KRONIKA ZAMKOWA – ROCZNIKI • NR 6 (72)/2019
THE CASTLE CHRONICLES. ANNALS 6 (72)/2019
ISSN 0239-4898

ODBIÓR SZTUKI NIDERLANDZKIEJ W KRĘGACH STANISŁAWOWSKICH NA PODSTAWIE ANALIZY KATALOGU KOLEKCJI KRÓLEWSKIEJ Z 1795 R. ORAZ WYBORU PIŚMIENNICTWA

RECEPTION OF NETHERLANDISH ART IN KING STANISLAUS AUGUSTUS' CIRCLES – ANALYSIS OF THE 1795 CATALOGUE OF THE ROYAL COLLECTION AND SELECTED LITERATURE

Magdalena Królikiewicz

Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum
e-mail: mkrolikiewicz@zamek-krolewski.pl
ORCID: 0000-0002-4349-7702

ABSTRACT

Netherlandish art held an important position in the collection of King Stanislaus Augustus and was the second most numerously represented painting school in his collection. Analysis of the catalogue of the royal collection published by Tadeusz Mańkowski in 1932, in combination with other fragments of 18thcentury literature, offers insights into the perception of Dutch and Flemish art in the monarch's circles, indicates Stanislaus Augustus' role in shaping its perception and helps to place Polish tastes in the broader context of contemporary European culture.

Stanislaus Augustus' memoirs and correspondence indicate that his predilection for Netherlandish painting developed during his trips to the Netherlands and his stay in Paris. As a young man, he came into contact with the French movement of Hollandism and the local art collecting model, which juxtaposed Dutch old masters with French contemporary artists.

Opinions on Dutch and Flemish painting can be found both in the bids of the paintings on sale and in the descriptions of the paintings in the catalogue of the royal collection formulated by Marcello Bacciarelli. Ignacy Krasicki, Julian Ursyn Niemcewicz and Stanisław Kostka Potocki also make reference to Netherlandish art in their writings. All the above literature testifies to the high recognition that Dutch and Flemish painting enjoyed in the circles of the cultural elite of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 18th century. Appreciation of this art may safely be attributed to King Stanislaus Augustus.

KEYWORDS

Stanislaus Augustus, 18th-century art collecting, Netherlandish art, Dutch and Flemish painting, Stanislaus' times

Magdalena Królikiewicz
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum

ODBIÓR SZTUKI NIDERLANDZKIEJ W KRĘGACH STANISŁAWOWSKICH NA PODSTAWIE ANALIZY KATALOGU KOLEKCJI KRÓLEWSKIEJ Z 1795 R. ORAZ WYBORU PIŚMIENNICTWA

„Widzieliśmy oficyny różnych malarzów, a mianowicie w domu Rubensa, malarza przedniego, nad to w ten rzemieśle nic się foremniejszego widzieć nie mogło”[1].

Słowa Stefana Paca, odpowiedzialnego za prowadzenie pamiętnika podróży po Europie królewicza Władysława Wazy (później króla Władysława IV), potwierdzają zainteresowanie sztuką niderlandzką polskich XVII-wiecznych kolekcjonerów. Świadczą o tym również zamówienia królów z dynastii Wazów składane w atelier samego Petera Paula Rubensa[2], np. wykonanie *Zdjęcia z krzyża* zlecone temu malarzowi na potrzeby kościoła w Kaliszu przez królewskiego sekretarza Piotra Żerońskiego podczas jego podróży dyplomatycznej do Antwerpii[3].

Chociaż powyższe wzmianki wskazują na przyjętą przez polskich monarchów tradycję kolekcjonowania dzieł mistrzów niderlandzkich, to dopiero ostatni król Polski, Stanisław August, jako pierwszy zajmował się tym w sposób w pełni świadomy i naukowy[4]. Odnośnie do sztuki flamandzkiej Tadeusz Mańkowski wspomina, że w katalogu kolekcji Stanisława Augusta można znaleźć „najlepsze imiona” malarzy, takich jak: Adriaen Brouwer, David Teniers czy Jan Brueghel st., oraz zauważa, że w Królewskiej Galerii w łazienkowskim pałacu Na Wyspie, która była *notabene* najważniejszym miejscem przeznaczonym do ekspozycji królewskich zbiorów, przeważają dzieła holenderskie[5]. Według Mańkowskiego w kolekcjonerstwie Stanisława Augusta

---

1 W. Tomkiewicz, *Pisarze polskiego odrodzenia o sztuce*, Wrocław 1955, s. 67. Oficjalny tytuł pamiętnika brzmi: *Obraz Dworów Europejskich na początku XVII wieku przedstawiony w Dzienniku Podróży Królewicza Władysława, syna Zygmunta III, do Niemiec, Austryi, Belgii, Szwajcarii i Włoch w roku 1624–1625 skreślony przez Stefana Paca*.

2 Niestety, żaden z obrazów nie zachował się w Polsce. Zob. H. Benesz, *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings in Polish Collections*, cz. 1: *Poland*, *Gerson Digital*, http://gersonpoland.rkdmonographs.nl/ (dostęp: lipiec 2019).

3 E. Manikowska, *Kolekcjonerstwo obrazów mistrzów europejskich w dawnej Polsce*, w: *Sztuka cenniejsza niż złoto: obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich: wystawa poświęcona pamięci Jana Białostockiego*, kat. wyst., red. A. Kozak, A. Ziemba, Warszawa 1999, s. 21.

4 Benesz, *op.cit.*

5 T. Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 54–55.

można zauważyć szczególną predylekcję do sztuki Rembrandta, co jest przykładem odrodzonego kultu sztuki rembrandtowskiej występującego w XVIII-wiecznej Europie[6]. W kontekście sztuki holenderskiej Antoni Ziemba wskazuje, że kolekcja ostatniego króla Polski równała się z należącymi do największych monarchów europejskich tamtego okresu[7]. Niderlandzka część zbiorów Poniatowskiego miała być tylko nieznacznie mniejsza od dworskich kolekcji w Londynie, Wiedniu, Berlinie i Schwerinie, za to mogła konkurować ze zbiorami petersburskimi, a na pewno przewyższała kolekcje w Kassel, Brunszwiku, Karlsruhe, Mannheim, Paryżu i Madrycie[8]. Z kolei Ewa Manikowska podkreśla, że Poniatowski dokonał swojego pierwszego zakupu dzieła sztuki właśnie w Republice Zjednoczonych Prowincji podczas młodzieńczej podróży oraz że dzięki takim podróżom już jako młodzieniec przyjął francuski model kolekcjonowania zestawiający dawnych mistrzów holenderskich z żyjącymi paryskimi artystami[9]. Nie bez znaczenia dla predylekcji króla był także rozwijający się w XVIII-wiecznej Europie nurt holandyzmu, podejmowany przez malarzy i grafików w formie specyficznego modusu wypowiedzi artystycznej, bazujący na modelach północnego realizmu i naturalizmu[10]. Co więcej, zainteresowanie Stanisława Augusta sztuką holenderską potwierdzają jego kontakty z marszandami aktywnymi w Amsterdamie, takimi jak Pierre Yver, Jean Yver (syn Pierre'a) czy Adriaen van Aelst, którzy umożliwiali polskiemu królowi udział w aukcjach zbiorów znanych kolekcjonerów pokroju Gerrita Braamcampa (1771) czy Johana Aegidiuszoona van der Marcka[11].

Sztuka niderlandzka rzeczywiście zajmowała ważne miejsce w kolekcji Stanisława Augusta. Zbiory malarstwa pod koniec jego panowania liczyły 2437 obrazów, w tym szkoła niderlandzka (czyli holenderska i flamandzka traktowane jako jedna grupa z powodu braku jednoznacznego rozróżnienia w tamtym okresie pomiędzy tymi szkołami) była drugą grupą pod względem liczby, składającą się z 337 obrazów. Większość niderlandzkich obrazów pochodziła z XVII w., z następujących szkół malarskich: kręgu Rubensa i van Dycka (60 obrazów), Rembrandta (40 obrazów), italianistycznych pejzażystów (28 obrazów) oraz *fijnschilders* (27 obrazów). Katalog królewski obejmował nazwiska wielu renomowanych malarzy, takich jak Rubens, Anton van Dyck, Jacob Jordaens, Rembrandt, Ferdinand Bol, Gerard Dou, Frans van Mieris, Gabriël Metsu, Philips Wouwerman, David Teniers, Gerard ter Borch i Pieter Brueghel. Oprócz szkoły niderlandzkiej w kolekcji występowały również dzieła szkół: włoskiej (275 obrazów), francuskiej (117 obrazów), niemieckiej (113 obrazów) oraz największa grupa dworskich malarzy aktywnych w Warszawie (obcego oraz polskiego pochodzenia, reprezentowanych

---

6 *Idem*, *Obrazy Rembrandta w galerji Stanisława Augusta*, Kraków 1929, s. 1, 29.

7 A. Ziemba, *Stanisława Augusta holenderski „pochop". Obrazy holenderskich mistrzów XVII wieku w kolekcji królewskiej*, w: De Gustibus. *Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. A. Ziemba, R. Pasieczny, Warszawa 1996, s. 45.

8 *Ibidem*.

9 E. Manikowska, *Acquiring Paintings for the Polish Court: King Stanislaw August (1764–1795) and His Dealers*, w: *Art Auctions and Dealers. The Dissemination of Netherlandish Art during the Ancien Régime*, red. D. Lyna i in., Turnhout 2009, s. 110.

10 A. Rosales Rodríguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 13.

11 D. Juszczak, H. Małachowicz, *Łazienkowska kolekcja obrazów. Historia i stan badań*, w: *eaedem*, *Galeria obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog*, Warszawa 2015, s. 12.

ok. 400 obrazami)[12]. Warto wspomnieć, że szkoła niderlandzka była obecna w kolekcji króla nie tylko pośród malarstwa, ale także w jego zbiorze graficznym oraz rysunkowym, gdzie pojawiały się nazwiska artystów takich jak: Rembrandt, Rubens, van Dyck, Pieter Coecke van Aelst, Jan Wierix, Adriaen van de Velde i Hendrick Verschuring[13].

Powyższe wyliczenia dotyczące obrazów opierają się na katalogu kolekcji królewskiej z 1795 r., opublikowanym przez Tadeusza Mańkowskiego w 1932 r. w jego *Galerji Stanisława Augusta*. Katalog nosi oficjalny tytuł *Catalogue des Tableaux appartenant à Sa Majesté le Roi de Pologne 1795* (*Katalog Obrazów Należących do Jego Wysokości Króla Polski 1795*) i wymienia 2478 obrazów, z czego ok. 400 obiektów jest zidentyfikowanych.

