

A 1213 II

BI-12

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

PRACE
KOMISJI HISTORII SZTUKI

TOM VIII — ZESZYT I

Tadeusz Przykowski: Bogdan i Krzysztof Lubienieccy.—
Jerzy Żarnecki: Nieznany posąg Kazimierza Wielkiego.

KRAKÓW MCMXXXIX

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNIACH GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA — KRAKÓW — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE



BI-12

TADEUSZ PRZYPKOWSKI

BOGDAN I KRZYSZTOF LUBIENIECCY

Dwaj bracia, artyści-emigranci, o dość znacznym i z wielu publikowanych notatek cudzoziemcom znanym dorobku artystycznym intrygowali od dawna naszych badaczy historii sztuki. Począwszy od Rastawieckiego, a nawet jeszcze przed nim, znajdujemy liczne o nich wzmianki, lecz niestety bardzo ogólnikowe i polegające na przepisaniu tych samych danych, znanych z obcych słowników niemieckich i holenderskich malarzy. Trudność szczegółowego i naukowego opracowania pozostałego po nich dobytku twórczego polegała na rozproszeniu go po całym szeregu miejscowości w Europie; również niezbyt łatwe było badanie archiwaliów, w staroholenderskim języku pisanych.

Pierwszym dopiero, który się gruntownie zajął tą żmudną pracą, był wybitny badacz dawnego malarstwa polskiego a zarazem znawca malarstwa holenderskiego, prof. Jerzy Mycielski. Potrafił on zainteresować tą sprawą wielkiego uczonego i zbieracza haskiego dra Abrahama Brediusa, który jest głównym twórcą kilkudziesięciu notatek, czy to archiwalnych, czy to dotyczących nowowyszukanych dzieł Krzysztofa Lubienieckiego, poczynionych w długoletnich poszukiwaniach archiwalnych w Amsterdamie i przez rozległe stosunki artystyczne i antykwarskie w Holandii. Notatki te w formie listów i luźnych kartek znajdują się w spuściznie po ś. p. Mycielskim, której to spuścizny, za pośrednictwem prof. J. Pagaczewskiego i doc. A. Bochnaka, stałem się szczęśliwym spadkobiercą. Prócz notatek Brediusa i kilku listów amsterdamskiego historyka sztuki E. Moesa sprzed lat trzydziestu kilku materiały po ś. p. Mycielskim zawierały parę listów dotyczących dzieł Lubienieckich, znajdujących się poza Holandią, oraz kilka zaledwie notat własnych prof. Mycielskiego, odnoszących się głównie do szczegółowej genealogii rodziny Lubienieckich. Bardzo natomiast bogato przedstawiał się dział ilustracyjny. Pod tym względem większość dzieł Lubienieckich była już zebrana, była nawet gotowa znaczna ilość klisz cynkowych, które też zużytkowano w niniejszej pracy. Niestety wiele fotografii nie miało żadnych podpisów ani nawet odpowiedników w pozostawionym materiale rękopiśmiennym, tak iż niekiedy trzeba było długich nowych poszukiwań, by się dowiedzieć, co dane zdjęcie przedstawia i gdzie się dany obraz znajduje.

Starszym z braci, Bogdanem, zainteresował się w czasie swych poszukiwań powojennych w Berlinie również prof. M. Morelowski i jemu zawdzięczam kilka notatek ze starszej literatury niemieckiej o tym artyście.

Cały ten materiał został na nowo przepracowany, sprawdzony na miejscu w archiwach i muzeach a także zbiorach prywatnych oraz uzupełniony własnymi badaniami i poszukiwaniami, przedsięwziętymi w kilku specjalnych dłuższych wyprawach w tym celu do Berlina,

Budapesztu, Wiednia, Paryża, Holandii itp. W ostatniej z tych podróży przyszedł mi ze znaczną pomocą finansową Fundusz Kultury Narodowej przy Prezydium Rady Ministrów.

Taka jest geneza tej pracy. Wszystkim, którzy się przyczynili do jej powstania, składam na tym miejscu gorące podziękowanie.

*

*

*

„Jeśli by kto taki znalazł się, który by sektę ariańską w państwach naszych tak koronnych i litewskich i w ziemiach doń należących śmiało i ważył się wyznawać, krzewić albo opowiadać, albo onej zwolenników chronić i przechowywać, a byłby o tym prawnie przekonany, takowy każdy wyżej mianowanej ustawie podlegać ma i bez wszelkiej odwołki przez starosty nasze, urzędy ich, na gardle ma być karan pod utratą starostwa. A ochrońcom ich tanquam pro poena perduellionis, forum w trybunale inter causas conservatas mixti fori naznaczamy ad instantiam cuiusvis tak starostom, jak i ich urzędom i w W. Ks. Litewskim na trybunale in quovis registro. Chcąc jednak litościwość naszą okazać, jeżeli by się który znalazł, co by tej sekty swojej wyrzec się nie chciał, takowemu na lat trzy do wyprzedania się pozwalamy, zabezpieczamy bezpieczeństwo osób, dóbr i odbierania długów”¹.

Wiek XVII w Polsce to okres niesłychanie burzliwy, i to burzliwy pod każdym względem. W czasach tych kraj nasz nie tylko ogniem i mieczem był do głębi wstrząsany. O wiele może od tych zewnętrznych wstrząsów silniejszymi i trwałszymi były przechodzące z pokolenia na pokolenie wzruszenia umysłów i dusz, a jedynie przez niesłuszną przewagę dawaną w historii wydarzeniom politycznym nad kulturalnymi są one przytłumione w naszej świadomości przez szcęk oręża.

Wśród rozlicznych odmian sekt i wyznań, jakich czepiały się poruszone umysły, wyjątkowe stanowisko zajmuje radykalna doktryna arian czyli braci polskich. Wyrosła na włoskich spekulacjach nad teologicznymi dogmatami i przez samych Włochów do Polski przeszczepiona, w żywych umysłach, szukających wyzwolenia z więzów średniowiecznej jeszcze scholastyki, znalazła szeroki oddźwięk. W radykalizmie swym odrzuca najważniejsze dogmaty Kościoła katolickiego, rozbija zupełnie hierarchię kościelną, a nawet socjalną, głosi potrzebę swobody ducha, wprowadza skrajny indywidualizm do religijnych dysertacji, skrępowany jednak tekstem Biblii i moralnymi praktykami. Stąd rozumiała jedynie wyższym umysłem filozoficznym i teologicznym, ale również niesłychanie łatwa do wyrażania się w szereg drobniejszych sekt i wierzeń².

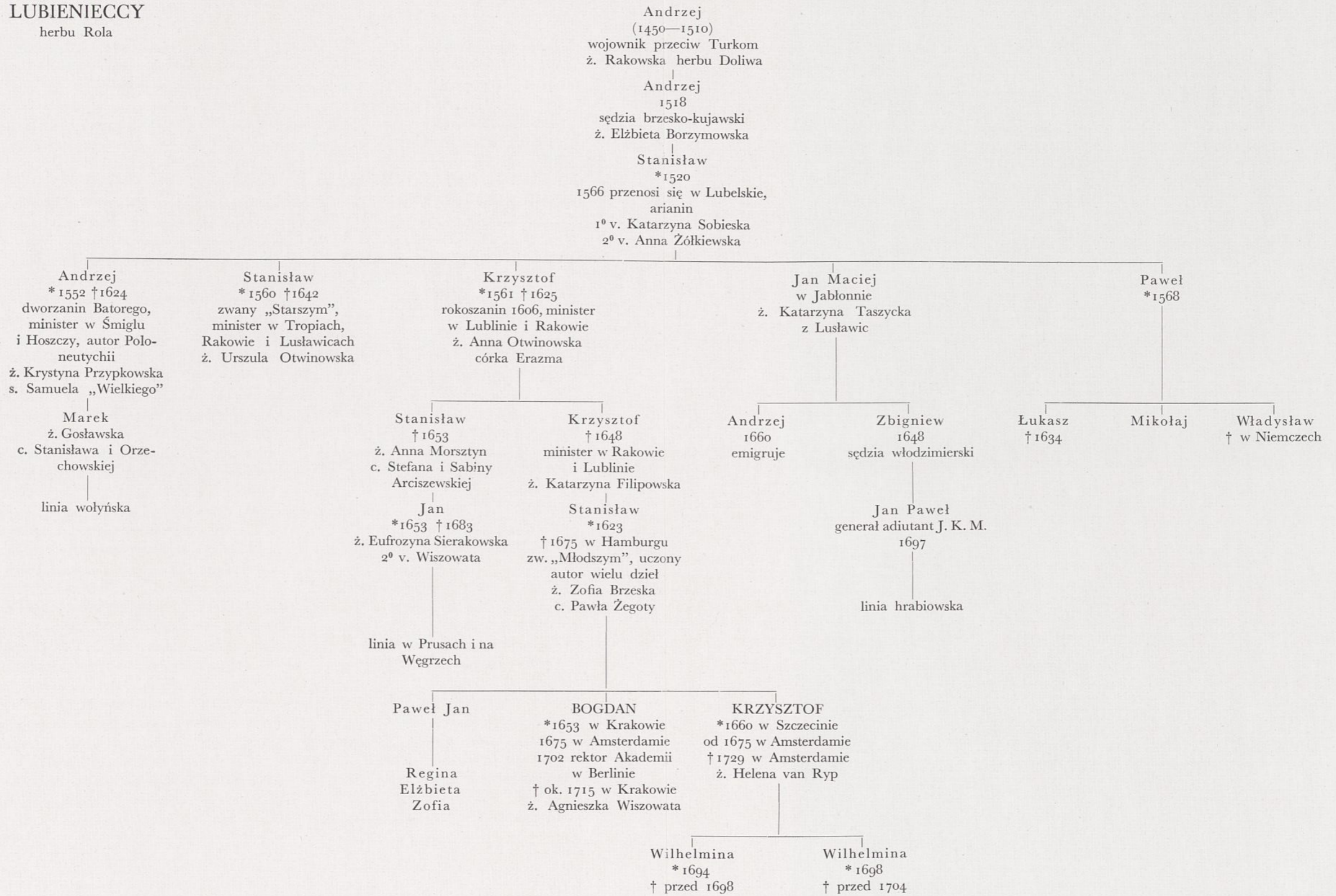
Arianizm jest niejako prekursorem nowoczesnego racjonalizmu, obarczony jednak pewnymi tradycjami religijnymi, choć w zasadzie tak gorąco z nimi walczy. Te istotne pęta tradycji przy licznych niezwykle postępowych dążeniach, dopiero w setki lat słusznych i zrozumiałych, stwarzały całą nierealność tej doktryny³. Niezrozumiała dla mas i w ogóle trudno dostępna, nie do przyjęcia przez rządzących wskutek potępienia wojen i ówczesnej hierarchii socjalnej, straszliwa dla pojęć religijnych nie tylko Rzymu, ale nawet Wittenbergi czy Genewy, do tego posiadająca w swych szeregach jednostki bardzo wybitne i uzdolnione,

¹ *Konstytucje sejmowe* IV 515, r. 1658.

² Chmaj L., *Samuel Przytkowski*, Kraków 1927, s. 3.

³ Tenże, *Andrzej Wiszowaty* (Reformacja w Polsce I, Warszawa 1921, s. 285).

LUBIENIECCY
herbu Rola



lecz przeważnie myślące nierealnie i od życia zupełnie oderwane, musiała doprowadzić wreszcie wśród wojennej zawieruchy do zatargu nie tylko duchowego, ale nawet i politycznego: do jedyne go w dziejach tolerancyjnych dawnej Polski edyktu pokrewnego edyktom po Nocy św. Bartłomieja — uchwały banicji arian na Sejmie dnia 10 lipca 1658.

Banicja ta była genezą pierwszej z licznych i jakże bolesnych emigracji całego szeregu szlacheckich i wybitnych jednostek naszego społeczeństwa, wypędzanych w wiekach następnych przez złośliwe fata ze swej ojczyzny, wrywanych z właściwego im środowiska i wyrzucanych w nowe, przeważnie tak nieprzychylnie warunki. Na wygnaniu też doktryna ta wymiera, powoli przechodząc w czysty racjonalizm, nie będący już żadną religią. Racjonalizm ten, którego zaczątki arianizm od początku w sobie zawierał, topi się w tak bardzo rozpowszechnionym potem racjonalizmie w. XVIII.

Wielu zwolenników ariaństwa, gdy im przyszło zdecydować w wyborze między ziemią ojców a wiarą ojców, wybiera raczej ziemię. Ale te umysły, które w zamilowaniu do swobody w tej tylko wierze widziały należyte jej zagwarantowanie, wolą porzucić wszystko, nawet najniezbędniejsze podstawy egzystencji materialnej i związaną z nimi swobodę materialną, byle by jedynie zachować jeszcze niezbędniejszą im swobodę duchową. Do takich właśnie umysłów należał Stanisław Lubieniecki, zwany wśród braci polskich „Młodszym” z powodu również wybitnego wśród nich stanowiska stryja swego ojca tegoż samego imienia.

Lubienieccy herbu Rola byli starą rodziną kujawską i należeli do znaczniejszej szlachty tej ziemi, z której w w. XVI przenoszą się w Lubelskie, na Wołyń i w inne dzielnice kraju. Herbarze nasze¹, choć wiele podają o nich szczegółów, to jednak jako redagowane przez zakonników katolickich unikają dokładniejszych danych o najwybitniejszych umysłach tego rodu, jako należących do obozu dyssydenckiego, dając za to notatki o wielu pieniaczych procesach i mniejszych godnościach ostatnich członków rodu, którego jedna gałąź otrzymała później tytuł hrabiowski i dotychczas przedstawiciele swych posiada. Już od połowy w. XV zaczynają Lubienieccy występować na szerszą widownię, ale dopiero po przystąpieniu do braci polskich w połowie w. XVI wydają kilka wybitnych i ukształconych umysłów, wyrobionych wśród licznych dysput na uniwersytetach zachodniej Europy.

Załączona tu genealogia jest uproszczeniem genealogii opracowanej przez prof. Mycielskiego, z opuszczeniem żeńskich przedstawicielek rodu, z uzupełnieniem natomiast szczegółami zaczerpniętymi z herbarzy czy archiwaliów a odnoszącymi się do najwybitniejszych członków rodziny. Jak z niej widzimy, pierwszym arianinem, który zarazem przenosi rodzinę w okolice Lublina (stąd parokrotne mylne wywodzenie przez obcych autorów² nazwiska od Lublina), jest Stanisław, prapradziad naszych malarzy, ożeniony dwukrotnie z przedstawicielkami możliwych rodów katolickich: z Katarzyną Sobieską i powtórnie z Anną Żółkiewską. Pozostawia on pięciu synów, z których najstarszy Andrzej studiuje w Paryżu, potem jest dworzaninem Batorego i opuszcza dwór królewski, by ministrować w Śmiglu, a później wołyńskiej Hoszczy. Zaznacza się on wybitną działalnością literacką jako autor *Poloneutychii* (historii narodu polskiego)³ i szeregu innych pism. Zapatrzony w obronę wolności szlacheckiej i ariańskiej, zdobywa wielką popularność wśród współwyznawców⁴. Dwaj jego bracia, Stanisław i Krzysztof, są ministrami w stolicy arianizmu, Rakowie; z nich Stanisław

¹ Paprocki B., *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków 1858, s. 336. — Niesiecki K., *Herbarz polski*, VI, Lipsk 1841, s. 144—5. — Boniecki A. i Reiski A., *Herbarz polski*, XV, Warszawa 1912, s. 34—44. — Dunin-Borkowski J., *Almanach błękitny*, Lwów, s. 554—8. ² Np. Wurzbach A., *Niederländisches Künstler-Lexicon*, II, Wien—Leipzig 1910, s. 70. ³ Rpis w Ossolineum, ⁴ Grabowski T., *Literatura ariańska w Polsce*, Kraków 1908, s. 179.

zwany „Starszym“ układa wiersze moralizatorskie i liczne pieśni. Wszyscy oni, tak jak i ich potomkowie, żenią się już z przedstawicielkami najwybitniejszych rodzin arianskich. Wśród żon ich znajdujemy Otwinowskie (z tych jedna córką sławnego Erazma), Taszycką z Lusławic, Przypkowską (siostrę Samuela zwanego „Wielkim“), Morsztynównę (córkę Stefana), Brzeską, Wiszowatą (żonę malarza Bogdana) i inne. Te to stosunki rodzinne i owi wybitni członkowie rodu tworzą z niego jedną z najgłośniejszych rodzin arianskich w Polsce.

Syn wspomnianego Krzysztofa, noszący to samo imię, jest również ministrem w Rakowie i tu rodzi mu się 23 sierpnia 1623 syn Stanisław¹. Początkowo uczy się w Rakowie, następnie podróżuje po Francji i Holandii ze Stefanem Niemiryczem, by po śmierci ojca (zaszłej w r. 1648) powrócić do kraju. Tutaj 12 stycznia 1652² żeni się z Zofią Brzeską, córką Pawła Żegoty Brzeskiego, i zostaje pomocnikiem ministra siedliskiego Jana Ciachnowskiego, a potem ministrem czarkowskim. W czasie zawieruchy szwedzkiej przybywa do Krakowa w r. 1656, skąd 30 sierpnia 1657³ wyjeżdża do Szczecina, przybywa 7 października do Wolgastu, gdzie go znajdujemy na dworze szwedzkim. Potem osiada w Szczecinie, znamy stąd list jego z r. 1658 do króla Karola Gustawa⁴. Baniąją arian zamyka mu drogę powrotną do kraju. Pozostawiwszy żonę w Szczecinie tuła się po Niemczech w służbie brandenburskiej, by osiąść na nieco dłużej w Hamburgu, dokąd 29 maja 1662 sprowadza żonę z dziećmi⁵. Z powodu dysput musi opuścić Hamburg w r. 1667. W styczniu r. 1670 pertraktuje z Henrykiem Hendricksenem, drukarzem amsterdamskim, o druk rycin treści geometryczno-astronomicznej⁶. Dnia 11 października tegoż roku ma zatarg z wydawcą Fransem Kuypereem w Amsterdamie o druk dzieła *Theatrum cometicum*, mimo zawartego z nim 8 grudnia 1668 kontraktu i już odbitych rycin do tegoż dzieła⁷. Wreszcie umiera otruty 18 maja 1675⁸. Wdowa po nim procesuje się w styczniu 1676 w imieniu zmarłego męża „in puncto iniuriarum atrocissimarum realium et verbalium” z Małgorzatą i Elżbietą Struckmann, być może w związku ze śmiercią małżonka⁹. Jest jeszcze wymieniona dnia 12 lutego 1676 jako wdowa po sekretarzu króla polskiego przy sposobności świadczenia w jakiejś sprawie¹⁰.

Stanisław Lubieniecki, historiograf zboru arianskiego, był znanym talentem pisarskim; poza większymi dziełami, jak *Historia reformationis Polonicae* i *Theatrum cometicum*, znamy szereg jego drobniejszych utworów, a między nimi i panegiryk dla Jana Sobieskiego, świadczący o chęci powrotu do kraju, udaremnionego jednak przez obstawanie przy swej wierze. Wielka erudycja teologiczna i naukowa zjednywa mu poważne stosunki naukowe w Europie. Wśród ludzi, z którymi utrzymuje kontakt, spotykamy takie nazwiska jak Heweliusza, Guerickego, Leibniza i innych. Ta naukowość jego jest jedną z form przeradzenia się wyznania arianskiego poprzez Kartezjusza i Bayle'a w racjonalizm encyklopedystów¹¹. Zbyt silne akcentowanie ogólnie potępionego wyznania i próby krzewienia go narażały Stanisława Lubienieckiego na liczne nieporozumienia ze współczesnymi i były powodem tragicznego jego zgonu. W Uniwersytecie w Amsterdamie znajduje się jego portret pędzla Macieja Scheitza, sztycho-

¹ Lubieniecius S., *Historia reformationis Poloniae*, Freistadt 1685, k. 2 a. ² Tamże k. 3 a.

³ Tamże k. 3 r. ⁴ Sztokholm, Archiwum Państwowe. ⁵ Lubieniecius o. c. k. 5 r. ⁶ Amsterdam, Archiwum Miejskie, akta notariusza Hellerusa. ⁷ Tamże, akta notariusza Loessa; kontrakt opublikował de Vries A. D., *Biografische aanteekeningen betreffende voornamelijk amsterdamsche schil- ders, plaatsnijders, enz.* (Oud Holland III 1885, s. 225, not. Hellerus). ⁸ Lubieniecius o. c. k. 6 r.

Życiorys tu zamieszczony miał być napisany przez jednego z synów, jak o tym mówi przedmowa. ⁹ Amsterdam, Archiwum Miejskie, akta notariusza Outgersa, 14 I 1676. ¹⁰ Tamże, akta notariusza Jaarlanda, ¹¹ Grabowski o. c. s. 472.



1. Bogdan Lubieniecki, Zuzanna w kąpielach. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.

wany później przez L. Vischera¹. W żywych i pełnych inteligencji oczach i silnie zaciętych ustach odbija się charakter, jaki można sobie wyobrazić z jego burzliwego życiorysu.

Nie było wcale rzeczą przypadku, że starając się trafić na spokojniejsze miejsce zamieszkania dla siebie i swej rodziny zajechał wreszcie do tak wysoko artystycznie postawionego kraju, jakim była w tym czasie Holandia. W drugiej połowie w. XVII Niderlandy cieszyły się niezwykłą pomysłnością. Rzeczpospolita uznana po pokoju westfalskim przez wszystkie mocarstwa, bogacona przez stałe a tak wielkie wpływy kompanii wschodnio- i zachodnio-indyjskich, a zarazem zawdzięczająca swą wolność i niepodległość walkom o swobodę wyznania, była wymarzoną przystankiem wszelkich zbiegów religijnych. Tu gromadzą się hugonoci francuscy, tutaj także zbiegają arianie polscy, których stosunki z Niderlandami datują się od lat przeszło stu. Przecież tu studiowali prawie wszyscy wybitniejsi bracia polscy, tu wydawali swe dzieła i tutaj mieli liczne i rozgałęzione stosunki. Tutaj działał sławny admirał Krzysztof Arciszewski, z którą to rodziną i Lubienieccy byli spowinowaceni. Przeglądając notatki notarialne w archiwach miast holenderskich z tych czasów, natrafiamy co chwila na polskie nazwiska². Między studentami Uniwersytetu w Lejdzie samych członków rodziny Lubienieckich spotykamy czterech: Andrzeja w r. 1605³, Krzysztofa w r. 1616⁴, Gabriela w r. 1639⁵ i Stanisława w r. 1649⁶, gdy w podróży swej dłużej o Holandię zawadził.

Nic więc dziwnego, że do szą z dróg zarobkowych owego czasu. Stąd wyznanie Lubienieckich i połączona z nim banicja dały nam malarzy holenderskich o polskich nazwiskach i polskim pochodzeniu, do którego się stale przyznawali, i sprawiły, że należeli oni do tych nielicznych Polaków, którzy się bezpośrednio zetknęli z najżywoźniejszym źródłem wielkiej sztuki europejskiej w. XVII.

2. Podpis Bogdana Lubienieckiego (uszkodzony) na obrazie Zuzanna ze starcami.

Amsterdamu schronili się nasi wygnańcy, by w kraju tak bogatym i przychylnie dla wszelkich wyznań reformowanych usposobionym wyrobić sobie nowe warunki bytu. A że równocześnie z bogactwem kraju także i sztuka w tych czasach osiągnęła najwyższy w Europie poziom, zapobiegliwy o byt swych synów Bogdana i Krzysztofa, pozbawionych własnego majątku, skierował ojciec ich obu na tę najszlachetniej-

BOGDAN LUBIENIECKI

* 1653—† ok. 1715

Starszym z dwóch braci był Bogdan, który wśród obcych używał zawsze greckiego brzmienia tego imienia: Teodor. Do życia jego zachowało się niewiele materiału archiwalnego,

¹ Odbitki: B. Pol. w Paryżu, Gołuchów, B. Czart., Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie. Reprodukja: Morawski Sz., *Arianie polscy*, Lwów 1906, s. 336. ² Notuję tutaj napotkane przypadkowo przy tych badaniach nazwiska: Lejda: 28 IV 1639 Stefan Oborski, Stanisław Ciechanowiecki i Filip Teodor Laskowski, sprawy długów (not. Vergeyl); 6 XII 1641 Stanisław Stokowski (not. Maerten Fersijden); 15 XII 1642 Marcin Czarniecki, Piotr Odrowąż Strasz (tamże); 8 V 1643 Władysław Rajecki (tamże); Amsterdam: 22 VIII 1642 Krzysztof Tretkowski malarz (not. Verhey); 8 X 1671 Jakub Gorecki sprzedaje zboże (not. Outgers); Grzegorz Stefan Służewski pisze 4 VI 1675 testament i wyjeżdża do Indii (not. Loenius); 4 VIII 1693 Zofia z Ogińskich d'Iddchinge (not. Rindt). ³ *Album studiosorum Academiae Lugduno-Batavae, 1575—1875*, ed. du Rien G., Hagae 1875: 1 XI 1605. ⁴ Tamże 30 XI 1616. ⁵ Tamże 30 VI 1639. ⁶ Tamże 4 VI 1649.



