

Jan Zieliński

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie

RAFAEL ZE ZBIORÓW KRASIŃSKICH  
CZY KRASICKIEGO?  
NA TROPACH PEWNEGO OBRAZU  
I PEWNEJ KAMEI

Poszukiwania prowadzone na styku historii literatury i historii sztuki dostarczają wielu emocji, które pozostają w pamięci nawet jeśli żmudne śledztwo nie doprowadzi do sensacyjnych odkryć. Weźmy na przykład kogoś, kto zajmując się związkami czterech romantycznych wieszczów ze sztuką, napotyka na artykuł od razu w pierwszym zdaniu mówiący o obrazie z grupy rafaelowskich „małych świętych Rodzin”, będącym ongiś „dowodnie” (*nachweislich*) w „posiadaniu starej galerii jednego z największych polskich rodów magnackich: hrabiów Krasińskich [...]”<sup>1</sup>.

Autor szczegółowo, choć hipotetycznie, przedstawia dzieje rafaelowskiej kompozycji w rękach rodu Krasińskich i później. Wychodzi przy tym od znajdującej się na odwrocie obrazu atramentowej inskrypcji, do której jeszcze powrócimy, po czym twierdzi: „Napis pochodzi z XVIII wieku. Dowodzi to, że na przełomie XVIII i XIX wieku obraz znajdował się w posiadaniu hrabiego Krasińskiego w jego wielkim warszawskim pałacu. Stamtąd obraz musiał trafić do zbiorów księcia G o l i c y n a , generał-adiutanta cara Aleksandra I, a jest to rzeczą z całą pewnością ustaloną, jako że w latach po roku 1800 przebywający wówczas w Petersburgu marszałek krajowy Inflant, Gotthart C a r l v o n L i p h a r t , zakupił kolekcję księcia Golicyna i wystawił ją w Rathshoffie, siedzibie majoratu, w specjalnie w tym celu wybudowanej galerii. Utalentowany syn rathshoffskiego ogrodnika Krüger, którego Liphart wysłał na edukację do Mo-

---

<sup>1</sup> Carl Eduard von Liphart-Rathshoff (†), *Über ein unbekanntes Exemplar der „La petite sainte famille” genannten Raffael-Composition, ein Werk des Giulio Romano*. In: *Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden*. Festschrift für Wilhelm Waetzold zu seinem 60. Geburtstage 21. Februar 1940. Berlin 1941, s. 185.

nachium, sporządził wówczas całkiem dobry, wyczerpujący katalog, w którym obrazy golicynowskie odgrywały, rzecz rozumiała, wysmienitą rolę. Cieszy, że i omawiana obecnie Madonna Krasieńskich została całkiem wyczerpująco opisana i opatrzona na marginesie rozmaitymi glossami przez syna [właściciela] i słynnego znawcę sztuki włoskiej, Carla Eduarda”<sup>2</sup>. Katalog ów (*Galerie-katalog Rathshoff No. 30*) przetrwał zawieruchę rewolucji, pisze autor. Czy przetrwał zawieruchę drugiej wojny światowej – nie wiemy. Autor dodaje jeszcze, że po starannym oczyszczeniu odwrocia obrazu na prawym górnym kraju przeczytać można, napisane bardzo wyraźnie i tą samą ręką co inskrypcja, litery: R a O u r b i n a, a poniżej p n x, z czego miałyby wynikać, że dla Krasieńskiego obraz uchodził za dzieło Rafaela.

Aby te dane na temat wędrówki obrazu zlokalizować w przestrzeni dodajmy, że majorat Rathshof, położony w pobliżu Dorpatu (Tartu), nazywa się dziś Raadi i w okresie międzywojennym był siedzibą estońskiego muzeum narodowego. Zniszczony w czasie drugiej wojny przez Armię Czerwoną, popadł w zaniechanie. Przed parunastu laty na polach majątku rozpoczęto budowę magazynów muzealnych, a 31 lipca 2003 roku estońskie ministerstwo kultury podało wiadomość o planie odbudowy pałacu w Raadi i przerobienia go, w duchu tradycji, na nową siedzibę muzeum narodowego.