Pomimo że większość pozycji w katalogu królewskim nie jest obecnie przypisana konkretnym obrazom, analiza jego treści pozwala zebrać pewne informacje na temat zbioru malarskiego pod koniec panowania Stanisława Augusta. Katalog ukazuje preferencje króla jako kolekcjonera, a nadto dostarcza wiedzy o trendach kolekcjonerskich ówczesnych dworów oraz o sytuacji na europejskim rynku sztuki. Treść katalogu stanowi cenne źródło wiedzy o nurtach w kolekcjonerstwie oraz guście w danej epoce. Poza wskazaniem konkretnych obrazów i malarzy znajdują się tam także opisy, nierzadko zawierające opinie o poszczególnych dziełach, artystach i szkołach malarskich. Wraz z innymi fragmentami piśmiennictwa z epoki katalog królewskiej kolekcji z 1795 r. może zatem być źródłem informacji na temat odbioru sztuki niderlandzkiej za czasów panowania Stanisława Augusta. Fragmenty piśmiennictwa świadczą bowiem nie tylko o zamiłowaniu króla do sztuki Niderlandów, ale również o gustach jego otoczenia, niejednokrotnie będących zarazem odzwierciedleniem powszechnych opinii ówczesnych znawców i miłośników sztuki w Europie. Analiza materiałów źródłowych i dokumentacji z XVIII w. przybliża percepcję sztuki niderlandzkiej w dworskich kręgach XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, wskazuje rolę Stanisława Augusta w kształtowaniu opinii na jej temat oraz pozwala umiejscowić tę percepcję w szerszym kontekście XVIII-wiecznej dworskiej kultury w Europie.

Przed przystąpieniem do analizy królewskiego katalogu malarstwa warto zwrócić uwagę na fragmenty z pamiętników Stanisława Augusta, które ukazują kształtowanie się stosunku Poniatowskiego do sztuki niderlandzkiej.

Pierwsza wzmianka dotyczy podróży młodego Stanisława Antoniego do Maastricht, gdzie przyjął go marszałek Ulrich van Löwendal, który, jak wspomina Poniatowski, „zapewnił nam wszelkie możliwe i od niego tylko zależne ułatwienia, byśmy zwiedzić mogli w Maastricht i jego okolicach wszystko, co tylko zaspokoić mogło dobroczynną ciekawość młodego podróżnika"[14]. Odnośnie do późniejszej podróży do Brukseli Poniatowski konstatuje: „Im mniejszy moja podróż miała z wojskiem związek, tym łacniej ciekawość moja i upodobania kierowały się ku temu, co w tym kraju obejrzeć można w domenie kultury, wszelakich sztuk, a malarstwa nade

---

[12] H. Małachowicz, *Galeria obrazów Stanisława Augusta*, w: *Stanisław August. Ostatni król Polski: polityk, mecenas, reformator. 1764–1795*, kat. wyst., red. A. Sołtys, Warszawa 2011, s. 226–230.

[13] O zbiorze rysunkowym i graficznym Stanisława Augusta zob. T. Kossecka, *Gabinet rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1999, s. 62–151.

[14] *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, red. M. Dębowski, Warszawa 2013, s. 53.

wszystko”[15]. Następnie stolnik Poniatowski pisze: „Czułem uniesienie na widok Rubensa czy van Dycka, a mentor mój tak był rad, że wciąż jeszcze biegam za obrazami, iż mimo oszczędnej swej natury pozwolił mi w Brukseli dokonać pierwszego w tej dziedzinie nabytku – zakupiwszy mały obrazek, poczułem się, jakbym posiadał skarb prawdziwy”[16]. Młody podróżnik relacjonuje kolejno, że z Brukseli pojechał przez Malines i Antwerpię do Bergen op Zoom, gdzie spotkał brytyjskiego generała Henriego Louisa Bouqueta, o którym pisze, że „sporządził dla mnie ogólne wskazówki na piśmie, które posłużyły mi za przewodnik w dalszym zwiedzaniu Holandii, aczkolwiek tym razem z braku czasu mogłem oglądać ją jedynie pobieżnie”[17]. Opis podróży do Holandii, którą Stanisław Antoni odbył kilka lat później, nie zawiera bezpośrednich odniesień do sztuki, wspomina on jedynie: „Opisanie mych krótkich wycieczek po Noord-Holland i znaczniejszych miastach republiki byłoby tutaj tylko zbędnym powtarzaniem tego, co tysiąc już razy opowiedziano i wydrukowano”[18]. Tego typu fragmenty sugerują, że wrażliwość Poniatowskiego na sztukę holenderską i flamandzką kształtowała się już podczas jego młodzieńczych podróży do Republiki Zjednoczonych Prowincji.

Predylekcja Stanisława Antoniego do malarstwa niderlandzkiego wynikała również z przyswojenia przez niego wzorców artystycznych i kolekcjonerskich popularnych w XVIII-wiecznej Francji. Inspirowanie się malarzami niderlandzkimi przez artystów takich jak Alexis Grimou, Jean-Honoré Fragonard czy Jean-Baptiste Greuze[19] wpłynęło również na francuski model kolekcjonowania, który zestawiał tychże współczesnych artystów z dawnymi mistrzami holenderskimi[20]. Z tym modelem kolekcjonerskim Poniatowski zetknął się podczas swojego pobytu w Paryżu, gdzie pod opieką i na salonach Madame Geoffrin (Marie Thérèse Rodet Geoffrin) przyszły król Polski spotykał paryską elitę intelektualną, adaptując jej wzorce artystyczne. Swój pobyt w Paryżu relacjonuje: „Nie wiem, jaki był osobliwy powód, dla którego pani Geoffrin nie chciała mnie nigdy dopuścić do stołu, gdy zapraszała artystów. Z kilku opowieści, które od tamtej pory usłyszałem, wnoszę, że nie chciała, abym był świadkiem, jak panowie ci pozwalają sobie często nie być z nią jednego zdania, a nieraz nawet żywo poglądy jej ganią”[21]. Paryż i jego mieszkańców opisywał również w ten sposób: „Im dłużej się żyje w Paryżu, tym więcej poznaje się ludzi głęboko uczonych i nader biegłych we wszelakich sztukach, którzy od ponad wieku ozdabiają ojczyznę pomnikami oraz wspaniałymi budowlami i już one wystarczą, by zająć, pouczyć i pięknymi wspomnieniami napełnić pamięć ciekawego świata cudzoziemca”[22]. Powyższe fragmenty świadczą o uznaniu oraz szacunku Poniatowskiego, jakim musiał darzyć Francuzów w kwestiach artystycznych, dlatego można przypuszczać, że francuskie wzorce kolekcjonerskie wpłynęły na polskiego króla, gdy tworzył własne zbiory.

---

15 *Ibidem*, s. 54.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, s. 55.

18 *Ibidem*, s. 112.

19 A. Pieńkos, *Holandyzm w malarstwie francuskim XVIII w. W oczekiwaniu na syntezę*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, t. 7, 1995, s. 84–85.

20 Manikowska, *Acquiring Paintings...*, s. 112.

21 *Pamiętniki króla Stanisława Augusta...*, s. 120.

22 *Ibidem*, s. 129.

Również w korespondencji króla z Madame Geoffrin znajdują się fragmenty odnoszące się do sztuki niderlandzkiej. W liście z 7 stycznia 1767 r. Stanisław August pisze do swojej francuskiej przyjaciółki, iż zakupił dwa „idealne" obrazy van Huysuma[23]. W tym samym liście wspomina także o otrzymaniu jednego obrazu Rembrandta z Wiednia oraz dwóch innych z Brukseli, o których słyszał, że są bardzo dobre[24]. W liście z 6 grudnia 1767 r. Madame Geoffrin wspomina, jak bardzo nie może się doczekać, kiedy Stanisław August otrzyma jej pocztę ze względu na drobny prezent, który mu przesłała[25] – serię rycin przedstawiających historię króla Henryka IV, inspirowaną cyklem Rubensa, zaprojektowaną przez Jeana-Marca Nattiera, wykonaną m.in. przez Gerarda Edelincka, opublikowaną w Paryżu w 1710 r.[26]. Z przytoczonej korespondencji wynika, że czas spędzony we Francji pod opieką Madame Geoffrin wpłynął na zainteresowanie króla mistrzami niderlandzkimi. Można zatem przypuszczać, że francuskie zwyczaje kolekcjonerskie rzeczywiście mogły być dla niego inspiracją.

Ważnym źródłem wiedzy na temat percepcji sztuki niderlandzkiej są również oferty zakupu obrazów wysyłane przez marszandów do Stanisława Augusta[27]. Niekiedy zawarte są w nich bardzo szczegółowe opisy proponowanych obrazów. Warto zwrócić uwagę na sformułowania i słownictwo owych opisów, gdyż pokazują, jakie elementy, przymioty czy właściwości potencjalni nabywcy szczególnie brali pod uwagę, rozważając nabycie dzieła holenderskiego lub flamandzkiego mistrza.

Przykładem takiej oferty jest dokument napisany najprawdopodobniej przez Yvera, zawierający opisy co najmniej czterech obrazów, jakie znalazły się w królewskiej kolekcji[28]. Pierwszy fragment dotyczy portretu autorstwa Gerarda Dou przedstawiającego ojca artysty, Douwe Jansz. De Vries van Arentsvelta (il. 1). Obraz należy dzisiaj do kolekcji Muzeum Łazienki Królewskie i jest określany jako „przypisywany" lub „zapewne autorstwa" Dou[29]. W ofercie jest mowa o „niezwykle delikatnie/starannie wykonanym i wykończonym" dziele „tego znanego malarza"[30]. Autor opisu najwyraźniej próbował podkreślić najważniejsze elementy techniki *fijnschilders*, ta-

---

23 *J'ai trouvé en même temps deux Van Huysum parfaits* – Stanisław II August Poniatowski, Marie-Thérèse Rodet Geoffrin, *Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin (1764–1777), précédée sur Stanislas–Auguste et Madame Geoffrin et accompagnée de nombreuses notes par M. Charles de Mouÿ*, Paris 1875, s. 262–264. Prawdopodobnie chodzi o obiekty wymienione w katalogu z 1795 r. pod nr. 6 i 7, które są obecnie niezidentyfikowane. Zob. Mańkowski, *Galerja...*, s. 198.

24 *Et il me vient un Rembrandt de Vienne et deux morceaux de Bruxelles qu'on me dit très–bons* – Poniatowski, Geoffrin, *op.cit.*, s. 264.

25 *Ibidem*, s. 315: *Je suis fort impatiente que Votre Majesté ait reçu ses voitures, et je serais bien flattée si la galerie du Luxembourg lui fait un petit plaisir*.

26 *Ibidem*.

27 Treść ofert została zanotowana przez Mańkowskiego przy poszczególnych pozycjach w katalogu królewskim. Zob. Mańkowski, *Galerja...*

28 Ten dokument jest obecnie znany jedynie z kopii zrobionej przez Mańkowskiego i pochodzi z sekcji: *Catalogues des tableaux marbres et estampes existantes dans differents cabinets de France, Hollande, Allemagne*, znajdującej się wcześniej w Archiwum Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum PAN i PAU w Krakowie, K–XIII–12, sygn. 69, s. 55 v. Autorstwo Yvera zostało zasugerowane w: Juszczak, Małachowicz, *op.cit.*, s. 497.

29 *Ibidem*, s. 159.

30 Nr 143 w katalogu z 1795 r.: *Portrait d'homme. C'est celui du pere de ce peintre celebre, qui est representé avec une fraise autor du col. Morceau très delicatement peint et terminé sur bois par Gerard Douw*. Zob. Mańkowski, *Galerja...*, s. 223.