3. Bogdan Lubieniecki, Bitwa. Warszawa, Muzeum Narodowe.

a liczne życiorysy, zamieszczane w obcych i polskich wykazach artystów, przeważnie powtarzają z mniejszą lub większą dokładnością te same szczegóły.

Pierwszą, prawie że współczesną wiadomość o nim mamy u Arnolda Houbrakena w życiorysach artystów niderlandzkich ¹. Pisze on, że Teodor urodził się w Krakowie w r. 1653, tę samą datę powtarzają następni jego biografowie, jak Jakub Campo-Weyerman w r. 1729 ², Descamps w r. 1753 ³, Humbert przed r. 1761 ⁴, Nicolai w r. 1786 ⁵ i inni, podając zarazem zawsze jako miejsce urodzenia Kraków. Jedyne Chłędowski w Pamiętniku Lwowskim ⁶ jako miejsce jego narodzin wymienia Czarkowoy w województwie krakowskim, co nie wydaje się być nieprawdopodobnym, jeżeli zważymy, że ojciec jego po ślubie w r. 1652 został ministrem w Czarkowach ⁷. A możliwym jest, iż sam Lubieniecki mógł cudzoziemcom podawać jako miejsce swego urodzenia bardziej im znaną a niedaleko stosunkowo położoną dawną stolicę kraju. W metryce ślubu ⁸ podaje jako miejsce, skąd pochodzi, Lublin, choć już ojciec jego w tych stronach nie mieszkał. Wyjechawszy jako dziecko wraz z rodzicami z kraju, początków

¹ Houbraken A., *De groote schoubourgh der nederlandsche konstschilders en schilderessen*, s'Gravenhage 1718—21, III s. 328. ² Campo-Weyerman J., *De levens-beschryvingen der nederlantsche konstschil-ders*, s'Gravenhage 1729, s. 169. ³ Descamps, *La vie des peintres flamands*, Paris 1753—60, III s. 305. ⁴ Humbert, *Nachrichten von verschiedenen Künstlern, welche von Zeit Friedrich Wilhelm des Grossen in Berlin gelebt und gearbeitet haben*, hrsgg. von K. H. v. Heinecken, Leipzig 1768, s. 64. ⁵ Nicolai, *Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin u. Potsdam*, Berlin—Stettin 1786, s. 97. ⁶ VI 1817, s. 181. ⁷ Lubieniecius *o. c.* k. 3a. ⁸ Amsterdam, Archiwum kościoła remonstrantów, metryki ślubu, 21 V 1677.



4. Bogdan Lubieniecki, Kirke zamienia króla Pikusa w ptaka.
Warszawa, Muzeum Narodowe.

Meya, u którego począł malować. Już sama data bitwy pod Narwą (30 listopada 1700) wyklucza tę fantastyczną historię, która musiała wyniknąć z jakiegoś nieporozumienia, względnie pomieszania przez Humberta Bogdana Lubienieckiego z jakąś inną osobą.

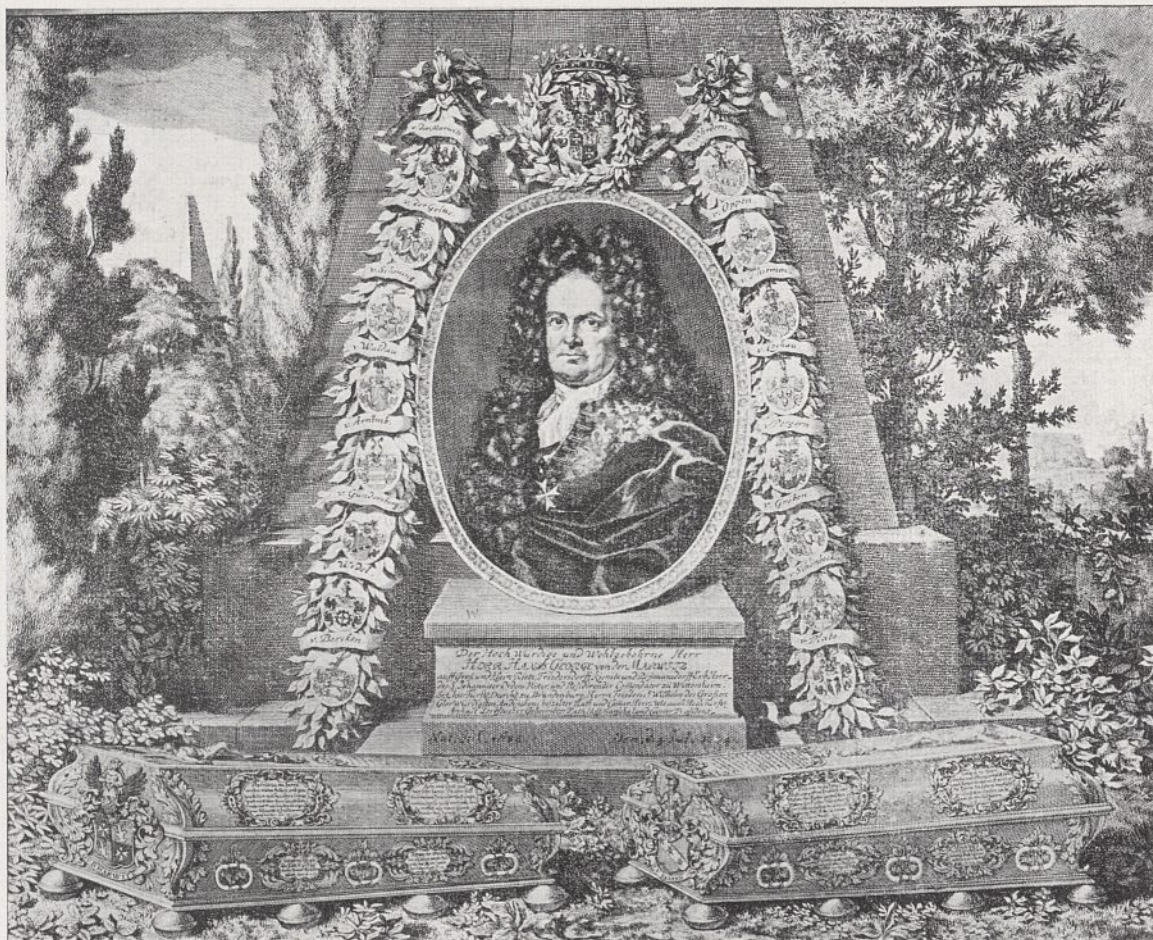
Dnia 23 października 1697 otrzymuje on patent podpisany przez Fryderyka III i Eberharda Danckelmana, poświadczający, iż w uznaniu jego zdolności artystycznych przyjmuje się go jako adiunkta do świeżo utworzonej Akademii Sztuk Pięknych z pensją 400 talarów rocznie⁵. Widocznie jednak praca jego znalazła należyte uznanie, gdyż dekretem z 22 marca 1699 dostaje z rozporządzenia księcia 150 talarów rocznego dodatku⁶. Dnia 10 stycznia 1702 zostaje on rektorem tejże Akademii, który to tytuł odpowiadał stanowisku dziekana. Na tymże stanowisku spotykamy go w wykazie składu Akademii z r. 1704. W tym czasie mieszka on w Berlinie przy Rosenstrasse⁷. Jednakże 1 lipca 1704 ustępuje z Akademii, a na jego miejsce przychodzi paru zastępców, między których podzielono jego dochody⁸.

rysunku uczy się u Juriana Stuhra w Hamburgu, a w r. 1675 przybywa do Amsterdamu, gdzie dostaje się na naukę do Gerarda de Lairese'a¹. Tutaj 21 maja 1677, zamieszkując przy ulicy Achterburgwal, żeni się z Agnieszką Wiszowatą z Krakowa, mającą wtedy lat 27 i zamieszkałą przy Brouwersgracht². Żonę więc bierze Polkę, z wybitnej rodziny arińskiej, której przedstawiciele również się do Holandii schronili. Udaje się następnie na dwór Kosmy III do Florencji, a później w r. 1682 na dwór hanowerski³. Oprócz tych wiadomości, które za Houbrakenem i Weyermanem powtarzają wszyscy biografowie Bogdana, nie ma o nim bliższych danych z tego okresu. Dopiero w r. 1696 spotykamy go w Berlinie, gdzie występuje jako „Kammerjunker und Hofmaler”. Humbert⁴ podaje wiadomość, iż Lubieniecki jako pułkownik wojska rosyjskiego został wzięty do niewoli po bitwie pod Narwą i ze Szwedami znalazł się w Szczecinie, gdzie zamieszkał u malarza

¹ Houbraken *o. c. s.* 329. ² de Vries *o. c. s.* 225. ³ Houbraken *o. c. s.* 329. ⁴ Hamburgisches Magazin III 4, Hamburg—Leipzig 1752, s. 405—6. ⁵ Odpis w Staatsarchiv Berlin-Dahlen.
⁶ Tamże. ⁷ Tamże. ⁸ Müller H., *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin*, I, Berlin 1896, s. 79.



5. Mezzotinta podług portretu Piotra Schenka, malowanego przez Bogdana Lubienieckiego, 1700.
 Prace Kom. Hist. Sztuki VIII



6. Rycina Jana Marcina Bernigerotha podług rysunku Bogdana Lubienieckiego z portretem Jana Jerzego von der Marwitz.

Akademia Sztuk Pięknych w Berlinie została założona w r. 1696 jako najwyższa szkoła artystyczna w państwie pruskim. W pierwszych latach między nauczycielami panowały często nieprzyjazne stosunki. Charakterystyczną rzeczą jest, że dyrektor Akademii Werner, z pochodzenia Szwajcar, skarży się na wrogie odnośnienie się do niego tak zwanej polskiej partii. Należeli do niej prócz Lubienieckiego dwaj inni rektorzy z Polski pochodzący, Probener i wielki rzeźbiarz Schlüter¹. W archiwach miejskich Berlina nie ma zupełnie śladu pobytu Bogdana Lubienieckiego w tym mieście. Obywatelstwa miejskiego nie przyjął², zresztą nie potrzebował go jako dworzanin księcia. Dworzanie mieszkali w osobnej dzielnicy Friedrichswerder, której księgi miejskie zaginęły. Zachowane wykazy adresowe ludzi związanych z dworem zaczynają się dopiero od r. 1713³, w zachowanych zaś wcześniejszych aktach

¹ Müller *o. c.* s. 46. ² *Das älteste Bürgerbuch Berlin 1453—1700*, hrsgg. von P. v. Gebhardt, Berlin 1927 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für die Provinz Brandenburg und die Reichshauptstadt Berlin I. Quellen und Forschungen zur Geschichte Berlins I). — *Die Bürgerbücher von Cölln an der Spree, 1508—1611 und 1689—1709*, hrsgg. von P. v. Gebhardt, Berlin 1930 (tamże). ³ Berlin, Rathaus Stadtarchiv.



7. Bogdan Lubieniecki, Rysunek karty tytułowej wydawnictwa o Arsenale berlińskim. Wiedeń, Albertina.



8. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego, 1696. Wiedeń, Albertina



9. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dluta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina.



10. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dluta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina.



11. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina.



12. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dluta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina.



13. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina.



14. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina.



15. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina,



16. Bogdan Lubieniecki, Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera z Arsenalu berlińskiego. Wiedeń, Albertina.

kościelnych nie figuruje i figurować nie mógł. Archiwum Akademii z najwcześniejszych lat jej istnienia spłonęło w czasie pożaru w r. 1734¹. Jedynymi archiwalnymi śladami bytności Lubienieckiego w stolicy Prus są więc wyżej wspomniane dokumenty Archiwum Państwowego.

Po ustąpieniu z Akademii nie wyjeżdża z Berlina, lecz zajmuje się propagandą ariąską i naraża się nawet w r. 1705² na publiczne spalenie wydanej w tym celu łacińskiej broszurki³. Chociaż nie wydał jej pod swym nazwiskiem, to jednak sprawa ta tak go dotknęła, że opuszcza Berlin i udaje się do Drezna, a potem w r. 1706 do Polski, gdzie umiera przed wydaniem dzieła Houbrakena, a zatem przed r. 1718⁴. Thieme i Becker⁵ na podstawie daty rysunku, który znajdował się w zbiorach Paignon-Dijonval, podają, iż żyje on jeszcze w r. 1729. Ponieważ jednak katalog tego zbioru⁶ przytacza zupełnie fantastyczną datę jego urodzin (1559), więc jest możliwe, że w tym wypadku zachodzi pomyłka co do daty, albo też przypisano Bogdanowi rysunek jego młodszego brata Krzysztofa. Zamieszczony opis rysunku nie wyklucza takiej możliwości, gdyż Krzysztof rysował również analogiczne krajobrazy. Prawdopodobniejszą więc wydaje się współczesna wiadomość o jego śmierci podana u Houbrakena. Do ostatnich lat jego pobytu w Polsce nie mamy żadnych danych, ani też nie znamy żadnych jego dzieł, które by można było odnieść do tego okresu.

Tak się przedstawia życiorys starszego z synów Stanisława Lubienieckiego zrekonstruowany ze szczupłych pozostałych śladów. To samo wyznanie, które wypędziło ojca i jego rodzinę z kraju, i jemu również nie daje spokoju na wygnaniu, tym bardziej że nie pozostaje on w przyjaznych arianom Niderlandach, lecz przenosi się do Niemiec, które mimo uzyskania wybitnego stanowiska właśnie z powodu wiary musi jednak opuścić, po czym powraca do kraju, gdzie zdołano już zapomnieć o arianach, by tu w zapomnieniu dokonać tułaczego żywota.

Liczne wzmianki o jego życiu, jakie spotykamy w literaturze naukowej i popularnej⁷, są tylko fragmentarycznymi streszczeniami podanych przez najstarszych jego biografów wiadomości.

Podobnie jak do życiorysu Bogdana Lubienieckiego, tak i do jego twórczości nie zachowały się żadne materiały z czasów jego pobytu w Amsterdamie i Florencji. Dopiero

¹ Według informacji dyrektora Archiwum, prof. Amersworfera. ² Schmidt J., *Annales Berolinenses*, Berlin 1736, s. 41—2. ³ Humbert o. c. s. 64. ⁴ Houbraken o. c. s. 329. ⁵ Thieme U. und Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIII, Leipzig 1929, s. 424. ⁶ Benard M., *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Paris 1810, s. 54. ⁷ Huber H., *Notices des graveurs*, Zürich 1787, s. 461. — Huber et Rost, *Manuel des curieux*, II, Zürich 1797, s. 26. — Füssli H. H., *Allgemeines Künstlerlexicon*, II, Zürich 1806, s. 734. — Brulliot F., *Dictionnaire des monogrammes*, München 1817, s. 302. — Piwarski J., notatka w kronice w Gazecie Literackiej Warszawskiej, 1822, nr 42, s. 241. — Pawlikowski J. G., *Lubienieccy* (Czasopismo Lwowskie III 1829, s. 107). — Poelman J., *Bibliotheca Hultheniana*, II, Gand 1836, s. 198. — Nagler G. K., *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, VIII, München 1839, s. 88. — Geppert C. E., *Chronik von Berlin*, Berlin 1839—41, I s. 254. — Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, Marseille 1842, s. 369. — Immerreel J., *De levens en merken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders*, Amsterdam 1842, s. 188. — Balkema C. H., *Biographie des peintres flamands et hollandais*, Gand 1844, s. 194. — Przyjaciół Ludu, 1844, nr 39 i 42. — Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich*, I, Warszawa 1850, s. 280. — Le Blanc M. Ch., *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, Paris 1856, s. 575. — Kramm Ch., *De levens en merken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders*, Amsterdam 1857—61, IV s. 1016. — Müller Fr., *Die Künstler aller Zeiten und Völker*, II, Stuttgart 1869, s. 632. — Michaud, *Biographie universelle*, XXV, s. 395. — Singer H. W., *Allgemeines Künstler Lexicon*, III, Frankfurt a. M. 1898, s. 51. — Wurzbach A., *Niederländisches Künstler-Lexicon*, II, Wien—Leipzig 1910, s. 70. — Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, II, Kraków 1926, s. 253. — Batowski Z., *Bracia Lubienieccy, malarze polscy XVII—XVIII w.* (Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, rok XI—XVIII, 1918—1925, Warszawa 1927, s. 30).



17. Andrzej Schlüter, Maska umierającego wojownika. Berlin, Arsenal.

Schlütera. Podobnie najusilniejsze poszukiwania po zbiorach i antykwareiach berlińskich⁸ nie dały żadnego rezultatu, tak iż należy przypuszczać, że ten główny dorobek artystyczny naszego malarza przepadł bezpowrotnie.

Jedynym zachowanym obrazem, którego temat i obramienie wskazują na dekoracyjne

od przyjazdu do Berlina wymieniane są jego prace. Wiadomo, że w tym czasie, tj. w latach 1697—8, Schlüter projektuje przebudowę zamku berlińskiego¹. W grudniu 1700 zaczęto malować wnętrza². Dnia 11 grudnia 1701³ Schlüter jako kierownik budowy dostaje polecenie użycia do dekoracji wewnętrznej wszystkich malarzy zatrudnionych w Akademii Sztuk Pięknych⁴. Naturalnie w pierwszym rzędzie dał on tu pole do pracy artystycznej tym, z którymi łączyły go bliższe stosunki, a więc i Bogdanowi Lubienieckiemu⁵. Były to najprawdopodobniej największe prace naszego malarza, gdyż miał on tutaj odpowiednie pole do popisu. Humbert⁶ wspomina o tych malowidłach na zamku jako o istniejących. Miały one przedstawiać tematy historyczne i krajobrazowe. Podobnie u licznych osób prywatnych w Berlinie znajdowały się jego dzieła⁷. Wiadomość tę powtarzają bezkrytycznie polscy autorowie aż do czasów ostatnich. Niestety liczne zmiany i przebudowy zamku berlińskiego po pożarach usunęły wszystkie dekoracje malarskie z tych czasów. Zachowały się tylko w najokazalszych salach sztukaterie

¹ Borrmann R., *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin*, Berlin 1893, s. 268. ² Tamże s. 269.
³ Gurlitt C., *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 145. ⁴ Müller H., *Erinnerungen an die ältesten Zeiten der Königl. Akademie* (Preuss. Jahrbücher Bd 85, 1; Berlin 1896, s. 101). ⁵ Geppert o. c. s. 225.
⁶ *Hamburger Magazin* s. 406. — Heineken o. c. s. 64. ⁷ Huber et Rost o. c. s. 26. ⁸ W latach 1896—1910 Mycielski, 1923—5 Morelowski, 1930—3 Przytkowski.

niegdyś zastosowanie, jest Zuzanna ze starcami (fig. 1). Bardzo być może, że jest to fragment dekoracyjnych prac berlińskich Bogdana Lubienieckiego.

Na półkolisto wygiętej ławce kamiennej, na skraju basenu, siedzi naga Zuzanna. Tylko lewe kolano okryte jest białym prześcieradłem. Prawą ręką naciąga płaszcz, lewą zasłania prawą pierś. Głowa odwrócona w stronę dwóch starców, stojących za kamiennym parapetem zakończonym wazą na pierwszym planie. W głębi postument w kształcie kuli na wysokim cokole, przed nim pień drzewa, o który oparty jeden ze starców. W tle pejzaż górzysty, ledwie zaznaczony.

Dość wybitny, chociaż bardzo miękko traktowany światłocienią zaznacza się szczególnie przy zestawieniu głów obu starców. Koloryt ciepły, ciało Zuzanny lekko żółtawe z brązowymi cieniami, zielen oliwkowa, silniejszą plamą zaznacza się niebieski rękaw szaty starca. Obraz na płótnie. Wymiary 145 × 105 cm. Na prawo u dołu sygnatura obcięta: Theodo... Lubien... (fig. 2).

Opisany obraz wypłynął na widownię w r. 1890, w którym sprzedany został na licytacji w Kolonii¹; następnie pojawił się na aukcji J. Mighorsta w Rotterdamie, gdzie 15 września 1899 zakupił go za 300 fl J. Mycielski. Obecnie znajduje się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu², zapisany tamże przez J. Mycielskiego.

Muzeum Narodowe w Warszawie posiada olejny szkic do wielkiego *panneau* dekoracyjnego³. Na tle otwartego górzystego pejzażu z widocznymi ruinami świątyni greckiej o jońskich kolumnach zagmatwany kłęb ludzi i koni jednoplanowo rozwinięty (fig. 3). Szkic traktowany szeroko po malarsku, w wielu miejscach impastowany, o kolorycie ciepłym



18. Andrzej Schlüter, Maska umierającego wojownika. Berlin, Arsenal.

¹ *Auktions-Katalog Regeberg*, Köln 17 X 1890, nr 95.

² Nr inw. 1837.

³ Nr inw. 76661.

z zasadniczym podkładem brązowym. Obraz na płótnie. Wymiary 39×59 cm. Sygnatura niewyraźna, również szkicowo kilkoma literami zaznaczona.

Również w Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się drugi niewielki obraz olejny na płótnie, przedstawiający przemianę staroitalskiego króla Pikusa przez Kirke w ptaka (fig. 4)¹. Na tle ciemnego krajobrazu o oliwkowobrazowym niebie z widocznymi z boku cyprysami zła wieszczka w niebieskiej szacie lewą ręką przytrzymuje za czerwony płaszcz rycerza w klasycznej złotawej zbroi. W prawej ręce trzyma ona różdżkę, którą dotyka prawej ręki rycerza, zamienionej już w skrzydło. Rycerz w lewej ręce trzyma strzałę i dwa białe dogi na smyczy. Koloryt ciepłooliwkowy. Wymiary 49×40 cm. U brzegu obrazu, pod rycerzem sygnatura T D L o znanym z miedziorytów Bogdana Lubienieckiego kształcie.

Te trzy obrazy to jedyne pewne zachowane dzieła Bogdana Lubienieckiego z zakresu malarstwa olejnego. Wiadomo, iż malował również portrety. W r. 1773 był w posiadaniu Jakuba Bergeona w Hadze portret Alberta Seba (1665—1736), aptekarza amsterdamskiego². Portret ten nie dochował się do naszych czasów.

Natomiast o portrecie Piotra Schenka rytownika amsterdamskiego możemy mieć zupełnie dobre pojęcie, gdyż zachowała się mezzotinta podług niego robiona (fig. 5)³. Schenk, Niemiec z Elberfeldu, pracował głównie w Amsterdamie, ale także i w Gdańsku, i był w dobrych stosunkach ze Schlüterem, a tym samym i z Lubienieckim⁴. Mezzotinta o wymiarach 275×194 mm, technicznie bardzo wysoko stojąca, przedstawia w owalu młodego mężczyznę z bujnymi włosami, w rozpiętym pod szyją kaftanie, z chustką na szyi; na prawym ramieniu płaszcz, lewa dłoń widoczna. U dołu podpis: T. de Lubienietzki Eq. Polon. Pinxit. Berol. 1700⁵.

W Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie⁶ znajduje się olejny portret tegoż Schenka, przypisany przez prof. Mycielskiego Lubienieckiemu i występujący obecnie w katalogu jako jego dzieło. Nie sygnowany ten obraz przedstawia tegoż samego mężczyznę, co i mezzotinta. Po charakterystycznym rysunku ust i długim teutońskim nosie łatwo go zidentyfikować, tylko że na portrecie wygląda on nieco starzej. W ręce trzyma miniaturę. Ton obrazu żółtawy, kaftan szary z czerwonobrazową narzutką, biały szal pod brodą z niebieskim brzeżkiem. Tło ciepłobrazowe. Ślady pierwotnego owalnego obramienia. Obraz na płótnie 79×68 cm. Na pierwszy rzut oka widać, że mezzotinta robiona była z zupełnie innego portretu. Nie mając dostatecznego materiału porównawczego trudno stanowczo określić autorstwo Lubienieckiego. Wydaje się natomiast prawdopodobnym, że Lubieniecki nie robił dwóch tak bardzo zbliżonych portretów tej samej osoby. Opierając się na szczupłym materiale co do kolorytu, możemy jednak stwierdzić żywsze niż u Bogdana zastosowanie barw. Również układ ręki trzymającej miniaturę bardzo jest zbliżony do maniery, jaką — jak później zobaczymy — przejmuje Krzysztof Lubieniecki od Backera. Szczegóły te odpowiadałyby raczej wiadomości, jaką mamy zanotowaną w katalogu galerii ks. Esterhazy z r. 1812, do której to galerii obraz ten należał, iż autorem jego jest Jan Maurits Quinkhard⁷. O tym ostatnim zaś wiemy, iż był

¹ Wyjaśnienie tej sceny, znanej z Wergilego, zawdzięczam prof. drowi K. F. Kumanieckiemu.

² Moes E., *Iconographia Batava*, I, Amsterdam 1893, nr 7131. ³ Drezno, Kupferstichcabinett; Pa-

ryż, Bibliothèque Nationale; Getynga, Kupferstichcabinett; Warszawa, Muzeum Narodowe; Kraków, Muzeum Sztuki U. J. ⁴ Gurlitt *o. c.* s. 7 i 138. ⁵ Technika tej mezzotinty jest bardzo zbli-

żona do mezzotint własnych Schenka. ⁶ Nr kat. 373, nr inw. 220. ⁷ Wiadomość tę podał mi b. dyrektor Muzeum A. Petrovics.



19. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny. Rysunek sepią i sangwiną. Kraków, Muzeum Książąt Czartoryskich.

uczniem Krzysztofa Lubienieckiego¹. Odpowiadałby także temu starszy niż na mezzotincie wygląd Schenka.

Drugim portretem przekazany w sztychu jest pośmiertny pamiątkowy miedzioryt przedstawiający Jana Jerzego Marwitza (ur. 1638, zm. 1704), nadwornego marszałka² kurfista (fig. 6), pochodzącego ze znanej brandenburskiej rodziny, będącej od wieków w służbie książęcej³. Na tle delikatnego krajobrazu wśród drzew ostrosłupowy postument z owalnym portretem ujętym w wieniec herbów przodków; cokół pod portretem i kartusze na dwóch stojących na pierwszym planie trumnach pokryte napisami panegirycznymi. U dołu podpis: Theod. de Lubienietzki pinx. Bernigeroth sc. Lips. Wymiary 480 × 395 mm. Uwidoczniona data śmierci 4 lipca 1704 świadczyłaby o tym, że jest to jedna z ostatnich prac

¹ Gool J. V., *De nieuwe schoburg der nederlantsche kunstschilders*, s'Gravenhage 1751, s. 130. ² Dre-
zno, Kupferstichcabinett. ³ Günther C., *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, Halle u. Leipzig 1739,
s. 1889.



Theodor, de Lubieniski inv. et fecit

20. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 1. Miedzioryt.



21. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 2. Miedzioryt.



22. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 3. Miedzioryt.



Theodorus de Lubieniski jno: et fecit Vi: 1698.

Fos: Frid: Leopold exc: A. V.

23. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny nr 4, 1698. Miedzioryt.

Lubienieckiego w Berlinie, już po ustąpieniu z Akademii. Bardzo poprawny, choć stereotypowy portret mógł być robiony z portretu Lubienieckiego, który niewątpliwie stykał się z Marwitzem za jego życia. Nie jest jednak wykluczonym ze względu na typowo pamiątkowo-pośmiertny charakter całej kompozycji użycie tu obcego portretu, tak że jedynie kompozycja całości oraz pejzażowe tło byłyby własnym dziełem Lubienieckiego. Tło jest też bardzo zbliżone do jego krajobrazów, a delikatnością swą bardzo odbiega od tych obramień pejzażowych, które Jan Marcin Bernigeroth, rytownik tego miedziorytu, w innych wypadkach sam robił¹.

Rastawiecki w *Słowniku malarzów polskich*² podaje, że hr. Józef Sierakowski miał mieć Alchemika pędzla Bogdana Lubienieckiego. Obraz ten zaginął. Kto wie jednak, czy nie było to dzieło brata Krzysztofa, który był malarzem takich rodzajowych scen. Również z podanych przez Rastawieckiego (zresztą tylko przypuszczalnie) dzieł Bogdana w Dzikowie, nic się tam nie znajduje.

Jak widzieliśmy, wyjątkowo niepomyślne losy prześladowały duże obrazy olejne Bogdana Lubienieckiego, tak że ocalały tylko nikle resztki jego utworów z tego zakresu. Łatwiej natomiast oparły się zniszczeniu małe rysunki i powielone w licznych odbitkach miedziorytu, toteż ilość zachowanych tego rodzaju dzieł naszego artysty jest pokaźniejsza. Stąd też wszyscy, którzy pisali czy wzmiankowali o Bogdanie Lubienieckim, silnie podkreślali jego twórczość w dziedzinie grafiki. Wszystkie zachowane rysunki Bogdana Lubienieckiego są wzorami do niewydanych sztychów.

Na pierwszym miejscu należy tu postawić najbardziej znane, choć nigdzie dotychczas nie publikowane jego dzieło, serię rysunków przedstawiających słynne maski Schlütera z Arsenалу berlińskiego. Rysunki te przygotowane zostały wraz z projektem karty tytułowej do wydawnictwa, które się miało ukazać w Amsterdamie u sztycharza Piotra Schenka³ pod tytułem *Pars prima ornamentorum Armamentarii... Friderici III....* Niestety do wydawnictwa tego nie doszło i po latach kilkudziesięciu dziesięć tych rysunków znaleziono w Hamburgu⁴. Dostały się one jeszcze w w. XVIII do kolekcji znanego bankiera i senatora lipskiego Gotfryda Wincklera⁵, a obecnie znajdują się w Wiedniu w zbiorze graficznym Albertiny⁶. Są to delikatne rysunki piórem z lekkimi podcieniowaniami ołówkiem.

Karta tytułowa (fig. 7) wyobraża na tle fragmentu klasycznej architektury trzy muzy trzymające kartę z napisem tytułowym, u dołu putta bawiące się przyborami artystycznymi oraz leżącą rzeźbioną maskę ludzką. U dołu podpis: Theodorus de Lubienietzki Inventor. Wymiary 402 × 256 mm⁷.

Na tle drobnej gładkiej rustyki kartusz z głową meduzy; na cokole, na którym wsparty kartusz, leży dłuto i drewniany rzeźbiarski młotek (fig. 8). U dołu: Theodorus de Lubienietzki ad viv. delin. 1696. Wymiary 307 × 200 mm⁸.

Kartusz jako klucz architektonicznej archiwolty, na nim głowa mężczyzny z lekkim zarostem i bujnymi krótkimi włosami (fig. 9). Wymiary 309 × 200 mm⁹.

¹ W zestawieniu z licznymi sztychami w Kupferstichcabinett w Berlinie. ² Rastawiecki o. c. I s. 281—2. ³ Huber et Rost o. c. s. 26. ⁴ Humbert o. c. s. 81. ⁵ Huber M., *Catalogue raisonné du cabinet des estampes de M. Winckler*, Leipzig 1801—10. ⁶ Diverse Schulen II nr 13113—22. ⁷ Nr 13113. ⁸ Nr 13114. Maską tą znajduje się na północnej fasadzie zewnętrznej Arsenалу w Berlinie, nad portalem lewym. Reprod. Benkard E., *Andreas Schlüter*, Frankfurt a. M. 1925, s. 8. ⁹ Nr 13115. Licząc maski na dziedzińcu Arsenалу od ściany wejściowej (wschodniej) przez południową i zachodnią, maska ta jest dwunastą. Dohme R., *Die Masken der sterbenden Krieger im Hofe des ehemaligen Zeughauses zu Berlin von Andreas Schlüter*, Berlin 1877, nr 15. — Benkard o. c. s. 16, prawa,



24. Bogdan Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny. Miedzioryt.

Kartusz wsparty o złom muru porośniętego roślinnością; głowa starca z otwartymi ustami, na wstęgach wplecionych we włosy i brodę widoczne znaki zodiaku. Na stopniu, na którym wsparty jest kartusz, leży druga głowa (fig. 10). Wymiary 306×195 mm¹.

Kartusz oparty o pień drzewa, na kartuszu głowa brodatego starca z czołem przewiązanym chustą (fig. 11). Wymiary 309×200 mm².

O zrąb zburzonego muru z ciosowego kamienia wsparty i podparty rzeźbiarskim dłutem kartusz z głową mężczyzny w sile wieku, z niewielką brodą i silnie zagryzionymi ustami (fig. 12). U dołu na kawałku ciosu napis A. Schlitter Inv. Wymiary 308×200 mm³.

Kartusz wsparty o blok ciosu, na nim głowa brodatego mężczyzny z otwartymi ustami, zawinięta w chustę związaną pod brodą. Z przodu u dołu krzaczek ostu (fig. 13). Wymiary 308×200 mm⁴.

Podobnie o blok ciosu oparty kartusz z młodą głową z bokobrodami i przepaską na czole (fig. 14). Wymiary 308×200 mm⁵.

¹ Nr 13116, Arsenal 10, Dohme *o. c. s.* 7, Benkard *o. c. s.* 15, prawa. ² Nr 13117, Arsenal 13, Dohme *o. c. s.* 9, Benkard *o. c. s.* 17, lewa. ³ Nr 13118, Arsenal 9, Dohme *o. c. s.* 2, Benkard *o. c. s.* 15, lewa. ⁴ Nr 13119, Arsenal 11, Dohme *o. c. s.* 12, Benkard *o. c. s.* 17, lewa. ⁵ Nr 13120, Arsenal 15, Dohme *o. c. s.* 17, Benkard *o. c. s.* 18, lewa.



25. Gerard de Lairesse, Dydonia i Amor. Monachium, Stara Pinakoteka.

Na murze obrosłym bluszczem umieszczony kartusz z młodą głową bez zarostu i długimi włosami (fig. 15). U dołu data 1696. Wymiary 308×200 mm¹.

Wsparty nieco ukosem o obrośnięty złom muru kartusz z widocznie odciętą głową starszego mężczyzny z rzemieniem we włosach (fig. 16). Wymiary 308×200 mm².

Maski Schlütera, zdobiące Arsenał berliński a wyrażające z taką doskonałością całą groźbę nagłego konania na polu bitwy, są jednym z największych arcydzieł rzeźby północnego baroku. W całej rzeźbie europejskiej nie znajdujemy równie doskonałej serii, oddającej w tym stopniu groźbę śmierci. Na wynik ten musiały się złożyć temperament barokowego artysty z północnym charakterem, dla którego śmierć nigdy nie była spokojnym geniuszem, lecz zawsze postacią przerażającą straszliwym wyglądem. Współcześni i następnicy uważali zawsze maski Schlütera za najlepsze jego dzieło³.

Arsenał w Berlinie, obecnie Muzeum Wojskowe, zaczęto budować w maju 1695⁴; pierwszy prowadził roboty Nering, wykonywując plany Blondela. W październiku tegoż

¹ Nr 13121, Arsenał 17, Dohme *o. c. s.* 19, Benkard *o. c. s.* 19, lewa. ² Nr 13122, Arsenał 14, Dohme *o. c. s.* 1. Benkard *o. c. s.* 17, prawa. ³ Dohme *o. c. s.* 3. ⁴ Borrmann *o. c. s.* 377.

roku objął kierownictwo prac Grünberg, a po nim sam Schlüter¹, który prowadzi budowę od 30 maja 1698 do jesieni 1699², przekazując kierownictwo budowy Janowi de Bodt³; ten wprowadza niewielkie zmiany w fasadach Blondela. Budowę zewnątrz skończono w r. 1706, wewnątrz dopiero w r. 1729⁴, a więc w lat piętnaście po śmierci Schlütera w Petersburgu⁵. Wiadomo, że zamówienie na ozdoby plastyczne do Arsenalu dostał Schlüter jeszcze w r. 1695, gdy był zajęty na zamku w Charlottenburgu. W r. 1696 wyjechał do Włoch po odlewy gipsowe dla Akademii, a zaraz po powrocie zajął się pieszym pomnikiem Fryderyka III dla Królewca, w następnym zaś roku zaczął rzeźbić słynny monumentalny posąg wielkiego elektora⁶.

Dokładna data powstania masek Arsenalu nie była dotychczas znana⁷. Rysunki Lubienieckiego ustalają ją konkretnie na pierwsze lata prac

Schlütera w Arsenale, a więc na lata 1695 i 1696, gdyż w tym roku te, które Lubieniecki rysował, musiały już być gotowe⁸, chociaż jeszcze nie wmontowane w architektoniczne ujęcia. Co więcej jedna z masek (fig. 9) jest umieszczona jako klucz na łuku archiwolty o zupełnie odmiennej architekturze aniżeli rzeczywiste tło w Arsenale, gdzie obramienia okien są monumentalniejsze, bo pokrywa je tylko gładka rustyka. Nie ulega więc wątpliwości, iż jest to fantazja Lubienieckiego, a to tym bardziej, że dodanie klasycyzujących festonów po bokach nie odpowiadałoby barokowemu temperamentowi Schlütera. Co do innych zaś masek to dodanie przy nich narzędzi rzeźbiarskich zupełnie wyraźnie akcentuje powstanie rysunków w chwili, gdy kartusze leżały jeszcze w pracowni artysty. A wreszcie, gdy zestawimy rysunki z oryginałami, to przy wielkiej dokładności w oddaniu głów i wyrazów twarzy, pozwalającej w pełni podziwiać rysunkową biegłość Bogdana Lubienieckiego, zauważymy, że obramienia kartuszy mają odmienne ornamenty, na podstawie czego można przyjąć, że



26. Gerard de Lairesse, *Ecce Homo*. Bruksela, Muzeum Sztuk Pięknych.

¹ Gurlitt *o. c.* s. 80. ² Ladendorf H., *Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter*, Berlin 1935, s. 33. ³ Dohme *o. c.* s. 1. ⁴ Borrmann *o. c.* s. 380. ⁵ Benkard *o. c.* s. 19.
⁶ Perdisch, Nitschmann, Adler, *Das Zeughaus in Berlin* (Zeitschrift für Bauwesen XX, Berlin 1870, s. 62). ⁷ Dohme *o. c.* s. 1. ⁸ Ladendorf *o. c.* s. 13.



27. Gerard de Lairesse, Scena bachiczna. Augsburg, Galeria Miejska.

kach uwzględnionych, i to w sposób czasem o wiele mniej technicznie doskonały. Wiadomo, że Schlüter miał przy pracach rzeźbiarskich przy Arsenale wielu pomocników². W zestawieniach fotografii u Ladendorfa³ widać najlepiej różnicę w kompozycji i wykonaniu poszczególnych głów. Zresztą już i Dohme⁴ powątpiewał, czy też Schlüter wszystkie maski sam własnoręcznie odkuwał. Co do rozmieszczenia zaś, to zauważyć warto, że wszystkie rysowane maski zajmują miejsce niejako honorowe, wypełniając całą ścianę południową i część zachodniej ściany dziedzińca. Zestawienie wreszcie z oryginalnymi modelami woskowymi Schlütera do tych głów, zachowanymi w Akademii w liczbie czterech, wykazuje między rysunkami wszystkie głowy podług tych *bozzetti* robione⁵. W głowie leżącej obok jednego z kartuszków można się dopatrzeć podobieństwa z modelem maski żołnierza o zaciętych ustach (porówn. ryc. 10 i 12).

Tak więc rysunki Lubienieckiego nie tylko datują powstanie masek Schlütera, ale zarazem ujawniają najstarsze i najoryginalniejsze, własnoręczne dzieła mistrza. Być też może,

wtedy, gdy je Lubieniecki rysował, brzegi kartuszy były jeszcze gładkie, jak przy głowie z wielką brodą (fig. 11); Lubieniecki na swych rysunkach w pozostałych wypadkach uzupełnił ornament, który potem inaczej odkuto (fig. 17, 18).

Wszystkich masek zdobiących podworec Arsenалу jest dwadzieścia dwie. Nie wiadomo, czy Lubieniecki nie rysował ich więcej jak tylko osiem; w każdym razie od połowy w. XVIII znanych jest tylko tych osiem rysunków¹. Dokładne rozpatrzenie tych masek, które posiadamy w rysunkach Lubienieckiego, i zestawienie ich z resztą oraz rozważenie sposobu ich rozmieszczenia na dziedzińcu Arsenálu prowadzi do wyniku bądź co bądź bardzo ciekawego. Pokazuje się, iż u Lubienieckiego mamy oddane niemal wszystkie główne typy głów umierających żołnierzy. Wśród pozostałych czternastu, których rysunków brak, znajdujemy jedynie jeden czy dwa odmienne typy, a reszta jest tylko powtarzaniem z pewnymi, często bardzo nieznacznymi zmianami typów poprzednich, w rysun-

¹ Humbert *o. c.* s. 81. ² Ladendorf H., *Andreas Schlüter*, Berlin 1937, s. 16. ³ Tamże s. 27 fig. 38 i 39, oraz s. 32 fig. 44 i 45. ⁴ Dohme *o. c.* s. 1. ⁵ Benkard *o. c.* s. 26.



28. Jan Both, Krajobraz. Berlin, Muzea Państwowe, Galeria.

że po powrocie z Włoch, przeładowany innymi pracami, już mniej mógł się Schlüter zajmować tym tematem, do którego dał niesłychanie oryginalny i świetnie zapoczątkowany pomysł. Podobnie rzecz się ma z powstałymi przypuszczalnie później ornamentalnymi hełmami na Arsenale, w których oryginalność ustępuje miejsca wpływom Polidora da Caravaggio poprzez sztychy Galestruzziego¹.

Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że wydawnictwo to było projektowane w ścisłym porozumieniu ze Schlüterem, którego własne projekty rytował w Amsterdamie Schenk², utrzymujący stosunki i z Lubienieckim. Wszak nasz artysta Schenka portretował (fig. 5). Na omówienie szczegółów przez Lubienieckiego ze Schlüterem wskazywać się zdaje karta tytułowa serii rysunków (fig. 7). W jej tle architektonicznym zastosował Lubieniecki ten

¹ Gurlitt *o. c.* s. 85. ² Borrmann *o. c.* s. 268.

sam porządek architektoniczny, jaki stosuje Blondel w swym projekcie Arsenalu¹. Pozalaamywał tylko bardziej belkowanie zgodnie ze smakiem Schlütera, artysty baroku, który klasycyzmu Blondela nie uznawał, chociaż musiał zatwierdzony projekt wykonywać. Nie wia-



29. Krzysztof Lubieniecki, Portret Kornelii Oudewater, 1694. Własność rodziny Oudewater w Heemstede koło Harlem.

domo, czy to włoska podróż Schlütera, czy też inna jakaś przeszkoda nie dopuściła do urzeczywistnienia zamierzonego wydawnictwa. Stało się to z wielką szkodą dla naszego artysty, gdyż tak bardzo znane i uznawane dzieło, jakim były i po dziś dzień są Schlüterow-

¹ Berger L., *Thesauri Electoralis Brandenburgici continuatio*, Coloniae Marchicae 1696, s. 523; Broebes J. B., *Vue des palais et maisons de plaisance de S. M. le Roi de Prusse*, Augsbourg 1733, tabl. 6a.

skie głowy umierających żołnierzy, doczekało się wkrótce swego graficznego popularyzatora, który się nim bardzo wślawił. Był to autor ogólnie znanej teki akwafort przedstawiających szereg studiów na temat głów Schlüterowskich, Krystian Bernard Rode (1725—97)¹.



30. Krzysztof Lubieniecki, Portret Mateusza Oudewater, 1694. Własność rodziny Oudewater w Heemstede koło Harlem.

Teka ta, wydana w połowie w. XVIII, otrzymała przedmowę Sultzera², w której autor bardzo się dziwi, że nikt ze współczesnych nie rysował arcydzieł Schlütera. Zestawienie obu rysowników wykazuje u Rodego traktowanie zupełnie nie plastyczne, o słabym rysunku, z przetwo-

¹ Nagler *o. c.* XIII s. 270. ² *Larven nach den Modellen des berühmten Schlüters gezeichnet und in Kupfer geätzt* von B. Rode (in Verlag bey Heinrich Rode), s. 1.



31. Krzysztof Lubieniecki, Portret Elzbiety Boutens, 1697. Własność rodziny Delcourt van Krimpen, Huize Rooswyk, Velsen koło Harlem.

rzonymi nie rzeźbiarsko włosami i draperiami, o pozamazywanych i źle oddanych wyrazach twarzy, których często rozpoznać nie można, i wreszcie nieuwzględnienie technicznych warunków graficznych, czego rezultatem odwrócenie stron wyobrażanego przedmiotu, w ry-

cinach będących odtworzeniem rzeźb właściwie niedopuszczalne. I tutaj fatalny los sprawił, że potomność miała wiedzieć o wiele więcej o tym, który tę samą pracę wykonał później, w sposób o wiele gorszy.

W Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie¹ znajduje się rysunek sepią i sangwiną (fig. 19), przedstawiający fantastyczny krajobraz z grupą tokańskich kolumn jako ruiną i silnie zaznaczonym drzewem na pierwszym planie; w głębi nad rzeką dwie postacie, na ostatnim planie przed wzgórzem ruina wieży zamkowej. U dołu podpis ołówkiem: Lubenitzky. Wymiary 269×329 mm. Rysunek pochodzi ze zbioru B. Jollesa, sprzedanego wr. 1895². Jest to niewątpliwie szkic przygotowany do sztychu, o którym nie wiadomo, czy został wykonany.

W tychże zbiorach³ i tego samego pochodzenia jest rysunek tuszem i białym gwaszem na ciemnym papierze, przypisywany również Bogdanowi Lubienieckiemu. Wyobraża on alegorię Sobieskiego. Na tle pejzażu z sylwetką Wied-



32. Krzysztof Lubieniecki,

Portret Arenta v. den Meersch, 1715 (?). Wł. rodziny Delcourt v. Krimpen, Huize Rooswyk, Velsen k. Harlem.

przez Bénarda⁵. Co do opisywanego tamże rysunku z datą 1729, to już wyżej było wspomniane, iż prawdopodobnie był on dziełem Krzysztofa. Podobnie oba pierwsze z opisanych rysunków znajdują się obecnie w Rijksmuseum w Amsterdamie, gdzie przypuszczalnie dostały się przez Woodburna⁶, i figurują jako rysunki Krzysztofa.

Również rysunek znajdujący się w Muzeum Narodowym⁷ w Krakowie należy przypisać Krzysztofowi. O rysunkach tych będzie więc mowa przy opisie jego dzieł. W r. 1756 w Pa-

¹ R. r. 1953. ² Lugt F., *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921, s. 66, nr 381 a. ³ R. r. 1952. ⁴ Nagler o. c. VIII s. 88. — Rastawiecki o. c. I s. 280. ⁵ Paris 1810, s. 54, nr 1076 bis i 1077. ⁶ Lugt o. c. s. 473 i 483. ⁷ Nr inw. 137003.

nia, na kuli z półksiężycem między heroldami, Turek zasłaniający się tarczą przed piorunami ciskanymi przez orla z tarczą austriacką na pierśsi. Pod kulą zabity drugi Turek, z boku namioty. Wymiary 197×163 mm. Zarówno jednak temat jak i jego ujęcie, a przede wszystkim bardzo słaby rysunek, szczególnie postaci heroldów, czynią bardzo problematycznym autorstwo Lubienieckiego.

Wykazy artystów⁴ powtarzają wiadomość, że w zbiorach Paignon-Dijonval znajdowały się trzy rysunki Bogdana Lubienieckiego. Wiadomość tę czerpię z katalogu tej kolekcji wydanego



33. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznanego mężczyzny, 1697. Własność rodziny bar. Brienen van de Groote-Lind, Haga, St. Annalands, Clinguendaal.

ryżu¹ na licytacji zbiorów ks. de Tallarda sprzedano cztery krajobrazy Bogdana Lubienieckiego malowane chińskim tuszem. Krajobrazy posiadały sztafaż ludzki².

¹ Lugt F., *Répertoire des catalogues des ventes publiques*, Hague 1938, nr 910. ² Mireur H., *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, IV, Paris 1911, s. 374.



34. Krzysztof Lubieniecki, Portret Filipa van Limborch, 1705 (?). Amsterdam, kościół remonstrantów, sala konsystorska.

Rastawiecki w *Słowniku rytowników polskich*¹ opisuje serię sześciu miedziorytów, przedstawiających fantastyczne krajobrazy, rylca Bogdana Lubienieckiego. Z tych cztery on sam

¹ Poznań 1886, s. 182.

posiadał, dwa zaś były w zbiorze J. I. Kraszewskiego. O serii tej znajdujemy liczne wzmianki u starszych autorów¹. Znamy z niej tylko pięć następujących pejzaży.

Z jasnej, utworzonej przez skały naturalnej bramy wyjeżdża podróżny na ośle, drugi obok idzie pieszo; skały zajmują trzy czwarte pierwszego planu, w głębi rzeka i faliste wzgórze (fig. 20). U dołu: Theodor de Lubieniski jnv. et fecit, na skałach: T. D. L. Inv., w rogu cyfra 1, na wodzie: J. F. Leopold exc. Wymiary 208×304 mm².

Ramy boczne drugiego pejzażu tworzy ciemna skała oraz grupa korzeni i drzew; na pierwszym planie człowiek grający na gitarze i siedzący na objuczonym osle, obok drugi pieszy oraz kozy. W głębi woda, wysmukła jodla i ruiny (fig. 21). W rogu cyfra 2. Wymiary 202×301 mm³.

Obok ruin z trzech korynckich kolumn i dwóch luków arkad zburzonego muru posąg nagiej kobiety, pośrodku kobieta z dzieckiem i leżący na ziemi mężczyzna, po przeciwnej zaś stronie—drzewa (fig. 22). Na złomie: T. D. L. Inv. W rogu cyfra 3. Wymiary 199×289 mm⁴.

Między drzewami a ruiną z wazonem na wysokim postumencie w głębi grupa złożona z mężczyzny i siedzącej na ziemi kobiety z dziećmi, na tle dalekiego widoku ze wzgórzami i ruinami (fig. 23). Na złomie: T. D. L. Inv. W rogu cyfra 4. U dołu: Theodorus de Lubieniski jnv. et fecit. Ao 1698. Jos. Frid. Leopold exc. A. V. Wymiary 293×200 mm⁵.