Wyjaśnienia wymaga też autorstwo artykułu z tomu *Deutschland – Italien*. Pod tytułem figuruje Carl Eduard von Liphart z obeliskiem, wskazującym, że autor zmarł przed publikacją. Tymczasem w tekście tegoż Carla Eduarda określa się mianem „dem [...] berühmten Kenner italienischer Kunst”, czego on sam o sobie z pewnością by nie napisał. Na zakończenie artykułu autor wspomina, iż „piękny obraz przeszedł w inne posiadanie”, dzięki czemu on sam może mówić o nim „całkiem obiektywnie”<sup>3</sup>. Na podstawie tych przesłanek skłonny byłbym wysunąć domniemanie, że właściwym autorem artykułu, a przynajmniej jego zakończenia jest syn Carla Eduarda, Reinhold (Reinhard) von Liphart, znany też w kręgach kolekcjonerskich jako baron Renaud de Liphart<sup>4</sup>, a w swych publikacjach z zakresu historii sztuki używający ponadto, jako uznany specjalista od Beccafumiego, włoskiej formy imienia: Rinaldo<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> C. E. von Liphart-Rathshoff, dz. cyt., s. 190.

<sup>3</sup> C. E. von Liphart, dz. cyt., s. 191.

<sup>4</sup> Jako taki figuruje na liście proveniencji florenckiej płaskorzeźby *Święty Hieronim na pustyni*, dzieła Desideria da Settignano, obecnie w zbiorach National Gallery of Art w Waszyngtonie.

<sup>5</sup> Por. Rinaldo de Liphart-Rathshoff, *L'Ercole di Michelangelo e un disegno del Beccafumi*, „Rivista d'arte” 15 (1933), s. 93–104.

Ustalenia autora artykułu z roku 1941 długo funkcjonowały w kręgach fachowych na Zachodzie i – o ile mi wiadomo – dotychczas nie zostały podważone. Luitpold Dussler w swej monografii Rafaela omawiając najślynniejszą „małą świętą Rodzinę” z Luwru przytacza, za von Liphartem, całą historię proveniencji („It came from the collection of Count Krasieński in Warsaw, later belonged to Count Golitzine and was own by Liphart’s ancestors after 1800”<sup>6</sup>), przy czym nawet, w odróżnieniu od autora niemieckiego, nazwisko „Krasieński” pisze z polska, z kreską nad „n”. Nie zmienia to faktu, że wywód pochodzenia obrazu ze zbiorów Krasieńskich jest z gruntu fałszywy.

Rzecz nie w kresce nad literą „n”, ale w fakcie, że tej litery wcale na obrazie nie ma. Przeczytajmy bowiem do końca przytoczone na początku zdanie z inkryminowanego artykułu, które wówczas przerwałem, zelektryzowany nazwiskiem Krasieńskich: „Das Bild stammt nachweislich aus dem Besitz der alten Galerie eines der größten polnischen Magnatengeschlechter: der Grafen Krasinski, wie die auf der Rückseite des Bildes mit Tinte oder Tusche in großen Buchstaben geschriebene Inschrift: „KRASICKI”, die aus alter Zeit stammt und erst nach Entfernung der auf der Rückseite mit dunklem dicken Ölfarbestrich aufgetragenen Überpinselung ganz klar zutage trat, zeigt (Abb. 2)”<sup>7</sup>. Tak więc po usunięciu olejnej farby, którą zamazane było podobrazie, odsłoniło się, napisane dużymi literami (ale nie majuskułami, jak wskazują oględziny wskazanej ilustracji), nazwisko poprzedniego właściciela. Krasicki czy Krasieński – dla niemieckiego autora to wszystko jedno. Nam jednak drobna odmianka w pisowni nazwisk zupełnie zmienia obraz sytuacji. Pożegnać się musimy z kuszącym wyobrażeniem młodego Zygmunta Krasieńskiego, który w rodzinnym pałacu w Warszawie wychowuje się w cieniu rafałowskiej kompozycji. Wzrok nasz w sposób naturalny kieruje się ku innemu pocie, a mianowicie ku księciu biskupowi warmińskiemu Ignacemu Krasickiemu.

