykład wygląd balustrady wokół tarasu na szczycie willi, u góry, po prawej stronie obrazu). Obelisk egipski (Obelisco Flaminio, w centrum), jest więc tak, jak obecnie na wilanowskim płótnie, bez piramidkowatego zakończenia i wieńczących go detali, a nad dzwonnica kościoła Santa Maria del Popolo (po lewej, u góry) konsekwentnie brakuje całej partii nieba i dlatego umieszczony

na jej szczycie krzyż niemal dotyka do górnej krawędzi sztychu. I jeszcze jeden detal (ważny, jak się okaże w dalszych rozważaniach): wiernie odwzorowany z oryginału trzon fontanny, na którym zamontowano rozłożystą, kielichowatą czaszę. I na rycinie (il. 5), i na wilanowskim obrazie (il. 4) przypomina on składającą się z trzech elementów (podstawa w kształcie graniastosłupa, zwężająca się ku górze część środkowa i kulista podpora) kamienną bryłę. Błędy w kopiowaniu obrazu (takie, jak na przykład zagęszczenie postaci orszaku, w $\frac{1}{4}$ szerokości obrazu, od lewej strony) zdarzają mu się niezmiernie rzadko. Jest to więc praca bez wątpienia udana, korzystnie wyróżniająca się w całym dorobku artystycznym Bartolomeo Pinellego (akwaforta kolorowana ręcznie akwarelą, papier żeberkowy, odcisk płyty: 27,5 x 55 cm, wymiary kompozycji: 22 x 54,8 cm, sygnowana z lewej, pod kompozycją: *Stendardus fig[ures] Viviani Arch[itectura] Pinx[it]* oraz z prawej pod kompozycją: *Pinelli sculpsit*, z podpisem u dołu: *Urben ingreditur anno 1680 die 4 Augusti Dux Radziwil Legatus / JOANNIS III. SOBIESKI POLONIAE REGIS ad INNOCENTIUM XI.*)¹⁹.

Obecnie przyjmuje się, że rycina ta wykonana została na początku XIX wieku. Istnieje jednak szereg przesłanek pozwalających na zweryfikowanie i uściślenie takiego datowania tak, by można je było ująć określeniem *około 1833 roku (?)*. Z tego bowiem czasu pochodzi też zespół oryginalnych rysunków Bartolomeo Pinellego (w tym dwa: „Pasowanie na rycerza” i „Walka z wiatrakami”, sygnowane i datowane w obrębie kompozycji – pierwszy z lewej u dołu *Pinelli f[ecit], Roma 1833*, drugi na kamieniu z lewej *Pinelli* oraz z prawej u dołu *Pinelli f[ecit], Roma 1833*) z dawnej kolekcji Potockich w Wilanowie²⁰, nabyte

zapewne (o czym świadczy podwójne sygnowanie „Walki z wiatrakami”) bezpośrednio w rzymskiej pracowni artysty. Niewykluczone, że rysunki te kupione zostały (lub otrzymane gratis, w charakterze zakupowego premium) w związku z odbiorem nakładu akwaforty z „Wjazdem Radziwiłła”, zamówionej u Pinellego pod koniec jego życia, kiedy artysta był już nie tylko sławnym i cieszącym się dużym powodzeniem wśród kolekcjonerów malarzem, grafikiem, rysownikiem i twórcą terakotowych figurek z przedstawieniami scen rodzajowych, ale także – co ważne – znawcą i umiejętnym odtwórcą zwierząt, w tym przede wszystkim koni²¹. Co więcej, zamówienie to mogło być związane z zakupem do Wilanowa w latach 40. XIX wieku oryginalnego obrazu van Bloemena i Codazziego (notowanego w inwentarzach wilanowskich od połowy XIX wieku²², nie ujętego jednak we wcześniejszych spisach: w katalogu Blanka z 1834 roku²³, inwentarzu obrazów z 1837 roku²⁴ i inwentarzu Karniewskiego z 1840 roku²⁵). Łatwo bowiem wyobrazić sobie, że taka właśnie poręczna, a przy tym rzetelnie wykonana pomniejszona kopia oferowanego na sprzedaż dzieła mogła spełniać rolę zarówno swego rodzaju „graficznej oferty”, jak i rozdawanej w kręgach rodziny, znajomych i przyjaciół podobizny obrazu po jego sprowadzeniu do kraju. Ale wtedy – konsekwentnie utrzymując datowanie ok. 1833 roku (?) – należałoby ten zakup (podobnie zresztą jak nabycie całego zespołu rysunków i rycin Bartolomeo Pinellego) wiązać z osobą Aleksandra Potockiego (1776-1845), syna Stanisława Kostki Potockiego i Aleksandry z Lubomirskich, senatora-kasztelana Królestwa Polskiego, koniuszego dworu

rosyjskiego i właściciela Wilanowa²⁶, a nie z jego synem Augustem i synową Aleksandrą Potockimi, wiele lat później²⁷. Czy są ku temu podstawy?

Jedną z przesłanek pozwalających wysunąć taką hipotezę jest opinia znawcy i miłośnika sztuk pięknych, a przy tym zbieracza rycin i robót pierwowzorowych niepospolitych artystów²⁸, jaką cieszył się za życia Aleksander hr. Potocki. Z drugiej strony wiemy, że kontynuował on przebudowę pałacu wilanowskiego, głównie jednak skupił się na dostosowaniu wnętrz pałacowych do celów ekspozycyjno-muzealnych. Między innymi Wielka Sala Jana III na drugim piętrze korpusu głównego została przerobiona na salę biblioteczną. [Aleksander] Potocki umieścił tu odziedziczone po ojcu [Stanisławie Kostce] i stryju Ignacym zbiory biblioteczne, które połączył i w roku 1833 przeniósł z Warszawy do Wilanowa²⁹. A że był przy tym wielkim znawcą i pasjonatem koni³⁰, a także uwielbiał podróże – uzupełniał księgozbiór przede wszystkim pod kątem zawsze mu bliskiej problematyki konińskiej i podróży zagranicznych. Większą uwagę zwracał na zbiory sztuki, kupował po amatorsku ryciny, również o tematyce konińskiej³¹, podczas gdy hr. August i Aleksandra Potoccy, znowu zapragnęli raczej zajęć się zwiększeniem biblioteki, niż gabinetu rycin³². Kogo więc, jeśli nie Aleksandra Potockiego, można by posądzać o zakup do urządzanego właśnie w wilanowskim pałacu pomieszczenia ekspozycyjno-muzealnego dużego obrazu z jeźdźcami w polskich historycznych strojach i dorodnymi luzakami na pierwszym planie? Komu, jeśli nie jemu, można przypisać zgromadzenie w tamtejszej bibliotece, akwaforty związanej z obrazem i zespołu rysunków Pinellego? Jak czytamy u Skimborowicza i Gersona: *Szkice znamienitych mistrzów, szczególnie*

szkół włoskich, niemale stanowią tego zbioru bogactwo. Syn [Aleksander Potocki] zapragnął w bibliotece uzupełnić tę szczyrbę, jaką w niej sprawił hojny minister [wyznań i oświecenia Stanisław Kostka Potocki], oddając 40 000 rycin ze zbiorów prywatnych na publiczny użytek³⁷.

Czy przypuszczenia takiej właśnie proveniencji interesujących nas dzieł sztuki potwierdzą się w toku dalszych badań źródłowych – dopiero się okaże. Pora więc wrócić do przedstawionego na wstępie listu Józefa Ignacego Kraszewskiego, w którym mowa o kopii obrazu „Wjazd ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku” ze zbiorów wilanowskich. Ustalenie bowiem dzieła graficznego, według którego pisarz wykonał malarską kopię, nie rozwiązuje wszystkich nasuwających się w związku z tym zagadek i wątpliwości. Z braku właściwych danych trudno dziś, na przykład, odpowiedzieć nawet na tak podstawowe pytanie, jak: kiedy i w jaki sposób akwaforta trafiła do Romanowa? A wszelkie domysły w tym względzie mogą prowadzić jedynie do wysunięcia niepopartej źródłowo (ale możliwej do przyjęcia) kolejnej hipotezy, że stało się to za sprawą Wiktora Malskiego, malarza amatora³⁸, wuja pisarza, właściciela Romanowa³⁹, w którym, jak pisze Józef Ignacy Kraszewski, Malski spędził ostatnie lata życia w miłym i wdzięcznym ustroniu⁴⁰. Wcześniej jednak wiele podróżował, bawiąc między innymi we Włoszech, gdzie się sposobił do malarstwa i nabył prawdziwego uczucia sztuki⁴¹. Być może pamiątką z tej właśnie podróży, odbytej czterokonną bryczką polską do Rzymu i Neapolu⁴², była kupiona w wiecznym mieście akwaforta Bartolomeo Pinellego (?).

Takie ustalenie można byłoby jednak przyjąć dopiero wtedy, gdyby

dalsze badania doprowadziły do ujawnienia daty podróży do Rzymu, zgodnej z wysuniętą tu hipotezą, że omawiana akwaforta powstała zapewne około 1833 roku. Niezależnie jednak od tego, skoro wiadomo już jaki sztych z „Wjazdem Radziwiłła do Rzymu” (zanim trafił na Wołyń, do zbiorów pisarza) znajdował się w Romanowie – a jest to, jak już wiemy, jedna z kolorowanych ręcznie akwarel akwafort znajdujących się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie – byłoby dobrze, gdyby mógł on tam powrócić. Niekoniecznie w postaci oryginału. Dla celów ekspozycyjnych Muzeum J. I. Kraszewskiego w Romanowie wystarczyłby dobry reprint z Pinellego, a wszystko po to by, jak niegdyś, mógł on się stać ozdobą tamtejszego salonu.

Namalowana w 1849 roku przez J. I. Kraszewskiego według sztychu Pinellego olejna kopia obrazu „Wjazd ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku” nie była wiernym naśladownictwem wzoru. Aleksander Kraushar, który przeszło sześćdziesiąt lat później widział i umiał rozpoznać obraz wiszący w czytelni Biblioteki Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, pisał, że jego spostrzeżenia dotyczą *malowidła wykonanego wprawnym pędzlem i odznaczającego się bogactwem szczegółów, barwnością i zaletami niepośledniej wartości*⁴³. Nieco więcej do opinii wyrażonej w artykule przez tego wybitnego historyka i varsavianistę można dodać porównując zamieszczoną tam archiwalną fotografię obrazu z akwafortą Pinellego.

Kopista był znakomitym pisarzem i tytanem pracy, ale tylko zdolnym malarzem-amatorem. Trudno więc się dziwić, że używając wszelkich znanych mu technik i umiejętności przy

przenoszeniu ze sztychu na płótno kolejnych fragmentów kompozycji gubił niekiedy ich proporcje. Zagęszczenie niektórych postaci z orszaku poła Radziwiłła na obrazie Kraszewskiego – to powtórzenie wskazanego wcześniej błędu Pinellego (i zarazem kolejny dowód na korzystanie przy kopiowaniu z tego właśnie wzoru), ale już elegancki brożek rzymski, na oryginalnym obrazie i u Pinellego o właściwych dla tego rodzaju pojazdów proporcjach i wyglądzie (z prawej, u góry, przed pałacem)⁴⁰, na kopii wykonanej przez pisarza przeistoczył się w karykaturalnie krótką, trudną do określenia karekę (szczegół ważny; jeszcze do niego wrócimy). Kraszewski – o ile można to stwierdzić oglądając niezbyt wyraźne, czarno-białe zdjęcie opublikowane w tygodniku – pracował nad kopią starannie, z dbałością o szczegół. Zdarzało się jednak, że rezygnował z jakiegoś detalu (na przykład z postaci w dwóch oknach przy balkonie w najwyższej kondygnacji klasztornej budynku) albo sprawiający mu kłopot, czy niepokojący z jakiegoś innego, nieznanego nam powodu detal (na przykład napis nad wejściem do kościoła Santa Maria di Montesanto, po prawej stronie obrazu) przedstawiał niezbyt czytelnie lub po prostu... zmieniał. Tak było ze wspomnianym już trzonem fontanny, który na obrazie namalowanym przez pisarza (il. 8) przekształcony został w rzeźbiarską, zoomorficzną podporę w formie dwóch bliżej nieokreślonych ptaków, do których na czaszy fontanny doszedł jeszcze jakiś słabo widoczny emblemat...⁴¹.