Wśród drzew sarkofag przy kamiennym moście, koło którego postać w wodzie, przy sarkofagu podróżny z kijem (fig. 24). U dołu (na rycinie) odwrócony podpis T. Lub. Inv. fec. Wymiary 199×149 mm⁶.

Le Blanc i Kramm wspominają o odbitkach stanu pierwszego bez nazwiska Leopolda. Na znanych egzemplarzach widać, że nazwisko to zostało później usunięte⁷. Ostatni z powyższych miedziorytów odbija od reszty formatem i brakiem numeru; o serii sześciu wszyscy wspominają, ale tylko Kramm się nimi bliżej zajmuje, opisując jednak tylko cztery numerowane. W opisie Rastawieckiego szósty, będący w posiadaniu Kraszewskiego, może być tak samo uważany za inną odbitkę drugiego. Tak więc nie jest pewnym, czy seria ta nie zawierała tylko czterech krajobrazów, tym bardziej że czwarty, czyli przypuszczalnie ostatni, ma najdokładniejszy podpis i zaznaczenie miejsca odbicia: A(ugusta) V(indelicorum) czyli Augsburg.

Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie posiada w zbiorze dawnego Uniwersytetu⁸ rycinę przedstawiającą ciemną grotę z jasnym widokiem w oddali i kilkoma osobami na pierwszym planie. Wymiary 203×310 mm (po obcięciu). Miedzioryt obcięty naklejono na karton, na którym dawnym pismem podpis: Theo: de Lubieniski. Brak jakiegokolwiek sygnatury, spotykanej zwykle na samym miedziorycie. Być może, że rycina ta powstała na podstawie rysunku Lubienieckiego, gdyż przedstawia typ zupełnie pokrewny wymienionym wyżej krajobrazom. Jednakowoż odmienna, o wiele słabsza technika miedziorytu wyklucza

¹ Füssli *o. c.* II s. 734.—Nagler *o. c.* VIII s. 88.—Le Blanc *o. c.* II s. 575.—Kramm *o. c.* IV s. 1016.

² Berlin, Kupferstichcabinett, Deutsche Schule, 18 e; Wiedeń, Albertina L. (6) 7; Drezno, Kupferstichcabinett 2722; Gołuchów; Monachium, Graphische Sammlung I 169, 21109; B. Pol. 2643; Muz. Czart. R. 9173; Muzeum Sztuki Uniw. Jag. 12139; Warszawa, Muz. Narodowe; Amsterdam, Rijksmuseum A 9118.

³ Gołuchów; Warszawa, Muz. Narodowe; B. Pol. 2644; Monachium, Graphische Sammlung I 169 21108; Drezno, Kupferstichcabinett 2721.

⁴ B. Pol. 2642; Kraków, Muz. Narod. 5986. Monachium, Graphische Sammlung I 169 21110; Drezno, Kupferstichcabinett 2723; Kraków, Muzeum Sztuki U. J. 9210.

⁵ Paryż, Bibliothèque Nationale, supplément, non reliées; B. Pol. 2645; Gołuchów; Drezno, Kupferstichcabinett 2724; Warszawa, Muz. Narod.; Kraków, Muzeum Sztuki U. J. 9211; Kraków, Muz. Narod. 5985; Muz. Czart. R. 9175.

⁶ Paryż, Bibliothèque Nationale; Gołuchów.

⁷ Monachium pierwszy; Kraków, Muz. Narod. czwarty.

⁸ Teka 1099.



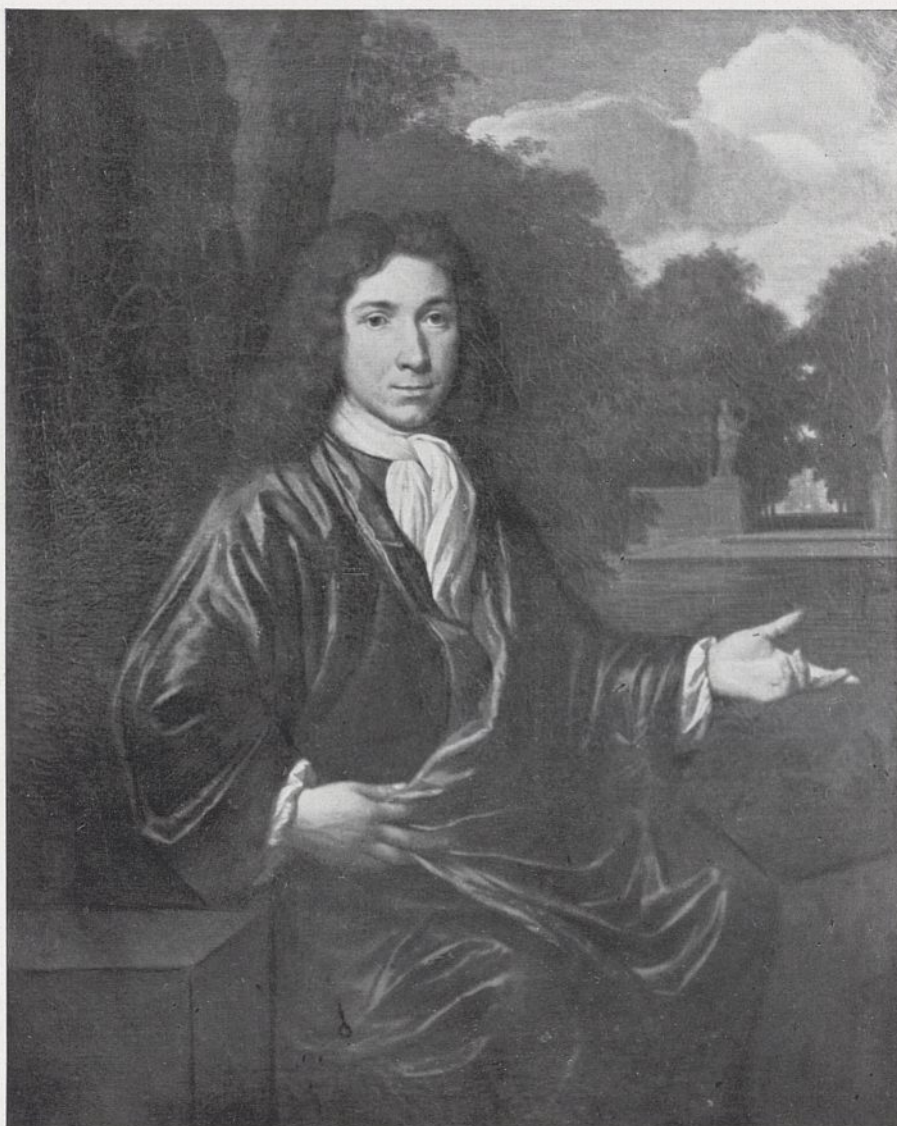
35. Krzysztof Lubieniecki, Portret Szymona Episcopiusa, 1705. Amsterdam, kościół remonstrantów, sala konsystorska.



36. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznanego mężczyzny, 1709. Własność prywatna w Stanach Zjednoczonych.



37. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznanej kobiety, 1709. Własność prywatna w Stanach Zjednoczonych,



38. Krzysztof Lubieniecki, Portret Adriana Witterta van der Aa. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.

pracę własnoręczną artysty. Sądząc z opisu Rastawieckiego nie jest wykluczonym, że Kraszewski posiadał odbitkę tego właśnie miedziorytu, jako szósty krajobraz ze znanej serii.

O innych miedziorytach Bogdana Lubienieckiego na licytacji J. Lisnera w Poznaniu mamy tylko niedokładną wzmiankę u Rastawieckiego¹. Jeden z nich miał wyobrażać dwóch mężczyzn czytających napis (1701), drugi wędrowca na czólnie wśród burzy.

Tak się przedstawia całkowity zachowany lub znany z literatury dorobek artystyczny Bogdana Lubienieckiego.

Bardzo by się zawiódł, kto by w malarskiej i graficznej działalności Lubienieckiego

¹ *Słownik rytowników*, s. 183.



39. Krzysztof Lubieniecki, Portret Anny Marii hr. de Moens. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.

szukał wpływów czy choćby tylko oddźwięków sztuki największego artysty, którego imię jest nierozdzielnie z Amsterdamem związane, a zmarłego zaledwie na lat sześć przed przybyciem Lubienieckiego do tego miasta, to jest Rembrandta van Rijn. Pozornie by się zdawało, że tak genialna twórczość niedawno dopiero zmarłego artysty musi się w jakiś sposób zaznaczyć na umysłowości dwudziestoparoletniego młodzieńca. Jednakowoż nawet na podstawie tego szczupłego zachowanego materiału możemy stanowczo stwierdzić zupełną niezależność Lubienieckiego od Rembrandta, przytłaczającego artystyczny Amsterdam tego czasu ogromem swego geniuszu. Imię Rembrandta na tym terenie jest przede wszystkim bardziej przytłaczającym dla nas, którzy bezstronnie na niego patrzymy, niż dla współczesnych; po drugie tłumaczy nam zupełnie ten brak wpływów imię nauczyciela Bogdana Lubienieckiego.

Gerard de Lairese, pochodzący z Liège, gdzie się urodził w r. 1641 i gdzie studiował u Bertholeta Flémalle'a¹, przeniósł się w młodym wieku do Amsterdamu, gdzie od r. 1676 był przywódcą koła literacko-artystycznego pod nazwą Nil volentibus arduum². W tym czasie dostał się w to niezwykle artystycznie wyrobione środowisko młody Lubieniecki, nic też dziwnego, że musiał mu od razu silnie ulec. Mistrz jego oślepl w r. 1689, od tego też czasu roztaczał tylko teoretyczną, choć bardzo ożywioną działalność. Na gruncie niderlandzkim był on najważniejszym przedstawicielem akademickiego klasycyzmu, stanowiącego silną reakcję przeciw realizmowi Rembrandta. W oparciu o Poussina i Lebruna propagował, może więcej nawet piórem niż pędzlem, ich kierunek artystyczny, który jednak przy jego północnym charakterze i pochodzeniu jest bardziej w plastycznych rezultatach barokowo żywotnym. Kierunek ten, odrywając się od skrajnego holenderskiego realizmu i studiowania drobnych wycinków natury, tworzy z końcem w. XVII powolne przejście do ogólnoeuropejskiego późnego baroku³. Jest również Lairese w tych stronach jednym z krzewicieli malarstwa dekoracyjnego, które na tym podłożu mogło się prędzej rozwijać. Jego *credo* estetyczne opiera się na jasności kompozycji, czystości rysunku i harmonii walorów, które przy zastosowaniu praw symetrii mają być tak rozkładane, by zawsze między jasnymi i ciemnymi plamami była zachowana równowaga. Uwiecznił on je w bardzo znanym i po jego śmierci (1711) często tłumaczonym dziele o teorii sztuki, wydanym przez jego syna⁴. Rozpatrzenie któregośkolwiek z jego obrazów,

40. Sygnatura portretu Adriana Witterta van der Aa.

już poza stroną literackiej treści, zaczerpniętej prawie zawsze z antyku lub mitologii, wykazuje właśnie te cechy. Jako przykład możemy wziąć Dydonę i Amora z Monachium (fig. 25)⁵,

w którym to obrazie widzimy, jak daleko stoi on od tego wszystkiego, co z barokowym malarstwem holenderskim, a specjalnie z otoczeniem Rembrandta w Amsterdamie łączyć zwykliśmy. Stąd też u Bogdana Lubienieckiego skłonność do form surowszych, do tematów mitologicznych, zamiłowanie do architektury klasycznej, którą tak często w tłach czy pejzażach rysuje, stąd sympatyczny mu jest toskański porządek Blondela z projektów fasady Arsenału, skopionany w karcie tytułowej do nie wydanej serii masek Schlütera. Cała kompozycja tej karty w zestawieniu z monachijskim obrazem Lairese'a wykazuje stosunek do mistrza i jego reguł. U obydwu w tym samym stopniu mamy jasność kompozycji mimo barokowego jej zacięcia, przejrzystość poprawnego rysunku i wybitne zwracanie uwagi na równowagę walorów cieni i światła.

Również w kompozycji szkicu do obrazu Bitwa w porównaniu z brukselskim *Ecce Homo*⁶ Lairese'a (fig. 26) znajdujemy pokrewieństwo przez jednoplanowe zgrupowanie postaci ludzkich w dolnej połowie całego pola kompozycyjnego. Zuzanna Lubienieckiego (fig. 1) to również typ Gerarda, choć zestawiona z bachantką z obrazu augsburskiego (fig. 27)⁷ wykazuje nieco zgrabniejszą linię brzucha niż w innych niewieścich aktach holenderskich, w których, nie wyłączając Zuzann i Betseb Rembrandta, linia ta jest często tak rażąca.

Dekoracyjne wykształcenie Bogdana musiało się uwidocznić w jego pracach na zamku berlińskim, które niestety zaginęły, a również w pełnych subtelności dekoracyjnych ujęciach rysunków masek Schlütera i w obramieniu portretu Marwitza. W tym ostatnim poznajemy już wytrawnego pejzażystę. Zamiłowanie do tego rodzaju malarstwa mógł wynieść jeszcze

¹ Drost W., *Barockmalerei in den germanischen Ländern* (Hb. d. Kunstwiss., Wildpark-Potsdam 1926, s. 88). ² Thieme und Becker o. c. XXII 1928, s. 234. ³ Drost o. c. s. 249. ⁴ Lairese G. de, *Het grot schilderboek*, Amsterdam 1707. ⁵ Alte Pinakothek 1325. ⁶ Galerie des Peintres Anciens. ⁷ Stadtgalerie nr 485.



41. Krzysztof Lubieniecki, Portret Joba Siewerts, 1713. Amsterdam, Rijksmuseum.

z pracowni Juriana Stuhra w Hamburgu¹, potem w Niderlandach rozwinął je, idąc tym razem nie koniecznie po linii swego mistrza w kierunku czysto dekoracyjnego fantastycznego krajobrazu.

Dla Holendrów i Flamandów, którzy wśród swego płaskiego otoczenia nie znali malowniczego górzystego i skalistego krajobrazu, widoki takie przedstawiały specjalny niesamowity urok. Kraj zaś w tego rodzaju ukształtowanie powierzchni bardzo bogaty, to jest Włochy, wydał równocześnie wielu słynnych i daleko oddziaływujących artystów, którzy otoczenie malownicze w dziełach swych uwieczniali. Wpływy więc południowe na tego rodzaju kierunek malarstwa na północy musiały być wybitne. Do tego wspaniałość ruin włoskich, opromienionych tradycjami klasycznej kultury, bardzo odpowiadała barokowej dążności do nie-

¹ Drost *o. c.* s. 290.

samowitości i malowniczości. Stąd silny italianizm, zaznaczający się już z końcem w. XVI w pejzażowym malarstwie flamandzkim, wpływający na zmianę wewnętrznej budowy krajobrazów przez możliwość dodania im naturalnych silnych ram, które bardziej duchowi barokowemu odpowiadały¹. Ze szkoły Carraccich poprzez Coninxloo i Brilla rozprzestrzenia się ten kierunek we Flandrii, gdzie Rubens na przykład traktuje pejzaż li tylko jako dekorację.

Malarstwo krajobrazowe holenderskie wyrasta z flamandzkiego i cechą jego jest powolne przejście od fantastyczności do umiłowania otaczającego świata. Nigdzie może indziej tak silnie jak tu nie występuje krajobraz jako środek ekspresyjnych sił artysty. Uderza u takich twórców jak Albert Cuyp, Hobbema, van Goyen czy van de Velde traktowanie otaczających widoków z niesłychaną miłością, po prostu narodowo-patriotyczną, podpatrującą naturę ze wszystkich stron, by ją uwiecznić w swych dziełach². Ale prócz tego narodowego kierunku kwitnie jako ciąg dalszy fantastyczności dekoracyjny pejzaż Jakuba Ruisdaela, w którym człowiek nie czuje się tak swojsko, jak w sielskim spokojnym powietrzu ujarzmionej natury wyżej wspomnianych artystów, lecz często przejęty jest o ile nie grozą, to obojętnością otoczenia. Prócz tego działają typowi italianiści, jak Jan Both, Pijnacker, Swanevelt, tworząc także arcydzieła w tej dziedzinie. Ten rodzaj przepojonego romantyzmem malarstwa ciągnie się po wiek XVIII, niejako przeczuwając i uprzedzając tak bardzo rozpowszechnione nastroje romantyczne, na schyłku tegoż wieku rozkwitłe.

Bogdan Lubieniecki nie miał podstaw wrodzonych do patriotycznego umiłowania pejzażu holenderskiego. Nie mógł także tego umiłowania nabyć u Lairesse'a. Stąd pejzaż Lubienieckiego to typowy italianizujący krajobraz w rodzaju tych, jakie jeszcze przed laty malował Both. Dobrze to wykazać możemy zestawiając je z berlińskim³ obrazem Botha (fig. 28). W ustosunkowaniu sztafażu do otoczenia i w kompozycji całości jest on bardziej barokowy i niderlandzki, niż idący za arkadyjskimi pejzażami Poussina Lairesse⁴.

W traktowaniu horyzontu przez Bogdana możemy się dopatrzeć wpływów jego pobytu we Włoszech. Każdy najbardziej nawet italianizujący Holender w fantastycznych krajobrazach zdradza poza traktowaniem szczegółów swe pochodzenie przez danie rozległego i dalekiego horyzontu⁵, choćby nienaturalnie, jak na miejscowe stosunki, wysokiego. Natomiast u Lubienieckiego, szczególnie w pejzażach z grotą (fig. 20) i nadwisającą skałą (fig. 21), horyzont jest zamknięty, a już np. tło Bitwy (fig. 3) to typowy widok wzięty spod Apeninów. Prócz tych raczej formalnych niż stylowych wpływów włoskich można by się dopatrzeć w traktowaniu starców przy Zuzannie (fig. 1) pewnych włoskich reminiscencji. Środowisko berlińskie, jako artystycznie zupełnie nie wyrobione, na dojrzałego już artystę wpłynąć nie mogło.

Trudno na podstawie tak niewielkiego, i to przeważnie nie datowanego materiału przedstawić rozwój i zmiany zaszele w ciągu artystycznej twórczości naszego artysty, jak również trudno wykazać jakiś swoisty styl czy charakter. Zaznaczyć jedynie można, że mimo wybitnego wpływu Lairesse'a w kompozycji i oliwkowobrazowym kolorycie widzimy u Lubienieckiego pewne szersze traktowanie przedmiotu i większą śmiałość pędzla, jak np. w naszkicowaniu tłumu postaci w Bitwie. Ze szkoły tej wyniósł on doskonałość rysunku, którą podziwiać możemy przede wszystkim w rysunkach masek Schlütera.

Tak więc Bogdan Lubieniecki w całokształcie swej twórczości zarysowuje się jako typowy malarz epoki barokowo-klasycyzującej, przy czym jego pochodzenie słowiańskie

¹ Dröst *o. c.* s. 13. ² Friedländer M. J., *Von der niederländischen Landschaftsmalerei* (Das Museum s. 46). ³ Kaiser-Friedrich-Museum nr 1969. ⁴ Miedzioryty w Berlinie w Kupferstich-cabinet, w Paryżu w Bibliothèque Nationale, a głównie w Norymberdze w Kupferstichcabinet przy Germanisches Museum (k. 4197). ⁵ Friedländer *o. c.* s. 46.



42. Krzysztof Lubieniecki, Portret rodziny Gozenijn van de Ryp Centen, 1721. Amsterdam, Rijksmuseum.

ułatwia mu przejęcie się tym raczej przeciwnym całej narodowej sztuce holenderskiej kierunkiem, a z drugiej strony daje mu większy niż rodowitym Holendrom rozmach przy dużej inwencji własnej i dobrej technice pracy.

KRZYSZTOF LUBIENIECKI

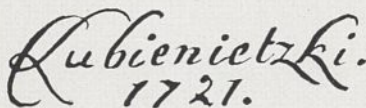
*1659—†1729

Od Bogdana, któremu popularność wyrobiły w pewnej mierze zamiłowania kolekcjonerskie w. XIX do grafiki, mniej znanym był młodszy brat jego Krzysztof. Jakby w rekompensatę za to o wiele więcej i archiwaliów do jego życiorysu i oryginalnych zachowanych jego dzieł do naszych czasów przetrwało. Urodził się on, jak podają współcześni Houbraken¹ i Campo-Weyermann², którzy obydwaj piszą o nim jako o żyjącym, w r. 1659, co również odpowiada wiekowi, jaki podał przy ślubie swym w Amsterdamie; jako miejsce urodzenia wszyscy podają zgodnie Szczecin, gdzie, jak wiemy, rodzice jego przebywali do r. 1662. Po wstępnych studiach rysunkowych u Juriana Stuhra w Hamburgu w r. 1675 przenosi się wraz z rodziną do Amsterdamu, by się tu osiedlić na stałe. Dostaje się tu na naukę do Adriana Backera³.

Pierwszą notatkę archiwalną o nim znajdujemy pod datą 3 października 1689, gdy jako trzydziestoletni, zamieszkały stale w Amsterdamie, poręcza wierzycielom Dawida Lingelbacha jego możliwości płatnicze⁴. Dnia 15 lutego 1693 przychodzi do notariusza⁵ wraz z matką Zofią z Brzeskich oraz Volckertem i Klarą van de Ryp, by zgłosić ślub swój z córką ich Heleną van de Ryp. Dnia 21 tegoż miesiąca biorą ślub kościelny⁶, on zamieszkały przy Bloemgracht ma lat 33, ona przy Lelygracht — lat 34; w metryce ślubu (fig. 77) podano jego pochodzenie ze Szczecina. Bierze więc za żonę Holenderkę, i to ze znanej i wybitnej rodziny amsterdamskiej, wslawionej potem ufundowaną przez Gerarda van de Ryp w r. 1736 Rypen-Hofje⁷, instytucją dobroczynną istniejącą po dziś dzień przy Roozengracht. Widać więc, że mimo młodego wieku musiał sobie zarówno przez stosunki ojca jak i przez własną pracę wtedy już wyrobić należycie poważne stanowisko w Amsterdamie. Dnia 11 kwietnia 1694⁸ obydwójce Lubienieccy, zamieszkali przy Bloemgracht, robią testament; szczegóły jego nie ciekawe; ogólnikowo zaznaczają tylko, że to, które drugie przeżyje, po tymże dziedziczyć będzie, a w razie gdyby były dzieci, to, które będzie dłużej żyło, ma mieć zapewnione dożywocie. A więc w tym czasie posiada już Krzysztof Lubieniecki majątek, o który się troszczyć warto, nie ma natomiast dziecka; lecz już w kilka miesięcy potem, 19 września tegoż roku⁹, pastor Brandt, będący — jak zobaczymy później — w bliższych z Krzysztofem stosunkach a należący do kościoła remonstrantów, chrzci mu w domu córkę Wilhelminę. Wszedł więc Krzysztof w bliskie stosunki z Remonstrantsche Gemeente, która wraz z Amsterdamsche Doopsgezinde Gemeente stała niezmiernie blisko teorii wyznania ariańskiego, i w ten sposób, bardzo dla siebie pomyślny, rozwiązał kwestię religijną. Jako diakona remonstranckiego spotykamy go świadczącego w metrykach w Westerkerk 1 listopada 1694 i 15 maja 1698¹⁰.

¹ O. c. s. 328. ² O. c. s. 169. ³ Ci sami tamże. ⁴ Amsterdam, Archiwum Miejskie, teka notariusza Hellerusa. ⁵ Tamże, teka notariusza G. Ypelaera. ⁶ Amsterdam, kościół remonstrantów, metryki; de Vries A. D., *Biografische aantekeningen betreffende voornamelijk amsterdamsche schilders, plaatsnijders enz.* (Oud Holland III 1885, s. 160). ⁷ Wagenaar J., *Amsterdam in zyne ophomst*, Amsterdam 1765, s. 357. ⁸ Amsterdam, Archiwum Miejskie, teka notariusza P. Schabaelje. ⁹ Amsterdam, kościół remonstrantów, metryki; de Vries o. c. s. 160. ¹⁰ Amsterdam, kościół Westerkerk, metryki 1694 i 1698.