Przedwojenny znawca tematu, Tadeusz Mańkowski, w referacie *Krasicki jako kolekcjoner dzieł sztuki* (1936) cytuje wprawdzie wierszowany list do siostry, opisujący zdobiące biskupią rezydencję w Heilsbergu dzieła sztuki, zręcznie odrestaurowane („Wzrok się wzmagą patrząc na nie, / Widzi w jakim były stanie, / Gdy w pierwiastkach wątle, małe; / Dalej wdzięczne, okazałe”<sup>8</sup>) ale

<sup>6</sup> L. Dussler, *Raphael*, London 1971, s. 50.

<sup>7</sup> C. E. von Liphart-Rathshoff, dz. cyt., s. 185.

<sup>8</sup> T. Mańkowski, *Krasicki jako kolekcjoner*, [w:] *Księga referatów*, pod red. L. Bernackiego, zeszyt II, Lwów 1936, s. 411.

w części dotyczącej zbiorów malarskich ogranicza się praktycznie do dzieł adeptów „malarni” Krasickiego oraz do kopii znanych obrazów. Wzmianki o „naszej” *Świętej Rodzinie* pojawiają się natomiast w gruntownej pracy Magdaleny Górskiej *Krasickiego kolekcje dzieł sztuki* (2001). Pisze ona o losach zebranej przez biskupa kolekcji malarstwa: „Poszczególne obiekty mogli oczywiście zakupić cudzoziemcy, na co wskazywałyby losy malowidła Giulia Romano (*Catalogue...*, I.36), które podczas ostatniej wojny zaginęło z kolekcji Liphartda [!] w Gräufeling [!] pod Monachium (tamże do 1942)”<sup>9</sup>.

Wzmianka o katalogu odsyła do bardzo rzadkiej publikacji, wydanej w roku 1805 w Warszawie, a zachowanej w bibliotece Czartoryskich w Krakowie, w Muzeum w Łańcucie i w Bibliotece Poznańskiego TPN<sup>10</sup>. Interesujący nas obraz ma tam wymiary 13,5 x 11 cali, czyli ok. 37,3 x 30,4 cm. Natomiast wymiary podane w artykule von Lipharta to 38 x 29,3 cm, różnice mieszczą się zatem w granicach błędów pomiaru.

Górska podaje w przypisie, że pierwszym, który zidentyfikował obraz von Lipharta z obrazem wymienionym w pośmiertnym katalogu kolekcji Krasickiego, był – już w roku 1948 – Michał Walicki. Za nim też, nie mając dostępu do niemieckiego artykułu, powtórzyła błędną informację o końcowej dacie pobytu obrazu w zbiorach Lipharta. To jednak drobiazgi. Zatrzymajmy się na chwilę nad artykułem Walickiego, ponieważ ma on szczególną wymowę. Umieszczony w „Ochronie Zabytków”, inaugurował osobną rubrykę, zatytułowaną *Stracone skarby sztuki*. Jej celem było „uprzytomnienie wielkości strat, jakie ponieśliśmy względnie ponosiliśmy jeszcze do niedawna z tytułu braku lub niedostateczności konserwatorskiego nadzoru”<sup>11</sup>. Przykłady omówione w pierwszym odcinku pochodziły z różnych miejsc i czasów. Szesnastowieczna *Stygmatyzacja św. Franciszka z Assyżu*, sprzedana w roku 1911 z Woli Sękowej do Wiednia, *Ecce Homo* Antonella da Messiny, który w roku 1931 trafił z Polski do Wiednia, *Portret kobiety* Sebastiana del Piombo, sprzedany w roku 1904 na aukcji sapieżyńskiej

<sup>9</sup> M. Górka, *Krasickiego kolekcje dzieł sztuki*, [w:] Ignacy Krasicki. *Nowe spojrzenia*, red. naukowa Z. Goliński, T. Kostkiewiczowa, K. Stasiewicz. Warszawa 2001, s. 120. Zob. też s. 122, p. 85 na temat wyjątkowości nazwiska „Krasicki” na odwrocie obrazu. Prof. Krystynie Stasiewicz (Olsztyn) dziękuję za zwrócenie mi uwagi na tę publikację.