1. Gerard Dou (?), *Ojciec artysty, Douwe Jansz. de Vries van Arentsvelt*, ok. 1640–1645, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Gerard Dou (?), *The Artist's Father, Douwe Jansz. de Vries van Arentsvelt*, ca. 1640–1645, The Royal Łazienki Museum in Warsaw. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

kie jak „nettycheyt"[31] (schludność, staranność) czy tzw. *fini* (wykończenie), innymi słowy, dokładne przedstawienie najmniejszych detali. O pendancie portretu ojca Dou przedstawiającym matkę artysty, Marritge Jansdr. van Rosenburg, który również jest obecnie określany jako „przypisywany" bądź „zapewne autorstwa" Dou i też znajduje się w łazienkowskim pałacu Na Wyspie, autor oferty napisał, że „nie jest mniej piękny" niż jego pendant oraz że pendanty Dou nie mogą być rozdzielone za mniej niż 80 dukatów za każdy[32]. O kolejnym obrazie uwzględnionym w dokumencie Yvera, tj. *Praczce* Gabriëla Metsu (il. 2; obecnie w kolekcji Muzeum Łazienki Królewskie), odnotowano, że cechował się „dumnym i luźnym dotknięciem" oraz „dokładnie namalowanym wykończeniem"[33]. Wskazując na dumną (w znaczeniu energiczną, odważną) i luźną (tj. swobodną) pracę pędzla, a jednocześnie na staranne wykończenie, autor raz jeszcze stara się zwrócić uwagę na techniczne umiejętności malarza, który zdołał dokładnie przedstawić szczegóły na obrazie (takie jak draperie otaczające praczkę czy wiszący dzban), a jednocześnie pozostawić wrażenie swobodnej techniki. Czwarty obraz w ofercie Yvera to portret palacza z fajką i dzbankiem w rękach również autorstwa Gabriëla Metsu (dzisiaj określany jako replika, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), przy którym napisano, że jest „także piękny, na pewno nie mniej niż poprzedni"[34]. Powyższe opisy potwierdzają uznanie

---

31 P. Hecht, *De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Amsterdam 1989, s. 14.

32 Nr 35 w katalogu z 1795 r.: *Portrait de femme, un pendant du précedent. Celui ci represente la Mere de ce peintre Gerard Dow. Elle porte aussi une fraise autour du col et la main droite, dont elle tient un mouchoir appuyée sur ses genoux. Ce morceau n'est pas moins beau que le précedent* [...] *Gerard Dow ne peut être separé à moins de 80 Ducats pou un*. Zob. Mańkowski, *Galerja…*, s. 203.

33 Nr 38 w katalogu z 1795 r.: *La blanchisseuse. Elle est vue debout dans une niche et tenant un linge, devant une cuve à laver, prés de laquelle il y a un autre linge et une jatte avec du savon. On voit de plus une cruche de terre pendue à la niche par une corde et d'autres accessoires. Tableau d'une touche large et fiere et d'un fini précieux peint sur bois par Gabriel Metzu*. Zob. *ibidem*, s. 203–204.

34 Nr 55 w katalogu z 1795 r.: *Un Veillard. Il est representé devant sa porte, assis sur une chaise, près d'une table sur laquelle il y a un terrine avec du feu et un papier, il a la tête couverte d'un bonnet fourré, tient de la main droite*

2. Gabriël Metsu, *Praczka*, przed 1667, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Gabriël Metsu, *Woman Washing Textiles in a Tub*, before 1667, The Royal Łazienki Museum in Warsaw. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

marszandów i kolekcjonerów dla *fijnschilders*. Można zauważyć, że w ocenie tej szkoły malarskiej przywiązywano zdecydowanie większą wagę do formy oraz technicznego wykonania obrazu aniżeli do przedstawionej treści.

Innym przykładem oferty wysłanej Stanisławowi Augustowi jest dokument zatytułowany *Lista 19 uroczych i przyjemnych obrazów* z 6 września 1775 r. Owa lista wymienia m.in. dzieło *Uczynki miłosierdzia* Simona de Vosa (il. 3; obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), opisane jako „bardzo piękny obraz […] przedstawiający siedem uczynków miłosierdzia w sposób alegoryczny”[35]. Wskazując na alegoryczny styl wykonania, autor prawdopodobnie starał się podkreślić, iż chodziło o przykład malarstwa historycznego, które było w tamtym czasie najbardziej poważanym gatunkiem malarskim[36].

Następny dokument zaprezentowany królowi i zawierający opisy oferowanych do zakupu obrazów zatytułowano *Wyszczególnienie kolekcji obrazów najbardziej znanych i najlepszych mistrzów, tak znaczących, aż prawie nie do znalezienia.* Wymieniono w nim pejzaż Cornelisa van Poelenburgha (il. 4) przedstawiający satyrów i śpiące nimfy na tle krajobrazu włoskiego, który znalazł się w kolekcji króla (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Napisano, że to bardzo piękne dzieło „tego nieporównywalnego mistrza” z urokliwym

---

une pipe & de la main gouche une cruche à bière & est accompagné d'un chien. Ce tableau est aussi très beau & n'est pas moindre que le précedent peint sur bois par G. Metzu. Zob. *ibidem*, s. 207.

35 Nr 40 w katalogu z 1795 r.: *Un trés beau tableau de Simon de Vos peint sur Bois en 1635 representant d'une maniere allégorique les 7 oeuvres de Misericorde*. Zob. *ibidem*, s. 204.

36 Temat obrazu jest zaczerpnięty z Nowego Testamentu, z Ewangelii według św. Mateusza, Mt 25, 35–36: „Bo byłem głodny, a daliście Mi jeść; byłem spragniony, a daliście Mi pić; byłem przybyszem, a przyjęliście Mnie; byłem nagi, a przyodzialiście Mnie; byłem chory, a odwiedziliście Mnie; byłem w więzieniu, a przyszliście do Mnie” (cyt. za: Biblia Tysiąclecia, Poznań 2003).

3. Simon de Vos, *Uczynki miłosierdzia*, 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. © Copyright by K. Wilczyński / Muzeum Narodowe w Warszawie / Simon de Vos, *Seven deeds of Christian Mercy*, 1635, National Museum in Warsaw. Photo © Copyright by K. Wilczyński / National Museum in Warsaw

przedstawieniem nieba oraz namalowane z niezwykłą starannością[37]. Podziw dla połączenia włoskiego dekoru („urokliwe przedstawienie nieba") z holenderską atencją do detalu („niezwykła staranność") odnosi się zapewne do wczesnoromantycznego ideału *picturesque*, który charakteryzował się dopracowanym, a wręcz wyrafinowanym ukazaniem efektów świetlnych oraz złamanych cieni na roślinności[38].

Dokument z marca 1781 r. zawiera kolejną listę obrazów zakupionych przez króla oraz jemu dostarczonych. Na liście widnieje m.in.: „*Ucieczka do Egiptu* – piękne i zasadnicze dzieło Jordaensa"[39]. Ponadto Stanisław August otrzymał listę zatytułowaną *Wyszczególnienie kilku obrazów różnych dobrych mistrzów z trzech szkół*, na której znajdują się dwa *pendants*

[37] Nr 41 w katalogu z 1795 r.: *Poelenbourg. Un très beaux* (sic) *tableau de l'incomparable Poelenbourg qui represente un païsage histoire de 5 a 6 figures. Sur le devant trois Nymphes qui dorment à l'hombre de la chaleur du jour. Des Satires qui viennent au travers des montagnes comme pour les surprendre en voiant leurs beaux corps à decouvert. Dans l'éloignement un petit châteaux sur une hauteur à gauche, à la droite les ruines, au milieu en éloigement le pays à perte de vue avec un très beau ciel – peint par la derniére delicatesse sur cuivre*. Zob. Mańkowski, *Galerja…*, s. 204.

[38] F. Grijzenhout, *Tussen rede en gevoeligheid. De Nederlandse schilderkunst in het oordeel van het buitenland*, w: *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende–eeuwse schilderkunst in later tijd*, red. F. Grijzenhout, H. van Veen, Heerlen 1992, s. 49.

[39] Nr 1264 w katalogu z 1795 r.: *Fuite en Egypte beaux et capital morceaux de Jacques Jordan… 500 #*. Zob. Mańkowski, *Galerja…*, s. 346. Obraz pozostał niezidentyfikowany.

4. Cornelis van Poelenburgh, *Satyry i nimfy na tle krajobrazu włoskiego*, ok. 1620–1630, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. © Copyright by P. Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie / Cornelis van Poelenburgh, *Nymphs and Satyrs in a Landscape*, ca. 1620–1630, National Museum in Warsaw. Photo © Copyright by P. Ligier / National Museum in Warsaw

według Rubensa, wykonane przez niejakiego Bascheya, ucznia Adriaena van der Werffa, przedstawiające *Ucztę u Heroda* oraz *Królową Tomyris otrzymującą głowę Cyrusa*. Autor opisów podkreśla, że kopie „zasługują na uwagę wszystkich miłośników ze względu na ich piękne wykończenie bez suchości oraz na to, że nie są dokładnymi imitacjami oryginałów”[40]. Wspominając o wykończeniu „bez suchości”, autor miał zapewne na myśli, iż pomimo tego, że chodzi o kopie, nie straciły one swojego oryginalnego, zdecydowanego charakteru, co najwyraźniej często zdarzało się przy imitacjach.

Można zauważyć, że w opisach italianistycznych obrazów, jak np. wymienionego dzieła pędzla Poelenburgha, eksponuje się ich aspekty formalne, jednak w mniejszym stopniu niż w przypadku *fijnschilders*. W odniesieniu do malarzy historycznych z antwerpskiego kręgu opisy są raczej mniej szczegółowe, za to ich autorzy przywiązują większą wagę do przedstawionej tematyki aniżeli formy. Z jednej strony można odnieść wrażenie, że w celu sprzedania dzieł *fijnschilders* marszandzi musieli użyć większej siły perswazji niż w przypadku italianistów czy

[40] Nr 1722 i 1723 w katalogu z 1795 r.: *Nr. 17 et 18. Beschey Eleve du Chev. Van der Werff. Deux tableaux dont l'un represente le Repas d'Herode et d'Herodias et l'autre la Reine Tomiris qui devant toute sa cour fait tremper dans un Vase de sang la tête de Cyrus. Quique ces deux tableaux ne soyent que des copies faites d'apres Rubens ils meritent pourtant l'admiration de tous les connoisseurs par le beau fini sans secheresse et l'exacte imitation... des originaux*. Zob. *ibidem*, s. 387–388.

5. Warsztat Rembrandta, *Ecce Homo*, lata 50. XVII w., Petersburg, Państwowe Muzeum Ermitażu. Repr. za: D. Juszczak, *Malarski zbiór Stanisława Augusta. Kolekcja, galeria czy gabinet?*, w: *Oświeceniowa republika władców. Rezydencje, kolekcje, mecenat*, red. A. Pieńkos, t. 2, Warszawa 2017, s. 212 / Rembrandt's workshop, *Ecce Homo*, 1650s, Petersburg, The State Hermitage Museum. Repr. after: D. Juszczak, *Malarski zbiór Stanisława Augusta. Kolekcja, galeria czy gabinet?*, in: *Oświeceniowa republika władców. Rezydencje, kolekcje, mecenat*, ed. A. Pieńkos, vol. 2, Warszawa 2017, p. 212

antwerpskich malarzy historycznych. Z drugiej jednak strony epitety takie jak „ten znany malarz" w odniesieniu np. do Gerarda Dou sugerują, że cieszył się renomą już wśród XVIII-wiecznych marszandów i kolekcjonerów.