Obydwoje małżonkowie świadczą przy jakimś obojętnym nam akcie notarialnym 12 lipca 1695¹. Widocznie pierwsza córka, chrzczona zresztą w domu jako słabowita, musiała niebawem umrzeć, skoro to samo imię Wilhelminy otrzymuje córka chrzczona 30 marca 1698² przez Brandta u remonstrantów. Dnia 26 września 1701³ jako członek gminy remonstrantów wraz z teściem i Janem Verhulem, aptekarzami amsterdamskimi, oznajmia, że dwie córeczki Jana Brandta, nauczyciela remonstrantów, chcą pozostać przy matce, a nie tylko dorywczo się z nią widywać. Notatka ta przypuszczalnie dotyczy sprawy rozwodowej. Z pastorem Janem Brandtem musiała go łączyć bliższa zażyłość; jak później zobaczymy, maluje jego portret; mamy wiersz Brandta z 20 maja 1701 do jego żony⁴, w którym jej życzy syna nadmienając, iż ma córkę, co potwierdza przypuszczenie o śmierci pierwszej. Stosunki te jednak nie zawsze były zupełnie poprawne, gdyż już 30 stycznia 1702⁵ przez notariusza załatwiają bardzo niemiłą sprawę czynszu należnego Krzysztofowi od pastora, który wraz z synem mieszkał od grudnia w dwóch pokojach wynajętych od Lubienieckiego za kwotę 200 fl rocznie, ale już w styczniu je opuścił i nie chciał uiścić wymaganej przez Krzysztofa za pół roku zapłaty. Dnia 17 października 1703⁶ Cornelia van de Ryp, niezamężna siostra żony, po śmierci ojca upoważnia Lubienieckiego do odbierania długów ojcu należnych; w dwa dni potem⁷ wynajmuje on na lat 6 za 525 floren w dom Pod Palmą przy Leliegracht, między Heeren- a Keizersgracht, gdzie teść jego Volckert van de Ryp umarł. Dnia 29 grudnia 1704⁸ spisał Lubieniecki testament, mocą którego głównymi spadkobiercami ustanowił ubogich gminy remonstrantów, zapisując nadto dożywocie Reginie Elżbiecie Zofii, córce swego brata, Pawła Jana. Oprócz niej Adriana Kusters, wdowa po Franciszku de Haas, miała otrzymać 600 fl, lustro w złotych ramach, tuzin serwetek, obrus, dwa pokrycia na łóżka, tuzin porcelanowych⁹ filiżanek itd. do wyboru oraz portrety jej rodziców, służąca zaś Geesje Sibrinck 100 fl, łóżko ze wszystkim, co do niego należy, i dwa żałobne stroje. Owa Kusters to przypuszczalnie zarządzająca domem, można więc z tego testamentu wnioskować, że w tym czasie i żona, i córka już nie żyły. Dnia 2 marca 1709¹⁰ świadczył Krzysztof przy chrzcie syna Ottona Ottosza. Dnia 30 maja 1710¹¹ dał pełnomocnictwo notariuszowi w jakimś bliżej nie określonym procesie. Dnia 21 marca 1719¹² sprzedał cztery domy składowe w Edam, zaś 16 maja 1720¹³ załatwiał sprawy finansowe z Fryderykiem Stapertem, mężem Kornelii van de Ryp, przy czym powołał się na testament żony z r. 1694, wreszcie 7 listopada 1727¹⁴ świadczył, że Volckert Stapert, syn Fryderyka i Kornelii, ma 22 lata. Dnia 20 października 1729¹⁵ umarł przy Bloemgracht, przeznaczony na pogrzeb czwartej klasy 3 fl. Pogrzeb odbył się w Westerkerk dnia 24 tegoż miesiąca.



43. Sygnatura portretu admirała Arenta van Buren.

Tak się przedstawia żywot młodszego z synów Stanisława Lubienieckiego, widziany przez ciasną szparę zapisek notarialnych i metrykalnych. W każdym bądź razie ustalają

¹ Amsterdam, Archiwum Miejskie, teka notariusza G. E. ten Bergha. ² de Vries *o. c. s.* 225.
³ Amsterdam, Archiwum Miejskie, teka notariusza H. de Wilde. ⁴ Brandt K. e. J., *Poezy II*, Amsterdam 1725, s. 103. ⁵ Amsterdam, Archiwum Miejskie, teka notariusza de Wilde. ⁶ Tamże, teka notariusza P. Schabaelje. ⁷ Tamże. ⁸ Tamże. ⁹ Wobec tak wczesnej daty niewątpliwie musiała to być porcelana chińska, co tym bardziej świadczy o zamożności domu. ¹⁰ Amsterdam, kościół remonstrantów, metryki; de Vries *o. c. s.* 225. ¹¹ Amsterdam, Archiwum Miejskie, teka notariusza Jana van den Ende. ¹² Tamże, teka notariusza G. Ypelaera. ¹³ Tamże, teka notariusza Ypelaera. ¹⁴ Tamże, teka notariusza Schabaelje. ¹⁵ Amsterdam, kościół Westerkerk, metryki.



44. Krzysztof Lubieniecki, Portret admirała Arenta van Buren, 1721. Amsterdam, Rijksmuseum.

one cały szereg dat z jego życia, które w dotychczasowych życiorysach są niedokładne¹, czasem wręcz mylne a nawet pomieszane z datami i wydarzeniami z życia brata.

¹ Winckelmann L. v., *Neues Malerlexicon*, Augsburg 1796, s. 125. — Nagler *o. c.* VIII s. 88. — Raczyński A., *De l'art moderne en Allemagne*, III, Paris 1841, s. 532. — Descamps *o. c.* III s. 369. — Immerreel *o. c.* s. 188. — Balkema *o. c.* s. 194. — Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, I, s. 282. — Kramm *o. c.*



45. Krzysztof Lubieniecki, Portret Sabiny Agnieszki d'Acquet v. Buren, 1721. Amsterdam, Rijksmuseum.

Widzimy z nich, że w przeciwieństwie do brata, miotanego po Europie, pędzi on osiadły, spokojny i dostatni żywot przy Bloemgracht w Amsterdamie. Zżywa się zupełnie ze swym

IV s. 1015. — Singer *o. c.* III s. 51. — Wurzbach *o. c.* II s. 69. — Kopera *o. c.* II s. 254. — Batowski *o. c.* s. 31 i inni, wymienieni przy Bogdanie, którzy jednak tylko dodatkowo o Krzysztofie wspominają jako o bracie Bogdana.



46. Krzysztof Lubieniecki, Portret nieznanego mężczyzny, 1728. Warszawa, Muzeum Narodowe (depozyt).

otoczeniem holenderskim, wchodząc całkowicie w świat zamożnego mieszczaństwa amsterdamskiego, którego językiem świetnie włada, wpisując się do jego pamiętników¹. Dochodzi tutaj do majątku, a dla swych religijnych, tak silnie utwierdzonych przekonań, które bratu tak bardzo szkodziły, znajduje spokojne i zupełnie go zadowolające ujście w Remonstrantsche Gemeente. Jedyne życie rodzinne jego bardzo się nam smutnie w świetle tych notatek zarysowuje: przedwczesne zgony bliskich mu osób zostawiają samotnego 70-letniego starca, po którym na obczyźnie, co mu już obcą być przestała, pozostaje tylko bratanica, o której losie nic nie wiemy.

¹ Bogaert A., *De gedichten*, Amsterdam 1723, s. 396. — Bibliophile Belge XIII 1857, s. 119.



47. Krzysztof Lubieniecki, Autoportret. Amsterdam, Rijksmuseum.

Chociaż urodzony poza krajem i wcale go nie znający silniej mógł się od brata wynarodowić, to jednak do ostatka zawsze akcentował swe polskie i szlacheckie pochodzenie

przez należycie fonetycznie pisane nazwisko i dodawanie do niego nazwy rodowego gniazda Lubieńca, z którego się wywodził.

Z zapisek archiwalnych, przeciwnie jak o Bogdanie, niczego się nie dowiadujemy o działalności artystycznej Krzysztofa Lubienieckiego. Jest tam tylko mowa o jego zawodzie malarskim. Same jednak dochowane zabytki dobrze nas z twórczością tego artysty zaznajamiają. Największy w nich dział to portrety i od nich też zaczniemy dzieła jego rozpatrywać.

Najstarszymi portretami zachowanymi są dwa rodzinne wizerunki z r. 1694, znajdujące się w posiadaniu rodziny Oudewater¹.

Kornelia Oudewater (fig. 29), ur. 16 grudnia 1657, zm. 19 listopada 1719, to starsza wydekoltowana pani w ciemnoczerwonej sukni i niebieskim płaszczu, podtrzymująca prawą ręką wiązanek kwiatów. W tle częściowo fragment ściany, częściowo widok na ogród, w którym dwa dekoracyjne wazony i aleja wysmukłych topoli. Sygnatura u dołu C. Lubienietzki 1694. Wymiary owalu 83×68 cm.

Mateusz Oudewater, brat poprzedniej (fig. 30), ur. 24 lipca 1655, zm. 19 marca 1711, przedstawiony jest jako mężczyzna w średnim wieku, o długim nosie i żywych oczach, w czarnej peruce, brunatnym szlafroku o szafirowej podszewce, z rękami charakterystycznie i, jak później zobaczymy, typowo dla Lubienieckiego ułożonymi: wszystkie palce zgięte ku dłoni począwszy od małego powoli się wyprostowują aż do wskazującego, który lekko tylko zgięty od pozostałych się oddala. Łokieć wsparty o stół. Nad postacią portretowanego draperia, z tyłu daleki fantastyczny krajobraz ze skałami i wodą. Sygnatura u dołu C. Lubienietzki 1694. Owal wymiarów 83×68 cm.

Oba te portrety na płótnie stanowią ścisłe odpowiedniki. Twarze dość silnie światłem górnym oświetlone. Koloryt lekko oliwkowy, zimnawy. Uderzają drobiazgowo traktowane szczegóły, specjalnie kwiaty.

W posiadaniu rodziny Delcourt van Krimpen² znajduje się portret przedstawiający Elżbietę Boutens (fig. 31), ur. 26 marca 1643 starszą panią w żółtobrązowej sukni i ciemniejszym brązowym płaszczu, mającą na kolanach koszyk, z którego wyjmuje barwne kwiaty.



49. Miedzioryt Jakuba Houbrakena podług portretu Jana Brandta, malowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego.

¹ Heemstede pod Harlemem.

² Huize Rooswyk, Velsen pod Harlemem.

Ręce, mimo iż kwiatami zajęte, w podobny sposób jak u Oudewatera ułożone, za nią cokół jakiegoś postumentu ze studnią oraz widoczny poza parapetem kamiennym ogród, w którym ozdobne pawilony. Sygnatura C. Lubienietzki 1697. Płótno 84×72 cm. Ten najpiękniejszy z portretów kobiecych Lubienieckiego odznacza się wielką delikatnością i dekoracyjnym rozłożeniem tła.

W tymże samym posiadaniu znajduje się mały obrazek przedstawiający Arenta van den Meersch (1683—1768)¹, nie sygnowany (fig. 32). Wyobraża on popiersie otyłego pana w białej peruce z wydatnym nosem. Z odwrotnej strony napis (może nieco później dodany): *peint par C. Lubienietzki en 1715 ou 1717*. Płótno 12×9,5 cm. Technika dość, jak na miniaturę, śmiała; szerokie pociągnięcia pędzla odpowiadałyby autorstwu Lubienieckiego.

W rękach rodziny barona Brienen van de Groote-Lind² znajduje się portret nieznanego starszego mężczyzny (fig. 33) w dużej peruce, w niebieskofioletowym kaftanie, z żółtobrazową podszewką. W tle do połowy ścianą zasłoniętym zachmurzone wieczorne niebo i fragment drzewa. Prawa ręka charakterystycznie ułożona. Na lewo u dołu: *Natus 1625. Aet. 73* oraz zwykła sygnatura i data 1697. Płótno owalne 91×76 cm. Obraz bardzo dobrze zachowany.

W sali konsystorskiej kościoła remonstrantów w Amsterdamie, wśród licznych portretów przedstawiających sławnych kaznodziejów tego kościoła znajduje się portret Filipa van Limborch, profesora teologii remonstrantów (fig. 34), ur. 19 czerwca 1633, zm. 30 kwietnia 1712, którego matka Gertruda była bratanicą słynnego Szymona Episcopiusa³. Na jednostajnie ciemnym tle czarno ubrana okazała postać siedzącego teologa o doskonałym wyrazie twarzy, obok niego otwarta księga z tytułem jego głównego dzieła. Ręce, szczególnie prawa, bardzo typowe, lewa nieco słaba w rysunku. Płótno 104×83,5 cm. Technika bardzo delikatna, pełna subtelności, koloryt raczej ciepły. Podpis: C. Lubienietzki bez daty. Moes datuje ten portret na r. 1705, gdyż w tym czasie malował Lubieniecki dla remonstrantów.

W tej samej sali wiszący portret przedstawiający sławnego Szymona Episcopiusa (1583—1643) (fig. 35)⁴, który już od dawna nie żył, gdy Lubieniecki do Holandii przybył, musiał być malowany wedle jakiegoś starszego wizerunku zmarłego. Podobnie upozowany jak Limborch, ma tylko więcej przestrzeni wokół siebie; czarna szata, twarz z małą brodą, bez wybitnego wyrazu, jak zwykle w portretach pośmiertnych. Podpis: C. Lubienietzki 1705. Wymiary 127×95,5 cm. Szeroko nakładane błyski na poręczy fotela i na kałamarzu, a przede wszystkim ułożenie rąk i oświetlenie twarzy wskazują na rękę i przetworzenie kompozycji przez Lubienieckiego.

Wśród pozostałych portretów wizerunek sławnego Jakuba Arminiusa ma być według tradycji kopia zrobiona przez Lubienieckiego w r. 1694 ze współczesnego portretu. Typowy starszy układ ze spuszczoną ręką i otwartą księgą oraz technika nieco odmienna pozwalają przypuszczać, że o ile jest to dzieło ręki Lubienieckiego, to musiał on tutaj chyba tylko pierwowzór wiernie kopiować.

W r. 1937 pojawiły się w antykwariacie George S. Bowden w Londynie dwa portrety nabyte później do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej⁵.

Starszy mężczyzna w faldzistym płaszczu (fig. 36), prawą ręką oparty o stół nakryty perskim dywanem, lewą o charakterystycznym układzie palców wyciąga przed siebie. W tle

¹ Moes E., *Iconographia Batava*, Amsterdam 1893, nr 4945. ² St. Annalands, Clingendaal pod Hagę. ³ Moes o. c. nr 4517. — Limborch Ph., *Theologia christiana*, Amsterdam 1686, ed. IV 1715, przedmowa. ⁴ Moes o. c. nr 2384. ⁵ Świercz-Zaleski S., *Dwa nieznanne obrazy Krzysztofa Lubienieckiego* (Arkady V 4, Warszawa 1939, s. 185).

drzewo i typowy holenderski dom w. XVII, ze schodkami prowadzącymi do kanału wodnego przed domem, w otoczeniu drzew. Sygnowany i datowany 1709. Płótno o wymiarach 73×60 cm.

Starsza niewiasta w czarnym niewielkim czepku (fig. 37), w fałdzystej szacie i szalu, który przytrzymuje prawą ręką; lewa ręka wsparta o stół nakryty perskim dywanem. W tle klasyczny wazon, drzewo i w głębi widok prawdopodobnie tego samego domu, co na portrecie poprzednim, lecz widzianego z boku. Sygnowany i datowany 1709. Płótno o wymiarach 73×60 cm.

Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu¹ posiadają dwa portrety z zapisu Jerzego Mycielskiego, który je nabył na licytacji Christie w r. 1909.

Jonkheer Adrian Wittert van der Aa (fig. 38), młody człowiek w bordowym płaszczu, który jedną ręką przytrzymuje, przedstawiony jest na tle drzewa, poza którym widać aleję ogrodową z dekoracyjnymi figurami. Wysunięta prawa ręka bardzo zbliżona do ręki portretu van Brienen. Na kamiennym parapecie sygnatura zwykła i data 1711 (fig. 40). Płótno o wymiarach 83×69 cm.

Anna Maria hr. de Moens (fig. 39)², młoda dama o dużym dekolcie, w niebieskim płaszczu i z kwiatami na łonie, wsparta o stół pokryty dywanem. W tle architektura fantastyczna i dekoracyjny ogród z pawilonami. Sygnatura drukowanymi literami wmalowana we wzór dywanu jako składnik jego ornamentacji: C. Lubienietzki 1711. Wymiary płótna 83×68 cm. Sposobem ułożenia, traktowania drzew w tle i kwiatów zupełnie się zbliża do portretu Elżbiety Boutens.

Portret kaznodziicy Joba Siewertsza (fig. 41) znajdował się dawniej w Rypen-Hofje, potem przeniesiony został do sali obrad Doopsgezynde Gemeente, która się Rypen-Hofje opiekuje, a wreszcie do Rijksmuseum³. Duchowny w czarnej szacie, o ciemnych włosach, przedstawiony na tle czerwonej draperii, poprzez którą widać fragment typowego ogrodu z różowo-niebieskim niebem. Ręka prawa charakterystycznie ułożona, lewa, podobnie jak u Limborcha,



50. Krzysztof Lubieniecki, Portret dra Galenusa Abrahamsza.

¹ Nry 1700 i 1701.

² Oznaczenie osób zawdzięczam drowi Stanisławowi Świerżowi-Zaleskiemu, kustoszowi Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

³ Składy muzealne obrazów.



51. Mezzotinta Piotra Schenka z portretu Franciszka Zygmunta Galeckiego, malowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego.



52. Miedzioryt F. Ottensa podług portretu Daniela Willinka, malowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego.

o słabym rysunku. W narożnikach owalu u góry: Aetatis suae a. 73 8 m., u dołu: C. Lubienietzki 1713. Wymiary płótna 56×48 cm. Niewielki ten obraz drobiazgowością swą i subtelnością przewyższa wszystkie portrety Krzysztofa Lubienieckiego.

Również do Rijksmuseum został z Rypen-Hofje przeniesiony zbiorowy portret rodziny



53. Krzysztof Lubieniecki, Kominiarze, 1704. Własność rodziny de Magallon w Paryżu.

Gozenijn van de Ryp Centen (fig. 42)¹, który na tle drzew i dalekiego pejzażu z fontanną przedstawia dwoje starszych Holendrów w brązowych strojach i dwóch chłopców, z których jeden w ubranku lila podaje matce kwiaty, drugi ubrany niebiesko czerpie do muszli wodę. Niebo szafirowe, u dołu silnie zaróżowione. Podpis na kamiennej cembrowinie studni zwykły oraz data 1721. Płótno 161,5 × 94,5 cm. Obok Siewertsza najdelikatniejszy i najbardziej harmonijny, w ciepłych tonach utrzymany portret.

Portret Arenta van Buren (1670—1721) w Rijksmuseum (fig. 44)² przedstawia admirała o charakterystycznych rysach twarzy, w czarnej zbroi o typowo szeroko kładzionych błyskach

¹ Moes o. c. nr 1516—18. — Bredius A., *Het portret van Gozen Centen op het Rypen-Hoffje te Amsterdam* (Oud Holland XVIII 1900, s. 1). Znajduje się w bibliotece Rijksmuseum. ² W sali morskiej. Podobnie jak i portret następny, dar J. Fabiusa w r. 1891.



54. Krzysztof Lubieniecki, Częstowanie tabaką. Kopenhaga, Galeria Królewska.

i w niebieskim płaszczu, z brązową laską. W tle okręty na morzu. Podpis zwykły i data 1721 (fig. 43). Płótno owalne $103 \times 84,5$ cm. Koloryt żywy, choć nieco twardy.

Odpowiednik do tego obrazu tworzy portret żony admirała Sabiny Agnieszki d'Acquet (fig. 45)¹. Starsza wydekoltowana niewiasta w niebieskiej sukni i szaroniebieskim płaszczu na tle górzystego dalekiego pejzażu wkłada różę do wazonu. Obok wazonu zwykły podpis i data 1721. Owale płótna 103×84 cm. Koloryt wyjątkowo zimny i twardy.

¹ W składach.



55. Krzysztof Lubieniecki, Smakosze. Kopenhaga, Galeria Królewska.

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się chwilowo w depozycie portret nieznanego młodego mężczyzny (fig. 46) w białej peruce, niebieskim kaftanie o żółtawych wyłogach i fioletowym płaszczu; ciemne tło, na szarokamiennym owalnym obramieniu sygnatura: C. Lubienietzki 1728. Płótno prostokątne o wymiarach 51×41 cm. Koloryt żywy, zimny.

Ostatnim portretem w Rijksmuseum w Amsterdamie jest niesygnowane wyobrażenie młodego człowieka, uznane za autoportret Krzysztofa Lubienieckiego (fig. 47)¹. Młody

¹ Tamże. Zakupiony w r. 1883 z kolekcji W. Gockinga.

mężczyzna w żółtym kaftanie i szarym obfitym malarskim berecie na głowie, o dużym wybitnym nosie i silnej dolnej szczęce, na neutralnym tle lekko koło głowy rozjaśnionym, trzyma w jednej ręce paletę i pędzle, drugą ma w charakterystyczny sposób ułożoną. Silne górne światło. Płótno 92 × 72 cm. Ułożenie i wyraz twarzy wskazują na autoportret, traktowanie zaś szczegółów i ułożenie ręki na pędzel Krzysztofa Lubienieckiego.

Drugim zachowanym, niesygnowanym portretem pędzla tego artysty jest znajdujący się w posiadaniu znanej amsterdamskiej rodziny Sixów¹ portret wspomnianego wyżej pastora remonstrantów Jana Brandta (1660—1708), który był z nimi spokrewniony². Przedstawiony jest on w postawie stojącej, widoczny do kolan, prawą ręką podtrzymuje fałdy płaszcza, lewa typowo ułożona. Z tyłu zielona draperia i widoczny fragment biblioteki. Płótno naklejone na deskę 35 × 28,5 cm. Obraz w dobrym stanie, lecz znacznie ściemniały. Poznajemy go o wiele lepiej z zachowanej mezzotinty (fig. 48), która według niego była robiona. Mezzotinta³ o wymiarach 400 × 270 mm ma poniżej sześciowiersza napis: Christophorus Lubienietzki de Lubienietz pinx: fecit et excudit. Technika tej dosyć znanej ryciny⁴ stoi na bardzo wysokim poziomie. Z tegoż portretu znamy jeszcze drugą reprodukcję, a to sztych niewielki (181 × 132 mm) Jakuba Houbrakena (fig. 49)⁵. Bardzo delikatny ten miedzioryt przedstawia tylko samo popiersie w dekoracyjnym owalu. U dołu napisy: C. Lubienietzki Pinx. Iak: Houbraken Sculp. Włosy nieco inaczej stylizowane. Natomiast wymieniony u Thiemego i Beckera⁶ portret Gerarda Brandta nie jest podpisany przez Lubienieckiego i technicznie bardzo odbiega od jego dzieł, tak że autorstwo jego można śmiało zakwestionować.



56. Puchar z obrazu Krzysztofa Lubienieckiego Smakosze, z odbiciem sztalug i figury artysty.

¹ Jachtlust pod Hilversum. ² Moes *o. c.* nr 1046. Córka jego Zuzanna Wilhelmina wyszła w r. 1716 za Jakuba van Merken, ich córka Lukrecja Wilhelmina (1721—89), znana poetka, wyszła za mąż w r. 1762 za Mikołaja Szymona van Winter (1718—95), a córka Winterów za Sixa. ³ Drezno, Kupferstichcabinett; Amsterdam, Rijksmuseum 752. ⁴ Laborde L. de, *Histoire de la découverte de l'impression...*, V, Paris 1839, s. 246. — Rastawiecki, *Słownik rytowników*, s. 184. ⁵ Moes *o. c.* nr 1046, 3; Müller F., *Beschrijvende catalogus van 700 portretten van Nederlanders*, Amsterdam 1853, s. 47; Wiedeń, Albertina XCII 1 (69); Muzeum Sztuki U. J. nr inw. 9351. ⁶ Thieme und Becker *o. c.*, XXIII s. 424; Wiedeń, Albertina XCII 1; Amsterdam, Rijksmuseum M. 675b.



57. Krzysztof Lubieniecki, Chłopiec z kaczką. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.

Z portretów zachowanych tylko w reprodukcjach należy na pierwszym miejscu postawić wizerunek Galenusza Abrahamsza (1622—1706) lekarza, poety i kaznodziei Doopsgezindente¹. Znamy go z zachowanego ołówkowego rysunku, będącego wzorem do miedziorytu (fig. 50). Przedstawia on w owalu z napisem popiersie starca z lekkim zarostem. W dolnych narożnikach owalu: C. Lubienietzki del: 1706².

Bardzo okazale musiał się przedstawiać portret Franciszka Zygmunta Gałęckiego, posła polskiego do Szwecji, Danii i Zjednoczonych Stanów Niderlandzkich. Znamy go tylko z mezzotinty (fig. 51) zrobionej przez wspomnianego już rytownika Schenka w Amsterdamie³. Marsowa twarz, niezmiernie charakterystyczna, zbroja traktowana bardzo podobnie

¹ Müller *o. c.* s. 90; Katalog Veiling J. de Bosch, Amsterdam 5 X 1767, nr 290. ² Nie wiadomo, gdzie znajduje się oryginał, fotografia została znaleziona w materiałach J. Mycielskiego, dlatego wymiary nie podane. ³ Warszawa, Muzeum Narodowe; Kraków, Muzeum Sztuki U. J. nr inw. 9470.



58. Krzysztof Lubieniecki, Scena w karczmie. Getynga, Uniwersytet.

jak u admirała van Buren, monumentalna kompozycja na neutralnym tle przy efektownym oświetleniu dającym ostre cienie na twarzy niewątpliwie postawiłyby ten portret między najlepszymi dziełami Krzysztofa Lubienieckiego. Świadczy on o pewnych stosunkach, jakie musiały Lubienieckiego łączyć z przebywającymi w tamtych stronach rodakami.