<sup>10</sup> *Catalogue de tableaux, desseins, bronzes et bustes faisant partie de la succession du défunt Archevêque de Gnesne, Comte de Krasicki dont l'enchère publique se fera à Varsovie le 25 Février 1805 et les jours suivans, contre paiement comptant en grosse monnoye, argent de prusse*, Varsovie, J. C. G. Ragoczy.

<sup>11</sup> M. Walicki, *Stracone skarby sztuki*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 3–4, s. 135. O *Świętej Rodzinie*, s. 139.

w Paryżu. W tym doborowym towarzystwie znalazł się „obrazek ‘św. Rodziny’ przypisywany niegdyś Rafaelowi, będący zaś w istocie powtórzeniem rafaelowskiej ‘La petite Sainte Famille’ wykonanym przez Giulia Romano”. Walicki obala niemiecką próbę związania obrazu ze zbiorami Krasieńskich, identyfikuje go hipotetycznie („jak się zdaje z opisu zbliżonych wymiarów”) z obrazem ze zbiorów biskupa Krasickiego, a mówiąc o dziewiętnastowiecznych losach obrazu używa słów, które brzmią trochę złowrogo: „drogi zaś jego wędrówki są równie zagmatwane i ciemne jak i wiele dróg ówczesnej diaspory polskiej”.

Wróćmy jeszcze do artykułu von Lipharta, ponieważ na odwrocie obrazu prócz nazwiska KRASICKI znajdowała się także „mała owalna pieczęć z jasnoczerwonego laku z główką antycznej KAMEI starego mężczyzny, bez brody, z profilu” („ein kleines ovales Siegel in hellrotem Siegellack mit dem Kopf einer antiken CAMEE eines alten Mannes, bartlos im Profil”<sup>12</sup>). Niestety, artykulowi nie towarzyszy fotografia tej kamei, toteż ewentualne uwagi na jej temat nie mogą wykraczać poza granice spekulacji.

Pierwsza hipoteza brzmi: kamea przedstawia biskupa Krasickiego (starszy mężczyzna bez brody) i stanowi dodatkowy, obok nazwiska, znak własności obrazu. Wiadomo, że Krasicki sam zbierał, a pomagał także innym, w tym Fryderykowi Wilhelmowi, przysłemu królowi pruskiemu, w kolekcjonowaniu pieczęci<sup>13</sup>. Wiadomo, że poważnie interesował się tematem, kazał sobie na przykład przysłać z Paryża książkę Pietro Santi Bartoliego *Raccolta di camei et gemme antiche*<sup>14</sup>. Nie wiadomo natomiast, co się stało z jego zbiorami sfragistycznymi<sup>15</sup>.

Von Liphart powiada jednak, że kamea była „antike”, „starożytna”. Raczej używa tego słowa nie w znaczeniu dosłownym, w sensie: „wytworzona w starożytnej Grecji czy Rzymie”, a jedynie dla określenia jej dawności, wręcz staro dawności. Czy jednak użyłby tego słowa, gdyby chodziło o osiemnastowieczną główkę biskupa Krasickiego? Wątpliwe. Może zatem kamea pochodzi nie z okresu wejścia obrazu Giulio Romano według Rafaela do kolekcji Krasickiego, tylko z czasu jego powstania, lub nieco później, powiedzmy ostrożnie: z wieku szesnastego?

<sup>12</sup> C. E. von Liphart-Rathshoff, dz. cyt., s. 185.

<sup>13</sup> O przysłanie odcisków pieczęci z kancelarii królewskiej prosi Kajetana Ghigiottiego w liście z 5 stycznia 1787. *Korespondencja Ignacego Krasickiego*, opr. Z. Goliński, t. II (1781–1801), Wrocław 1958, s. 330–332.

<sup>14</sup> I. Krasicki, *Księgi do zapisanja z Paryża od drukarza Didot*, [w:] L. Bernacki, *Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” XXX, 1933, s. 446.

<sup>15</sup> Por. M. Górka, dz. cyt., s. 114.