Pomysł wprowadzenia tych zmian (godny pisarza, choć nie kopisty) ma jednak, jak zobaczymy, istotne znaczenie dla analizy kolejnych powtórzeń wilanowskiego obrazu. Co więcej, w taki właśnie nietypowy sposób

Kraszewski „podpisał się” niejako na swoim dziele, mimo, że w liście do brata Lucjana wspominał o zupełnie innej sygnaturze: łatwej do odczytania i jednoznacznie kojarzącej się ze sławnym już wtedy nazwiskiem pisarza. Czy właściwą sygnaturę także położył na kopii – nie wiemy. Gdyby jednak podpis autora „Ulany” i „Starej baśni” znajdował się na obrazie, dziwne musiałoby się wydawać stwierdzenie Kraushara, że *do ostatnich czasów nie znano nazwiska artysty* [który był autorem tego] *malowidła*⁴². W każdym razie na zdjęciu z „Tygodnika Ilustrowanego” (choć może w odniesieniu do takiego właśnie źródła jest to wymaganie idące zbyt daleko) sygnatury kopisty nie udało się znaleźć.

Najpoważniejszą jednak ingerencją pisarza w dzieło Pinellego (a pośrednio także w obraz van Bloemena i Codazziego w takiej postaci, w jakiej jest nam obecnie znany) była zmiana proporcji całej kompozycji poprzez dodanie w górnej części kopii znacznego fragmentu nieba tak, że z pewną dozą swobody można było na nim domalować nie tylko wierzchołek obelisku egipskiego, ale także ukazać więcej przestrzeni nad szczytami pozostałych budowli. Bez wątplenia był to zabieg świadomy, wynikający z prawdopodobnego skądinąd domysłu Kraszewskiego, że tak właśnie, niedługo po ukończeniu, wyglądał oryginalny obraz przedstawiający „Wjazd ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”⁴³.

Jak wiemy, namalowanych przez siebie obrazów pisarz nie traktował zbyt poważnie. Raczej bawił się nimi i przy nich wypoczywał⁴⁴. Zajęcie to uprawiał z upodobaniem, ale po amatorsku, a gotowe rysunki i obrazy często rozdawał⁴⁵ lub wymieniał na potrzebne mu do pracy książki,

dokumenty i antyki. Z cytowanego na wstępie listu do brata Lucjana wiemy też, że kontaktował się w tej sprawie z jakimś Żydem handlującym obrazami⁴⁶.

Tym handlarzem, z którym w okresie wołyńskim J. I. Kraszewski chętnie wymieniał swoje obrazy na antyki, był Zelman Igel (1813-1870), syn Dawida, przedstawiciel drugiego pokolenia rodziny lwowskich antykwariuszy⁴⁷. I to on – zapewne już na jesieni 1849 roku, niedługo po namalowaniu i przeschnięciu kopii obrazu z Wilanowa (na co pisarz zwracał baczna uwagę)⁴⁸ – odwiedził Kraszewskiego w Hubinie, gdzie zobaczywszy najnowsze jego malowidło dał za nie gospodarzowi przepyszny, ogromny obraz Crayera, z 16 figur naturalnej wielkości, który jest prześliczny, i jeszcze coś dodatku⁴⁹.

Niewykluczone, że jeszcze w tym samym 1849 roku (późną jesienią lub z nastaniem zimy), nie później jednak, niż w pierwszych dniach stycznia 1850 roku, obraz Kraszewskiego trafił do znanej kolekcji Konstantego Świdzińskiego (1793-1855) z Sulgostowa, starożytnika, bibliofila i patrioty, który przebywał w tym czasie najczęściej w swojej rezydencji w Kijowie⁵⁰. Jak czytamy w biogramie Zelmiana Igla, dostarczał [on] książki właścicielom wielkich bibliotek, m.in. K. Świdzińskiemu [...]”⁵¹, ale dzięki listom Józefa Ignacego Kraszewskiego wiemy też, że oprócz książek antykwariusz sprzedawał Świdzińskiemu obrazy. W cytowanym tu już wielokrotnie liście pisarza do brata Lucjana Kraszewski pisał: *Żyd wziął teraz świeżo za obraz mój „Wjazd Radziwiłła do Rzymu” [...]100 rsr.*⁵², z kolei z przytoczonej przez Pietkiewicza korespondencji Kraszewskiego z Konstantym Podwysockim dowiadujemy się, że *“Wjazd*

Radziwiłła do Rzymu 1680 roku” kupił od tego Żyda podobno Świdziński”⁵³. Stwierdzenie faktu sprzedaży obrazu powinno też skutkować drobną korektą w dwóch niezwykle cennych, niedawno ogłoszonych przez Konrada Ajewskiego opracowaniach na temat Biblioteki Ordynacji Kraszińskich w Warszawie. W pierwszej autor, omawiając kontakty pisarza ze Świdzińskim, konkluduje: *Pamiętkę tych kontaktów stanowiły liczne rysunki i cztery nie zachowane dziś, obrazy olejne J. I. Kraszewskiego, które znajdowały się w kolekcji Świdzińskiego i wymienia te obrazy w przypisie: Były to kopia XVII-wiecznej kompozycji „Wjazd Michała Radziwiłła do Rzymu roku 1680”, które to płótno Kraszewski uważał za najlepszy swój obraz (MOK 1163), „Zamek nad Wieprzem” (MOK 1080), „Domek włościański w lesie” (MOK 1077) oraz „Widok klasztoru” (MOK 1083), wszystkie obrazy zaginęły [...]”⁵⁴. W drugiej, nieco zmodyfikowane, znane nam już zdanie⁵⁵, kończy przypuszczeniem: [...] a które zapewne otrzymał od twórcy”⁵⁶.*

Dla majątnego twórcy *Muzeum Świdzińskiego*, na które [on sam] w ciągu życia do dwóch milionów złotych wydał⁵⁷ kwota 100 rubli⁵⁸ za obraz Kraszewskiego nie była z pewnością zbyt wygórowana, nawet, jeśli uwierzymy pisarzowi, że Świdziński poświęcił się zbieraniu [...], oszczędny dla siebie aż do przesady, często odejmował sobie, by grosz jaki tylko miał kupnu drogiej dlań zabytków poświęcić⁵⁹. Nie chodzi jednak o to, czy był to dla kolekcjonera duży, czy mały wysiłek, ale o to, że kopia Kraszewskiego znalazła się w zbiorach tak wybitnego mecenasa i znawcy sztuki. Świdziński nie tylko bowiem był zbieraczem i koneserem, ale także doskonale wiedział w jaki sposób można zrobić właściwy użytek ze znajdujących się w jego kolekcji książek, rękopisów, dzieł sztuki i wyrobów rzemiosła artystycznego.

Jedną z najważniejszych zasług Konstantego Świdzińskiego dla polskiej kultury, sztuki i edytorstwa było wspieranie, w tym także w postaci znacznej pomocy finansowej, wileńskiego wydawcy Jana Kazimierza Wilczyńskiego (1806-1885) i podjętej przez niego inicjatywy wydawania monumentalnego zbioru rycin, poświęconego wyłącznie przedmiotom krajowym, pod nazwą „Album Wileńskie” („Album de Vilna”)⁶¹. Mecenasa (lub, jak ujęła to Jadwiga Jaworska, *główny opiekun Albumu*)⁶² i wydawca byli w korespondencji w tej sprawie już od 1846 roku, a ich współpraca (przynajmniej w interesujących nas tu latach 1850-1851) układała się bardzo dobrze. Nic więc dziwnego, że o zakupie obrazu przez Świdzińskiego Wilczyński dowiedział się jako jeden z pierwszych. Nie wiemy tylko, czy informacja ta dotarła do wydawcy drogą listową, czy dopiero w czasie odwiedzin Wilczyńskiego u kolekcjonera w Kijowie w styczniu 1850 roku. Zimą 1849/1850 Wilczyński wybierał się bowiem do Kijowa, gdzie zamierzał odwiedzić Świdzińskiego. Dotarł tam około 10 I 1850 roku i zapewne pod koniec tegoż miesiąca spotkał się ze swoim mecenasem⁶³. Jest natomiast niemal pewne, że właśnie wtedy wydawca „Albumu Wileńskiego” po raz pierwszy zobaczył wykonaną przez Kraszewskiego kopię „Wjazdu Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu”. Pomysł wykonania ryciny według tego obrazu i umieszczenia jej w „Albumie” – choć nie wiadomo, czy była to inicjatywa Wilczyńskiego czy Świdzińskiego – był tego zdarzenia logicznym następstwem. Jak wiadomo bowiem z wcześniejszych opracowań Wilczyński niejednokrotnie wypożyczał od kolekcjonera znajdujące się w jego zbiorach dzieła sztuki i wyroby rzemiosła artystycznego

w celu reprodukcji ich w „Albumie Wileńskim” w postaci sztychów. Z prowadzonej pomiędzy nimi korespondencji wynika, że były wśród nich m.in. (sprowadzone specjalnie z Chodorkowa, gdzie znajdowała się część kolekcji Świdzińskiego) rysunki Franciszka Smuglewicza: „Chrzanowska w obronie Trembowli” i „Obiór Piasta” oraz szyszak, uznawany w tym czasie za szturmak paradny hetmana Jana Tarnowskiego, obecnie w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie⁶⁴. W odwzorowaniu graficznym weszły one w skład Serii II „Albumu Wileńskiego”, w postaci odbitek sporządzonych w technikach metalowych „Czyn bohaterski Chrzanowskiej w czasie oblężenia Trembowli” i „Obiór Piasta”, wykonanych w Paryżu przez Antoniego Oleszczyńskiego w 1849 roku⁶⁵, oraz chromolitografii „Szyszak z czasów Zygmunta I”, wykonanej przez Martina Thurwangera i odbitej w paryskim zakładzie Rose-Joseph Lemerciera, 1850-1851⁶⁶. Wiadomo też, że niezwykle cenny i trudny w transporcie zabytkowy szyszak już w lutym 1850 roku Jan Kazimierz Wilczyński osobiście *dowiół te całości [z Kijowa do Wilna] i wyprawił go do Paryża*⁶⁷. Być może więc, wracając z Kijowa, zabrał z sobą także kopię obrazu wykonaną przez Kraszewskiego, choć równie dobrze mógł ją otrzymać nieco później, w specjalnej przesyłce od Świdzińskiego. Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób obraz namalowany przez pisarza dotarł do Wilna, w liście do *głównego opiekuna Albumu*, datowanym 2 XII 1850 roku, wydawca pisał, że otrzymał już od Świdzińskiego list z 60 rublami, że Oleszczyński trzeci rok jest zajęty zleceniami od niego oraz, że *teraz poruczył mu*

rytowanie wielkiej ryciny *Wjazdu Radziwiłła do Rzymu* [podkr. - WP], *dokończenie Portretu Jundzilla, Widok Grodna [?]* i inne (zapis treści niezachowanego listu zgodny z wypisem Michała Brensztejna)⁶⁷.

Antoni Oleszczyński (1794-1879), najwybitniejszy polski rytownik i ilustrator wydawnictw polsko-francuskich działający na emigracji w Paryżu⁶⁸, dysponował przesłanym mu z Wilna obrazem J. I. Kraszewskiego zapewne co najmniej już od jesieni 1850 roku. Zabrawszy się do pracy, jeszcze tej samej zimy, zgodnie z przyjętym zwyczajem, przesyłał do akceptacji Wilczyńskiemu akwafortowe odbitki, będące przygotowaniem do akwatinty „Wjazd do Rzymu Michała Radziwiłła, jako posła Jana III w 1680 roku”. Niektóre z nich zaopatrzył w robocze napisy i dedykacje, inne całkowicie były ich pozbawione. Ale i jedne, i drugie, za sprawą ruchliwego wydawcy, docierały do wielu wpływowych i, jak należy sądzić, interesujących się losami wydawnictwa osób.

W zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie znajdują się na przykład dwie akwafortowe odbitki próbne – pochodząca z Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, sygnowana monogramem wiązany *AO* w prawym dolnym rogu na rycinie, z napisem pod kompozycją: *WIAZD DO RZYMU XIĘCIA MICHAŁA KAZIMIERZA RADZIWIŁŁA JAKO POSŁA JANA III DO INNOCENTEGO XI PAPIEZAR. 1680 D. 4^o SIER. // NARZUCIŁ ANTO[NI] OLESZ[CZYŃSKI] PODŁUG WSPÓLCZEŚNEGO [!] MAŁOWIDŁA WYKONANEGO PR[skreślone] SIZES [!] STANDARTA I VIVIANI // JANOWI KAZIMIERZOWI WILCZYŃSKIEMU D.D.D. 1851, 40,2 x 59,5 cm, nr inw. G 1877⁶⁹ (il. 6) i odbitka *avant la lettre*⁷⁰,*

ze zbiorów wilanowskich, z napisem ołówkowym w lewym dolnym rogu marginesu: *Avant la lettre wjazdu Radziwiłła // Wydane ofiarnie do Zbiorów w Wilanowie, nr inw. G. 4355*. W Bibliotece Polskiej w Paryżu przechowywana jest z kolei odbitka z inskrypcją ołówkiem pod kompozycją: *MAŁOWAL WSPÓLCZESNIE STANDART I VIVIANI // WIAZD DO RZYMU XIĘCIA MICHAŁA KAZIMIERZA RADZIWIŁŁA // POSŁA JANA III SOBIESKIEGO DO INNOCENTEGO XI PAPIEŻA // 1680 // To przygotowanie do Aquatinty wykonał Anto[ni] Olesz[czyński] // Bibli[otece] Polskiej // ofiarnie 1851, akwaforta na papierze welinowym, 40,6 x 59,4 cm nr inw. Ga 2840⁷¹. Natomiast w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, wśród pięciu egzemplarzy tej samej ryciny, znajduje się m.in. odbitka *avant la lettre* bez napisu tytułowego i adresu zakładu sztycharskiego, pochodząca z kolekcji J. I. Kraszewskiego⁷², akwatinta z akwafortą, 40,7 x 59,6, cm z sygnaturami u dołu kompozycji: z prawej strony, u dołu *AO* (monogram wiązany), pod kompozycją, z lewej: *Malował z natury Standart i Viviani.*, z prawej: *R: Anto: Olesz.*, nr inw. Gr. Pol. 12819 oraz ostateczna wersja sztychu przeznaczonego do „Albumu Wileńskiego”, akwatinta z akwafortą, 40,2 x 59,2 cm z napisami nad kompozycją: *Album Wilenski Oddział 1. Poszył 2., N° 16.*, pod kompozycją z lewej: *WIAZD DO RZYMU // Xięcia Michala K: Radziwiłła // Jako Posła Jana III do Papieža // INNOCENTEGO XI.*, z prawej: *ENTRÉE A ROME // du Prince Michel K. Radziwiłł // Envoi par Jean III au Pape // INNOCENT XI.*, z sygnaturami u dołu kompozycji: z prawej strony u dołu *AO* (monogram wiązany), pod kompozycją z lewej: *Malował z natury Standart i Viviani.*; z prawej: *R: Anto:**

Olesz; u dołu odbitki z lewej: *Le Tableau original Se trouve a Willanów Pres de Varsovie.* z prawej: *Imp. De Drouart, rue de Fouarre, 11. Paris.*, dar Dominika Witke-Jeżewskiego, 1918 roku, nr inw. Gr. Pol. 20988⁷³ (analogiczna odbitka w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie; il. 7).

Wśród czterech odbitek tego dzieła graficznego znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, jedna – z dawnej kolekcji Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej – z pełnymi napisami, akwatinta z akwafortą, 40,5 x 59,7 cm, zaopatrzona jest ponadto w dedykację, poniżej kompozycji i dwujęzycznych napisów tytułowych: *Dédiée à M.me la Comtesse Marie Tyszkiewicz, // par l'Éditeur J. K. Wilczyński*, nr inw. Gł. 1037⁷⁴.

Tak zróżnicowany i stosunkowo bogaty (choć pochodzący z zasobów tylko kilku przykładowych kolekcji) materiał porównawczy przedstawionych tu odbitek sztychu Antoniego Oleszczyńskiego „Wjazd do Rzymu Michała Radziwiłła, jako posła Jana III w 1680 roku” pozwala nie tylko na prześledzenie poszczególnych etapów (stanów) realizacji tego zamówienia, ale także daje podstawę do ostatecznego rozstrzygnięcia powracającego sporu wokół kwestii, czy Oleszczyński był jedynym autorem tego sztychu. Jadwiga Jaworska (monografistka „Albumu Wileńskiego”)⁷⁵ i niemal wszyscy pozostali autorzy piszący na ten temat uważają, że jest to samodzielna praca Antoniego Oleszczyńskiego. Tymczasem według informacji podanej w 1947 roku przez Denise Wrotnowską w „Słowniku artystów polskich emigracji 1830 roku: malarzy, grafików, litografów i rysowników”⁷⁶ – i powtórzonej niedawno w biogramie Jana Nepomucena Lewickiego, zamiesz-

czonym w „Słowniku Artystów Polskich...” – autorem „Wjazdu księcia Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”, *akwatinta wg dawnego obrazu z b. Wilanowskich, wykończona przez Antoniego Oleszczyńskiego* [podkr. – WP] był przebywający w tym czasie w Paryżu wyżej wymieniony Jan Nepomucen Lewicki (1795-1871), rytownik, litograf, rysownik, malarz i fotograf⁷⁷. Opinię tę, ponieważ nie znajduje ona potwierdzenia w dostępnych materiałach źródłowych, należy odrzucić. Tym bardziej, że w interesującym nas (i jedynym możliwym do przyjęcia) 1850 roku, kiedy to Lewicki teoretycznie mógł zająć się zleceniem Wilczyńskiego, artysta pochłonięty był już realizacją swojego najbardziej znanego dzieła „Pamiętnikami Jana Chryzostoma Paska”⁷⁸ i nowych zleceń nie przyjmował⁷⁹. Co więcej, przez wydawcę „Albumu Wileńskiego”, do którego także przewidziane zostały (a nawet częściowo już zrealizowane) litografie z ilustracjami do „Pamiętników” Paska), z tego właśnie powodu uznawany był za konkurenta. Trudno więc wyobrazić sobie nawiązanie przez Wilczyńskiego jakichkolwiek kontaktów w sprawach artystycznych z tym niezwykle zajęтым i pracującym na obce zlecenie grafikiem. Antoni Oleszczyński, choć i z nim współpraca nie zawsze układała się Wilczyńskiemu najlepiej⁸⁰, był zatem jedynym autorem omawianej tu ryciny – kopii wilanowskiego „Wjazdu ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”.

Jak słusznie zauważył Paweł Ignaczak: *Akwaforta z kolekcji Biblioteki Polskiej [w Paryżu] różni się znacznie w formacie od wilanowskiego obrazu. Monumentalne płótno ma kształt wydłużonego prostokąta, a górna krawędź*

„odcina” wierzchołek obelisku. Oleszczyński nie tylko znacznie zmniejszył rozmiary kompozycji, ale też zmienił proporcje kompozycji powiększając jej wysokość. Zabieg ten „dodał” rycinie powietrza, ale także pomniejszył optycznie postacie⁸¹. Przy czym uwaga ta dotyczy, oczywiście, wszystkich stanów tej ryciny. Trzeba jednak pamiętać, że wykonując kopię obrazu z Wilanowa na podstawie malowidła Kraszewskiego artysta starał się wypełnić powierzone mu zadanie możliwie wiernie i rzetelnie. W efekcie tylko w kilku miejscach sztychu (tam, gdzie Oleszczyński uznał to za absolutnie niezbędne) widać jego własną inwencję. Mamy tu więc (co najlepiej widać na wczesnych, akwafortowych stanach dzieła) powtórzenie w ogólnym zarysie kompozycji z kopii Kraszewskiego, z wszystkimi jej zaletami i wadami; w tym także ekstrawaganckimi zmianami wyglądu fontanny (il. 8-9)⁸² i zdeformowanym brożkiem rzymskim, po prawej, przed pałacem. Dopiero dodanie w kolejnych etapach pracy nad ryciną zróżnicowanych walorowo, szaroczarnych płaszczyzn (w technice akwatinty), uczyniło z tego sztychu bardziej malarską, pełniejszą pod względem wyrazu i nacechowaną indywidualnym piętnem artysty reprodukcję oryginalnego dzieła, ale nie zmieniło przyjętych już wcześniej rozwiązań formalnych (il. 7). Z jednym wszak zastrzeżeniem. Kopia Kraszewskiego nie była jedynym wzorem dla artysty. Przy uszczegóławianiu detalu architektonicznego (na obrazie pisarza często traktowanego powierzchownie) Oleszczyński posługiwał się dodatkowymi materiałami ikonograficznymi, zapewne w postaci dostępnych mu rycin przedstawiających Piazza del Popolo. Czy była to któraś z wedut dawnych mistrzów, np. Gaspara

Van Wittela (1679), Giuseppe Vasiego (1748), Giovanniego Battisty Piranesiego (1750), czy może tworzącego w czasach Antoniego Oleszczyńskiego rzymskiego grafika Domenica Amiciego (autora kilku różnych ujęć Piazza del Popolo i Obelisco Flaminio na akwafortach wykonanych w 1835 i 1839 roku) lub jeszcze innego artysty – nie wiadomo. Ale to dzięki takim właśnie podpowiedziom znajdujący się w centrum kompozycji obelisk egipski (Obelisco Flaminio) odzyskał nie tylko wieńczące go detale: kulę, gwiazdę i krzyż (z wiadomych już powodów nieobecne także na obrazie wilanowskim i akwafortcie Pinellego), lecz także hieroglify i inskrypcję na cokole odnoszącą się do papieża Sykstusa V, fundatora ustawienia monumentu w na placu w 1589 roku.

W wersji Oleszczyńskiego obrazu „Wjazd do Rzymu Michała Radziwiłła, jako posła Jana III w 1680 roku” powróciły też niektóre szczegóły oryginalnego dzieła (na kopii Kraszewskiego słabo czytelne lub nawet nieobecne) takie, jak napis odnoszący się do kardynała Girolama Gastaldiego (Hieronima Gastaldusa), fundatora kościoła Santa Maria di Montesanto: *HIER[onymus] S[anctae] R[omanae] E[cclesiae] PR[esbyter] CARD[inalis]* na architrawie nad wejściem do świątyni (po prawej stronie obrazu), rustykalne dekoracje na bocznej elewacji Porta del Popolo i na elewacjach kościoła Santa Maria del Popolo oraz festony na splotach szczytów wieńczących fasadę tego kościoła, a nawet kępy roślin porastających słynną Porta del Popolo (po lewej stronie obrazu). A zatem, pracując nad zleceniem Jana Wilczyńskiego, Oleszczyński musiał też wspierać się znaną nam już akwafortą Pinellego, na której bez trudu można odnaleźć wymienione szczegóły obrazu.

Niewykluczone, że miał ją we własnym zbiorze sztychów, rysunków i pamiątek narodowych, a jeśli nie – to mógł ją⁸³ wypożyczyć z bogatej, liczącej około trzydziestu tysięcy rycin paryskiej kolekcji Adolfa Cichowskiego, z którym utrzymywał częste kontakty⁸⁴.

Mniej więcej w połowie 1851 roku obraz namalowany przez Kraszewskiego był już ponownie w Wilnie u Jana Kazimierza Wilczyńskiego. Kiedy powrócił do kolekcji Konstantego Świdzińskiego w Kijowie – tego nie wiemy. Ale, jak wynika z nieocenionych notat Brensztejna, wydawca gotów był niezwłocznie wyeksponować wypożyczone dzieło pod wskazany przez kolekcjonera adres już we wrześniu tego samego roku⁸⁵. Niewykluczone więc, że paryska przygoda zakończyła się dla kopii Kraszewskiego jeszcze przed końcem 1851 roku.

Po śmierci Konstantego Świdzińskiego (29 XI 1855 roku w Kijowie) obraz podzielił losy wielu innych obiektów z pozostawionej przez niego kolekcji. Początkowo, na mocy testamentu zmarłego, trafił do Ordynacji Myszkowskiej, powierzony pod opiekę margrabiemu Aleksandrowi Wielopolskiemu. Wymieniony w „Inwentarzu pozostałości po Konstantym Świdzińskim” (1856 roku), w liczącej 164 płótna *Galerii obrazów* w Sulgostowie (jednej z dawnych posiadłości kolekcjonera)⁸⁶, i wzmiankowany w opublikowanym w Warszawie w 1857 roku artykule Józefa Łoskiego⁸⁷, po perypetiach związanych z przekazaniem kolekcji „Muzeum Konstantego Świdzińskiego” do Biblioteki Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, ostatecznie – w wyniku ugody zawartej w lipcu 1860 roku pomiędzy spadkobiercami Świdzińskiego i przedstawicielami

rodu Krasieńskich – zasilil te właśnie zbiory. I to tam, w sali czytelniczej *Biblioteki Ordynacji hr. Krasieńskich w Warszawie*⁸⁸, mieszczącej się (aż do czasu wybudowania nowej siedziby Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich przy ul. Okólnik 9) w pałacu Krasieńskich przy Krakowskim Przedmieściu 5 widzieli obraz Antoni Pietkiewicz (w 1880 roku)⁸⁹ i Aleksander Kraushar (w 1912 roku). Tyle tylko, że po upływie sześćdziesięciu lat od namalowania kopii było to już dzieło niemal zapomniane. *Do ostatnich czasów nie znano nazwiska artysty malowidła [...] – pisał w 1912 roku Kraushar. Dopiero życiorys Kraszewskiego, skreślony przez Adama Pługa [Antoniego Pietkiewicza – WP] w „Księdze jubileuszowej” z roku 1880 (str. XLI), ułatwił wyjaśnienie zagadki i naprowadził na ślad źródła, skąd obraz pomieniony dostał się do Biblioteki Ordynackiej*⁹⁰.