Portret wreszcie Daniela Willinka¹, poety amsterdamskiego, z r. 1722, został tak bardzo przez sztycharza F. Ottensa przetworzony (fig. 52), że jedynie w układzie ręki trzymającej rulon można się dopatrzeć śladów pędzla Lubienieckiego.

Poza tymi portretami, z których pozostały, o ile nie oryginały, to choć dające nam o nich wyobrażenie graficzne ślady, mamy jeszcze wiadomości o kilku innych portretach, przechowane w katalogach dawnych galerii, czy też tak licznych w Holandii licytacji artystycznych.

Tutaj przede wszystkim należy portret Arnolda van Haalen² (zm. 1732). Wyobrażał on malarza w niszy, a obok niego główne jego dzieło: *Panpoeticon*³, na płótnie $21\frac{3}{4} \times 16\frac{3}{4}$ cala (55×42 cm). W r. 1773 został on sprzedany za 10 fl na licytacji zbiorów Jana van der Marck z Lejdy⁴. Znajdował się potem w galerii Stanisława Augusta, kupiony 14 paździer-

¹ Kraków, Muzeum Sztuki U. J. nr inw. 9352. ² Moes *o. c.* nr 3123. ³ Zbiór miniatur *en grisaille*. Resztki w Rijksmuseum, ⁴ Katalog Veiling Amsterdam 25 VIII 1773, nr 415.



59. Krzysztof Lubieniecki, Scena mitologiczna, 1701. Miedzioryt.

nika 1779 od Triebła za 40 czerw. zł¹, następnie wymienia go Catalogue des tableaux d'Alexandre d'Orlovsky z r. 1833². Nie wiadomo, gdzie się obecnie znajduje.

W r. 1833 ze zbiorów J. B. van den Bergha w Amsterdamie został sprzedany portret przedstawiający mężczyznę³. W r. 1836 sprzedano portret pary siedzącej z dzieckiem w parku przy fontannie⁴, ten sam obraz (98×121 cm) wypłynął na licytacji w r. 1878 w Amsterdamie⁵, by następnie zaginąć. W r. 1882 ze zbioru H. G. van Otterbeck Bastiaans sprzedano portret (47×38 cm) sygnowany C. Lubienietzki 1728, przedstawiający wizerunek jakiejś osoby urzędowej⁶. Wreszcie w r. 1834 znajdujemy na licytacji portret Gustawa III, króla szwedzkiego, przez „J. Lubinitzkiego”⁷. Wiadomość fantastyczna, bo Gustaw III urodził się w r. 1746. Na tym kończą się wiadome mi notatki o portretach, z których przypuszczalnie niektóre dadzą się jeszcze kiedyś odszukać.

Drugim wybitnym działem twórczości Krzysztofa Lubienieckiego są tak typowe dla malarstwa holenderskiego niewielkie obrazki o tematach rodzajowych. Zachowało się ich kilka.

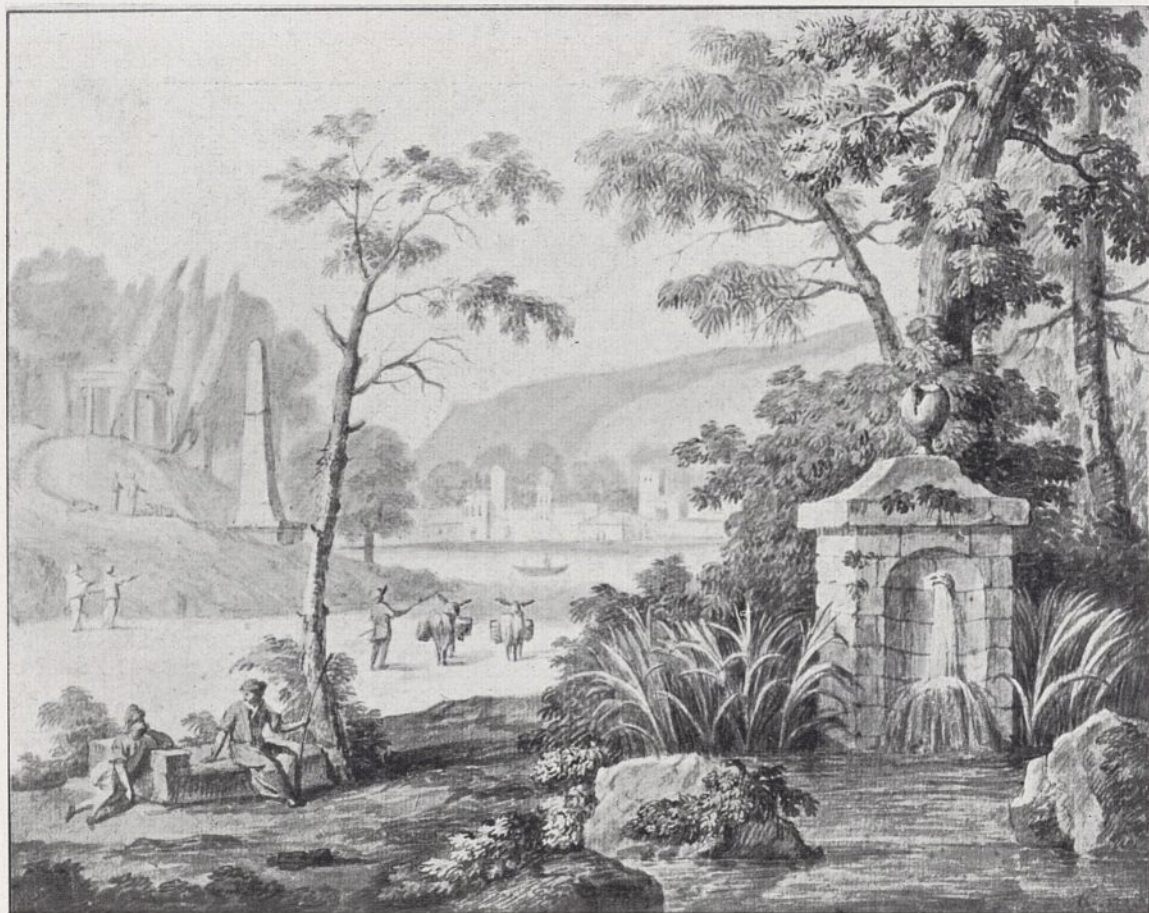
Najstarszy z tego cyklu znajduje się w posiadaniu rodziny de Magallon w Paryżu⁸. Przedstawia on kominiarza z chłopakiem, śpiewających i trzymających drągi oraz sznury

¹ Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 184, nr 572. ² Warszawa, Archiwum Akt Dawnych nr 68. ³ Veiling Amsterdam 15 VII 1833, nr 146. ⁴ Veiling Amsterdam 11 VII 1836, nr 84. ⁵ Veiling Amsterdam 26 II 1878, nr 41. ⁶ *Catalogus van eene verzameling schilderijen, meest door oude meesters bijverzameld door den Heer H. G. van Otterbeck Bastiaans te Deventer*, 30 I 1882, nr 30. Nie jest wykluczone, że jest to portret znajdujący się w depozycie w Muzeum Narodowym w Warszawie (por. wyżej s. 66 i fig. 46). Mała różnica w wymiarach mogła być spowodowana niezbyt dokładnym zmierzeniem obrazu bez wyjmowania go z ram. ⁷ Veiling Amsterdam 24 XI 1834, nr 80. ⁸ Paris VI, 6, rue Regis,



*Met. Treurspel DE MOEDKONDES, vertoond op den Amsterdamschen Schouwburg voor hunne
 Doorluchtige en Koninglyke Hoogheden, den Eersten Junij, 1768.
 4^e Destrif, 3^e Tooneel. Met Dierlingen van de Adel 18. Groot-Acht. Heeren Diergenantieren*

60. S. Fakke, Rycina z r. 1768, wyobrażająca przedstawienie w teatrze amsterdamskim.



61. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny, 1728. Amsterdam, Rijksmuseum.

(fig. 53). Kominiarz ma pod pachą miotłę. W tle drzewa i w głębi architektura pałacowa. Koloryt żółtawy, niebo u góry ciemnoniebieskie, niżej różowożółtawe. Obraz mocno popekany, miejscami farba zupełnie poodpadała. U dołu na prawo sygnatura: C. Lubienietzki 1704. Płótno wymiarów $57 \times 48,5$ cm. Według tradycji obraz ten należy do rodziny de Magallon od w. XVIII. Przypuszczalnie jest to ten sam obraz, który został w r. 1767 sprzedany w Amsterdamie na licytacji galerii Arnolda Leersa z Rotterdamu¹. Zarówno temat (kominiarz z chłopcem) jak i wymiary (22×19 cali) zupełnie się zgadzają. Wiadomość o tym obrazie podał S. P. Koczorowski², lecz mylnie odczytał datę, która tą drogą znalazła się w niemożliwym brzmieniu w wykazie Thiemego i Beckera: 1754³.

W Galerii Królewskiej w Kopenhadze⁴ znajduje się obraz przedstawiający Holendra w brązowym ubraniu, palącego fajkę; obok niego Hiszpan w czarno-czerwonym stroju zażywa tabakę; w tle drzewa i fragment dalekich gór (fig. 54). U dołu obok ręki Holendra:

¹ Hoet G., *Catalogus of naamlyst van schilderyen...*, s'Gravenhage 1752—68, s. 603. — Veiling Arnould Leers 19 V 1767, nr 105. ² Sztuki Piękne II 8, s. 366. ³ O. c. XXIII s. 424. ⁴ Składy na zamku Kronborg; obecnie w Ministerstwie Spraw Zagranicznych Danii.



Krzysztof Lubieniecki, Bakalarz, 1727. Warszawa, Muzeum Narodowe.



62. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz fantastyczny. Kraków, Muzeum Narodowe.

C. Lubienietzki 1720. Płótno 56,5 × 48 cm. Obraz ten został zakupiony do galerii przez handlarza obrazów Morelle'a w r. 1762¹.

W tejże samej galerii znajduje się drugi obraz, przedstawiający dwóch młodych opasłych mężczyzn oraz chłopca przy stole zastawionym jedzeniem (fig. 55). Jeden z nich, w czapce kucharskiej na głowie, podnosi w górę puchar z winem. Jako tło przedsiónek architektury pałacowej, której fragment widać również przez częściowo draperią przysłoniętą arkadę. U dołu za chłopcem zwykła sygnatura i data 1720. Płótno 56,5 × 48 cm. Obraz ten zakupiony został wraz z poprzednim². Na specjalną uwagę zasługuje puchar (fig. 56), w którym oprócz okna odbijają się także sztalugi malarskie i siedzący przy nich artysta. Zestawienie profilu o wybitnym nosie i silnej dolnej szczęce przy tych wymiarach i niskości tego wizerunku z autoportretem byłoby może zbyt śmiało, w każdym bądź razie szczególnie to bardzo charakterystyczny.

Muzeum Narodowe w Warszawie³ posiada obraz przedstawiający bakalarza wśród dzieci (tablica barwna). We wnętrzu typowo holenderskiej izby z belkami stropu na

¹ Spencler J. C., *Catalog over det Kongelige Billedgalerie paa Christiansborg*, København 1827, nr 772. — *Catalogue des ouvrages de peinture de la Galerie Royale de Christiansborg*, Copenhague 1880, nr 197.

² Spencler o. c. nr 773. — *Catalogue...* 1880, nr 198. ³ Nr inw. 75376.



63. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz. Kraków, Gabinet Rycin Polskiej Akademii Umiejętności.

brokocztynach, obrazem na ścianie, talerzami nad drzwiami i szafą z książkami stary bakalarz z piórem za uchem, w miękkiej czapce na głowie wymierza karę bijąc po ręce chłopca trzymającego w drugiej książkę. Za nim widoczne główki dzieci; jedno z nich to bardzo typowa dziewczyna holenderska z okrągłą twarzą. Obok bakalarza na stole otwarta księga, klepsydra i zwisający list, w którym jako podpis: C. Lubienietzki Amstelodamum 1727. Płótno 57 × 49 cm. Bardzo charakterystyczny ten obraz, w którym w traktowaniu twarzy bakalarza przebija portrecista, był swego czasu własnością Czartoryskich i znajdował się w Domu Gotyckim w Puławach¹.

Zbiory Państwowe na Wawelu posiadają z legatu Leona hr. Pinińskiego² obraz przedstawiający chłopca z fajką w zębach, trzymającego w jednej ręce dziką kaczkę, a na drugiej koszyk z taką kaczką (fig. 57). W tle typowy fragment amsterdamskiego grachtu z drzewkami nad kanałem i domami o wysokich szczytach, z drugiej strony postaci chłopca drzewa

¹ Czartoryska E., *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, nr 348. Dar Tadeusza Matuszewicza. ² Nr 41. Obraz ten reprodukowany u Kopery *o. c.* II tabl. 40 z mylnym podpisem.



64. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz. Kraków, Gabinet Rycin Polskiej Akademii Umiejętności.

i budynek na wzgórzu otoczonym parkanem. Tło przez to nie ma zupełnie realnej jednolitości. U dołu zwykła sygnatura i data 1729. Koloryt nieco zimniejszy, oliwkowy. Płótno 36 × 29 cm.

W posiadaniu Uniwersytetu w Getyndze¹ znajduje się wreszcie ostatni ze znanych z tej serii obrazów, tym razem nie datowany (fig. 58). Przedstawia on scenę w karczmie obejmującą 15 osób dorosłych i czworo dzieci; towarzystwo rozbite na grupy, z których jedna zajęta jest przy stole nakrytym obrusem, druga gra w karty, trzecia rozmawia, dzieci bawią się przy zegarze słonecznym, umieszczonym na pierwszym planie. Na jego okrągłej podstawie odmienna niż zwykle sygnatura przedstawiająca C odwrócone i LVB. Barwy dość żywe, o zimnawych jednak tonach. Głównie użyto kolorów: brunatnego, czerwonego, niebieskiego, szarego i żółtego. Płótno o wymiarach 38 × 50 cm. Obraz ten znajduje się w posiadaniu Uniwersytetu z zapisu Johana Wilhelma Zschorna z końca w. XVIII². Traktowanie niektórych postaci szkicowe, perspektywa bardzo słaba.

¹ Fiorillo J. D., *Beschreibung der Gemälde Sammlung der Universität zu Göttingen*, Göttingen 1805, s. 7, nr 2. ² Tamże s. I—XIV.



65. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz. Amsterdam, Rijksmuseum.

Obrazów tego rodzaju musiał Lubieniecki malować więcej, mamy tego ślady w katalogach aukcyjnych. W czasie wspomnianej już aukcji galerii Leersa w r. 1767¹ sprzedano równocześnie drugi jego obraz, 22×19 cali, czyli tych wymiarów co *Kominiarze*, sygnowany i datowany 1701, przedstawiający młodego człowieka kupującego śledzia od kobiety. W r. 1770 sprzedano na licytacji obraz przedstawiający kilka osób siedzących przy stole². Z wymienionych u Thiemego i Beckera³ nowszych katalogów licytacji jedynie wspomniany w jednym *Bakałarz* jest tym obrazem, który posiada Muzeum Narodowe w Warszawie, inne chwilowo nie dały się odszukać. Należy jednak przypuszczać, że jak dział portretów, tak i ten zostanie jeszcze wzbogacony.

Tylko też z takich katalogów dowiadujemy się o innym dziale malarstwa uprawianym przez Lubienieckiego, a to o scenach mitologicznych. Licytacja, odbyta jeszcze za jego życia, w r. 1728⁴, wspomina obraz *Pomona i Vertumnus* jako dzieło „C. Lubienietzkiego”. Na-

¹ Veiling Arnoud Leers 19 V 1767, nr 104.

² Veiling Amsterdam 12 II 1770, nr 53.

³ *O. c.* XXIII s. 425.

⁴ Veiling Antony Grill, Amsterdam 14 IV 1728, nr 80.



66. Krzysztof Lubieniecki, Krajobraz. Amsterdam, Rijksmuseum.

tomiast wspomniane w katalogu licytacji z r. 1740¹ Zaloty do Semiramidy było to może dzieło jego brata Bogdana, który tego rodzaju sceny malował. Że jednak i Krzysztof Lubieniecki mógł również podobne sceny malować, potwierdza do pewnego stopnia zachowany niewielki (105×170 mm)² sztych wyobrażający scenę ofiary starożytnej na ołtarzu, przy którym grupy osób w antycznych strojach (fig. 59). Jeden z dwóch kapłanów podtrzymuje omdlałą kobietę, inna postać wrywa nóż usiłującej się przebić niewieście, w głębi orszak wokół posągu na wysokim postumencie. Na stopniu ołtarza: C. Lubienietzki 1701.

Z inną wreszcie dziedziną jego działalności zapoznaje nas notatka zamieszczona w opisie Amsterdamu przez Wagenaara³. Opisując mianowicie teatr tamtejszy przed pożarem w r. 1772, wymienia dekoracje sceniczne malowane przez różnych, często wybitnych malarzy (Lairesse, de Wit). Wśród nich znajdujemy siedem kulis malowanych przez Krzy-

¹ Hoet *o. c.* 1752. — Veiling Amsterdam 27 IV 1740, nr 53.

² Kraków, Muz. Czart.

³ *O. c.* s. 403.



67. Jakub Adriaensz Backer, Portret chłopca. Haga, Mauritshuis.

sztofa Lubienieckiego, przedstawiających las. Kulisy te naturalnie spłonęły, lecz szczęśliwym trafem wygląd ich został nam przechowany w rycinie S. Fakkego (fig. 60), wyobrażającej scenę z przedstawienia Demofonta w r. 1768. Widzimy tu kilka koncentrycznych płaskich arkad z gałęzi drzew z dekoracyjnym pawilonem ogrodowym z tyłu jako zamknięciem; bardzo się przypominają tła portretowe Krzysztofa.

Krajobrazy naszego artysty poznajemy z kilku rysunków wykonanych sepią i tuszem. Pierwszy z nich znajduje się w Rijksmuseum (fig. 61)¹. Na przednim planie dekoracyjna studnia i grupa silnie zaznaczonych drzew, w głębi widok miasta pod rozległym wzgórzem oraz obelisk i świątynka wśród drzew. Kilka drobnych figurek, z których jedna pogania objuczone osły. U dołu w rogu typowe litery CL i data 1728. Wymiary 200×320 mm. Jak

¹ Nr inw. 1913—54.



68. Adrian Backer, Lekcja anatomii. Amsterdam, Rijksmuseum.

więc widzimy, jest to ten sam rodzaj pejzaży fantastycznych, jaki uprawiał brat Krzysztofa, lecz stylistycznie nieco odmienny.

Bardzo zbliżony stylem kompozycji i techniką do poprzedniego jest nie podpisany krajobraz, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie ¹, przypisywany tam Bogdanowi (fig. 62). Wśród skał i wyniosłych ruin grupki kupców we wschodnich strojach i europejskich wojskowych. Na pierwszym planie strumień z murowanym mostem. Pośrodku dwa wyniosłe drzewa krzyżujące się smukłymi pniami. Wymiary 195×256 mm. Zarówno ustosunkowanie sztafażu do otoczenia, jak i technika malowania drzew oraz całość kompozycji, wykazująca o wiele większą niż u Bogdana rozległość horyzontu, stanowczo przemawiają za autorstwem Krzysztofa.

Najprawdopodobniej do tej grupy należał rysunek opisany w katalogu kolekcji Paignon-Dijonval ², również przypisywany Bogdanowi, z datą 1729. Pomiedzy dwiema grupami drzew, tworzących obramienie, trzech filozofów rozprawiających; z przodu pasterz w rozmowie z dwoma starcami, z których jeden siedzi; na prawo rzeka, w głębi zaś pałac i piramida.

Osobny poddział stanowią pejzaże wkomponowane w koliste ujęcia. Dwa z nich (średnica 130 mm) znajdują się w Gabinetcie Rycin Polskiej Akademii Umiejętności (fig. 63 i 64), a przedstawiają podobne fantastyczne widoki z drzewami, skałami, pałacami i drobnym sztafażem. Na jednym z nich sygnatura CL i data 1728.

¹ Nr inw. 137003. Reprod. Kopera F. i Pagaczewski J., *Polskie muzeum*, Kraków, nr 63.

² Paris 1810, s. 54, nr 1077.



69. Kaspar Netscher, Portret. Berlin, Muzea Państwowe, Galeria.

Do tego samego cyklu należą dwa niesygnowane, lecz niezmiernie do powyższych zbliżone pejzaże w Rijksmuseum (fig. 65, 66)¹. Średnica koła kompozycji 138 mm. Dawniej należały do zbiorów Paignon-Dijonval².

Krajobrazów tego rodzaju spotykamy sporo na aukcjach holenderskich, lecz ponieważ zwykle nie ma przy nich bliższych opisów, być może, że notatki te odnoszą się po parę razy do tych samych obiektów. I tak w r. 1758 w Amsterdamie sprzedano dwa pejzaże z datą 1728³, w r. 1759 w Hadze⁴ również dwa widoki bez bliższych określeń, w r. 1792 w Utrechcie⁵ dwa krajobrazy ze skałami i wodospadami. W r. 1766 w Amsterdamie⁶ cztery koliste kompozycje pejzażowe, także same dwie również w Amsterdamie w r. 1767⁷.

Wśród rysunków Rijksmuseum znajdujemy jeszcze jeden Krzysztofa Lubienieckiego⁸. Jest to rebus obejmujący około 70 małych rysuneków przedstawiających szereg różnych przedmiotów oczywiście oddanych w sposób możliwie najbardziej naturalistyczny. Podpisany zwykłą sygnaturą pełną i datowany 1712. Wymiary karty rozdartej na dwoje 280+292×460 mm.

¹ Nr inw. 1909—37 oraz 1909—54. ² *O. c.* nr 1076 bis. ³ Veiling S. Feitama 16 X 1758, nr 63. ⁴ Techeningenveiling H. v. Limborch 17 IX 1759, nr 125. ⁵ Veiling J. W. B. Wuytiers 17 IX 1792, nr 83. ⁶ Veiling N. v. Bremen 15 XII 1766, nr 300 i 303. ⁷ Techeningenveiling 23 XI 1767, nr 595. ⁸ Sygn. 27:18.



70. Kaspar Netscher, Portret. Berlin, Muzea Państwowe, Galeria.

Z grafiki Krzysztofa poza poznanymi już mezzotintą Brandta (fig. 48) i małą ryciną ze sceną ofiary (fig. 59) znamy jeszcze parę frontispisów tematowo do tej ostatniej zbliżonych. Znajdują się one w Rijksmuseum, a przypuszczalnie i w rozmaitych bibliotekach, które te książki posiadają.

Frontispis *Poezij* K. Brandta¹, Rotterdam 1702: Na schodach między dwiema kolumnami siedzi Apollo z lutnią i tarczą, na której portret poety, w głębi obelisk i pegaz, u góry napis na chuście trzymanej przez putta. Na podstawie jednej z kolumn: C. Lubiecki 1701. Wymiary 146×90 mm.

Frontispis *Le Comte de Warwick* par Mme Daulnoy, Amsterdam² 1704: W portyku renesansowym dwie niewiasty nad dwoma trupami w strojach współczesnych. Podpis niewyraźny: C. Lubieniecki (?). Wymiary 118×62 mm.

Frontispis *De ontdekte schyndengd* door D. Lingelbach³: Dwie alegoryczne postacie, jedna z trąbą, druga ze sztyletem, odsłaniają kotarę z herbem Amsterdamu, w głębi niewiasta z trojgiem dzieci, ul, fontanna i pegaz. Niewyraźny podpis: Lubieniecki del. (?). Wymiary

¹ A. 2 i 78.

² A. 9119.

³ 10, 3594.



71. Adrian Backer, Portret Daniela Nielliusa. Amsterdam, Rijksmuseum.

138×89 mm. Wszystkie te trzy rycinki są bardzo słabe i poza tytułem do poezji Brandta, który jest najwięcej zbliżony do znanej ryciny ze sceną ofiary, zdają się być tylko rysunku, a nie rylca naszego artysty.

Na tym kończę przegląd dotychczas odszukanych dzieł Krzysztofa Lubienieckiego.



72. Adrian Backer, Portret kaznodzici. Amsterdam, kościół remonstrantów, sala konsystorska,



73. Michiel van Muscher, Portret rodziny. Antwerpia, Muzeum Sztuk Pięknych.

Inaczej niż starszego brata kształtuje się działalność artystyczna Krzysztofa Lubienieckiego. O ile wiemy, od przyjazdu do Amsterdamu, od czternastego roku życia nie opuszczał on Niderlandów aż do śmierci. Dostał się tutaj do pracowni Adriana Backera, kształconego w malarstwie przez stryja, Jakuba Adriaensa Backera¹, jednego z najzdolniejszych uczniów Rembrandta. Mógł się więc zetknąć z tą wielką sztuką, która się w naszej wyobraźni tak nierozdzielnie łączy z Amsterdamem. Tymczasem jednak w twórczości jego znajdujemy jedynie bardzo nikle jej oddźwięki. Okaże się to zrozumiałym, gdy się rozejrzemy w artystycznym otoczeniu, w jakie się nasz młody artysta dostał w Holandii. Było ono inne niż oto-

¹ Thieme u. Becker *o. c.* II s. 323.