Ważną rolę w kształtowaniu opinii artystycznych w kręgu Stanisława Augusta odgrywał jego pierwszy nadworny malarz oraz główny doradca artystyczny Marcello Bacciarelli. Miał on wpływ na decyzje artystyczne Stanisława Augusta nawet po jego abdykacji. Na przykład w liście z 30 grudnia 1795 r. Bacciarelli odniósł się do planowanej przeprowadzki króla do Rzymu, doradzając mu w kwestii wyboru obrazów, które Stanisław August miałby wziąć ze sobą[41]. Bacciarelli sugerował rezygnację z *Andromedy* Tycjana, *Autoportretu* Davida czy dzieł Rubensa na rzecz zabrania wszystkich obrazów Rembrandta, które według niego miałyby zrobić we włoskiej stolicy dużo większe wrażenie[42]. Rzeczywiście, Rembrandta nie kolekcjonowano licznie we Włoszech, krytykowano go wręcz ze względu na odrzucenie zasady naśladowania antyku, za jego nieidealizujący styl przedstawiania nagości oraz brak selektywności w wyborze poszczególnych elementów natury[43]. Znamienne jest to, że Bacciarelli, który urodził się i studiował w Rzymie, a zatem zapewne

[41] Po abdykacji król Stanisław August przeniósł się do Grodna, planując jak najszybciej przeprowadzić się do Rzymu, gdzie chciał pozostać do końca swojego życia. Plan ten nie powiódł się, król zmarł w Petersburgu.

[42] Archiwum Główne Akt Dawnych, Korespondencja Stanisława Augusta, *List Marcello Bacciarellego do Stanisława Augusta*, 30 XII 1795, s. 7. Zob. E. Manikowska, *Sztuka i dyplomacja. Kontekst rzymski kolekcjonerstwa Stanisława Augusta*, w: *Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Dramat państwa, odrodzenie narodu*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2011, s. 268.

[43] W ostatnim aspekcie chodzi o zasadę wyboru tematów reprezentujących piękno natury, z równoczesnym pominięciem elementów nieurodziwych, nienadających się w oczach ówczesnych krytyków do uwzględniania

zdawał sobie sprawę z opinii na temat Rembrandta podzielanej przez większość rzymskiej elity kulturalnej, wciąż rekomendował królowi ten stosunkowo kontrowersyjny wybór. Bacciarelli być może liczył na to, że właśnie dzięki dziełom Rembrandta kolekcja polskiego króla wyróżni się wśród zbiorów rzymskich. Posunięcie to wydaje się zrozumiałe w świetle rozwijającego się w XVIII-wiecznej Europie uznania dla sztuki Rembrandta, docenianego szczególnie za kompozycję, światłocień oraz przekonywające wrażenie głębi[44]. Nie bez znaczenia wydają się także wcześniejsze pobyty oraz praca Bacciarellego na dworach drezdeńskim (1750–1756) oraz wiedeńskim (1764–1766), gdzie kompletowano w tamtym czasie kolekcje malarstwa, w których skład wchodziły m.in. obrazy Rembrandta.

Bacciarelli odegrał ważną rolę w kształtowaniu percepcji sztuki niderlandzkiej w kręgach Stanisława Augusta nie tylko ze względu na bezpośredni kontakt z królem oraz ważną funkcję doradczą, ale przede wszystkim dlatego, że uznaje się go za autora królewskich katalogów kolekcji[45]. Ta rola wiązała się często z tworzeniem atrybucji konkretnych obrazów oraz przypisywaniem ich do szkół malarskich, a nadto z tworzeniem opisów poszczególnych dzieł będących ważnym źródłem wiedzy o percepcji sztuki Holendrów i Flamandów w kręgach stanisławowskich.

Zazwyczaj opisy pozycji katalogowych są sformułowane zwięźle i neutralnie, informują o figurach, obiektach oraz tle danego obrazu. Są bardzo zróżnicowane, niektóre ogólne, np.: „Pejzaż"[46], innym razem bardziej szczegółowe: „Ezaw sprzedający swoje pierworództwo, zupa z soczewicy na stole, jest tam również zając, mężczyźni są w momencie zamykania umowy, podają sobie ręce"[47]. Większość pozycji zawiera informację na temat tworzywa, na którym wykonano dzieło.

W opisach obrazów Rembrandta oraz dzieł z jego kręgu relatywnie często zawarte są subiektywne opinie na ich temat, a wiele z nich odzwierciedla opinię europejskich krytyków sztuki z tamtej epoki bądź przynajmniej odnosi się do niej.

Przykładowo opis *Ecce Homo* Rembrandta (il. 5; dzisiaj przypisywany warsztatowi Rembrandta, w kolekcji Ermitażu w Petersburgu) brzmi: „jeden z najpiękniejszych obrazów tego mistrza"[48]. W XVIII-wiecznej Europie popularnymi kryteriami oceniania dzieł sztuki były: naturalizm, malowniczość (*picturesque*, *schilderachtigheid*), różnorodność (ekspresji, pozycji czy ubioru przedstawionych figur), światłocień, koloryt i jego harmonia oraz, jako najważniejsze, ekspresja różnych nastrojów[49]. *Ecce Homo* Rembrandta spełnia wszystkie te kryteria. Odmienne nastroje są pokazane subtelnie, lecz jednoznacznie, np. w zestawieniu cierpiącego

---

w sztuce malarstwa. E. Korthals Altes, *De verzamel- en waarderingsgeschiedenis van Rembrandts artistieke nalatenschap in de achttiende eeuw*, w: *Rembrandt in perspectief. De veranderende visie op de meester en zijn werk*, red. J. Rutgers, M. Rijnders, Zwolle 2014, s. 65.

44 *Ibidem*.

45 Mańkowski, *Galerja…*, s. 79.

46 Nr 898 w katalogu z 1795 r.: *Paysage*. Zob. *ibidem*, s. 312.

47 Nr 84 w katalogu z 1795 r.: *Esau vendant son droit d'ainesse, le plat de lentilles sur la table, il y a aussi un lièvre, ils sont dans l'attitude de conclure le marché, en se frappant dans la main. Ecole flamande*. Zob. *ibidem*, s. 213.

48 Nr 244 w katalogu z 1795 r.: *L'Ecce homo, un de plus beaux tableaux de ce maitre*. Zob. *ibidem*, s. 239.

49 Korthals Altes, *op.cit.*, s. 46.

6. Nieznany malarz holenderski, *Portret mężczyzny w wysokim kapeluszu*, poł. XVII w., Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Unknown Dutch painter, *Portrait of a Man in a Tall Hat*, mid-17th c., The Royal Łazienki Museum in Warsaw. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

Chrystusa z szydzącymi żołnierzami. Scena ukazuje również różnego rodzaju odzienie, pozycje oraz ekspresje, cechuje ją bardzo wyraźny światłocień. Ponadto dramatyczne przedstawienie wydrwiwanego, cierpiącego Chrystusa przywodzi na myśl tzw. styl heroiczny (*style héroique*), który był bardzo doceniany przez francuskich teoretyków sztuki, takich jak Roger de Piles. Wszystko to tłumaczy komentarz Bacciarellego przy opisie dzieła oraz miejsce, jakie obraz miał w kolekcji królewskiej.

We fragmencie dotyczącym portretu mężczyzny w czerni, przypisywanego w katalogu królewskim Rembrandtowi (il. 6; dzisiaj określanego jako dzieło nieznanego XVII-wiecznego malarza holenderskiego, w zbiorach Muzeum Łazienki Królewskie), dodano komentarz: „piękna głowa”[50]. Możliwe, że ten epitet odnosi się do swobodnych, a równocześnie precyzyjnych pociągnięć pędzla w wykonaniu głowy. Stosunkowo gładka, płynna faktura była charakterystyczna dla wczesnego stadium kariery Rembrandta oraz inspirowała wielu XVIII-wiecznych francuskich malarzy, takich jak Alexis Grimou[51], dlatego uznanie Bacciarellego dla tego typu wykonania jest zrozumiałe.

W opisie kolejnego portretu mężczyzny, zakupionego do kolekcji królewskiej jako dzieło Rembrandta, a później opisanego jako „Coëp”[52] (il. 7; dzisiaj określanego jako *Portret Maertena Soolmansa* z warsztatu Rembrandta, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), dodano obserwacje takie jak „naturalna szlachetność” (*grandeur naturelle*) oraz „potraktowany artystycznie” (*artistement traité*)[53]. Autor mógł mieć na myśli rembrandtowskie połączenie gładkiej faktury (w wykonaniu kołnierza) z surową, wręcz szorstką fakturą (widoczną we włosach oraz

---

50 Nr 590 w katalogu z 1795 r.: *Homme à mi corps, vetu de noir, avec des moustaches. Belle tête*. Zob. Mańkowski, *Galerja…*, s. 284.

51 Zob. Pieńkos, *op.cit.*, s. 85.

52 Według Mańkowskiego autor katalogu miał na myśli Benjamina Gerritszoona Cuypa. Zob. Mańkowski, *Galerja…*, s. 6.

53 Nr 499 w katalogu z 1795 r.: *Buste d'homme de grandeur naturelle, il a un chapeau sur la tête et porte une large fraise de dentelles tableau de forme ovale et artistement traité, peint par Coëp*. Zob. *ibidem*, s. 271.

7. Warsztat Rembrandta, *Portret Maertena Soolmansa*, 1634, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. © Copyright by M.H. Dytkowski / Muzeum Narodowe w Warszawie / Rembrandt's workshop, *Portrait of Maerten Soolmans*, 1634, National Museum in Warsaw. Photo © Copyright by M.H. Dytkowski / National Museum in Warsaw

częściach twarzy), które płynnie się łączą przy obserwacji obrazu z pewnej odległości. Poprzez określenie o „artystycznym potraktowaniu" autor zapewne pragnął zaznaczyć umiejętnie wykonane wrażenie głębi. Ten sam sposób opisywania obrazów można napotkać w literaturze z tamtej epoki poświęconej sztuce, np. w pismach Arnolda Houbrakena, który wychwalał *Autoportret* Rembrandta z kolekcji Jana Beuningena jako *zo konstig en kragtig uitgewerkt* („tak artystycznie i zdecydowanie wykończony")[54].

O *Skrusze świętego Piotra* (il. 8; określanej jako dzieło według Rembrandta, obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum), wtedy atrybuowanej Ferdinandowi Bolowi, napisano w katalogu królewskim, że miała „wspaniałe wykończenie"[55], co ponownie może być nawiązaniem do gładkiej faktury prac Rembrandta z wczesnego okresu jego kariery, wiążącej go z grupą *fijnschilders* oraz w tym przypadku będącej inspiracją dla jego ucznia.