Po II wojnie światowej o „Wjeździe Radziwiłła do Rzymu w roku 1680” J. I. Kraszewskiego wiadano tyle (lub domyślano się raczej), że obraz zapewne spłonął już wrześniu 1939 roku podczas pożaru gmachu na Okólniku. Kiedy więc dwadzieścia lat później Zuzanna Rabska, córka Aleksandra Kraushara, opublikowała swoje wspomnienia z nieświadomie wprowadzoną błędną (choć ostrożnie sformułowaną) informacją, iż obraz malowany był prawdopodobnie w Żytomierzu około roku 1855⁹¹, informacja ta weszła, niestety (i to niedawno, a przy tym bez zastrzeżeń), do naukowego obiegu⁹². Skorygowanie tej pomyłki – wiedząc już, że obraz malowany był w Hubinie latem 1849 roku – wydaje się oczywiste.

Dopełnieniem dotychczas omówionych XIX-wiecznych kopii wilanowskiego obrazu jest zespół trzech rycin (każda wykonana przez

innego warszawskiego drzeworytnika) włączonych do albumu „Willanów...” Hipolita Skimborowicza i Wojciecha Gersona (Warszawa 1877). Są to drzeworyty sztorcowe: Aleksandra Malinowskiego⁹³ wykonany według rysunku Juliana Maszyńskiego „Wnętrze galeryi zwanej Muzeum”⁹⁴ (il. 11), winieta Władysława Bojarskiego według rysunku Stanisława Masłowskiego obrazu olejnego Pietera van Bloemena i Niccolò Viviani Codazziego, przedstawiająca grupę jeźdźców i piechurów z orszaku posła Michała Radziwiłła⁹⁵ (il. 12) oraz Teofila Konarzewskiego według rysunku Stanisława Masłowskiego „Wjazd Radziwiłła do Rzymu”⁹⁶ (il. 13).

Na pierwszej z rycin obraz, jako jeden z wielu przedstawionych we wnętrzu pałacowej sali, ujęty jest jednak bardzo schematycznie i w dużym skrócie. Do tego częściowo zasłania go stojący na wysokim postumencie na środku sali wazon w kształcie amfory. Znaczącą wartością tego drzeworytu jest jednak jego wymowa dokumentalna, potwierdzająca – jak słusznie zauważyła Dominika Walawender-Musz⁹⁷ – że już w latach 70. XIX wieku obraz van Bloemena i Codazziego eksponowany był w tej samej sali, w której prezentowany jest obecnie. Dawniej mówiono o niej „Galeria zwana Muzeum”, obecnie nosi ona nazwę „Wielkiej Sali Karmazynowej Muzeum Pałacu w Wilanowie”.

Drzeworyt Władysława Bojarskiego przedstawiający jeźdźców i piechurów z orszaku posła Michała Radziwiłła, choć także ze sceną potraktowaną schematycznie, jest nie tylko interesującą

ilustracją w albumie „Willanów...”, ale także przykładem wykonania rzetelnej roboty przez rysownika. W tym wypadku Stanisław Masłowski (który jest także autorem rysunku do ostatniej z omawianych tu kopii wilanowskiego obrazu) przygotował swoją pracę bezpośrednio z oryginału, o czym świadczą zarówno wiernie odtworzone postacie z orszaku, jak i zachowane między nimi odległości, zgodne z oryginałem. Tym samym ustrzegł się on błędu popełnionego w tym samym fragmencie obrazu przez Bartolomeo Pinellego i wszystkich kolejnych kopistów posługujących się wzorami poprzedników: Józefa Ignacego Kraszewskiego, Antoniego Oleszczyńskiego i... Stanisława Masłowskiego, jako autora rysunku do ryciny Teofila Konarzewskiego.

Ostatni z wymienionych drzeworytów – praca Teofila Konarzewskiego – jest już tylko przybliżoną reprodukcją wilanowskiego obrazu, chociaż w albumie Skimborowicza i Gersona prezentuje się ona znakomicie. Może więc dobrze, że przygotowując swój klocek z wizerunkiem „Wjazdu ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku” rytownik nie zdawał sobie sprawy z tego, jak długą i skomplikowaną drogę (i to zaledwie w ciągu niespełna pięciu dziesięcioleci XIX wieku) pokonało, przenoszone z kopii na kopię, to niezwykle interesujące i wciąż jeszcze pełne zagadek dzieło malarzy Pietera van Bloemena i Niccolò Viviani Codazziego z Galerii Obrazów Muzeum Pałacu w Wilanowie.

1. Badania dotyczące entraty księcia Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku, obejmujące także interesujący nas tu obraz, podjęły niezależnie: Hanna Ościecka-Samsonowicz z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie i Dominika Walawender-Musz z Muzeum Pałacu w Wilanowie. Dotychczasowe informacje o obrazie – ol., pł., 166 x 440 cm, nr inw.: Wil. 1041 – opublikowane zostały m.in. w: W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim*

XVII w., „Biuletyn Historii Sztuki”, 1951, nr 1, s. 94; M. Wallis, *Obrazy Canaletta z dziejów Polski*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, nr 1, s. 125; *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów* [Muzeum Narodowego w Warszawie], t. I, Warszawa 1967, s. 48, poz. 106, (fot.); H. Widacka, *Tryumfy antyczne a polskie entraty poselskie XVII w. w zbiorach graficznych Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 1973, s. 434-437; D. Waławender-Musz, *Wjazd Radziwiłła do Rzymu*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 9, 2007, s. 16-18, (fot.). Poza tematem tego artykułu pozostaje natomiast cały szereg zagadnień związanych z „małym” „Wjazdem Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 r.”, ze zbiorów nieborowskich – ol., pł., 49,5 x 126 cm, po II wojnie światowej przekazany (29 VIII 1952 roku) z Muzeum Narodowego w Warszawie do Muzeum w Nieborowie i Arkadii (Oddział MNW) w charakterze depozytu (nr inw. Dep. 181 MNW; dawny 195962 MNW), od wielu lat znajdujący się w stałej ekspozycji w Małej Jadalni pałacu w Nieborowie – przez Jana Wegnera uznawany za szkic Pietera van Bloemena (?), po 1680 roku, do obrazu znajdującego się w Wilanowie (J. Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954, s. 118), a według (trudnej do przyjęcia przy obecnym stanie badań) opinii Andrzeja Ryszkiewicza będący późniejszą kopią z ryciny (informacja z karty naukowej obiektu oraz z dokumentacji konserwatorskiej obrazu: *Dokumentacja konserwatorska obrazów Muzeum Narodowego, Oddział w Nieborowie*, Warszawa 1969, s. 90).

2. Takiego sformułowania na określenie wielkości obrazu użył Aleksander Kraushar w artykule *Pamiętki artystycznej twórczości J. I. Kraszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 30 z 27 VII 1912 roku, s. 623; rzeczywistych rozmiarów tej pracy, niestety, nie znamy.
3. Ibidem.
4. A. Czobodzińska-Przybysławska, H. Kostka-Chybowska, *Na marginesie twórczości literackiej. Malarskie pasje Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Romanów 2007, s. 102, poz. 1.
5. Gaspar (Caspar) de Crayer (1584 Antwerpia – 1669 Ghent), malarz flamandzki tworzący pod wpływem Rubensa i van Dycka. Najwięcej pozostawił obrazów o tematyce religijnej, mitologicznej i alegorycznej oraz portretów.
6. *Józef Ignacy Kraszewski. Listy do rodziny. 1820-1863. Część pierwsza: W kraju*, oprac. Wincenty Danek, Kraków 1982, s. 184, list nr 109.
7. Ibidem, s. 185, przypis 2; s. 137, list 75 (do Anny Malskiej, babki pisarza, pisany w Gródku 12 X 1846 roku), przypis 2.
8. W katalogu swojej kolekcji Kraszewski wymienia je w komplecie, z zaznaczeniem arkuszy dubeltowych i pochodzących z nowej edycji: *Bella Stef. de la – Entrate in Roma dell' Eccl. Ambasciatore de Polonia l'anno 1633. (Ossolinski.) Frise, gravée. Edition ancienne. 6 feuilles. Une feuille double. – Entrate in Roma, etc. nouvelles epreuves faites à Rome 1858. Fol. – J. I. Kraszewski, Catalogue d'une Collection Iconographique Polonaise...*, Dresde (1865), s. 54. Po sprzedaży zbioru w 1869 roku z wymienionych pozostały jeszcze w bibliotece pisarza pojedyncze egzemplarze tych rycin, ujęte w katalogu Michała Pawlika: 10670 (330) *Wjazd ambasadora polskiego do Rzymu, 1633. del. Stefano Della Bella. Na trzech arkuszach, po dwa rysunki – M. Pawlik, Katalog księgozbioru, rękopisów, dyplomów, rycin, map, atlasów, fotografii, jakoteż osobistych dyplomów, adresów itp. pozostałych po św. Józefie Ignacym Kraszewskim, staraniem Franciszka Kraszewskiego uporządkował i spisał...*, Lwów 1888, s. 535.
9. S. Świerzewski, *Kraszewski Józef Ignacy*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. IV, Wrocław etc. 1986, s. 253. W opinii pisarza obraz ten wyróżniał się wśród jego malowideł, które w liście do Konstantego Podwysockiego nazwał *bezczną maziarnią* i był *jedną tylko trochę lepszą robotą* (A. Pług [Antoni Pietkiewicz], *Józef Ignacy Kraszewski (zyciorys)*, w: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J. I. Kraszewskiego*, Warszawa 1880, s. XLII). Pamiętając jednak, że Kraszewski nie tylko przed sobą, ale i przed innymi w każdym działaniu stawiał bardzo wysokie wymagania, słowa te mogą oznaczać, że było to najlepsze jego malarskie dzieło.
10. Maria Augusta, córka Józefa i Zofii Kraszewskich przysłała na świat w Hubinie 2 VIII 1849 roku.
11. *Ja się kręcę i bieduję z gospodarstwem, któremu podobać trudno. Zabieramy się do żniwa, a siano ledwie skończono* – pisał do ojca 15 VII 1849 roku (Józef Ignacy Kraszewski, *Listy do rodziny...*, op. cit., s. 175, list nr 102).
12. Ibidem, s. 172-174, list 101 (do Jana Kraszewskiego, ojca pisarza, pisany w Hubinie 15 VI 1849 roku): *Spis farb olejnych w pęcherzykach (wiedenskich): Białej farby kremserweiss pęcherzy trzy lub cztery. Czarnej z kości palonej pęcherzy dwa. Ugru żółtego jasnego pęcherzy trzy. Ugru żółtego ciemnego (brunatnego) trzy. Jaune brillant pęcherzyk jeden. Sienny palonej – jeden. Sienny naturalnej – jeden.* (s. 174)
13. J. Łoski, *Biblioteka i muzeum Świdzińskiego. (Wspomnienie z pobytu w Opoczynskiem)*, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 151 z 14 czerwca, s. 6.
14. W połowie XIX w. odbitka ryciny *Wjazd do Rzymu Radziwiłła wedle obr[azu] Stendarda* [!], *sztłychowany przez Pinellego z napisem: «Urbem ingreditur anno 1680 die 4. Augusti Dux Radziwiłł*