Otóż był taki artysta włoski, który: 1. sztychował *Małą świętą Rodzinę* Rafaela/Giulio Romano, 2. działał w Polsce, gdzie zajmował dobrze płatne stanowisko królewskiego medaliera i snycerza, 3. po przyjeździe do Polski porzucił zawód grawera na rzecz rzemiosła artystycznego i tworzył m. in. gemmy.

Giovanni Giacomo Caraglio urodził się około roku 1505 w Weronie lub w Parmie, zmarł w roku 1565 w Krakowie. Działał z początku jako rytownik w Rzymie, następnie w Wenecji. Ma w swym dorobku sztychy według Tycjana, Parmigianina, Bandinelliego i Fiorentino Rosso. Był współtwórcą jednej z najsubtelniejszych serii z zakresu sztuki erotycznej, a mianowicie cyklu sztychów, przedstawiających *Amory bogów*.

Caraglio jest też autorem ryciny, która zdaniem specjalistów powstała według rysunku z roku 1518, przypisywanego Giulio Romano według pomysłu Rafaela, a przechowywanego w Windsor Castle<sup>16</sup>. Rysunek był szkicem do tak zwanej *Małej świętej Rodziny* w Luwrze. Przechowywany w tymże Luwrze rysunek Rubensa jest kopią sztychu Caraglia.

Porównanie sztychu z obrazem, który należał do Krasickiego wykazuje kilka zmian. Przede wszystkim pejzażowe tło zostało zastąpione fragmentem muru. To jednak zabieg często stosowany w rycinach: uproszczenie skomplikowanej dwuplanowej kompozycji. Ponadto, na sztychu Caraglia Madonna kładzie prawą dłoń na plecach małego św. Jana Chrzciciela. Element ten jest, jak się wydaje, wynalazkiem Caraglia, nadającym grupie jeszcze większą spójność.

Caraglio przybył do Polski w roku 1539 z rekomendacji Pietra Aretina (którego portret, dzieło Tycjana, sztychował). W roku 1552 otrzymał indygenat, co zostało udokumentowane artystycznie portretem pędzla Parisa Bordone. Kiedy w roku 1969 na kongresie historyków sztuki w Budapeszcie Henri Zerner, autor referatu o Caragliu, po raz pierwszy ujawnił istnienie tego portretu, powoływał się na dane, jakie otrzymał od pewnego londyńskiego kolekcjonera<sup>17</sup>. Dziś, kiedy obraz wisi na Wawelu, nie trzeba wiele trudu, by odgadnąć, że stało się to za sprawą Andrzeja Ciechanowskiego. Wspominam o portrecie, ponieważ został on niewątpliwie wykonany we Włoszech i może stanowić pośredni dowód, że Caraglio kursował pomiędzy Krakowem czy Wilnem, dokąd przeniósł się wraz z dworem królewskim, a swoją ojczyznę. Wiadomo, że pod koniec życia

<sup>16</sup> Por.: *RAPHAEL INVENIT. Stampe da Raffaello nelle collezione dell' istituto Nazionale per la grafica*. Catalogo di Grazia Bernini Pezzine, Roma 1985, s. 207–208, il. na s. 745.

<sup>17</sup> H. Zerner, *Sur Giovanni Jacopo Caraglio*, [w:] *Actes du XXIIe Congrès internationale de l'histoire de l'art*, Budapest 1972, t. I, s. 691, il. t. II, s. 249.

kupił majątność w okolicach Parmy. Dawniejsze biografie (na przykład Nagler) utrzymywały wręcz, że w pobliżu Parmy zmarł. W tej sytuacji miał wiele okazji, by przywieźć do Polski niewielkich rozmiarów obraz, który kiedyś sztychował. Może właśnie sztych Caraglia skłonił jakiegoś polskiego magnata do zamówienia u artysty także obrazu, który był jego podstawą? A może Caraglio tak był do tego obrazu przywiązany, że przywiózł go do Polski już za pierwszym razem, dla siebie?