W opisie sceny biblijnej przedstawiającej *Srebrny kielich Józefa znaleziony w torbie Benjamina*, określonej jako szkoła Rembrandta, autor katalogu wspomina o „wspaniałym efekcie światłocienia oraz uderzającym zabarwieniu"[56]. Również ówcześni krytycy sztuki, tacy jak Joachim von Sandrart, Roger de Piles czy Denis Diderot, wyrażali uznanie dla rembrandtowskiego efektu światłocienia[57]. Komentarz Bacciarellego może także dotyczyć koncepcji *houding* („postawa"), która była wówczas bardzo wysoko ceniona w sztuce Rembrandta[58]. Ten termin odnosił się do różnego rodzaju technik (kompozycji, kolorytu, rysunku oraz tonacji), które

---

54 Korthals Altes, *op.cit.*, s. 44.

55 Nr 140 w katalogu z 1795 r.: *St. Pierre agenouillé, se repentant d'avoir renié son maitre tableau d'un grand fini*. Zob. Mańkowski, *Galerja…*, s. 221.

56 Nr 529 w katalogu z 1795 r.: *La coupe trouvée dans le sac de Benjamin tableau d'un grand effet de lumière et d'un coloris vigoureux*. Zob. *ibidem*, s. 275.

57 Korthals Altes, *op.cit.*, s. 53, 60.

58 P. Taylor, *The Concept of Houding in Dutch Art Theory*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1992, 55, s. 227.

8. Nieznany malarz wg Rembrandta van Rijna, *Skrucha świętego Piotra*, XVIII w., Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Unknown painter after Rembrandt van Rijn, *Saint Peter the Repentant*, 18th c., Royal Castle in Warsaw – Museum. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

łączyły się w obrazowej przestrzeni, po której „oczy obserwującego mogły wędrować”[59]. Celem *houdingu* było osiągnięcie przekonywających efektów przestrzennych przy użyciu zrównoważonej gamy kolorów, jednak na tyle ze sobą kontrastujących, aby natura każdego z przedstawionych elementów była wystarczająco uwidoczniona[60]. Pisząc o „uderzającym ubarwieniu”, być może Bacciarelli miał na myśli tę właśnie koncepcję.

Zauważalne jest, że w opisach dzieł z królewskiej kolekcji malarstwa bardzo często pojawiają się komentarze dotyczące delikatnego, starannego wykonania czy pięknego wykończenia. Upodobanie do efektu gładkiej faktury w malowaniu wpisuje się w ogólny gust kolekcjonerów w XVIII-wiecznej Europie, poważających przede wszystkim *fijnschilders* i italianistycznych pejzażystów[61]. Przykładowo w katalogu można znaleźć opisy trzech obrazów Metsu, z czego przy dwóch Bacciarelli zauważa „wspaniałe i dumne [w znaczeniu odważne, energiczne] pociągnięcie [pędzla – przyp. M.K.]” oraz „znakomite wykończenie”[62], a przy trzecim odnotowuje, że jest „wykończony z największą delikatnością”[63]. Opisy pierwszych dwóch obrazów powtarzają komentarz zamieszczony w ich ofertach zakupu, podczas gdy w stosunku do trzeciego obrazu (il. 9; dzisiaj przypisywany Pieterowi Cornelisz. van Slingelandtowi, depozyt w Muzeum Łazienki Królewskie) sam autor szczególnie podkreśla jego delikatne wykończenie, widoczne przede wszystkim w najmniejszych detalach, takich jak draperie sukni czy koszuli modelki. Także w odniesieniu do dwóch obrazów Dou autor katalogu zaznacza, że są „dobrze wykończone”, a o jednym z nich pisze, że jest „namalowany niezwykle delikatnie”[64]. Dwie inne martwe natury z kwiatami Jana van Huysuma są opisane jako mające

---

59 *Ibidem*, s. 232.

60 *Ibidem*.

61 Korthals Altes, *op.cit.*, s. 42.

62 Nr 38 w katalogu z 1795 r.: *Laveuse hollandoise, une cruche est accrochée au mur; dessous une jatte de bois avec du savon noir, ce tableau peint sur bois est d'une touche large et fiere et d'un fini precieux* oraz nr 55: *Un homme assis tient une cruche d'une main et une pipe de l'autre, un chien a taches blanches et jaunes est auprès de lui – peint sur bois tableau d'une touche fiere et d'un précieux fini*. Zob. Mańkowski, *Galerja…*, s. 203, 207.

63 Nr 56 w katalogu z 1795 r.: *Une femme en pied, habillée couleur de noisette avec bordure noire, appuyée sur une balustrade et tenant une rose ouvrage fini avec la plus grande délicatesse*. Zob. *ibidem*, s. 207.

64 Nr 35 w katalogu z 1795 r.: *Demie figure d'une vielle (femme à mi corps) vétue de noir, avec un bonnet blanc, ainsi qu'une large fraise au col, tenant un mouchoir blanc de la main gauche. Elle est la mere de ce peintre; tableau*

„najpiękniejsze wykończenie zrobione przez tego wprawnego mistrza”[65]. Mitologiczna scena według Adriaena van der Werffa (dzisiaj określana jako oryginał van der Werffa, w kolekcji Muzeum Łazienki Królewskie) jest doceniona w swoim opisie za „piękny koloryt” oraz „delikatne wykończenie”[66]. Komentarz o treści „urzekające wykończenie” dodano również przy dwóch pejzażach Jana van der Heydena[67]. Następnie przy dwóch pejzażach Frederika de Moucherona (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie) dodane jest słowo „piękny”[68], a przy opisie portretu św. Piotra, określonego jako w stylu van Mierisa, uwzględniono komentarz: „namalowane starannie”[69].

9. Pieter Cornelisz. van Slingelandt, *Portret młodej kobiety z różą*, 1676, Muzeum Narodowe w Warszawie, dep. w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Pieter Cornelisz. van Slingelandt, *Portrait of a Young Woman Leaning on a Balustrade in front of Residence and Holding a Rose Bud*, 1676, National Museum in Warsaw, dep. at The Royal Łazienki Museum in Warsaw. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

Subiektywne opinie można znaleźć również w opisach katalogowych obrazów flamandzkich, np. przy jednym z nich jest dodatkowa adnotacja: „piękny pejzaż z figurami”[70], a pejzaż Hendrika Fransa de Corta (il. 10; obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum) jest określony jako „namalowany bardzo delikatnie”[71]. Na temat *Kuszenia świętego Antoniego* Davida Teniersa autor katalogu wspomina, że to „drogocenny obraz w srebrzystym stylu tego mistrza”[72], podczas gdy o innym obrazie przypisywanym

delicatement peint et bien terminé. Nr 135 w katalogu z 1795 r.: *Interieur d'une maison, ou l'on voit Tobie endormi, sa femme aupres de lui file au rouet, à la droite est une pompe et sur la gauche dans le fond un escalier, sur bois tableau bien terminé*. Zob. *ibidem*, s. 203, 221.

65 Nr 6 i 7 w katalogu z 1795 r.: *Deux tableaux de diverses fleurs dans des vases, ornée (!) de basrelief du dernier fini et des plus beaux qu'ait fait cet habile maître*. Zob. *ibidem*, s. 198. Obrazy są niezidentyfikowane.

66 Nr 49 w katalogu z 1795 r.: *Loth et ses filles une sur le devant est peint en clair; ouvrage d'un beau coloris et delicatement fini peint sur bois*. Zob. *ibidem*, s. 206.

67 Nr 687 w katalogu z 1795 r.: *Vue d'Hollande d'un fini precieux – très gâtée sur bois*. Nr 699 w katalogu z 1795 r.: *Vue d'une ville d'Hollande tableau d'un fini précieux*. Zob. *ibidem*, s. 294–295. Obrazy niezidentyfikowane.

68 Nr 808 i 809 w katalogu z 1795 r.: *Beaux 2 paysages*. Zob. *ibidem*, s. 304.

69 Nr 1634 w katalogu z 1795 r.: *St. Pierre, demie figure, sur cuivre joliment peint, de maniere flamande*. Zob. *ibidem*, s. 378. Obraz niezidentyfikowany.

70 Nr 639 w katalogu z 1795 r.: *Beau Paysage avec figures*. Zob. *ibidem*, s. 289. Obraz niezidentyfikowany.

71 Nr 1614 w katalogu z 1795 r.: *Vuë des environs de Lierre, sur bois paysage flamand peint très délicatement, vuë d'eau*. Zob. *ibidem*, s. 374.

72 Nr 692 w katalogu z 1795 r.: *Tentation de St. Antoine, tableaux précieux de la maniere argentine... de ce maitre*. Zob. *ibidem*, s. 294.

10. Hendrik Frans de Cort, *Widok Lier*, 1774, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Hendrik Frans de Cort, *View of Lier*, 1774, Royal Castle in Warsaw – Museum. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

szkole Teniersa napisał, że jest „wykończony delikatnie”[73]. Oczywiste jest zatem, że tak jak w przypadku obrazów holenderskich, również w ocenie dzieł szkoły flamandzkiej najwięcej uwagi przywiązywano do starannego, delikatnego wykonania oraz gładkiej faktury.

Podsumowując przytoczone opisy katalogowe, można stwierdzić, że przedstawiają typowe dla epoki opinie dotyczące sztuki niderlandzkiej. Znaczącą rolę odgrywają kryteria kolorytu oraz światłocienia, jednak najważniejsze wydaje się to, czy obraz odznacza się delikatnością oraz starannym wykończeniem. W obliczu tych kryteriów nie jest zaskoczeniem, że dzieła *fijnschilders* oraz italianistycznych pejzażystów otrzymują w królewskim katalogu najwięcej pochlebnych komentarzy. Interesujący jest stosunek autora katalogu do Rembrandta oraz jego kręgu. Z jednej strony zauważalna jest atencja do prac cechujących się starannym, delikatnym pociągnięciem pędzla, co jest w pełni zrozumiałe ze względu na upodobanie italianistów i *fijnschilders*. Z drugiej strony zaś komentarze typu *artistement traité* sugerują, że autor równocześnie mógł gustować w szorstkiej, chropowatej pracy pędzla Rembrandta i jego naśladowców. Rada udzielona królowi przez Bacciarellego, by ten zabrał do Rzymu wszystkie

[73] Nr 1690 w katalogu z 1795 r.: *Le cordonier, sur bois ouvrage delicatement fini*. Zob. *ibidem*, s. 384.

swoje dzieła Rembrandta ze względu na ich nietypowość w tamtym środowisku, sugeruje upodobanie do unikalnego stylu Rembrandta, m.in. szorstkiej faktury i braku selektywności względem natury.

W analizie piśmiennictwa z epoki stanisławowskiej warto zwrócić uwagę również na Ignacego Krasickiego, od 1766 r. biskupa warmińskiego, a od 1795 r. arcybiskupa gnieźnieńskiego. Krasicki regularnie bywał na obiadach czwartkowych, nazywany był „księciem polskich poetów", jako że od ok. 1780 r. stał się jednym z najwybitniejszych i najważniejszych przedstawicieli literatury w swojej epoce[74]. Niektóre z jego pism dostarczają wiedzy na temat percepcji sztuki niderlandzkiej w Polsce.