Legatus Joanne III.>> znajdowała się na przykład w paryskiej kolekcji Adolfa Cichowskiego – W[alerian] K[alinka], *Zbiory starożytności polskich w Paryżu*, „Przegląd Poznański”, 1852, t. XV, z. 5, s. 25 (przedruk w języku niemieckim: „Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Wissenschaft”, red. Johann Ernst Schmalzer, Jahrgang 1855-1856, Neuer Folge, Band 3, Bautzen 1856, s. 49). Inna odbitka: akwaforta kolorowana ręcznie akwarelą – przed 1849 rokiem notowana była w Romanowie, później w kolekcji Józefa Ignacego Kraszewskiego (J. I. Kraszewski, *Catalogue...*, op. cit., s. 192; *Pinelli, Part. [I] Urbem ingreditur a. 1680 die 4. Aug. Dux Radziwiłł. Legatus Joannis Sobieski Pol. Re. Ad Innocentium XI, gr. Fol., color. Stendardus Fig. Viviani arch. Pinx. Pinelli sc.*), od 1869 roku w zbiorach Tarnowskich, następnie Branickich z Sucheja – obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Gr. Pol. 1670, ostatnio publikowana w katalogu wystawy *Podróż w dawnej Polsce*, III-V 2005, w Galerii Pałacu Prezydenckiego w Warszawie (*Podróż w dawnej Polsce*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 31, poz. 4, il. na s. 17). W tej samej kolekcji znajduje się jeszcze jedna odbitka tego dzieła: akwaforta nie kolorowana, z dodaniem skał w calach pod podpisem, z daru Kazimierza Woźnickiego, 1925, nr inw. Gr. Pol. 15548; Biblioteka Narodowa w Warszawie posiada jedną odbitkę: akwaforta kolorowana ręcznie akwarelą, ze skałą w calach, nr inw. G. 14501; w Muzeum Narodowym w Poznaniu są trzy takie akwaforty, wszystkie nie kolorowane – jedna pochodząca z dawnej kolekcji Izabeli z Czartoryskich Działynskiej, nr inw. G1 1035, i dwie z kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (niewykluczone, że jedna z nich wcześniej należała do zbiorów Edwarda Rastawieckiego), TPN 1366, TPN 2616; w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie znajdują się dwie takie odbitki, odnotowane w inwentarzu kolekcji Czartoryskich już w 1872 roku – akwaforta kolorowana ręcznie akwarelą, nr inw. MNK-XV-R. 7002 i akwaforta nie kolorowana, nr inw. MNK-XV-R. 7001. Za pomoc w uzyskaniu tych i innych informacji na temat omawianych w artykule rycin z zasobów muzealnych składam serdeczne podziękowania: Pani Annie Grochał i Panu Piotrowi Czyżowi z Muzeum Narodowego w Warszawie, Pani Katarzynie Nowackiej i Panu Pawłowi Ignaczakowi z Muzeum Narodowego w Poznaniu, Pani Ewie Czepielowej z Muzeum Książąt Czartoryskich (Oddział Muzeum Narodowego) w Krakowie, Pani Dominice Walawender-Musz z Muzeum Pałacu w Wilanowie, Paniom Hannie Widackiej i Agnieszce Barlak z Biblioteki Narodowej w Warszawie i Pani Małgorzacie Grąbczewskiej z Biblioteki Polskiej w Paryżu.

15. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, przypisami i posłowiem opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1977, t. I, s. 376-377.
16. Więcej na temat pobytu pisarza w Wiecznym Mieście – zob. M. I. Kwiatkowska, *Pałacy w Rzymie w wiekach XIX-XX*, Warszawa 2007, s. 83-87.
17. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży...*, op. cit., s. 559, przypis 2.
18. Wincenty Danek, profesor, polonista, pedagog, historyk literatury, wybitny badacz życia i twórczości J. I. Kraszewskiego zmarł 17 VIII 1976 roku w Krakowie; *Kartki z podróży 1858-1864* J. I. Kraszewskiego, w opracowaniu P. Hertza, ukazały się drukiem w 1977 roku, a przygotowana przez W. Dankę edycja listów pisarza do rodziny (*Cześć pierwsza: W krainy*) została wydana pośmiertnie, dopiero w 1982 roku, z przedmową Stanisława Burkota.
19. Opis według odbitki z Romanowa; pomniejszoną reprodukcją akwaforty B. Pinello (błędnie rozpoznanej jako miedzioryt), z niekolorowanego egzemplarza znajdującego się w latach 20. XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zamieszczono na osobnej tablicy w opracowaniu: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. II, Warszawa (1930), tabl. po s. 144; wymiary karty: 24 x 32 cm, wymiary kompozycji: 10,4 x 25 cm.
20. K. Gutowska-Dudek, *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich z zbiorach Biblioteki Narodowej*, t. II, Warszawa 1998, s. 130-131, poz. 717-726.
21. W zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego znajduje się na przykład dynamiczna i pełna uroku scena rodzajowa B. Pinello *Konie przed oberżą*, ol., pl., 29 x 34,5 cm, sygn. PVB (monogram wiązany), nr inw.: 186812 – *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów* [Muzeum Narodowego w Warszawie], t. II (Uzupełnienia), Warszawa 1967, s. 280, poz. 1699, (fot.).
22. D. Walawender-Musz, op. cit., s. 18.
23. *Spis obrazów znajdujących się w Galerii i Pokojach Pałacu Wilanowskiego 1834*, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Pałacu w Wilanowie, Mat. źr.: inwentarz 1834.
24. *Spis obrazów znajdujących się w Galerii i Pokojach Pałacu Wilanowskiego w rok[u] 1837 zdziałany*, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Pałacu w Wilanowie, Mat. źr. 177/2.
25. *Spis obrazów znajdujących się w Pokojach i Galerii Pałacu Wilanowskiego w miesiącu Listopadzie 1840 r. sporządzony*, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Pałacu w Wilanowie, Mat. źr. 172/1.
26. B. Smoleńska, *Pałacy Aleksander II. Piława*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXVII, z. 115, Wrocław etc. 1983, s. 756-759.
27. Za czym hipotetycznie opowiada się Krystyna Gutowska-Dudek: *Cały zespół prawdopodobnie*

- nabyty [został] w czasach małżonkó*W* Augusta i Aleksandry Potockich lub później (op. cit., s. 131).
28. H. Skimborowicz, W. Gerson, *Willanów. Album widoków i pamiątek oraz kopie z obrazów Galerii Willanowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytu Warszawskiej z dodaniem opisów skreślonych przez [...]*, Warszawa 1877, s. 102.
29. B. Smoleńska, op. cit., s. 758.
30. *W lutym 1832 został mianowany wielkim koniuszym dworu cesarskiego, ale już w styczniu 1833 otrzymał dymisję. W r. 1838 (5 IX) został przywrócony na to stanowisko. Funkcja koniuszego była najważniejszą w całej działalności publicznej [Aleksandra] Potockiego, bowiem konie były prawdziwą pasją jego życia. Dążył do podniesienia rasy koni w Polsce. Do dó*W*br wilanowskich sprowadził ogier*W*, które miały służyć polepszeniu rasy koni chlepińskich na wsia*W*ch należących do tego klucza. Potocki interesował się problematyką koniową także teoretycznie. Napisał rozprawę „O środkach poprawienia rodu koni w Polsce” [...]. Jako dowód uznania za działalność koniuszego otrzymał Potocki Order Orła Białego (24 V 1829) oraz złota tabakierę z brylantami i portretem cesarza (24 VI 1830) – Ibidem, s. 757.*
31. Ibidem, s. 758.
32. H. Skimborowicz, W. Gerson, op. cit., s. 103.
33. Ibidem.
34. Malski Wiktor, w: *Stownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. V, Warszawa 1993, s. 315.
35. *Za młodu Wiktor Malski uczył się w szkołach w Galicji (u Adama Weydlicha, który sprowadził do Polski Mikołaja Chopina, ojca Fryderyka) i w Warszawie (w Liceum Warszawskim), potem – jak to wiemy od J. I. Kraszewskiego i jego najmłodszego brata Kajetana – do wybuchu powstania listopadowego spędził czas w wojsku, dosłużywszy się tam rangi oficera artylerii, wreszcie zasmakował w podróżach, udając się m.in. ze swego Romanowa do Włoch (w towarzystwie Jana Szlubowskiego, który był wielkim amatorem dzieł sztuki, a jako człowiek bogaty uformował też piękne w Opolu galerie obrazów i posągów, które za granicą zakupywał (K. Kraszewski, *Silva rerum – wspomnienia i zapiski z lat 1830-1881*, oprac. Zbigniew Sudolski, Warszawa 2000, s. 85), do Turcji, Serbii i na Węgry, gdzie zmarł nagle w 1844 roku (List J. I. Kraszewskiego do hr. Alex. Przędzińskiego, *Gwiedź dnia 15 listopada 1844 roku*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1, Warszawa 1845, s. 208).*
36. *List J. I. Kraszewskiego...*, Ibidem.
37. Ibidem.
38. *Jak pisał Antoni Pietkiewicz, postugując się wspomnieniami Józefa Ignacego Kraszewskiego: Wuj, Wiktor Malski, niegdyś oficer artylerii, człowiek bardzo wykształcony, dobry rysownik, malarz, duszą artysta, ale zarazem zapalony myśliciel, czytał wiele i zajmował się literaturą. Z p. Janem Szlubowskim, także znaną i miłośnikiem sztuki, odbył on podróż do Włoch, i do Rzymu i Neapolu czterokrotną brzo*W*zka polską się dostali [...] książki włoskie, przewiezione z podróży, czytano i tłumaczono (A. Pług [Antoni Pietkiewicz], *Józef Ignacy Kraszewski...*, op. cit., s. XII).*
39. A. Kraushar, Ibidem.
40. T. Zurawska, *Paradne podróży w Polsce XVI – XVIII wieku*, Warszawa-Kraków 1989, s. 58, 102, rys. 27e, il. 32.
41. *Detale te widoczne są na zdjęciu dopiero przy dużym powiększeniu. Interpretacja oglądanego w ten sposób obrazu może być jednak obciążona pewnym błędem, wynikającym z jego nieciągłości (rozbicia zdjęcia za pomocą rastra, zgodnie ze stosowaną w „Tygodniku Ilustrowanym” techniką druku).*
42. A. Kraushar, Ibidem.
43. *Co zdaje się potwierdzać także nieborowska wersja *Wjazdu Radziwiłła do Rzymu*, o ile przyjmijemy za Janem Wegnerem, że jest ona szkicem do wilanowskiego obrazu; por. przypis 1.*
44. *Proszę Papy Kochanego nie pożalować dla mnie kilkadziesiąt złotych i wedle przyłączonej notatki kupić farb w pchlerzykach u Spiessa, a odesłać mi przez okazję [...], bo moja jedyną rozrywką malowanie i tym to ja żyję – pisał do ojca 27 X 1847 roku (Józef Ignacy Kraszewski, *Listy do rodziny...*, op. cit., s. 145, list nr 81).*
45. *Medytuję dla Ciebie o dobrym pejzażu olejno – pisał 30 III 1853 roku do brata Lucjana. – To b*W*da, że chciałbym Ci posłać dobry a nigdy kontent nie jestem z tego, co robię. W Odessie malowałem dużo i rozszło się to wszystko na pamiątki (Józef Ignacy Kraszewski, *Listy do rodziny...*, op. cit., s. 238, list nr 153).*
46. *Józef Ignacy Kraszewski, *Listy do rodziny...*, op. cit., s. 184, list nr 109.*
47. *Zelman, ożeniony się na Wołyniu, osiadł na stałe pod zaborem rosyjskim, niosąc usługi stoo*W*je bibliofilom w Królestwie Polskim i na wschodnich rubieżach – pisał po latach jego biograf. – Do Lwowa przyjeżdżał dość często, ale tu zapomniano już, że Lwów jest rodzinnym miastem Zelmiana i z*W*iano go jak obcego przybysza „antykwarjuszem z Rosji”. W tym czasie prowadził Zelman uroczyście prowadz*W*nie i nie pobawiony wdzięku żywot antykwarza uprzedzonego. Znal omal wszystkie drogi i wszystkie gospody na rozstajach, znal zamozne dwory oraz gusta, upodobania i dezyderaty swoich możnych odbiorców – M.*