74. Jan Steen, Obchód urodzin księcia Wilhelma Orańskiego. Amsterdam, Rijksmuseum.

czenie jego starszego brata, który dostał się w zdecydowane ręce Lairese'a. Z powodu zaś dłuższego i stałego przebywania wśród różnorodnego artystycznego otoczenia nie tylko mistrz i jego szkoła na niego oddziaływały.

Rembrandt nie zostawił po sobie szkoły w tym znaczeniu jak Rubens; silny jego realizm, podparty niezmiernie głęboką psychologią, idący po drogach zarazem odległych od tak ulubionej Holendrom codzienności, był możliwy w tym zestawieniu jedynie u takiego geniusza, który na tej podstawie mógł stworzyć swą wirtuozowską technikę¹. Stąd nie mógł on uformować szkoły, której zasada polegałaby, tak jak u Rubensa, na opanowaniu techniki, gdyż jego technika zbyt wypływała z pierwiastków jego silnego ducha. Uczniów posiadał wielu, lecz ci, nie mogąc iść po drodze mistrza, często z niej zbaczali i wyrabiali sobie własną indywidualność. I o ile u nich znajdujemy jego wpływ, silny specjalnie w zakresie portretu, to ma on charakter zbliżony do dzieł wcześniejszego okresu jego działalności, jako o wiele przystępniejszych. Wśród utworów Jakuba Backera spotykamy właśnie takie portrety, jak zdobyty niedawno dla zbiorów publicznych w Hadze portret chłopca (fig. 67)². Pewne odblaski, lecz jakże niepozorne, odnajdujemy w oświetleniu autoportretu Lubienieckiego (fig. 47) i silnym odcięciu cieniów na twarzy Galeckiego (fig. 51), podobnie jak w ukształtowaniu neutralnych tła tych portretów z lekkim rozjaśnieniem koło twarzy. Resztkę tego czysto formalnego

¹ Drost *o. c.* s. 181.

² Mauritshuis.



75. Jan Steen, Scena w gospodzie. Rotterdam, Muzeum Boymans.

oddźwięku, już tak bardzo późnej przez Backerów przerobionego, widzimy w ogólnym sposobie oświetlenia portretowanych osób przez Lubienieckiego.

W kompozycji, w tak charakterystycznym w manierę wpadającym u Krzysztofa sposobie układania rąk widzimy wybitny wpływ Adriana Backera. Zestawienie jego zbiorowego portretu lekarzy (fig. 68)¹ z dziełami Krzysztofa wyraźnie to nam ukazuje. Na tym samym przykładzie widzimy zarazem, jak daleko odbiegł Backer od swego pośredniego mistrza, gdy zestawimy obraz ten z tak bardzo pokrewną mu tematem Lekcją anatomii doktora Tulpa. Ta wielka przestrzeń, jaka dzieli te dwa dzieła, daje się wytłumaczyć ogólnym nastrojem czasów porembrańdowskich w Amsterdamie, a zarazem wskazuje, jak u stosunkowo nawet blisko stojących sztuka jego nie mo-

gła znaleźć należytego zrozumienia i jak inne, tym razem włoskie² wpływy oddziaływały.

Druga połowa w. XVII, a szczególnie koniec tego stulecia, to już pewien upadek, a w każdym razie przełom w malarstwie holenderskim. Realizm i naturalizm krzyżują się coraz bardziej z ogólnoeuropejskimi dążeniami barokowymi do dekoracyjności, z drugiej zaś strony zaczynają coraz bardziej oddziaływać wpływy obce, przede wszystkim flamandzkie, którym i Jakub Backer³ podlegał; zaczyna także przychodzić do głosu klasycyzm skryzalizowany w działalności Lairesse'a. W dziedzinie portretu ustala się dekoracyjny typ van Dycka, którego ducha odnajdujemy w portretach Kaspra Netschera, ucznia Terborcha, choć zupełnie — jak samo nazwisko jego mistrza wskazywać powinno — na holenderską drobiazgowość przetłumaczony. Zestawiając portrety Netschera z Berlina (fig. 69, 70)⁴ jako typowe przykłady późnego portretu holenderskiego z portretami Krzysztofa przede wszystkim z Wawelu (fig. 38, 39), czy portretem Elżbiety Boutens (fig. 31), widzimy wyraźnie, jak z jednej strony są one pokrewne ogólnymi zarysami, a z drugiej, jak się przebija w traktowaniu szczegółów inne pochodzenie Lubienieckiego. Ta mniejsza drobiazgowość widoczna jest zresztą również i u Backera, który we Włoszech² mógł zaczerpnąć więcej poczucia monumentalności. Jednak gdy zestawimy portret Limborcha (fig. 34) przez Lubienieckiego z portretem Nielliusa (fig. 71) przez Backera⁵, czy portret Episcopiusa (fig. 35) i znajdujący się obok niego portret remonstran-

¹ Amsterdam, Rijksmuseum, nr 395. ² Thieme u. Becker *o. c.* II s. 320. ³ Drost *o. c.* s. 182. ⁴ Kaiser-Friedrich-Museum, 850 B i C. ⁵ Amsterdam, Rijksmuseum, składy.

ckiego kaznodziei Backera (fig. 72), znów widzimy zależność kompozycyjną, a odmienność szczegółów. W ogólnym jednak zestawieniu musimy Backerowi przyznać nie tylko daleko idące pierwszeństwo, ale i zaznaczyć braki Lubienieckiego wyrosłe ze słabego rysunku, pokrywane śmiałością pociągnięć pędzla, która w takich wypadkach zastosowana nie daje pozytywnych wyników.

Portrety wreszcie Lubienieckiego są bardziej zbliżone do ustalonego typu portretu barokowego, o którym wyżej wspomniano, a również mają więcej nierealnego dekoracyjnego tła, niż portrety Backera. Nie był zresztą pod tym względem Lubieniecki wyjątkiem, gdyż te dekoracyjne tła coraz bardziej zaczynają się rozwijać w portretach holenderskich tego czasu, jak na to wskazują obrazy Michiela van Muschera. Zestawienie własnego rodzinnego zbiorowego portretu (fig. 73)¹ tego malarza z portretem rodziny Centen (fig. 42) znów wykazuje wielką łączność, ale i zarazem różnice, jakie dzielą Lubienieckiego od rasowego Holendra.

Więcej tych czysto holenderskich szczegółów odnajdujemy w utworach rodzajowych Lubienieckiego.

Ten tak specyficznie holenderski rodzaj malarstwa, uprawiany przez tłumy malarzy, którzy w niewielkich swych obrazkach jak w zwierciadłach odbijają wszelkie szczegóły codziennego życia, robiąc z nich niesłychanie wartościowe dokumenty dla historii kultury, dochodzi do szczytu w połowie w. XVII. W dziale tym, jak w żadnym innym, uderza specjalizacja przy wirtuozostwie, które z niej wypływa. Przy tym jednak niejako panteistycznym traktowaniu przedmiotu wyobrażanego traci sam człowiek, traktowany na równi ze swym otoczeniem. Uderza ta tendencja nawet w portretach Netschera. Jednym z niewielu, którzy od tego odbiegają, jest Jan Steen, malarz-oberżysta, świetny obserwator słabostek ludzkich², które przedstawia w sposób humorystyczno-satyryczny, czego korzeni należałoby szukać w sztuce Piotra Brueghela. Świetny rysunek, doskonale opanowanie przestrzeni z równą



76. Jan Steen, Piekarz Oostwaard. Amsterdam, Rijksmuseum.

¹ Antwerpia, Muzeum Sztuk Pięknych.

² Drost *o. c.* s. 202.

łatwością dają mu tworzyć zbiorowe, często zagmatwane kompozycje, jak sceny półfigurowe, gdzie więcej można było zwrócić uwagi na mimikę i ruchy poszczególnego człowieka. Ten półfiguralny typ rodzajowych scen, któremu monumentalny charakter nadał Frans Hals, był specjalnie ulubiony przez Steena, a występuje on także i w przeważnej ilości tego rodzaju malowideł Lubienieckiego. Również i charakter satyryczny wyraźnie przebija, jak np. w Smakoszach kopenhaskich (fig. 55). Scena zaś w karczmie (fig. 58) wydaje się po prostu być ślepym naśladownictwem Steena. Porównanie z analogicznymi obrazami Steena w Amsterdamie (fig. 74)¹ i Rotterdamie (fig. 75)² wyjawia także i o wiele słabsze pojęcie i przedstawianie przestrzeni u Krzysztofa. Jeżeli jednak zestawimy którykolwiek z typowych obrazów Steena, jak np. Piekarzy amsterdamskich (fig. 76)³ z Kominiarzami Lubienieckiego (fig. 53), to mimo całego podobieństwa typu uderza nas od razu nierealność tła tego ostatniego. I to jest jednym z dowodów, że jego obrazy rodzajowe nie wynikają z wrodzonych tendencji i zamiłowania do otaczającej nas codzienności, lecz są naśladownictwami, w których Krzysztof nie może się wyzbyć nierealnej dekoracyjności tła portretowych. Ta czysto, można powiedzieć, nie holenderska, ale europejsko-barokowa dążność przebija wyraźnie mimo takich typowo niderlandzkich szczegółów, jak tradycyjny od czasów portretu Arnolfinich van Eycka wizerunek w wypukłym zwierciadle (tu w pucharze, fig. 56), jak umieszczony na karcie jako podpis listu podpis artysty itp. Jest to jeden z rozkładowych elementów malarstwa rodzajowego, który je wreszcie zupełnie zabija. Ta dekoracyjność nie holenderska Lubienieckiego krystalizuje się najlepiej w tym, że maluje on przecież dekoracje teatralne. Ona także bardzo przebija w jego fantastycznych pejzażach.

W tej jednak dziedzinie, ponieważ wyrosła na gruncie czysto holenderskim, w przeciwieństwie do dekoracyjności brata Bogdana, ma wszelkie cechy italianizujących holenderskich pejzażystów. Stąd w zestawieniu z krajobrazem typowego italianisty wykazuje może więcej fantastyczności, lecz ma wspólny z nim szeroki otwarty horyzont, który go tak odróżnia od brata.

Mając paręset zachowanych i datowanych dzieł Steena, bardzo łatwo przeprowadzić i szczegółowo śledzić rozwój, wahania, zmiany kierunku jego twórczości artystycznej. U Krzysztofa Lubienieckiego mamy tych dzieł zaledwie po kilka lub kilkanaście z każdego zakresu działalności, i to dzieł, z których najstarsze datowane powstały w okresie już zupełnej dojrzałości artysty. Niezmiernie więc trudno w danym wypadku mówić o historii i wahaniami twórczości. Wyciągnięte z bardzo niekompletnego materiału wnioski mogą być tylko ogólne, a kto wie czy i nie fałszywe. W dziale, w którym najwięcej mamy materiału, to jest wśród portretów, nie zauważamy żadnych cech rozwoju czy upadku, większej lub mniejszej dekoracyjności. W malarstwie rodzajowym natomiast widzimy te różnice, i to w bardzo ciekawy sposób. O ile bowiem stosunkowo wcześniejsi Kominiarze (fig. 53) mają tło zupełnie fantastyczne, to w samym końcu życia malowane: Bakalarz (tabl. barwna) i Chłopiec z kaczką (fig. 57) mają w tle wycinki natury. W tym ostatnim jednak wypadku występuje to zjawisko tylko fragmentarycznie, w nierealnym, perspektywicznie niemożliwym zestawieniu z drugą połową tła. Ten nawrót z krain fantazji niejako do otoczenia nie może się tłumaczyć jej wyczerpaniem, gdyż równocześnie maluje Krzysztof swe fantastyczne pejzaże, lecz może bardziej treściwym „zholendrzeniem”, które dopiero w starcu przychodzi silniej do głosu. A przychodzi razem z pewnym zatraceniem techniki malarskiej w perspektywie tła Chłopca z kaczką (fig. 57) i Karczmy (fig. 58), którą by z tego powodu raczej w ostatnich latach jego działalności umieścić należało.

¹ Rijksmuseum, nr 2235.

² Museum Boymans.

³ Rijksmuseum, nr 2233.

Ciekawą wreszcie cechą jego twórczości jest wielka w porównaniu do jego tak bardzo specjalizującego się otoczenia wielostronność. Wypływa to niewątpliwie z wrodzonej słowiańskiej konstrukcji podłoża, na jakim holenderska sztuka została zaszczerpiona. Ten odmienny grunt jest też powodem odmiennego ustosunkowania się do problemu dekoracyjności i realizmu u tego artysty-Polaka, który urodzony poza krajem nigdy też w nim nie był.

*

* *

Życie i twórczość obydwu Lubienieckich to bardzo ciekawy przyczynek do historii raczej kultury niż sztuki. Do polskiej sztuki nie należą zupełnie, gdyż wykształceni daleko poza krajem są złączeni z nim jedynie więzami krwi i tylko w tych w krwi i rasie leżących pierwiastkach możemy się u nich dopatrzeć polskości czy w ogóle słowiańskości. W sztuce zachodnio-europejskiej trafili w Niderlandach jeszcze na najwyższy jej poziom, ale w ciągu ich życia zarysowuje się wyraźnie, jeżeli nie jego upadek, to w każdym bądź razie rozkład; prym w sztuce stanowczo przechodzi w ręce Francji. Nie zajmują też oni w niej kierowniczego czy nawet wybitnego stanowiska, lecz są jednostkami z licznego tłumu artystów, którzy zresztą w krajach mniej artystycznie rozwiniętych mogą od otoczenia odbijać.

Natomiast pod względem historii kultury są oni obydwaj niesłychanie ciekawym objawem żywotności pewnego odłamu naszego społeczeństwa, który, prześladowany w kraju i w większości państw Europy, ożywiony jednak wewnętrznym płomieniem wiary, wyszukuje sobie i stwarza nowe warunki i możliwości bytu. Fatalne losy sprawiły, że ci jedni z niewielu artystów o typowo polskich nazwiskach nie należą do sztuki polskiej, ale tylko do działalności Polaków. Polakami też, a w każdym bądź razie szlachciami polskimi, czuli się oni do ostatka. Żałować należy, że z tego szczupłego materiału, jaki nam po nich pozostał, nie możemy sobie odtworzyć zupełnie jasnego i wyraźnego rozwoju psychologicznego podkładu ich sztuki. Z tych strzępów, jakie nam pozostały, widzimy całkowitą rozbieżność ich religijnych przekonań i idei stwarzanych dzieł. Czy jednak tak było w całokształcie ich działalności, nie wiemy, jak i nie wiemy, czy dalsze badania i poszukiwania pod tym względem doprowadzą do jakichkolwiek pozytywnych rezultatów.

Christophorus Lubieniecki
de Lubienetz

77. Podpis Krzysztofa Lubienieckiego na metryce ślubu.

THÉODORE ET CHRISTOPHE LUBIENIECKI

(Résumé)

La renommée acquise en Europe occidentale par les deux frères Théodore et Christophe Lubieniecki, peintres, a depuis longtemps incité les historiens polonais à s'intéresser à leur oeuvre; ces recherches sont rendues difficiles par la dispersion de leurs tableaux dans toute l'Europe et par la langue vieille hollandaise dans laquelle sont écrits les documents d'archives qui concernent ces peintres; ces difficultés, nous les avons surmontées par une série de recherches sur place menées aux Pays Bas, en Allemagne, en France et en Autriche; en outre nous avons pu profiter des notes laissées par feu le professeur Georges Mycielski et des extraits d'archives relevés par le Dr Abraham Bredius de La Haye.

Théodore et Christophe Lubieniecki étaient les fils de Stanislas, notable socinien, qui dut quitter la Pologne à cause de sa confession religieuse. L'aîné de ses fils, Théodore (Bogdan) né à Czarkowy dans le palatinat de Cracovie en 1653, s'initia au dessin sous la direction de Juvian Stuhr à Hambourg; en 1675 il se rendit à Amsterdam où il entra dans l'atelier de Gérard de Lairesse. Il se maria en cette ville le 21 mai 1677 avec Agnès Wiszowata de Cracovie. Après un séjour à la cour de Florence sur lequel nous n'avons pas de renseignements détaillés, il s'installa à Berlin où il obtint de Frédéric III le brevet d'adjoint à l'Académie des Beaux Arts. Le 10 janvier 1702 il devint recteur de l'Académie et déposa cette charge le 1 juillet 1704. Une brochure socinienne qu'il avait publiée ayant été brûlée sur la place publique, il quitta Berlin et après un séjour à Dresde passa probablement en Pologne. Il mourut au plus tard en 1718.

Les travaux de décoration exécutés par Théodore Lubieniecki au château de Berlin, connus par diverses mentions contemporaines, ont disparu au cours des remaniements de cet édifice. Le seul tableau de caractère décoratif que l'on ait de lui est *La Suzanne et les vieillards* (fig. 1, 2) conservée dans les Collections d'Etat du Wawel à Cracovie. On pourrait aussi rattacher à cette catégorie une esquisse de bataille (fig. 3) et un tableau représentant le roi Picus transformé en oiseau par la nymphe Circé (fig. 4), au Musée National de Varsovie. Plusieurs portraits dus à Th. Lubieniecki sont mentionnés dans des catalogues d'anciennes collections; ceux d'entre eux, assez rares, que nous possédons, ne sont conservés que sous forme de gravures (fig. 5, 6). Parmi les dessins, la série la plus précieuse reproduite, pour être gravées sur cuivre, les têtes de soldats mourants d'André Schlüter à l'Arsenal de Berlin; ces dessins sont à l'Albertina de Vienne (fig. 7—16). Ils permettent de fixer aux années 1695—6 la date jusqu'ici inconnue de ces précieuses sculptures du baroque allemand que sont les têtes de Schlüter (fig. 17—18); en outre ils donnent le moyen de discerner, au moins hypothétiquement, les pièces qui sont de la propre main de Schlüter de celles qui furent exécutées plus tard sous sa direction. Parmi les oeuvres de Th. Lubieniecki qui ont été conservées, il faut signaler un dessin à l'encre de Chine et à la sanguine (fig. 19) et une série de gravures (fig. 20—4) représentant les paysages heroïques.

Théodore Lubieniecki s'est formé à son art dans l'atelier dirigé à Amsterdam par Gérard de Lairesse (1641—1711), élève de Bertholet Flémalle, et qui subissait fortement l'influence de Poussin et de Lebrun. Lairesse, le principal représentant de l'académisme

classique aux Pays Bas, se situant au point de vue artistique à l'opposé de Rembrandt, a imprégné son élève de ses principes. On s'en rend compte en comparant les compositions de Lubieniecki avec les tableaux de Lairesse conservés à Bruxelles, Munich et Augsbourg (fig. 25—7). C'est seulement dans les paysages que l'élève s'éloigne du maître, pour suivre la ligne des Hollandais italianisants comme Both (fig. 28), Pijnacker, Swanevelt; l'influence italienne, qu'il subit pendant son séjour à Florence, est même plus marquée chez lui que chez ces peintres.

Dans l'ensemble de sa production, Théodore Lubieniecki peut être considéré comme un représentant typique de ce courant que l'on pourrait appeler le baroque pénétré de classicisme. Ses origines slaves contribuèrent sans doute à l'amener dans cette direction plutôt opposée au génie hollandais tel qu'il se manifeste dans l'ensemble de l'art de ce pays; c'est sans doute aussi à ses origines qu'il doit cet entrain qui manque aux Hollandais de naissance, unie à une grande liberté d'invention et une bonne technique.

Christophe Lubieniecki, fils cadet de Stanislas, vint au monde à Stettin en 1659, en un temps donc où son père était déjà en exil. Il se fixa à Amsterdam en 1675 et n'en sortit plus; le 21 février 1693 il épousa Hélène van de Ryp, d'une riche famille patricienne de la ville; on trouve fréquemment son nom dans les archives municipales d'Amsterdam. Il y amassa une belle fortune et y mourut le 20 octobre 1729.

Dans diverses galeries publiques et privées, surtout hollandaises, on trouve dix-huit portraits dus au pinceau de Christophe (fig. 29—48); les principaux, portrait du peintre (fig. 47), portrait d'Arent van Buren (fig. 43—4) et de Job Siewerts (fig. 41), sont au Rijksmuseum d'Amsterdam; le professeur Georges Mycielski a légué aux Collections d'Etat du Wawel deux autres portraits de ce peintre (fig. 38—40). Une série de portraits peints par Christophe Lubieniecki ne nous est connue que par des mentions diverses; les originaux n'ont pas été retrouvés.

La peinture de genre est un autre aspect de la production de ce peintre. Nous en trouvons des exemples à Paris (fig. 53), à Copenhague (fig. 54—6), à Göttingen (fig. 58) et en Pologne, tant au Wawel (fig. 57) qu'au Musée National de Varsovie (planche en couleurs). Nous savons qu'outre ces compositions caractéristiques de l'art néerlandais, Christophe Lubieniecki a peint des scènes mythologiques, dont une est conservée sous forme de gravure (fig. 59), et des décors de théâtre (fig. 60). De ses dessins nous connaissons quelques paysages dispersés dans les collections européennes (fig. 61—6); de son oeuvre gravée, deux ou trois portraits (fig. 48, 50, 51) et des frontispices de livres.

L'activité artistique de Christophe s'est formée autrement que celle de son frère aîné. Autant que nous le sachions, depuis son arrivée en Hollande à l'âge de seize ans, il n'a pas quitté ce pays. A Amsterdam il travailla dans l'atelier d'Adrien Backer (fig. 68, 71, 72) qui s'était formé à l'école de son oncle Jacob Adriaensz (fig. 67), l'un de plus doués parmi les élèves de Rembrandt. On peut reconnaître une lointaine influence de ce maître dans le clair obscur de certains portraits de notre Christophe. Les portraits (fig. 31, 38, 39) montrent aussi qu'il a pénétré dans le milieu auquel appartiennent Netscher et d'autres (fig. 69, 70, 73). En particulier dans la disposition des mains des personnages, on peut reconnaître un certain maniérisme. Dans les scènes de genre, Christophe se rapproche un peu de Jean Steen (fig. 74—6), sans égaler son talent. Inférieur pour le dessin à son frère aîné, il est meilleur coloriste. Par la grande variété de son art, il se distingue vivement de l'entourage si spécialisé dans lequel il travaillait. Cette large variété s'explique sans doute par le fond natif slave sur lequel fut entée la greffe de l'art hollandais. Chez cet artiste Polonais qui ne vécut jamais dans son pays, la différence de fond racial est l'explication de la différence d'attitude à l'égard des problèmes de l'art décoratif et du réalisme.

La vie et la production des frères Lubieniecki est un document pour l'histoire de la culture plus que pour l'histoire de l'art. Ils n'appartiennent pas à l'art polonais puisque toute leur formation est étrangère et qu'ils ne se rattachent à la Pologne que par les liens du sang; c'est uniquement grâce à ces éléments qui tiennent au sang et à la race, de caractère polonais ou plus généralement slave, que nous pouvons trouver chez eux quelque liaison avec la Pologne. Au moment de leur arrivée aux Pays Bas, ils trouvent encore l'art de ce pays à l'apogée de sa floraison; mais au cours de leur vie se dessine déjà, si non une décadence, du moins

un abaissement du niveau de l'art néerlandais; la primauté dans l'art européen passe à la France. Les Lubieniecki n'ont joué dans l'art hollandais ni un rôle directeur ni même un rôle de premier plan; ils sont des unités dans une foule d'artistes; mais dans un milieu déjà moins épanoui au point de vue de l'art, ils se distinguent du moins sur le fond de leur entourage. D'autre part pour l'historien de la culture, les deux frères sont un exemple fort curieux de la vitalité d'un certain élément de la société polonaise qui, persécuté dans son pays et dans la plupart des pays d'Europe, cependant, animé d'une flamme intérieure de foi, se procure et se construit ailleurs de nouvelles conditions et de nouvelles possibilités d'existence.

JERZY ŻARNECKI

NIEZNANY POSĄG KAZIMIERZA WIELKIEGO

W kolegiacie wiślickiej znajdowała się niegdyś drewniana rzeźba przyścienna (wys. 1 m), przedstawiająca postać króla w zbroi przykrytej z wierzchu długim płaszczem, w koronie na głowie i z kulą w prawej ręce (fig. 1). Przeniesiona w bezpieczne miejsce w czasie ostrzeżliwania kościoła w pierwszym roku wojny światowej, ocalała¹ i dziś znajduje się w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. w Krakowie. Brakującą lewą rękę figury z berłem zrekonstruowano na podstawie starych rysunków² w czasie jej restauracji, dokonanej w r. 1938 przez M. Gąseckiego (fig. 2). Równocześnie też utrwalono i nieco uzupełniono jej polichromię, operującą dość skromną skalą barwną. Wierzchnia bowiem strona płaszcza i korona pokryte są jednolicie polerowanym złotem, z tym że jednolitość barwną korony ożywiają czerwone i niebieskie plamy kaboszonów. Zbroja w całości pociągnięta jest srebrem, także polerowanym. Nie zachowała się, niestety, pierwotna polichromia twarzy, której śniada karnacja, harmonizująca z ciemnobrunatnym kolorem włosów, wykonana została w w. XVII lub XVIII. Karminowa podszewka płaszcza jest całkowicie nowa.