Jedną z najważniejszych inicjatyw Krasickiego jest opublikowany w 1781 r. *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabetu ułożonych*. Ta dwutomowa encyklopedia jest drugą taką publikacją w języku polskim, zawierającą krótkie objaśnienia na temat różnego rodzaju terminów oraz ważnych osób. Warto wspomnieć, iż podczas pracy nad encyklopedią Krasicki konsultował jej treść z uczestnikami obiadów czwartkowych, przy czym rola króla została potwierdzona dedykacją znajdującą się we wstępie *Zbioru...*: „Nayiaśnieyszemu Stanisławowi Augustowi, Królowi Polskiemu, Wskrzesicielowi Nauk"[75].

Wśród haseł encyklopedii znajdują się dwa dedykowane najważniejszym artystom niderlandzkim: Rubensowi oraz Rembrandtowi. Są to krótkie teksty o encyklopedycznym charakterze, co pozwala zakładać, że autor zawarł w nich tylko te informacje, które uważał za kluczowe.

Hasło na temat Rubensa brzmi następująco: „RUBENS (Piotr) malarz sławny, urodził się w Antwerfiy roku 1577. Obrazy iego zaleca naybardziey wytworność ułożenia albo kompozycya, i żywość farb przedziwna. Naycelnieysze Europy galerye obrazami iego zagęszczone są. Umarł roku 1640"[76]. Uznanie Krasickiego dla kompozycji oraz kolorytu Rubensa nie odbiega od powszechnych opinii francuskich znawców sztuki, takich jak Roger de Piles. W swoich rozważaniach na temat sztuki de Piles ocenił koloryt antwerpskiego malarza na 17 z 18 możliwych punktów, podczas gdy za kompozycję uhonorował artystę maksymalną punktacją[77]. Z noty encyklopedycznej wynika, że istotna dla Krasickiego, który potwierdzał wielkość i renomę Rubensa, była także liczebność jego dzieł w uznanych europejskich galeriach.

Hasło dotyczące Rembrandta ma taką oto treść: „REMBRANDT (Van Rein), malarz sławny szkoły flamadskiey, urodził się w państwach Rzeczypospolitey Hollenderskiey. Sposób malowania iego był osobliwszy, różniący się wcale od innych, z tym wszystkim obrazy iego maią iakoweś wyobrażenie nader żywe, i lubo zdaią się być mniey ozdobne, przecież wdzięk iakiś nadzwyczayny w sobie maią. Umarł około roku 1659"[78]. Pierwszy aspekt sztuki Rembrandta wymieniony przez Krasickiego to jego osobliwy styl malowania. Ta osobliwość w znaczeniu

---

74 T. Chachulski, *Stanisław August i współcześni mu pisarze*, w: *Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Dramat państwa, odrodzenie narodu*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2011, s. 352, 355.

75 I. Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, Warszawa 1781, we wstępie brak numeracji stron.

76 *Ibidem,* t. 2, s. 447.

77 Grijzenhout, *Tussen rede en gevoeligheid...*, s. 33.

78 Krasicki, *op.cit.*, t. 2, s. 447.

unikalności jest dodatkowo podkreślona stwierdzeniem, że różni się on od stylu wszystkich innych artystów. Biorąc pod uwagę upodobanie ówczesnych miłośników i znawców sztuki dla starannej, „gładkiej" techniki malowania[79], mówiąc o „różniącym się wcale od innych" stylu, autor mógł mieć na myśli widoczne, swobodne pociągnięcia pędzla Rembrandta. Następny komentarz dotyczący realistycznego charakteru obrazów holenderskiego mistrza („wyobrażenie nader żywe") jest również nieoczywisty w obliczu częstej krytyki Rembrandta za inspirację prosto z natury, bez zachowania reguł perspektywy, proporcji, antyku i tym podobnych[80]. Krasicki, w odróżnieniu od krytyków takich jak von Sandrart, zdaje się odbierać nieidealizowane ujęcia natury Rembrandta jako wartość jego malarstwa. Ostatni fragment hasła („zdaią się być mniey ozdobne, przecież wdzięk iakiś nadzwyczayny w sobie maią") można interpretować w kontekście poprzedzającego go stwierdzenia. Epitet „mniej ozdobne" prawdopodobnie odnosi się do widocznej, swobodnej pracy pędzla oraz odrzucenia idealizowanych przedstawień. „Wdzięk", powszechnie rozumiany jako elegancja, klasa, może być w tym wypadku wiązany z zasadami *decorum*. Można zatem uznać, że zdaniem Krasickiego Rembrandt był w stanie przedstawiać rzeczywistość w sposób właściwy, nawet bez jej idealizowania. Takie stwierdzenie pozostaje jednak w kontrze do opinii na przykład Diderota, który krytykował Rembrandta za łamanie zasad *decorum*, m.in. w *Porwaniu Ganimedesa.* Zdaniem Diderota ukazanie tej mitologicznej historii nie było realistyczne, gdyż artysta zwizualizował Ganimedesa jako brzydkiego brzdąca zamiast pięknego, młodego chłopca, który wedle zasad *decorum* pasowałby do tej sceny dużo bardziej[81]. Używając terminu „wdzięk", Krasicki mógł mieć również na myśli chlubę czy ozdobę, nawiązując w ten sposób do oryginalnej techniki Rembrandta, która była jego największym znakiem rozpoznawczym.

Zamieszczenie haseł o Rubensie i Rembrandcie w polskiej encyklopedii o charakterze powszechnym świadczy o uznaniu ich za bardzo ważnych malarzy przez autora, jak również przez środowisko uczestniczące w powstawaniu tej publikacji. Hasło dotyczące Rubensa zapewne odzwierciedla powszechną opinię XVIII-wiecznych krytyków europejskich, podczas gdy adnotacja na temat Rembrandta może być interpretowana jako w pewnym stopniu kontrowersyjna, chociaż zgodna z gustem (Stanisława Augusta czy Bacciarellego) aprobującym oryginalny styl i technikę holenderskiego mistrza, czego wyrazem są opisy katalogowe kolekcji królewskiej.

Innym interesującym źródłem, gdzie można napotkać wzmianki na temat sztuki niderlandzkiej, jest jeden z wierszy Krasickiego – satyra *Marnotrawstwo*, w której autor opisuje właścicieli wielkich fortun oraz sposób, w jaki są one marnotrawione. Jednym z bohaterów jest Konstantyn, który straciwszy rodziców w młodym wieku, zaczyna rozporządzać odziedziczonym majątkiem.

Bije zegar kuranty, a misterne flety,
Co kwadrans, co godzina, dudlą menuety.

---

79 P. Michel, *French Collectors and the Taste for Flemish Painting During the Eighteenth Century*, w: *Art Auctions and Dealers. The Dissemination of Netherlandish Art during the Ancien Régime*, red. D. Lyna i in., Turnhout 2009, s. 128.

80 Za to krytykował Rembrandta przykładowo Joachim von Sandrart. Zob. Korthals Altes, *op.cit.*, s. 53.

81 *Ibidem*, s. 54.

Wchodzi pan, pasie oczy nowemi widoki.
Zewsząd gładkie pochlebstwa i ukłon głęboki,
Znają się na wielkości, i pan na niej zna się.
A chociaż do mówienia z gminem uniża się,
Zna czem jest. Wszyscy wiwat! skoro tylko kichnie,
Na kogo okiem rzuci, każdy się uśmiechnie,
Kontent z pańskich faworów. Wtem nowe kredense,
Dwa mniemane Wandyki, i cztery Rubensa,
Niosą w pakach hajduki: wyjmują, gmin cały
Złoto ważne uwielbia, czci oryginały.
A pan wszystkich naucza, jak Rubens w marmurze
Jeszcze lepiej rżnął twarze: a w architekturze
Co to wszystkich patrzących dziwi i przenika,
Nie było cenniejszego mistrza nad Wandyka.
To to pan! krzyczy zgraja, to wiadomość rzeczy![82]

Przywołanie Rubensa oraz van Dycka w satyrze podsuwa myśl, że kolekcjonowanie niderlandzkich artystów było cenione i promowane w kręgach polskich intelektualistów, wśród których obracał się Krasicki. Wiersz również sugeruje, że podążanie za kolekcjonerskimi trendami europejskimi miało wielkie znaczenie dla polskiej szlachty. Ponadto autor satyry krytykuje osobę zamożną, która nabywa uznane arcydzieła, nie wysilając się, by zdobyć chociaż podstawową wiedzę na temat artystów, którzy je wykonali.

Innym polskim poetą, który również pisał o sztuce niderlandzkiej, jest Julian Ursyn Niemcewicz, od 1771 r. jeden z najbliższych współpracowników Stanisława Augusta.

Fragmenty *Pamiętników czasów moich* Niemcewicza są poświęcone jego wizycie w północnych Niderlandach. W jednym z nich pisze: „Przybiłem na brzegi Holandii do Helvetslus. Zaginęły wszystkie notaty tej mojej holenderskiej podróży; pamiętam, że wysiadłszy na brzeg, do Delft piechotą przebierać się musiałem, że mnie niezmiernie uderzyło i te, i inne małe miasteczka holenderskie z czystymi domami swymi, jak gdyby co dzień były myte i malowane”[83]. W innej sekwencji autor komentuje swój pobyt w Amsterdamie, a następnie także inne miasta holenderskie: „Zwiedziłem i inne miasta; wszędy widać starożytność i zamożność dawnych książąt Burgundii. Miasta te w XV w. już były tym, czym są dzisiaj. Przed Anglią, Francją tu się wszczął handel, rękodzieła i tyle przemysłu rodzajów; tu kwitnęły sztuki […]. Zadziwiony byłem widzieć w małych nawet gospodach dawne portrety pięknym flamandzkim malowane pędzlem: Wandyck, Rubens, Rembrandt, Peter Paul Bergen równie prawie jak oręż i muzy kraj ten wsławili”[84].

Widać, że Niemcewicz podziwiał Holandię jako kraj postępowy, również w kwestii rozwoju sztuki. Uznanie względem Niderlandów zostało dodatkowo wzmocnione przez wymienienie

---

82 I. Krasicki, *Satyra IV. Marnotrawstwo*, w: *idem*, *Dzieła*, Paryż 1830, s. 129–130.

83 J. Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1, red. J. Dihm, Warszawa 1957, s. 234.

84 *Ibidem*, s. 235.

kraju w rankingu rozwoju przed takimi mocarstwami, jak Francja i Anglia. Ponadto van Dyck, Rubens, Rembrandt oraz przypuszczalnie Pieter Brueghel[85] byli w oczach Niemcewicza najważniejszymi niderlandzkimi artystami. Ponieważ polski poeta należał do najbliższego kręgu Stanisława Augusta, można przypuszczać, że jego poglądy artystyczne kształtowały się właśnie w tym środowisku.

Również w pismach Stanisława Kostki Potockiego, pierwszego pisarza polskiej *Kunstliteratur*, współzałożyciela Uniwersytetu Warszawskiego oraz autora *O sztuce u dawnych, czyli Winkelmana polskiego*, pojawiają się wzmianki na temat artystów niderlandzkich.