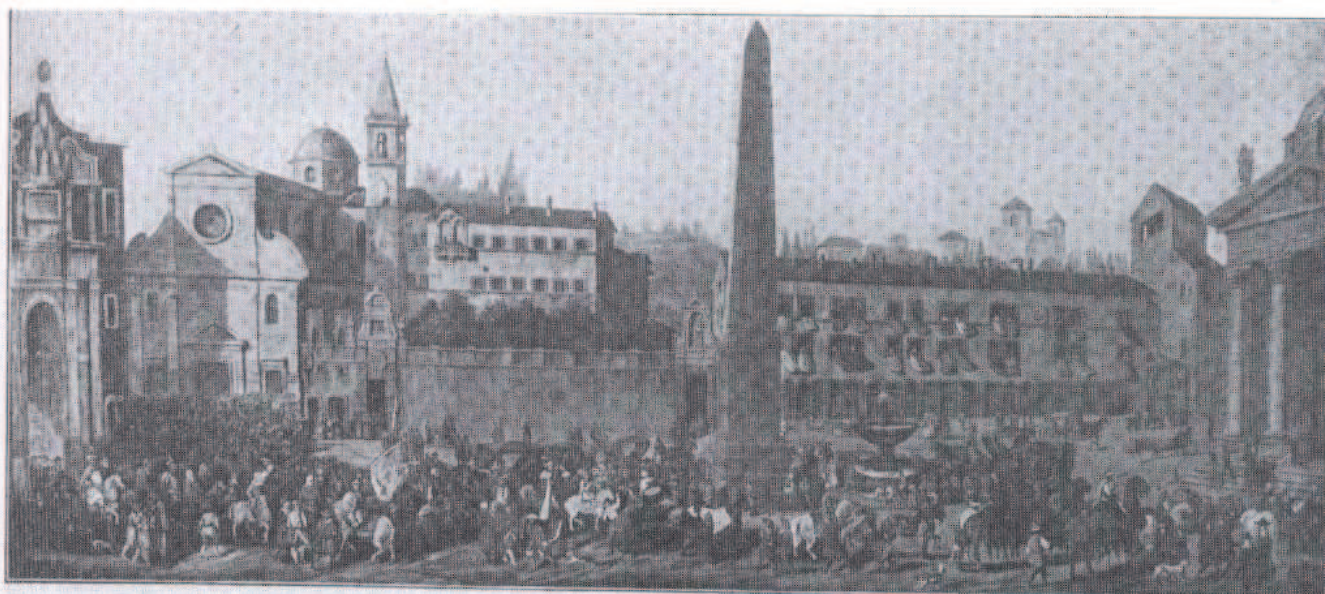
- Opalek, *Sto trzydzieści lat wśród książek. Lwowski antykwaryzacja Ignacowi 1795-1928*, Lwów 1928, s. 16-17.
48. W. Przybyszewski, *Nieznany portret Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1999, nr 3-4, s. 408, przypis 41.
49. *Józef Ignacy Kraszewski. Listy do rodziny...*, op. cit., s. 184, list nr 109.
50. K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie*, Warszawa 2004: *Kontynuatorzy dzieła. Kolekcjonerstwo Konstantego Świdzińskiego i dalsze losy zbiorów ordynackich w XIX w.*, s. 111-176.
51. M. Januszczyńska, JGEL Zelman, w: *Słownik Pracowników Książki Polskiej*, Warszawa-Lódź 1972, s. 348-349.
52. *Józef Ignacy Kraszewski. Listy do rodziny...*, op. cit., s. 184, list nr 109.
53. A. Pług [Antoni Pietkiewicz], *Ibidem*.
54. K. Ajewski, op. cit., s. 131, przypis 107.
55. *Pamiętkę tych kontaktów stanowiły liczne rysunki i cztery (dziś niezachowane) obrazy olejne Józefa Ignacego Kraszewskiego, które wzbogaciły kolekcję Świdzińskiego [...] – K. Ajewski, Kolekcjonerstwo Konstantego Świdzińskiego. Z dziejów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. XXXVI, Warszawa 2004, s. 36-37.
56. K. Ajewski, *Kolekcjonerstwo...*, op. cit. s. 37.
57. J. I. Kraszewski o zapisie s. p. Konstantego Świdzińskiego, „Nowiny” 1856, nr 19 z 12 lutego, s. 148.
58. W tym czasie odpowiednik rocznego wynagrodzenia woznego opłacanego z miejskiej kasy w Warszawie – S. Siegel, *Ceny w Warszawie w latach 1816-1914*, Poznań 1949, s. 285, tab. 81.
59. J. I. Kraszewski o zapisie..., *Ibidem*.
60. Najwięcej informacji na ten temat można znaleźć w pracach Jadwigi Jaworskiej: *Album Wileńskie i jego wydawca Jan Kazimierz Wilczyński w świetle korespondencji z Konstantym Świdzińskim*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XVI, Warszawa 1972, s. 289-405 oraz *Album Wileńskie w zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XX, Warszawa 1976, s. 213-404.
61. J. Jaworska, *Album Wileńskie i jego wydawca...*, op. cit., s. 306.
62. *List 14. Wilczyński do Świdzińskiego, 17 I 1850. Od tygodnia bawi w Kijowie. Dano paszport z zastrzeżeniami. Z Żytomierza prosto musiał jechać do Kijowa. Oczekuje Świdzińskiego w Kijowie, dla którego przygotował wiele ciekawych rzeczy – J. Jaworska, *Ibidem*, s. 392.*
63. J. Jaworska, *Album Wileńskie i jego wydawca...*, op. cit., s. 355-356.
64. J. Jaworska, *Album Wileńskie w zbiorach...*, op. cit., s. 289-290, poz. 85 i 87.
65. *Ibidem*, s. 290, 292-293, il. 50.
66. J. Jaworska, *Album Wileńskie i jego wydawca...*, op. cit., s. 392: *List 15. Wilczyński do Świdzińskiego, 25 II 1850*.
67. *Ibidem*, s. 394: *List 23. Wilczyński do Świdzińskiego, 2 XII 1850*.
68. J. Polanowska, *Oleszczyński Antoni*, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. VI, Warszawa 1998, s. 246.
69. Akwafortowe odbitki tej ryciny z dedykacją dla Jana Kazimierza Wilczyńskiego znajdują się także m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie: z daru Aleksandry Pohoreckiej i Walerii Szaniawskiej (spadkobierców Seweryna Smolikowskiego), 1927, nr inw. Gr. Pol. 2383 i Muzeum Narodowego w Poznaniu: z dawnej kolekcji Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej, nr inw. G1 1036 oraz z kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, nr inw. TPN 2298.
70. Akwafortową odbitkę *avant la lettre* takiej ryciny, bez jakichkolwiek napisów, sygnowaną monogramem wiązonym AO w obrębie kompozycji, ma w swoich zbiorach także Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie – odnotowana w inwentarzu kolekcji Czartoryskich w 1872 roku, nr inw. MNK-XV-R. 7003.
71. P. Ignaczak, *Antoni Oleszczyński: Wjazd księcia Michała Radziwiłła do Rzymu. Portret Mikołaja Kopernika*, w: *Skarby Biblioteki Polskiej w Paryżu [w druku]*.
72. *Oleszczyński, A. – Entrée à Rome de l'ambassadeur Radziwiłł, avant la lettre, fol – J. I. Kraszewski, Catalogue...*, op. cit., s. 182.
73. Poza wymienionymi w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się jeszcze dwie odbitki z pełnymi napisami: w albumie sztucznym (album oprawny w czerwoną skórę ze złoceniami) z 65 planszami z *Album de Vilna*, w albumie pieczętka dawnego właściciela ZŁ ZBIOROW//A, SZUTINAŚA//WILNIE, zakup 1965, nr inw. Gr. Pol. 153396/26 i odbitka luźna, z ręcznie malowanym złotym obramieniem kompozycji, nr inw. Gr. Pol. 22408. Dwie odbitki z napisami znajdują się ponadto m.in. w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, nr inw. G. 4354, G. 29248 i jedna w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, z kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, nr inw. TPN 26.
74. Trzy takie odbitki z dedykacją dla Marii Tyszkiewicz znajdują się także w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, nr inw. G. 1876, G. 4353, G. 50520, jedna w ekspozycji stałej w Muzeum

- w Nieborowie i Arkadii (w pałacu, przy schodach prowadzących do Małej Jadalni), nr inw. NB 753 MNW i jedna w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (w tece *Album de Vilna*, z adnotacjami na papierowej obwolucie tej ryciny wykonanymi ręką Adama Smoleńskiego, który po śmierci kustosza Leona Bentkowskiego w 1889 roku, kontynuował prace przy porządkowaniu inwentaryzacji zbiorów, ujęta w *Spisie druków i sztychów JOXcia Władysława Czartoryskiego...* wkrótce po roku 1889), nr inw. MNK-XV-R. 19 750.
75. J. Jaworska, *Album Wileńskie i jego wydawca...*, op. cit., s. 331; eadem *Album Wileńskie w zbiorach...*, op. cit., s. 244, poz. 18.
76. D. Wrotnowska, *Dictionnaire des artistes polonais – peintres, graveurs, lithographes et dessinateurs – de l’émigration de 1830*, Paris 1947, mpis, Biblioteka Polska w Paryżu, Dział Sztuki, k. 145; szerzej na temat Słownika... i jego autorki – zob. E. Bobrowska-Jakubowska, *Denise Wrotnowska i jej prace nad „Słownikiem artystów polskich emigracji 1830 roku: malarzy, grafików, litografów i rysowników”*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej* (materiały z sesji Między Polską a światem zorganizowanej przez IS PAN w dniach 3-5 IX 1991 roku), Warszawa 1993, s. 138-148.
77. J. Polanowska, *Lewicki Jan Nepomucen*, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. V, Warszawa 1993, s. 81.
78. 18 tablic zawierających ok. 60 ilustracji rysowanych wraz z tekstem, miedzioryt, 1850-1853 – J. Polanowska, *Lewicki...*, op. cit., s. 80.
79. W liście do nieustalonego adresata, pisany w Paryżu 9 X 1850 roku, Lewicki stwierdza krótko: *Pospieszam z odpowiedzią na twoje żądanie[!] będąc zatrudniony rytowaniem Pamiętników Polska niemogę się innej pracy podjąć, przepraszam Cię że niemogę zadość uczynić twojemu żądaniu – Autografy nowe ze zbioru Władysława Górskiego, kk. 45-46, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps 7857 IV.*
80. Zob. J. Jaworska, *Album Wileńskie i jego wydawca...*, op. cit., s. 330-334.
81. P. Ignaczak, *Ibidem*.
82. Przyglądając się z bliska rysunkowi przedstawiającemu fontannę na akwaforcie Oleszczyńskiego nie mamy już żadnych wątpliwości co do zmian wprowadzonych przez J. I. Kraszewskiego w jego malarskiej kopii obrazu z Wilanowa. Być może poprzez wprowadzenie w dekoracji trzonu wodotrysku na Piazza del Popolo zoomorficznych elementów rzeźbiarskich (teraz w pełni już czytelnych) – koguta, który w mitologii Greków i Rzymian poświęcony był Apollinowi, Hermesowi i Asklepiosowi oraz gęsi (kapitolinńskiej?), jednoznacznie wiążącej się z historią Rzymu oraz emblematu Cesarstwa Rzymskiego na czaszy fontanny – pisarz jeszcze mocniej chciał podkreślić, że przedstawionym na obrazie miastem jest Rzym.
83. Zob. przypis 14.
84. Jak czytamy w biogramie Antoniego Oleszczyńskiego: *Oleszczyński był też kolekcjonerem dzieł dawnej sztuki, zwłaszcza polskiej, które wykorzystywał we własnej twórczości. Stworzył „Arch[iwum] pamiątek artystycznych, lit[erackich] i hist[orycznych]” – licząc około 1000 jednostek kolekcję rycin, autografów, faksymiliów i przerysów, uporządkowanych w 7 woluminach, zachowaną częściowo w zb. *Jenna Linceta w Gaje we Francji*” – Jolanta Polanowska, *Ibidem*. Bliżej zainteresowania te objaśnia Tomasz F. de Rosset w opracowaniu *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919*, Toruń 2005: *Grafika zapładniała najwcześniejsze kolekcje sztuki polskiej, jakie pojawiły się we Francji. Od początku stulecia poszukiwano jej w całej niemal Europie, a jeszcze przed powstaniem [listopadowym – WP] w Paryżu gromadzili ją [Antoni] Oleszczyński i [Leonard] Chodźko (s. 216). Antoni Oleszczyński jeszcze przed opuszczeniem kraju, a także w czasie studiów w Petersburgu gromadził [...] materiały dotyczące sztuki na ziemiach polskich, w tym także rysunki, ryciny oraz narodowe pamiątki. Miały one posłużyć za podstawę niezrealizowanego dzieła o naszych dziejach artystycznych oraz stanowiły inspirację dla [...] twórczości graficznej (s. 24-25). O kolekcji Adolfa Cichowskiego: [...] była to biblioteka z zespołem map i około trzydziestoma tysiącami rycin, a także rysunków twórców polskich lub ikonograficznie związanych z dziejami narodu. Składały się na ów zbiór przede wszystkim portrety, głównie osobistości polskich, władców i ich rodzin, wodzów, bohaterów, duchownych, uczonych oraz artystów [...]. Rzadsze były tu sceny historyczne, bitwy, triumfy, uroczyste wjazdy (s. 32). W nocie poświęconej Adolfowi Cichowskiemu, zamieszczonej w katalogu niedawnej wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, znajdujemy z kolei uwagę: *Ciasne i wypełnione po sufity zabytkowymi przedmiotami mieszkanie Cichowskiego było muzeum chętnie odwiedzanym przez emigrantów i rodaków z kraju, a jednym z bywalców tego muzeum był Antoni Oleszczyński, autor kilku sztychów przedstawiających ekspozycje ze zbiorów paryskiego kolekcjonera (m.in. statuetkę przedstawiającą Jana III Sobieskiego konno) – A[nn]a G[rochala], *Jan Nepomucen Lewicki, Portret kolekcjonera Adolfa Cichowskiego wśród zbiorów*, w: *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, katalog wystawy, Warszawa 2006, s. 188-189.***
85. Jak wynika z treści uwagi zamieszczonej na końcu jednego z kolejnych listów J. K. Wilczyńskiego do K. Świdzińskiego nadawca *Czeka niecierpliwie wiadomości od Świdzińskiego, aby móc przesłać mu Wjazd do Rzymu* (przy czym nie ma najmniejszych wątpliwości, że nie chodziło mu w tak