Teraz jeśli chodzi o kameę. Wiadomo, że po przyjeździe do Polski Caraglio przekwalifikował się z wziętego sztycharza na medaliera, snycerza kamieni szlachetnych, ponoć także architekta. Zachowały się, nieliczne i rozproszone po świecie, jego kamee, przedstawiające m. in. Bonę i Zygmunta Augusta (jego dorobek omówiła ostatnio Ewa Letkiewicz na łamach pisma „Jubiler Polski”<sup>18</sup>). Z pewnością wykonał tych małych arcydziełek więcej. Kusząca byłaby myśl, że zrobił też swój miniaturowy autoportrecik i umieścił na odwrocie ulubionego obrazu.

Obraz Parisa Bordone przedstawia Caraglia z małym wąsikiem i cienką bródką. Tak zapewne wyglądał włoski sztycharz w roku 1552 lub nieco później, gdy portret powstawał. Nikły zarost w wieku męskim pozwala przypuszczać, że na starość artysta w ogóle zrezygnował z brody. Jeśli tak było, całkiem prawdopodobne staje się domniemanie, że w przypadku rzekomej Madonny Krasieńskich, a niewątpliwiej *Małej świętej Rodziny* Krasickiego, mamy do czynienia z obrazem Giulio Romano według Rafaela, który posłużył Giovanniemu Jacopo Caraglio za wzór do sztychu, a następnie został przezeń przywieziony do Polski i „podpisany” na odwrocie pieczęcią ze starannie wrytym wizerunkiem własnym.

## Bibliografia

- Liphart-Rathshoff von C. E., *Über ein unbekanntes Exemplar der „La petite sainte famille” genannten Raffael-Composition, ein Werk des Giulio Romano*. In: *Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden*. Festchrift für Wilhelm Waetzold zu seinem 60. Geburtstag, 21. Februar 1940, Berlin 1941.
- Liphart-Rathshoff de R., *L'Ercole di Michelangelo e un disegno del Beccafumi*, „Rivista d'arte” 15 (1933).

<sup>18</sup> E. Letkiewicz, *Klejnoty ostatnich Jagiellonów*, „Jubiler Polski”, 2002 nr 3.

Dussler L., *Raphael*, London 1971.

Mańkowski T., *Krasicki jako kolekcjoner*, [w:] *Księga referatów*, pod red. Ludwika Bernackiego, zeszyt II, Lwów 1936.

*Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenia*, red. naukowa Z. Goliński, T. Kostkiewiczowa, K. Stasiowicz, Warszawa 2001.

*Catalogue de tableaux, desseins, bronzes et bustes faisant partie de la succession du défunt Archevêque de Gnesne, Comte de Krasicki dont l'enchère publique se fera à Varsovie le 25 Février 1805 et les jours suivans, contre paiement comptant en grosse monnoye, argent de prusse*, Varsovie, J. C. G. Ragoczy.

Walicki M., *Stracone skarby sztuki*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 3-4.

*Korespondencja Ignacego Krasickiego*, opr. Z. Goliński, t. II (1781-1801), Wrocław 1958.

Bernacki L., *Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” XXX, 1933.

Zerner H., *Sur Giovanni Jacopo Caraglio*, [w:] *Actes du XXIIe Congrès internationale de l'histoire de l'art*. Budapest 1972, t. I, s. 691, il. t. II.

Letkiewicz E., *Klejnoty ostatnich Jagiellonów*, „Jubiler Polski” 2002, nr 3.

Jan Zieliński

*Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw*

## A RAPHAEL FROM THE KRASIŃSKI'S COLLECTION OR THAT OF KRASICKI? ON THE TRACES OF ONE PICTURE AND ONE CAMEO

### Summary

An expanded version of a paper read on September 12, 2003 at the XVth session of the Permanent Conference of Polish Libraries, Archives and Museums in the West in Rapperswil, Switzerland. The author discusses the provenance of a presumably lost picture, described as a work of Raphael in the Krasieński's collection and proposes to identify it with a small painting by Giulio Romano (after Raphael), brought to Poland by Giovanni Giacomo Caraglio and provided with a cameo with his self-portrait, the picture belonging to the Krasicki's collection.

**Key words:** cameo, Giovanni Giacomo Caraglio, Ignacy Krasicki, Krasieński's family