W manuskryptach Potockiego można znaleźć różne odniesienia do sztuki holenderskiej i flamandzkiej. W jednym z dokumentów zatytułowanym *Graveurs divisés en quatre classes* (*Rytownicy podzieleni na cztery klasy*) autor wymienia różne nazwiska, rozpoczynając od Lucasa van Leydena[86]. Inny fragment z uwagami na temat sztuki niderlandzkiej to *Notice des graveurs flamands et hollandois* (*Notatka o rytownikach flamandzkich i holenderskich*). Zawiera on krótkie biografie oraz omówienie konkretnych dzieł flamandzkich i holenderskich rytowników[87]. Z powyższych notatek wynika szczególne zamiłowanie Potockiego do artystów, takich jak: Lucas van Leyden, Hendrik Goltzius, Rembrandt, Lucas Vorsterman, Paul Pontius, bracia Boëtius i Schelte à Bolswert, Cornelis Visscher i Edelinck[88]. Zainteresowanie grafikami, a także rysunkami artystów holenderskich i flamandzkich potwierdza dodatkowo liczna reprezentacja prac tychże mistrzów w prywatnych zbiorach Potockiego. Jego kolekcję tworzył m.in. zestaw 154 rycin Rembrandta, a ponadto artystów takich jak Lucas van Leyden, Jacob Matham czy Adriaen van Ostade oraz rysunki Hendricka Goltziusa, Bartholomeusa Sprangera i Gerarda de Lairesse'a[89]. Inny fragment manuskryptów Potockiego zawiera krytykę nieznajomości szkół malarskich oraz ich podziału: „Przecież, kto by tylko Włochy widział, nie mógłby nabyć wyobrażenia, a zatem i znajomości sztuki dzisiejszej w swojej zupełności, nauczyłby się znać szkołę wenecką, szkołę lombardzką, szkołę bonońską, szkołę florencką i szkołę rzymską, ale by wcale nie znał szkoły niemieckiej, szkoły francuskiej, szkoły hiszpańskiej, na koniec szkoły flamandzkiej, tak obfitej w wielkich malarzy"[90]. Uznanie Potockiego dla szkoły flamandzkiej można również zauważyć we fragmencie: „może nawet ogarnąłby go duch przesądny, a dość powszechny Włochom, co nic prócz szkół swoich nie cenią i zaledwie Wandyka i Rubensa za malarzów mają"[91]. W kolejnym fragmencie autor zauważa, iż „szkoła flamandzka w kolorze niż rysie szczęśliwsza", Rubensowi przypisuje jednak „niepospolity jeniusz", twierdząc przy tym: „lubo rysunek jego nie jest bez

---

85 Chociaż redaktor wspomina, iż było kilku malarzy o nazwisku Berge czy Bergen, żaden z nich nie miał na imię Pieter. Dlatego można przypuszczać, że Niemcewicz miał na myśli jednego z braci Pieterów Brueghlów (st. lub mł.), szczególnie że wymienia go wśród nazwisk najlepszych flamandzkich malarzy. Zob. *ibidem*, s. 418.

86 T. Mańkowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976, s. 151.

87 *Ibidem*.

88 *Ibidem*. Nie podano imienia Edelincka, nie jest więc jasne, czy chodzi o Gérarda (1640–1707) czy Jeana (ok. 1640–1680).

89 J. Talbierska, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1818–1832*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 409–410.

90 Zob. Mańkowski, *Mecenat…*, s. 154.

91 Zob. *ibidem*.

wad wielkich, lubo wśród niesłychanej wyniosłości jeniuszu zachowuje znane wzorów ociężałej natury kraju, w którym się zrodził"[92]. Mówiąc o „ociężałej naturze", Potocki niekoniecznie miał na myśli manierystyczny styl przedstawiania figur przez Rubensa. Bardziej prawdopodobne jest, że autor odnosił się do nastroju ukazanych postaci, odwołując się do artystycznego temperamentu, który był wówczas kojarzony z artystami Niderlandów (*lome en vochtige gesteldheid*)[93]. Inny tekst zawiera dalsze pochwały Potockiego dla sztuki Rubensa: „wszelako nieporównana wolność pędzla z naturą walcząca, świetność koloru i prawdziwie poetyczny tok i wyraz składni jego szczęśliwie zawsze pędzlem wydany styl Rubensa tak wziętym czyniły"[94]. Uznanie Polaka dla energicznego, intensywnego pociągnięcia pędzla antwerpskiego malarza można porównać z opinią Rogera de Pilesa, który w swoich pismach również doceniał zdolność Rubensa do wyrażania podniosłości i oceniał go jako jednego z najlepszych kolorystów w historii malarstwa[95].

Także w pamiętnikach Potockiego pojawiają się odniesienia do sztuki niderlandzkiej. Przy okazji opisów architektury sakralnej, którą podziwiał podczas wizyty w Genui we wrześniu 1773 r., Potocki omawia różne dekoracje kościołów, a poza włoskimi artystami wymienia również Rubensa i van Dycka[96]. Wyraża też swój podziw dla portretów van Dycka, które według niego charakteryzują się niezwykłą autentycznością, naturalnością (*la verité et la naturel*) oraz szlachetnością (*grand air de noblesse*)[97].

W piśmie *Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787* (*List obcokrajowca o salonie 1787 r.*) Potocki podejmuje temat „małego gatunku holenderskiego" (*petit genre hollandois*) oraz „przyjemnych mistrzów, których dzieła zdobią małe gabinety" (*maîtres aimables, don't les ouvrages sont aujourd'hui l'ornement de nos petits cabinets*)[98]. Pośród malarzy specjalizujących się w martwych naturach z kwiatami autor wymienia Gerarda van Spaendoncka oraz Jeana-Louisa de Marne, uważając ich obrazy za arcydzieła[99]. Następnie podkreśla, że twórcy tego gatunku z sukcesem wykorzystywali wszystkie atuty tej dziedziny, osiągając perfekcyjność oraz przedstawiając naturę w całej jej autentyczności[100]. Pisarz odnosi się zapewne do starannego i dokładnego sposobu malowania, dzięki któremu mistrzowie martwej natury byli w stanie odtworzyć ją niezwykle wiarygodnie. Dalej pisze: „A kiedy się pomyśli, że kropla wody na płatku

---

92 S. Kostka Potocki, *Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hr Potockiego senator wojewody...*, t. 2, Warszawa 1816, s. 238. Zob. *ibidem*, s. 157.

93 F. Grijzenhout, *Schilders, van zulk een lome en vochtige gesteldheid. Beeld en zelfbeeld van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*, „Low Countries Historical Review", t. 107, 1992, nr 4, s. 743.

94 Zob. Mańkowski, *Mecenat...*, s. 157.

95 Grijzenhout, *Schilders...*, s. 31.

96 J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki. Twórczość architekta amatora*, Warszawa 2009, s. 18.

97 Mańkowski, *Mecenat...*, s. 166.

98 Chociaż list został opublikowany anonimowo, dzisiaj jest przypisywany Stanisławowi Kostce Potockiemu. Zob. M.E. Zoltowska, *La critique d'art écrite par un Polonais. La Lettre d'un étranger sur le salon de 1787, de Stanislas Kostka Potocki*, „Dix–huitième Siècle", t. 6, 1974, s. 338.

99 *Fleurs sont un chef–d'oeuvre*. Zob. *ibidem*.

100 *Ce genre, poussé à cette perfection a son mérite; il rend la nature dans toute sa vérité*. Zob. *ibidem*, a także tłum. Joanny Guze: S. Kostka Potocki, *List cudzoziemca o salonie 1787*, opr. J. Polanowska, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego", t. 14, 2000, s. 227. Ten fragment tamże: „Ten rodzaj doprowadzony do doskonałości ma swoje zasługi; oddaje naturę w całej jej prawdzie".

róży kosztowała go całe dnie trudu i pracy, podziw budzi talent tego artysty, choć nikomu nie należy zalecać, żeby go naśladował"[101]. Przytoczony komentarz koresponduje z powszechnym uznaniem XVIII-wiecznych miłośników sztuki w Europie dla umiejętności niderlandzkich mistrzów, których chwalono za mozolny proces pracy malarskiej[102]. Według Johna Michaela Montiasa ówcześni kolekcjonerzy byli skłonni zapłacić za czas poświęcony przez artystę na malowanie oraz starania włożone w wykonanie dzieła[103].

Jeśli chodzi o stosunek Potockiego do sztuki Niderlandów, można ogólnie stwierdzić, że dostrzegał on ogromną wartość sztuki flamandzkiej, a przede wszystkim dzieł Rubensa i van Dycka, głównie ze względu na przestrzeganie przez tych artystów zasad *decorum* (Rubens w obrazach historycznych, a van Dyck w portretach). Spośród artystów holenderskich Potocki w pierwszej kolejności poważał rytowników. Wśród twórców martwej natury z kwiatami doceniał wszystkich malarzy niderlandzkich zajmujących się tym tematem z powodu ich umiejętnego, starannego sposobu malowania, co było powszechne pośród ówczesnych krytyków ceniących dokładną technikę *fijnschilders*.

Podsumowując, analiza treści katalogu kolekcji królewskiej z 1795 r., wsparta o wybór piśmiennictwa Stanisława Augusta oraz osób z jego otoczenia, dostarcza ogólnego wyobrażenia na temat percepcji sztuki niderlandzkiej w XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz pozwala umiejscowić ją w kontekście europejskich gustów kolekcjonerskich oraz opinii na temat sztuki. Z powyższych rozważań można wyciągnąć kilka ogólnych wniosków.

Zapewne upodobanie Stanisława Augusta do sztuki niderlandzkiej rozwinęło się już podczas młodzieńczych podróży do Niderlandów oraz pobytu w Paryżu, gdzie, obracając się w kręgach dworskich i arystokratycznych, zainteresował się tamtejszym modelem kolekcjonerskim zestawiającym współczesnych francuskich artystów z dawnymi mistrzami holenderskimi. Potwierdza to późniejsza korespondencja Stanisława Augusta z Madame Geoffrin, w której znajdują się entuzjastyczne wzmianki na temat sztuki niderlandzkiej.

O stosunku do sztuki niderlandzkiej wiele można się dowiedzieć z zachowanych w archiwach ofert wystawionych na sprzedaż obrazów niderlandzkich, gdyż zawierają one mniej lub bardziej szczegółowe opisy i oceny. Analiza słownictwa i sformułowań wykazuje, że w przypadku italianistów akcentowane są ich aspekty formalne, jednak w mniejszym stopniu niż w przypadku *fijnschilders*. Obrazy antwerpskich malarzy historycznych są opisywane mniej szczegółowo, przy czym więcej uwagi poświęca się ich tematyce aniżeli formie.

Również opisy katalogowe flamandzkich i holenderskich obrazów z kolekcji ostatniego króla Polski, formułowane zapewne przez Marcella Bacciarellego, dostarczają wiedzy na temat ich postrzegania. Można zauważyć ogólne tendencje, że oceny wyrażone w katalogu są koherentne z powszechnymi opiniami na temat sztuki niderlandzkiej w XVIII-wiecznej Europie. Znamienne jest przywiązywanie wagi do kryteriów takich jak koloryt, światłocień, ale przede

---

[101] *Mais lorsqu'on songe qu'une goutte d'eau répandue sur cette feuille de rose lui a coûté des journées entières de peine et de travail, l'on admire le talent de cet artiste laborieux, sans conseiller à personne de l'imiter*. Zob. Zoltowska, *op.cit.*, s. 338. Tłum. zob. Polanowska, *op.cit.*, s. 227.

[102] Michel, *op.cit.*, s. 128.