- sformulowanym dopisku o akwatintę Oleszczyńskiego, ale o obraz olejny Kraszewskiego, który wymagał specjalnego przygotowania do wysyłki) – J. Jaworska, *Album Wilenskie i jego wydawca...*, op. cit., s. 395; *List 25, Wilczyński do Świdzińskiego, 16 IX 1851*.
86. K. Ajewski, *Ibidem*, *Aneks Nr 2: 1856 r., Spis obrazów z galerii Konstantego Świdzińskiego przez Juliana Bartoszewicza* [przechowywany w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Kielcach], TYTUŁ XIV: GALERIA OBRAZÓW, CZYLI MALOWIDŁA, s. 308 [wśród obrazów przybitych na blejtramach], poz. 125. *Wjazd Radziwiłła do Rzymu przez* [Józefa Ignacego] *Kraszewskiego*.
87. *Wjazd Radziwiłła do Rzymu, podług dawnej ryciny, malowany przez Józefa Ignacego Kraszewskiego* – J. Loski, *Ibidem*.
88. A. Kraushar, *Ibidem*.
89. A. Plug [Antoni Pietkiewicz], *Ibidem*, s. XLII.
90. A. Kraushar, *Ibidem*.
91. Z. Rabska, *Moje życie z książką. Wspomnienia*, t. I, Wrocław 1959, s. 145.
92. W opublikowanej niedawno przez Konrada Ajewskiego monografii Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasiniskich znalazł się m.in. taki oto opis: *Sala główna biblioteki wyposażona została w odpowiednio gabloty oraz neogotyckie szafy, na których rozmieszczono papiersia, a nad nimi niektóre z obrazów z galerii ordynackiej. Pośród nich królował duży, pochodzący z kolekcji Świdzińskiego, obraz olejny malowany w 1855 r. w Żytomierzu przez J. I. Kraszewskiego, a przedstawiający „Wjazd Radziwiłła do Rzymu w r. 1680”* – K. Ajewski, *Zbiory artystyczne...*, op. cit., s. 169.
93. Artysta mylony niekiedy z Adamem Malinowskim (1829-1892), malarzem – zob. M. Biernacka, *Malinowski Adam*, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. V, Warszawa 1993, s. 303-305 oraz *Malinowski Aleksander, drzeworytnik, ur. 1855* [Warszawa, zm. 9 II 1917 tamże, [w:] *Ibidem*, s. 305.
94. Z podpisem: *Wnętrze galerii zwanej Muzeum*, sygnowany na rycinie, w lewym dolnym rogu: J. Maszyński, w prawym dolnym rogu: A. MALINOWSKI oraz pod ryciną, po lewej: *Rys. Maszyński*, po prawej: *Ryt. Malinowski* – H. Skimborowicz, W. Gerson, op. cit., po s. 16, na osobnej tablicy, wymiary ryciny: 16,3 x 21 cm, pomniejszoną reprodukcję tego drzeworytu zamieszczono w popularnym przewodniku Wiktora Czajewskiego *Ilustrowany Przewodnik po Warszawie i okolicach. Willanów, Czernałów, Marysin, Gucin, Natolin, wraz ze szczegółowym spisem 1000 obrazów z Galerii Willanowskiej opracował...*, Warszawa [zgoda cenzury 1893], s. 121.
95. Z podpisem: *Część obrazu Sandrata* [!], *Wjazd Radziwiłła do Rzymu w Galerii Willanowskiej*, sygnowana pod ryciną, po lewej: *Rys. Masłowski*, po prawej: *Ryt. Bojarski* – H. Skimborowicz, W. Gerson, op. cit., s. 57, wymiary ryciny: 7 x 21,3 cm; zob. też: H. Widacka, op. cit., s. 437, przypis 60.
96. Z podpisem: *Wjazd Radziwiłła do Rzymu, obraz w Galerii Willanowskiej // malował Sandrata* [!] i *Viviani*, sygnowany na rycinie, w lewym dolnym rogu: TK (monogram wiązany), pod ryciną, po lewej: *Rys. Masłowski*, po prawej: *Ryt. Konarski* – H. Skimborowicz, W. Gerson, op. cit., po s. 70, na osobnej tablicy, wymiary ryciny: 14,1 x 24,5 cm; zob. też: H. Widacka, op. cit., s. 437, przypis 61.
97. D. Walawender-Musz, op. cit., s. 18.



1. Pieter van Bloemen, Niccolò Viviani Codazzi, „Wjazd ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”, Rzym, 1680 r. (?), olej, płótno, Muzeum Pałac w Wilanowie, fot. Z. Reszka



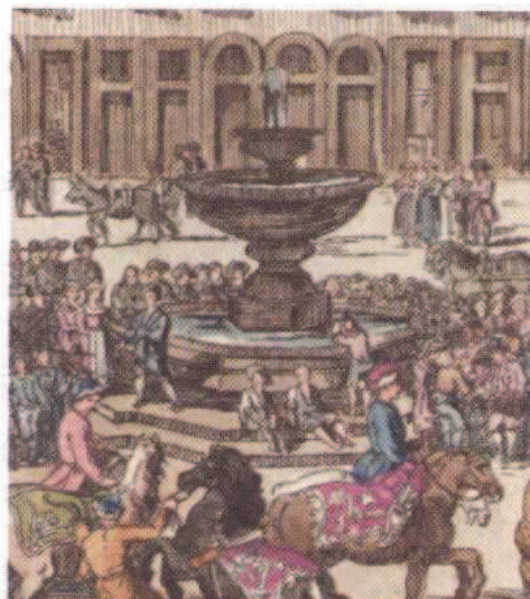
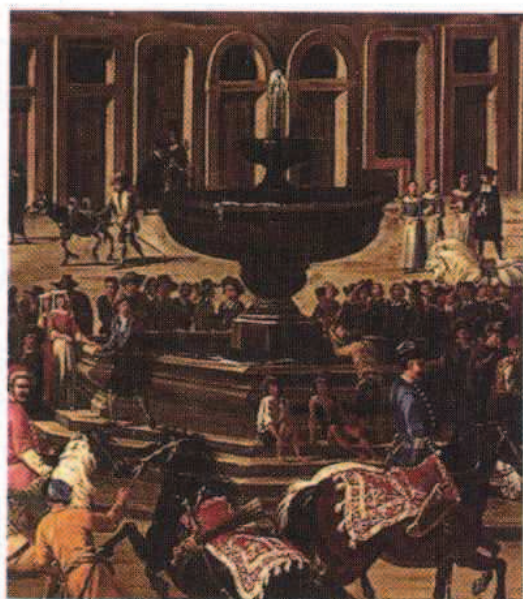
WJAZD RADZIWIŁŁA DO RZYMU W R. 1680

J. I. KRASZEWSKI

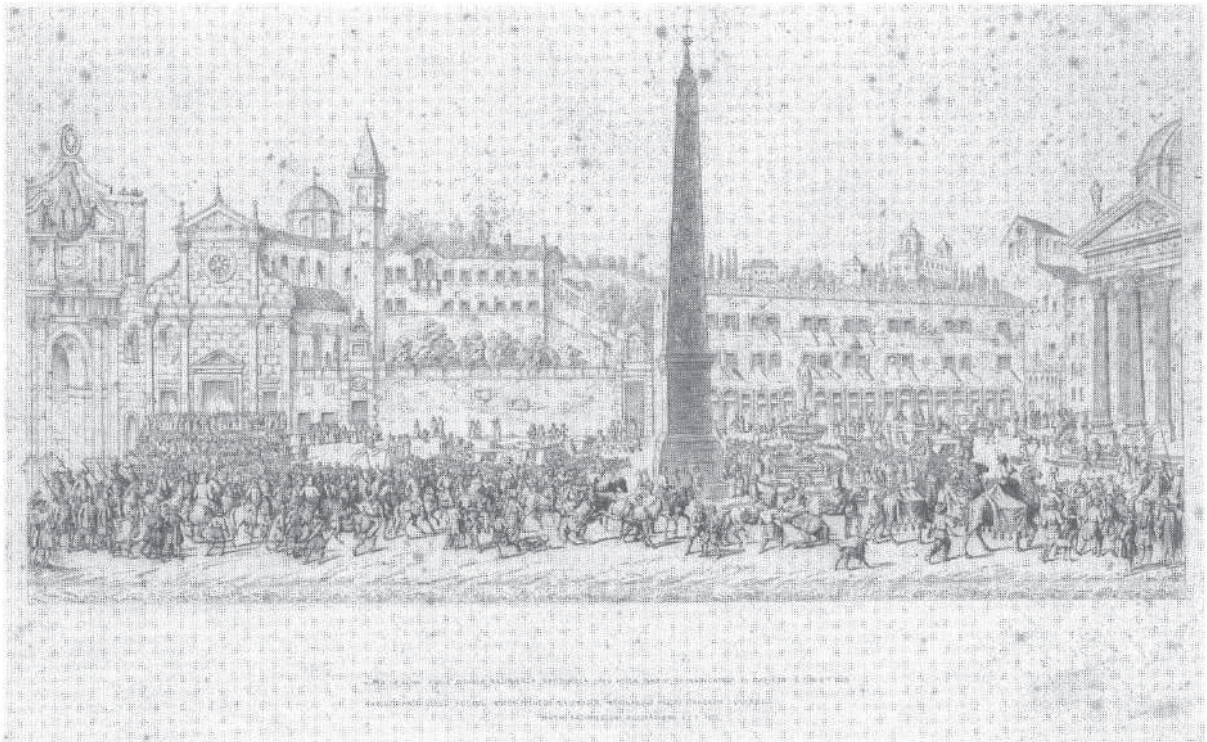
2. Józef Ignacy Kraszewski, „Wjazd Radziwiłła do Rzymu w roku 1680” (według akwaforty Bartolomeo Pinellego, „Wjazd księcia Michała Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”), Hubin, 1849 r., olej, płótno, obraz zaginiony, dawniej w Bibliotece Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, fotografia według „Tygodnik Ilustrowany”, 1912, nr 30, fot. Zakład Reprografii BN



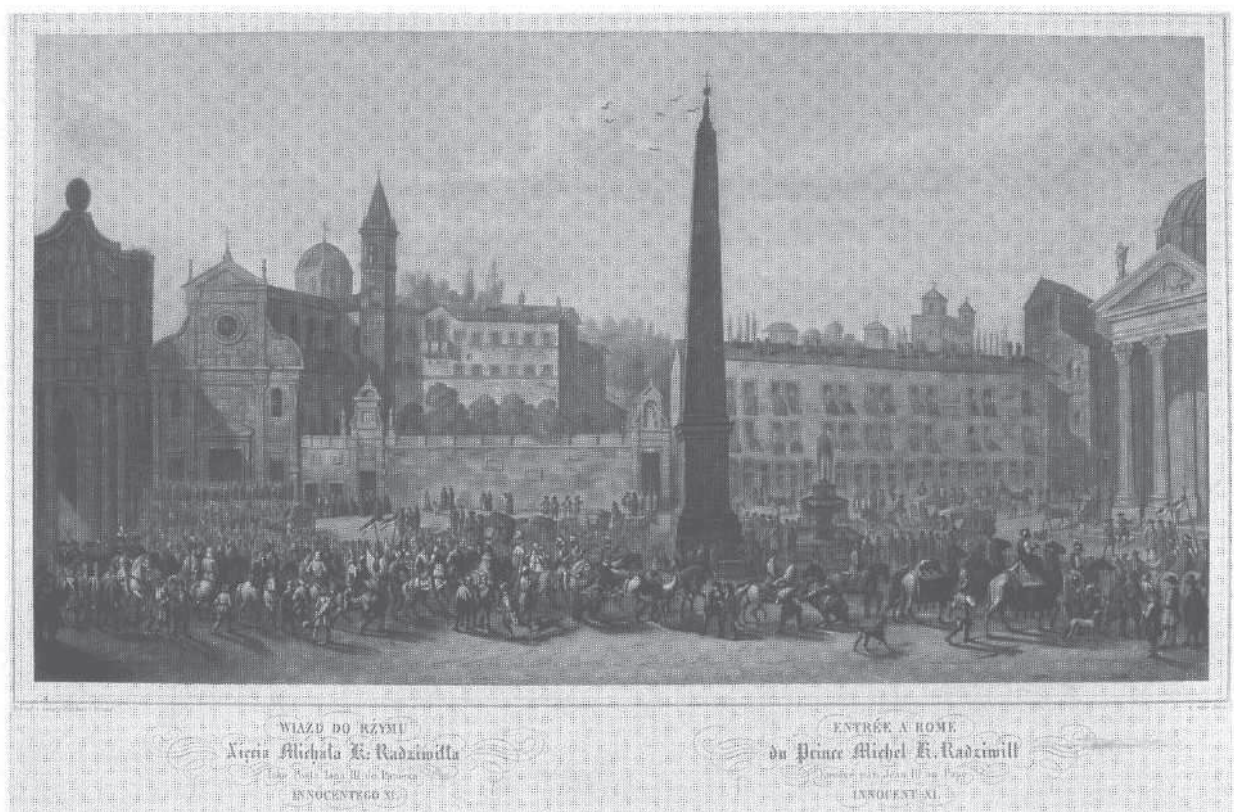
3. Bartolomeo Pinelli, „Wjazd księcia Michała Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku” (według obrazu olejnego Pietera van Bloemena i Niccolò Viviani Codazziego, „Wjazd ambasady Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”), Rzym, ok. 1833 r. (?), akwaforta kolorowana ręcznie akwarelą, Biblioteka Narodowa w Warszawie, fot. Zakład Reprografii BN