[103] J.M. Montias, *Le Marché de l'Art aux Pays–Bas, XV–XVII siècle*, Paris 1996, s. 35.

wszystkim do delikatnego, starannego wykończenia, dzięki czemu najwięcej pochwał można znaleźć wobec italianistów i *fijnschilders*. Intrygujący jest stosunek do Rembrandta i jego kręgu, gdyż z jednej strony docenia się delikatną, gładką fakturę, chociaż w niektórych komentarzach to właśnie odmienna, widoczna praca pędzla oraz inne odbiegające od zasad *decorum* właściwości sztuki Rembrandta wydają się wzbudzać podziw.

Wybrane piśmiennictwo autorów z najbliższego otoczenia Stanisława Augusta potwierdza opinie na temat mistrzów niderlandzkich zawarte w królewskim katalogu. U Krasickiego można zauważyć szczególne uznanie dla sztuki Rembrandta, Rubensa i van Dycka, przy czym jego ocena w dużym stopniu odzwierciedla opinie europejskich krytyków sztuki. Niemcewicz podziwia tych samych artystów co Krasicki, dodatkowo również Pietera Brueghla, a Niderlandy uznaje za miejsce rozkwitu wszelakiej sztuki. U Potockiego natomiast można zaobserwować ogromne uznanie dla szkoły flamandzkiej, głównie Rubensa i van Dycka, za ich respektowanie zasad *decorum*, oraz dla malarzy martwej natury z kwiatami za ich mozolną, uwzględniającą najmniejsze szczegóły pracę.

Reasumując, przytoczone piśmiennictwo pokazuje, że malarstwo flamandzkie i holenderskie cieszyło się dużym uznaniem w kręgach elity XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, co zapewne w dużej mierze można uznać za zasługę króla Stanisława Augusta. Już wówczas sztuka takich mistrzów jak Rubens i van Dyck była ceniona, podczas gdy Rembrandt zyskiwał na popularności.

STRESZCZENIE

Sztuka niderlandzka zajmowała istotną pozycję w zbiorach króla Stanisława Augusta, była drugą najliczniej reprezentowaną szkołą malarską w jego zbiorach. Analiza katalogu królewskiej kolekcji opublikowanego przez Tadeusza Mańkowskiego w 1932 r., na podstawie innych fragmentów XVIII-wiecznego piśmiennictwa, przybliża percepcję sztuki holenderskiej i flamandzkiej w kręgach stanisławowskich, wskazuje rolę Stanisława Augusta w kreowaniu opinii na jej temat, a także pozwala umiejscowić polskie gusta w szerszym kontekście ówczesnej kultury europejskiej.

Z treści pamiętników oraz korespondencji Stanisława Augusta można wnioskować, że upodobanie do malarstwa niderlandzkiego rozwinęło się u niego podczas młodzieńczych podróży do Niderlandów oraz pobytu w Paryżu, gdzie zetknął się z nurtem holandyzmu oraz tamtejszym modelem kolekcjonerskim zestawiającym dawnych mistrzów niderlandzkich ze współczesnymi artystami francuskimi.

Opinie na temat malarstwa holenderskiego i flamandzkiego zawarte są zarówno w treści ofert wystawianych na sprzedaż obrazów, jak i w opisach malowideł w katalogu królewskiej kolekcji, formułowanych przez Marcella Bacciarellego. Do sztuki niderlandzkiej w swoich pismach odnoszą się także Ignacy Krasicki, Julian Ursyn Niemcewicz czy Stanisław Kostka Potocki. Przytoczone piśmiennictwo świadczy o powszechnym uznaniu, jakim malarstwo holenderskie i flamandzkie cieszyło się w kręgach kulturalnej elity XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, co w dużej mierze można uznać za zasługę króla Stanisława Augusta.

SŁOWA KLUCZOWE: Stanisław August, kolekcjonerstwo XVIII w., sztuka niderlandzka, malarstwo holenderskie i flamandzkie, epoka stanisławowska

SUMMARY

RECEPTION OF NETHERLANDISH ART IN KING STANISLAUS AUGUSTUS' CIRCLES – ANALYSIS OF THE 1795 CATALOGUE OF THE ROYAL COLLECTION AND SELECTED LITERATURE

Netherlandish art held an important position in the collection of King Stanislaus Augustus and was the second most numerously represented painting school in his collection. Analysis of the catalogue of the royal collection published by Tadeusz Mańkowski in 1932, in combination with other fragments of 18th-century literature, offers insights into the perception of Dutch and Flemish art in the monarch's circles, indicates Stanislaus Augustus' role in shaping its perception and helps to place Polish tastes in the broader context of contemporary European culture.

Stanislaus Augustus' memoirs and correspondence indicate that his predilection for Netherlandish painting developed during his trips to the Netherlands and his stay in Paris. As a young man, he came into contact with the French movement of Hollandism and the local art collecting model, which juxtaposed Dutch old masters with French contemporary artists.

Opinions on Dutch and Flemish painting can be found both in the bids of the paintings on sale and in the descriptions of the paintings in the catalogue of the royal collection formulated by Marcello Bacciarelli. Ignacy Krasicki, Julian Ursyn Niemcewicz and Stanisław Kostka Potocki also make reference to Netherlandish art in their writings. All the above literature testifies to the high recognition that Dutch and Flemish painting enjoyed in the circles of the cultural elite of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 18th century. Appreciation of this art may safely be attributed to King Stanislaus Augustus.

KEYWORDS: Stanislaus Augustus, 18th-century art collecting, Netherlandish art, Dutch and Flemish painting, Stanislaus' times

BIBLIOGRAFIA / REFERENCES

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Archiwum PAN i PAU w Krakowie, K–XIII–12, *Catalogues des tableaux marbres et estampes existantes dans differents cabinets de France, Hollande, Allemagne*, sygn. 69, s. 55 v.

Archiwum Główne Akt Dawnych, Korespondencja Stanisława Augusta, *List Marcello Bacciarellego do Stanisława Augusta*, 30 XII 1795.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Krasicki I., *Satyra IV. Marnotrawstwo*, w: *idem*, *Dzieła*, Paryż 1830, s. 129–130.

Krasicki I., *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1–2, Warszawa 1781.

Niemcewicz J. Ursyn, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1–2, red. J. Dihm, Warszawa 1957.

Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia, red. M. Dębowski, Warszawa 2013.

Poniatowski Stanisław II August, Geoffrin M.-T.R., *Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin (1764–1777), précédée sur Stanislas–Auguste et Madame Geoffrin et accompagnée de nombreuses notes par M. Charles de Mouÿ,* Paris 1875.

Potocki S. Kostka, *List cudzoziemca o salonie 1787*, tłum. J. Guze, opr. J. Polanowska, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego", t. 14, 2000, s. 221–235.

Potocki S. Kostka, *Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hr Potockiego senator wojewody…*, t. 2, Warszawa 1816, s. 238.

OPRACOWANIA

Benesz H., *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings in Polish Collections*, cz. 1: *Poland*, *Gerson Digital*, http://gersonpoland.rkdmonographs.nl/ (dostęp: lipiec 2019).

Chachulski T., *Stanisław August i współcześni mu pisarze*, w: *Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Dramat państwa, odrodzenie narodu*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2011, s. 347–362.

Grijzenhout F., *Schilders, van zulk een lome en vochtige gesteldheid. Beeld en zelfbeeld van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*, „Low Countries Historical Review", t. 107, 1992, nr 4, s. 726–744.

Grijzenhout F., *Tussen rede en gevoeligheid. De Nederlandse schilderkunst in het oordeel van het buitenland*, w: *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende–eeuwse schilderkunst in later tijd*, red. F. Grijzenhout, H. van Veen, Heerlen 1992, s. 27–54.

Hecht P., *De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Amsterdam 1989.

Juszczak D., Małachowicz H., *Łazienkowska kolekcja obrazów. Historia i stan badań*, w: *eaedem*, *Galeria obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog*, red. D. Juszczak, H. Małachowicz, Warszawa 2015.

Korthals Altes E., *De verzamel- en waarderingsgeschiedenis van Rembrandts artistieke nalatenschap in de achttiende eeuw*, w: *Rembrandt in perspectief. De veranderende visie op de meester en zijn werk*, red. J. Rutgers, M. Rijnders, Zwolle 2014, s. 41–72.

Kossecka T., *Gabinet rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1999.

Małachowicz H., *Galeria obrazów Stanisława Augusta*, w: *Stanisław August. Ostatni król Polski: polityk, mecenas, reformator. 1764–1795*, kat. wyst., red. A. Sołtys, Warszawa 2011, s. 223–231.

Manikowska E., *Acquiring Paintings for the Polish Court: King Stanislaw August (1764–1795) and His Dealers*, w: *Art Auctions and Dealers. The Dissemination of Netherlandish Art during the Ancien Régime*, red. D. Lyna i in., Turnhout 2009, s. 109–126.

Manikowska E., *Kolekcjonerstwo obrazów mistrzów europejskich w dawnej Polsce*, w: *Sztuka cenniejsza niż złoto: obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich: wystawa poświęcona pamięci Jana Białostockiego*, kat. wyst., red. A. Kozak, A. Ziemba, Warszawa 1999.

Manikowska E., *Sztuka i dyplomacja. Kontekst rzymski kolekcjonerstwa Stanisława Augusta*, w: *Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Dramat państwa, odrodzenie narodu*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2011, s. 267–278.

Mańkowski T., *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932.

Mańkowski T., *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976.

Mańkowski T., *Obrazy Rembrandta w galerji Stanisława Augusta*, Kraków 1929.

Michel P., *French Collectors and the Taste for Flemish Painting During the Eighteenth Century*, w: *Art Auctions and Dealers. The Dissemination of Netherlandish Art during the Ancien Régime*, red. D. Lyna i in., Turnhout 2009, s. 127–138.

Montias J.M., *Le Marché de l'Art aux Pays–Bas, XV–XVII siècle*, Paris 1996.

Pieńkos A., *Holandyzm w malarstwie francuskim XVIII w. W oczekiwaniu na syntezę*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego", t. 7, 1995, s. 75–87.

Polanowska J., *Stanisław Kostka Potocki. Twórczość architekta amatora*, Warszawa 2009.

Rosales Rodríguez A., *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008.

Talbierska J., *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1818–1832,* w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 399–415.

Taylor P., *The Concept of Houding in Dutch Art Theory*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1992, 55, s. 210–232.

Tomkiewicz W., *Pisarze polskiego odrodzenia o sztuce*, Wrocław 1955.

Ziemba A., *Stanisława Augusta holenderski „pochop". Obrazy holenderskich mistrzów XVII wieku w kolekcji królewskiej*, w: *De Gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. A. Ziemba, R. Pasieczny, Warszawa 1996, s. 41–52.

Zoltowska M.E., *La critique d'art écrite par un Polonais. La Lettre d'un étranger sur le salon de 1787, de Stanislas Kostka Potocki*, „Dix–huitième Siècle", t. 6, 1974, s. 325–341.

Magdalena Królikiewicz, adiunkt w Ośrodku Sztuki Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum; historyk sztuki, prawnik, absolwentka Uniwersytetu w Utrechcie. Zainteresowania badawcze: malarstwo holenderskie i flamandzkie XVII w., kolekcjonerstwo, muzeologia.