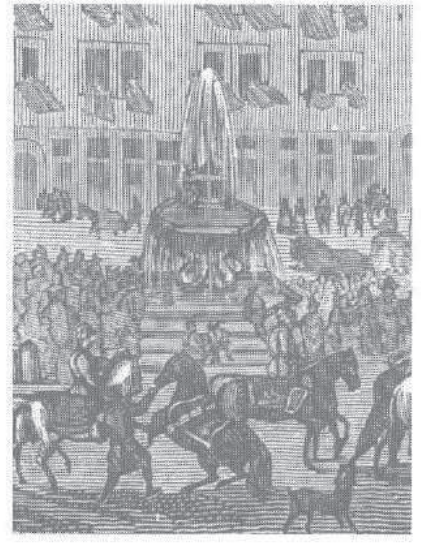
- 4 - 5 Fontanna na Piazza del Popolo, fragment: obrazu olejnego Pietera van Bloemena i Niccolò Viviani Codazziego z ilustracji 1 (4), akwaforty Bartolomeo Pinellego z ilustracji 3 (5)



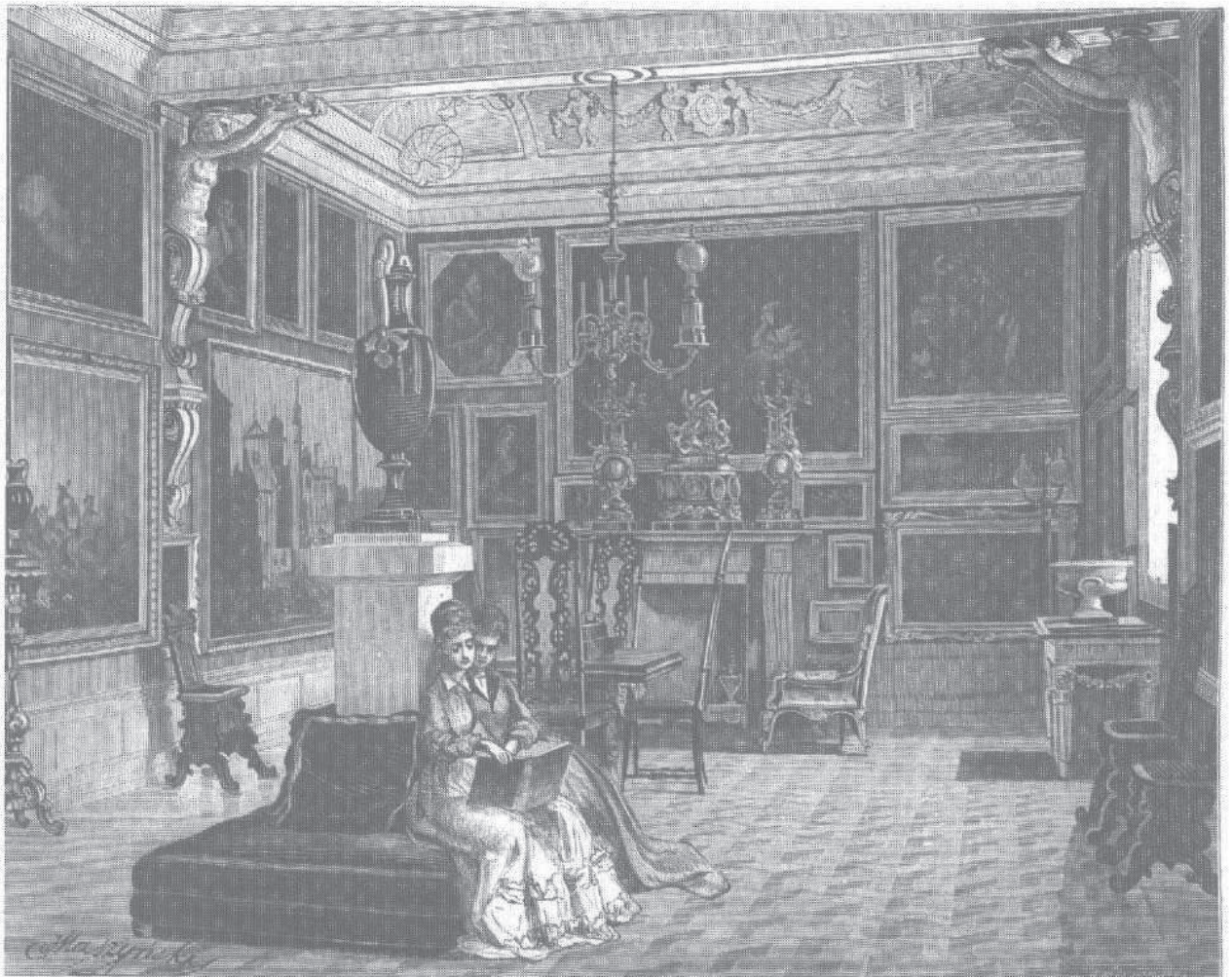
6. Antoni Oleszczyński, „Wjazd do Rzymu Michała Radziwiłła, jako posła Jana III w 1680 roku” (według obrazu olejnego Józefa Ignacego Kraszewskiego, „Wjazd Radziwiłła do Rzymu w roku 1680” i akwaforty Bartolomeo Pinellego, „Wjazd księcia Michała Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”), Paryż, 1850-1851, akwaforta, jako przygotowanie do akwatinty, Biblioteka Narodowa w Warszawie, fot. Zakład Reprografii BN



7. Antoni Oleszczyński, „Wjazd do Rzymu Michała Radziwiłła, jako posła Jana III w 1680 roku” (według obrazu olejnego Józefa Ignacego Kraszewskiego, „Wjazd Radziwiłła do Rzymu w roku 1680” i akwaforty Bartolomeo Pinellego, „Wjazd księcia Michała Radziwiłła do Rzymu w 1680 roku”), Paryż, 1850-1851, akwatinta z akwafortą, odbitka z „Albumu Wileńskiego”, Biblioteka Narodowa w Warszawie, fot. Zakład Reprografii BN



8 - 10 Fontanna na Piazza del Popolo, fragment: obrazu olejnego Józefa Ignacego Kraszewskiego z ilustracji 2 (8), akwaforty przygotowawczej Antoniego Oleszczyńskiego z ilustracji 6 (9) i drzeworytu Teofila Konarzewskiego z ilustracji 13 (10)



11. Aleksander Malinowski według rysunku Juliana Maszyńskiego, „Wnętrze galeryi zwanej Muzeum”, drzeworyt, reprodukcja według: Hipolit Skimborowicz, Wojciech Gerson, „Willanów. album widoków i pamiątek oraz kopije z obrazów Galeryi Willanowskiej z dodaniem opisów skreślonych przez...”, Warszawa 1877, fot. Zakład Reprografii BN

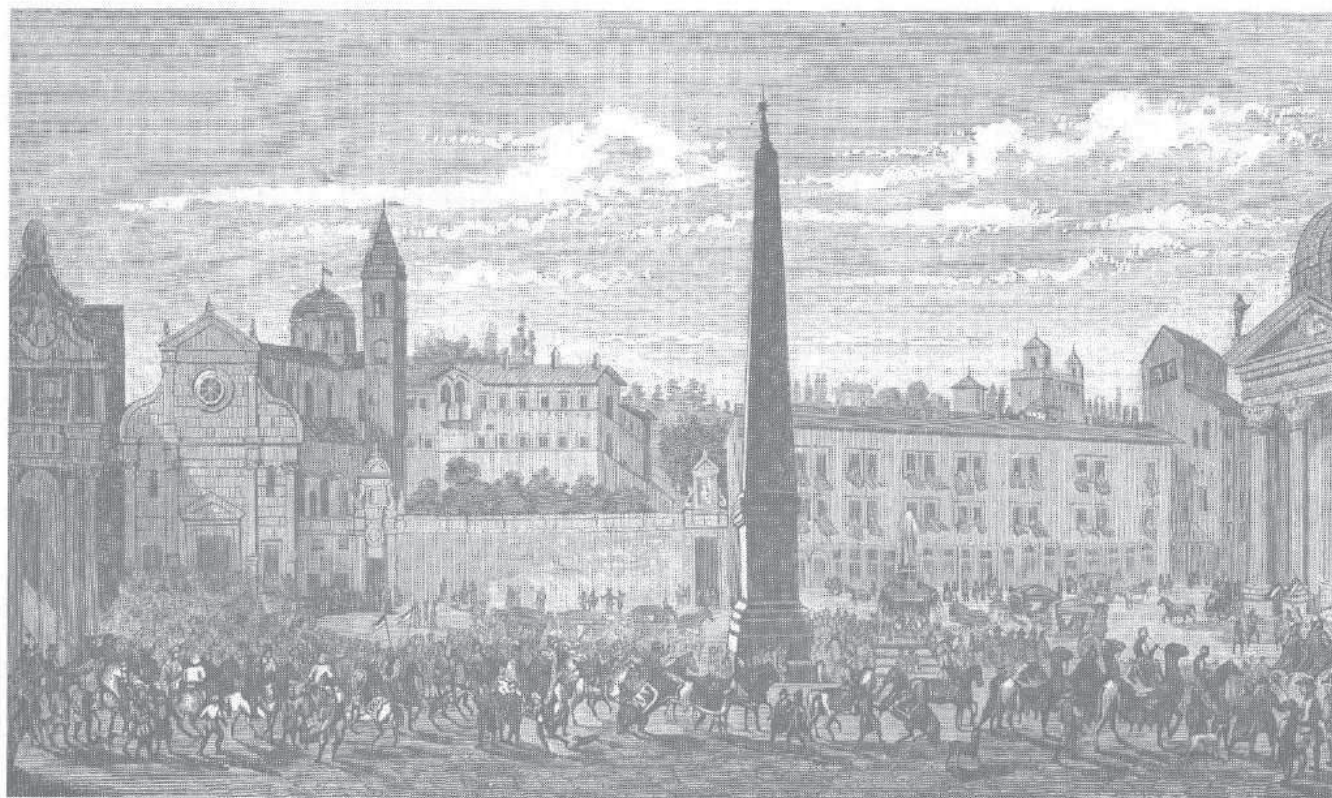


Rys. Masłowski.

Część obrazu Sandrarta. Wjazd Radziwiłła do Rzymu w Galeryi Willanowskiej.

Ryt. Bojarski.

12. Władysław Bojarski według rysunku Stanisława Masłowskiego, „Grupa jeźdźców i piechurów z orszaku posła Michała Radziwiłła”, drzeworyt, fragment obrazu olejnego Pietera van Bloemena i Niccolò Viviani Codazziego, reprodukcja według: Hipolit Skimborowicz, Wojciech Gerson, „Willanów. album widoków i pamiątek oraz kopije z obrazów Galeryi Willanowskiej z dodaniem opisów skreślonych przez...”, Warszawa 1877, fot. Zakład Reprografii BN



13. Teofil Konarzewski według rysunku Stanisława Masłowskiego, „Wjazd Radziwiłła do Rzymu” (według akwatinty Antoniego Oleszczyńskiego, „Wjazd do Rzymu Michała Radziwiłła, jako posła Jana III w 1680 roku”), drzeworyt, reprodukcja według: Hipolit Skimborowicz, Wojciech Gerson, „Willanów. Album widoków i pamiątek oraz kopije z obrazów Galeryi Willanowskiej z dodaniem opisów skreślonych przez...”, Warszawa 1877, fot. Zakład Reprografii BN