Rzeźba wiślicka budzi żywe zainteresowanie z jednej strony swą formą, z drugiej zaś tematem, co uzasadnia poświęcenie jej dłuższej nieco uwagi, tym więcej że dotychczas nie była publikowana podług fotografii, lecz tylko w lichych drzeworytach.

Jej kompozycja, podporządkowana zasadzie bezwzględnej symetrii i frontalności, współ ze statyką i zwartością bryły nadają postaci króla surowy, hieratyczny majestat. W przeciwieństwie do ciała, dalekiego od prawdy natury, głowa króla, scharakteryzowana przez długi owal twarzy otoczony misternie skręconymi lokami włosów, brody i wąsów, nosi cechy indywidualnego portretu. O ile rysy twarzy wykazują już pewien stopień realizmu, to równocześnie jej wyraz jest martwy, jakby zastygły, nie wyrażający nic ze świata przeżyć wewnętrznych. Bardziej szczegółowe opracowanie głowy podnosi jeszcze bogata korona, powodując pewne przeładowanie elementami dekoracyjnymi górnej części figury w przeciwieństwie do surowości ujęcia ciała, nie złagodzonej takim momentem dekoracyjnym jak fałdy płaszcza, przebiegające miękkimi liniami falistymi na jego krawędziach. Wątle nogi figury stanowiłyby

¹ Szydłowski T., *O Wiślicy i jej zabytkach* (Prace KHS II 1922, s. XXXIII). ² Jeden z tych rysunków, wykonany przez A. Lessera (w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie), reprodukowany był w dziele *Polska jej dzieje i kultura*, I, Warszawa 1927, s. 171, drugi J. Lewickiego — w *Tygodniku Ilustrowanym* z r. 1861, s. 252 (rys. Lewickiego zanotowany u Bartynowskiego W., *Krótkie wspomnienie o życiu i pracach artystycznych Jana Lewickiego*, Poznań 1880, s. 18 nr 81).



1. Posąg drewniany Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Kraków, Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. Stan przed konserwacją.

Fot. J. Żarnecki.

niedość pewną podstawę całości, gdyby nie ich lekkie rozstawienie, przy równoczesnym wywinięciu końców spiczastych ciżmów na zewnątrz, co powoduje optyczne zwiększenie ich zdolności dźwigającej (fig. 4).

Znaczna płaskość bryły, rozbudowanej głównie na dwu osiach, linearyzm fałdów oraz dysproporcja między realizmem rysów a schematem wyrazu twarzy każą uważać naszą rzeźbę za dzieło w. XIV.

Szukając dla niej materiału porównawczego, musimy skierować uwagę przede wszystkim na zabytki snycerstwa. Natrafimy tu jednak na znaczne przeszkody wobec szczupłości zachowanego materiału zabytkowego, a szczególnie podobnych przedstawień, wyobrażających postać rycerza. Toteż ograniczyć się musimy do stwierdzenia ogólnych analogii znamion stylowych epoki, wyrażających się w płaskości i surowości ujęcia bryły, w graficznym linearyzmie fałdów, martwocie fizjonomii, w takich szczegółach wreszcie, jak modelowanie włosów; podobne bo-

wiem grube, równoległe biegnące wałkowe loki, przecięte rytmicznie grupowanymi rowkami poprzecznymi, występują bardzo często w rzeźbach grupy tzw. Madonn na lwie z drugiej poł. w. XIV lub innych, jak np. w figurze św. Józefa z jasełek w krakowskim klasztorze św. Andrzeja, rzeźbie z lat 1370—75¹.

Lepiej zachowana niż dzieła snycerstwa tego czasu plastyka kamienna dostarcza nam bogatszego materiału porównawczego, wskutek częstszych przedstawień figur rycerskich², głównie



2. Posąg drewniany Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Kraków, Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. Stan po konserwacji.

Fot. A. Bochnak

¹ Pagaczewski J., *Jaselka krakowskie* (Rocz. Krak. V 1902, tabl. III i IV). ² Klęcząca figura nagrobna lorda Edwarda Le Despenser († 1375) w opactwie Tewkesbury jest w Anglii uważana za unikat. Bardzo dobrą reprodukcję barwną podaje *The Illustrated London News* z 27 maja 1939.

w formie pomników grobowych, dzięki czemu możemy wskazać na dzieła szczególnie dwu środowisk artystycznych; niektóre z nich posłużyły, choć pewnie nie bezpośrednio, za wzory dla naszego snycerza, zapewne przyzwyczajonego do rzeźbienia figur kultowych, tak odmiennych od świeckiej figury króla-rycerza, którą wypadło mu wykonać.

A więc wymienimy tu najpierw rzeźbę Piotra Parlera w katedrze praskiej, przedstawiającą św. Waclawa¹ oraz figurę Ottokara II z jego grobowca², również w katedrze św. Wita, uznaną za dzieło tego warsztatu³. Figura wiślicka nie może się oczywiście mierzyć poziomem artystycznym z obu rzeźbami praskimi. Również jej idealizowany typ ciała daleko odbiega od realizmu figur św. Waclawa i Ottokara. Jednak jego układ, modelunek korpusu, jakkolwiek uproszczony, oraz typ ubioru wskazują na pewną zależność naszej rzeźby od wymienionych dzieł Parlerowskich.

Tę zależność potwierdza jeszcze jeden zabytek, a mianowicie figura Henryka II Pobożnego z jego grobowca w kościele św. Wincenego we Wrocławiu, z drugiej połowy w. XIV, również wykonana w kamieniu a powstała w kręgu sztuki Parlera⁴. Układ figury, ciało okryte zbroją, spokojne zarzucenie na nią płaszcza, bardziej szczegółowe opracowanie twarzy, wszystko to zbliża ją do naszego posągu.

Można by wskazać jeszcze na inne figury nagrobne książąt śląskich⁵, wykazujące pewne



3. Figura nagrobna Kazimierza W. Kraków, Katedra na Wawelu. Fot. S. Kolowiec.

¹ Stix A., *Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV und XV Jahrhunderts* (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, II, Wien 1908, fig. 30).

² Tamże tabl. VIb. ³ *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, I (Středověk), Praha 1931, s. 200. ⁴ Bur-

gemeister L. u. Grundmann G., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, III, Breslau 1934, fig. 10, s. 14.

⁵ W szczególności: Bolka III opolskiego (Lutsch H., *Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler*, III, tabl. 223 3), Bolka I niemodlińskiego oraz Bolka II opolskiego (tamże tabl. 223 4). Zob. też nagrobek Przemka głogowsko-cieszyńskiego u dominikanów w Cieszynie, późniejszy od naszej figury, ale pokrewny jej, bo również powstały pod wpływem środowiska praskiego (Do-

browolski T., *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 16, tabl. 2 i 3).

analogie z naszą, czy to w układzie, modelunku (uwzględniając odmienną użytych materiałów), czy w szczegółach ubioru. Wystarczy jednak, gdy stwierdzimy, że figura wiślicka pozostaje w związku z jednej strony z plastyką praskiego warsztatu Parlera, z drugiej ze śląską plastyką nag

Oczywiście, że wspomniane analogie rzeźby wiślickiej z wymienionymi figurami praskimi i śląskimi nie są na tyle wystarczające, byśmy mogli snuć pewne wnioski o czesko-śląskiej genezie naszego posągu. Jednakże z przedstawień mających za temat figurę rycerza, wykazujących pewne wspólne cechy ikonograficzno-formalne w plastyce środkowo-europejskiej, wymienione przykłady są najbardziej do naszej rzeźby zbliżone.

Trzeba tu wymienić jeszcze dzieło snycerstwa nadreńskiego, a mianowicie figurę króla z Barmen, znajdującą się w prywatnym posiadaniu¹, wykazującą również pewną łączność z praską twórczością Parlera, przy pośrednictwie środowiska frankońskiego (Schöner Brunnen w Norymberdze). Jest to posąg powstały w końcu w. XIV, nieco od naszego późniejszy, ale wykazujący w zestawieniu z nim sporo styčných.

Mimo pewnego ożywienia, wprowadzonego przez niesymetryczny układ nóg i ruch rąk, kompozycja całości figury z Barmen jest bardzo zbliżona do wiślickiej. Podobny jest również martwy wyraz twarzy o rysach poza tym zupełnie odmiennych, zbliżony modelunek ciała w zbroi i kaligraficzny rysunek fałdów płaszcza. Większa monumentalność i reprezentacyjność posągu wiślickiego rozstrzyga jednakże o jego odmiennym wyrazie.

Znaczny udział Nadrenii w stylistycznym kształtowaniu polskiej plastyki w XIV stuleciu² nasuwa przypuszczenie, że pokrewieństwo figur z Wiślicy i z Barmen nie jest tylko wynikiem udziału w ich powstaniu środowiska czeskiego, ale również i kontaktów bezpośrednich.

Wyjaśnieniem wskazanych relacji, szczególnie dotyczących środowiska czeskiego, zdaje się być zabytek, którego temat i miejsce pochodzenia nadaje całej sprawie specjalnej wyrazistości. Idzie o kamienny posąg wyobrażający według wszelkiego prawdopodobieństwa Kazimierza Wielkiego, zdobiący niegdyś fasadę kolegiaty wiślickiej a znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. w Krakowie; na jego pokrewieństwo z dziełami Parlera zwrócono już uwagę³. Niestety posąg ten, dzieląc w czasie wojny światowej los kolegiaty, stał się nicomal że bezkształtnym fragmentem. Gdy się jednak oprzemy o jego rysunek, wprowadzie niezbyt ścisły, wykonany około r. 1900 przez Olszewskiego⁴, oraz spostrzeżenie aż dwu autorów, chociaż nie fachowych, widzących w posągu kamiennym pierwowzór figury drewnianej⁵, nie możemy odrzucić nasuwającego się domysłu, że związek tej ostatniej z twórczością Parlera może być wynikiem naśladowania w niej kamiennej rzeźby Kazimierza W. To naśladowanie dotyczyłoby układu i odzienia figury, o ile jednak styl kamiennej figury mieści się w praskiej twórczości Parlera, to genezy stylu drewnianej figury próżno byśmy tam bez reszty szukali.

Jeśli przyjmiemy, że posąg kamienny z Wiślicy był wzorem ikonograficznym dla naszej rzeźby, to zaraz musimy dodać, że nie jedynym. Porównanie bowiem głowy naszej rzeźby z głową króla Kazimierza z jego grobowca w katedrze krakowskiej (fig. 5—6, 7—8) wskazuje

¹ Curjel H., *Die übrigen Jahrtausend-Ausstellungen im Rheinland* (Der Cicerone XVII 2, 1925, s. 823—4 i tabl.).

² Walicki M., *Ze studiów nad plastyką XIV w. w Polsce* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury II 1933/34, s. 24).

³ Misiąg-Bocheńska A., *Ze studiów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury III 1934/35, s. 200).

⁴ Reprodukowany w *Wędrowcu* z r. 1900, s. 418, oraz w *Tygodniku Polskim* z r. 1901, s. 75.

⁵ *Tygodnik Ilustrowany* z r. 1861, s. 252, oraz *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* XIII, Warszawa 1893, s. 575—6.

na ich niewątpliwe powinowactwo. Rysy twarzy o długim owalu i długim, prostym nosie, sposób utrefienia włosów i brody, korona wreszcie są tak w obu wypadkach podobne, uwzględniając możliwości techniczne obydwu użytych materiałów, że nie ulega wątpliwości, iż przedstawiono w nich jedną i tę samą osobę.

Zatrzymamy się tu chwilę nad kwestią tematu naszej rzeźby, wykluczając od razu możliwość, by postać króla przedstawiała jakąś figurę kultową, np. króla Dawida lub jednego z mędrców z Pokłonu Trzech Króli. Posiadane przezeń atrybuty — kula i berło — przy ściśle frontalnym, reprezentacyjnym układzie figury nie dadzą się wytłumaczyć żadnym z tych tematów: król Dawid miałby w naszym wypadku harfę¹, zaś mędrzec z Pokłonu musiałby trzymać zamiast królewskich atrybutów dary, które by wręczał w innej pozycji, a w każdym razie nie tak sztywnie.

Tłumaczenie tematu naszej rzeźby przez uznanie jej za któregoś ze świętych królów, jak Stefana, Henryka, Zygmunta czy innych, nie znajduje poparcia w wezwaniu kościoła wiślickiego. Natomiast są dane pozwalające widzieć w naszej figurze króla Kazimierza Wielkiego².

Jest to wprawdzie niezgodne z tradycją przekazaną nam przez początek w. XVIII, kiedy bowiem przed wojną światową znajdowała się nasza rzeźba w prezbiterium obok wielkiego ołtarza, przeniesiona tu w r. 1883 z zakrystii³, oprawę jej stanowiła barokowa nisza, ujęta w roślinne ornamenty, zwieńczona u góry tarczą z orłem polskim, na tarczy zaś u dołu niszy wymalowany był herb ziemi kujawskiej, rodziny herb Władysława Łokietka i Kazimierza W.; obok jakiś rymopis w patetycznym wierszu skreślił historię Łokietka⁴. A więc około r. 1700 uważano

¹ Zob. np. posąg z w. XIV w katedrze bamberskiej (Noack W., *Der Dom zu Bamberg*, Burg bei Magdeburg 1925, tabl. 96) lub w freiburskiej (Kunstle K., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau 1928, s. 294).

² Mając nadzieję odszukania jakichś danych dotyczących posągu króla z Wiślicy przejrzałem archiwum kolegiaty znajdujące się w Kazimierzu Wielkiej. Ponieważ jednak jest ono nieuporządkowane, wyczerpujące jego zbadanie wymaga znacznie dłuższego czasu niż ten, którym rozporządzałem. Możliwe też, że pewne wskazówki dałyby się odszukać wśród rozproszonych w czasie wojny światowej dokumentów archiwum.

³ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego XIII* s. 575—6.

⁴ Tekst tego wiersza podaje m. i. Chądzyński J. N., *Wiślica*, Warszawa 1855, s. 20—1, *Tygodnik Ilustrowany* z r. 1861, s. 252 oraz Wiśniewski J. ks., *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Pińczowskiem, Skalbmierskiem i Wiślickiem*, Mariówka 1927, s. 442. Wiersz ten przytaczamy w zmodernizowanej pisowni według rękopisu z końca w. XVIII (s. 8), znajdującego



4. Szczegół posągu drewnianego Kazimierza Wielkiego z Wiślicy. Stan przed konserwacją.

Fot. A. Bochnak.



5. Głowa posągu Kazimierza Wielkiego z Wisłicy. Stan przed konserwacją.

Fot. A. Bochnak.

naszą figurę za posąg Łokietka. Z dużym jednak prawdopodobieństwem można przyjąć, iż jest to bałamuctwo, wynikłe z przerwania prawdziwej tradycji; na początku w. XVIII zapewne jakiś nowy miejscowy proboszcz, zastawszy wiszącą w kościele figurę króla, kazał ją odnowić, dać nową oprawę i umieścić w zakrystii, a znając zanotowane u Długosza¹ podanie o bytności Łokietka w Wiślicy, jego widzeniu i otrzymaniu od Matki Boskiej posążka, który do dziś przechowywany jest w kościele², wziął figurę króla za portret Łokietka i zaopatrzył ją w wiersz może przez siebie napisany.

Za uznaniem figury wiślickiej za posąg Kazimierza W. przemawia przede wszystkim stwierdzenie przez nas podobieństwo fizyczne do figury z grobowca królewskiego oraz fakt, że przecie Kazimierz W. był fundatorem kolegiaty wiślickiej, wzniesionej w jej obecnym gotyckim kształcie na miejscu pierwotnej świątyni romańskiej, i że jako taki na wdzięczniejszą pamięć niż król Łokietek tu na miejscu zasługiwał. Wyrazem tej wdzięczności było ustawienie na fasadzie kościoła jego kamiennego posągu.

Związki figury wiślickiej z praskimi, z figurą na grobowcu i pewna łączność z kamiennym posągiem z Wi-

się w B. Uniw. w Warszawie (sygn. 4-4.35.), pt. Opisanie kościoła kolegiaty wiślickiej i inwentarza jego tudzież dochodów i praw ks. wikariuszów quo ad curam animarum executivam pod dniem 18 lutego r. 1791 w Warszawie wydanych, sporządzone od wikariuszów przez ks. Mateusza Tokarskiego:

Corpore parvus eram, cubito vix altior uno,
Attamen in parvo corpore magnus eram.
Niewielkim był wprawdzie z natury w swym ciełe,
Jednak w małej urodzie wielkich-em bił śmiele.
Nie wspominam, jakom bił Czechy i Prusaki
I z księżciem Giedminem Litwę i Rusaki.
Sam-em fortunę zwyciężył, z którą bitwę toczył.

Czarny pot ze mnie płynął, gdym tych i tych tłoczył.
Trzykroć-em z Państwa spadał, lecz za twoją sprawą,
Bellono, znowum wsiadał z znamienitą sławą.
Mąż ma mieć serce wielkie, choć sam będzie mały:
Co zabił Goliata mały był, lecz śmiały,
Ulisses łeb wielkiemu olbrzymowi zraził.
Przed się on czleka, a jam złe szczęście poraził.

¹ *Lib. Ben.* Is. 404

² Tzw. Matka Boska Łokietkowa, zob. Spraw. KHS VII 1900, s. LXXXIX fig. 34.



6. Głowa figury nagrobnej Kazimierza Wielkiego. *Fot. S. Kolowicz.*

ślicy każą datować nasz zabytek na czas późniejszy od czasu ich powstania. Posąg św. Wacława powstał w r. 1373¹, grobowiec Ottokara II między r. 1374 a 1378²; z nieco tylko późniejszego czasu pochodzi figura kamienna Kazimierza W.³. W świetle więc tych zabytków terminem *post quem* naszej rzeźby jest r. 1378.

¹ Stix *o. c.* s. 71.

² Tamże s. 96.

³ Misiąg-Bocheńska *o. c.* s. 200.



7. Głowa posągu Kazimierza Wielkiego z Wiślicy.
Stan po konserwacji.

Fot. A. Bochnak.

Grobowiec Kazimierza W. został ufundowany przypuszczalnie przez królową Elżbietę lub Ludwika Węgierskiego, a zatem przed r. 1382, tj. datą śmierci króla Ludwika¹. Jak ustalono², dekorację plastyczną kościoła wiślickiego wykonano już po śmierci Kazimierza W., za panowania Ludwika Węgierskiego. Jest więc prawdopodobne, że wtedy to wyrzeźbiono — może za sprawą króla — obok kamiennej, przeznaczonej na fasadę kolegiaty, i drewnianą figurę Kazimierza W., umieszczając ją we wnętrzu kościoła. Przypuszczalnym więc terminem *ante quem* wykonania naszej rzeźby byłby r. 1382.

Datowaniu naszej rzeźby na początek ostatniej ćwierci w. XIV nie stają na przeszkodzie szczegóły ubioru. Na przykład pancerz obciągnięty skórą, silnie uwydatniający pierś a zwężony w pasie, spotykamy w większości cytowanych pomników śląskich, pomniku Ottokara II i wielu innych. Również pas opinający nisko biodra, charakterystyczny dla mody w. XIV, występuje w wymienionych zabytkach oraz licznych innych w tym czasie³; moda ta w Polsce była szczególnie powszechna właśnie za Kazimierza W.⁴, choć przetrwała znacznie dłużej⁵. Z insygniów królewskich zachowała się na naszej rzeźbie tylko korona i trzymane w lewej ręce jabłko. Typ korony o obręczy wysadzonej kaboszonami i o liściastych sterczynach jest bliski koronie Kazimierza na jego grobowcu z tą różnicą, że ta ostatnia jest bogatsza; w górnej jej części przebiega druga obręcz, konieczna ze względów technicznych. Obie te korony odbiegają swymi formami od skromnej korony znalezionej w grobie Kazimierza W.,

niemniej jednak typ ten spotykamy współcześnie na niektórych pomnikach Zachodu⁶.

Zastanawiając się jeszcze nad kwestią, czy portret króla, a więc osoby świeckiej, mógł się znajdować w miejscu o przeznaczeniu kultowym, od razu musimy stwierdzić, że od najdawniejszych czasów istniał zwyczaj umieszczania w kościołach podobizn fundatorów i dobro-

¹ Muczkowski J., *Pomnik Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu* (Rocz. Krak. XIX 1923, s. 142).

² Misiąg-Bocheńska l. c.

³ Viollet-le-Duc M., *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, V, Paris 1874, fig. na s. 113, i 114.

⁴ Gutkowska M., *Historia ubiorów*, Lwów—Warszawa 1932, s. 53.

⁵ Podobny bowiem pas widzimy np. na epitafium Wierzbicy z Branic z r. 1425, na obrazie z Korzennej z czasu ok. r. 1440, na epitafium Jana z Ujazdu z r. 1450 (zob. Walicki M., *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, ryc. 35, tabl. 8 i 10) i in.

⁶ Viollet-le-Duc o. c. III, fig. 11 na s. 315.



8. Głowa figury nagrobnej Kazimierza Wielkiego. *Fot. S. Kolowiec.*

dziejów. Podobizny te, jeśli idzie o rzeźbę¹, znajdowały się na zewnątrz lub wewnątrz kościoła, na ścianach lub na portalach jako statuy, jak np. Rudolfa i jego żony Katarzyny w katedrze św. Szczepana w Wiedniu², w katedrze w Naumburgu, gdzie zachodni chór zdo

¹ Otte D. H., *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters*, I, Leipzig 1883, s. 461.

² Tietze H., *Geschichte und Beschreibung des S. Stephansdomes in Wien* (Österreichische Kunsttopographie XXIII, Wien 1931, s. 147 i fig. 105, 106).

osiem figur męskich i cztery niewieście członków książęcego rodu turyngskiego¹, lub w katedrze w Magdeburgu, posiadającej siedzące figury cesarza Ottona I i jego żony Edyty². Do tej grupy zaliczyć można również popiersia z tryforium praskiej katedry³. Osobna grupa to płaskorzeźbione figury fundatorów na tympanonach, zazwyczaj w pozycji klęczącej, z modelem kościoła w ręku, wręczanym patronowi świętym.

Już te przykłady wystarczą do stwierdzenia, że umieszczenie posągu Kazimierza W. w kościele wiślickim nie było wypadkiem odosobnionym, lecz przeciwnie, mającym swe analogie na Zachodzie.

Byłoby rzeczą interesującą znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy nasz posąg jest istotnie portretem wielkiego monarchy, czy raczej jego imaginacyjnym przedstawieniem, nie mającym oparcia w fizycznych rysach króla. Odpowiedź na to uniemożliwia brak wizerunku króla wykonanego za jego życia (nie bierzemy tu w rachubę nic nie mówiących przedstawień na monetach i zbyt drobnej podobizny na pieczęci majestatowej) oraz brak źródeł współczesnych, które by dostarczyły pożądaných wyjaśnień. Dopiero bowiem u Długosza znajdujemy dokładniejszy opis wyglądu króla⁴, oparty zresztą o żywą jeszcze wówczas tradycję⁵; był on wysokiego wzrostu, otyły, pełnego i poważnego lica, o włosach gęstych i długiej brodzie. Najbardziej odpowiada temu opisowi — zresztą ogólnikowemu — figura z grobowca Kazimierza W. (fig. 3), wykonanego — jak była o tym już mowa — po śmierci króla, w latach 1370—82⁶. Za współczesny, bo pochodzący z lat 1340—56, uchodził do niedawna portret króla Kazimierza na płaskorzeźbionym zworniku z herbem ziemi dobrzyńskiej w kamienicy tzw. Hetmańskiej w Krakowie⁷. Jak jednak ostatnio wykazano, rzeźba ta powstała w ostatniej ćwierci w. XIV⁸, a zatem jest to portret w każdym razie nie wcześniejszy od znanego nam z grobowca. W tym późnym czasie powstania znajduje usprawiedliwienie odmiennosc rysów tego portretu od przypuszczalnej fizjonomii króla, co tak dotychczas dziwiło badaczy⁹. I w herbie ziemi dobrzyńskiej na antependium w kościele w Stopnicy mamy głowę Kazimierza W., ale jest to również portret pośmiertny, podobnie jak na zworniku sklepienia w tym kościele z tymże herbem¹⁰ oraz na jego odpowiedniku w Wiślicy¹¹ czy w katedrze sandomierskiej. Wszystkie te rzeźby powstały za panowania Ludwika Węgierskiego, a powtarzają podobny schemat głowy w koronie, z wąsami, z rozdzieloną brodą i długimi po ramiona włosami. Niski poziom wykonania przy zeschematyzowaniu rysów twarzy wyklucza jakąkolwiek portretowość tych przedstawień.

Dalszych portretów Kazimierza W. nie bierzemy w rachubę: kamienny posąg z Wiślicy jest zbyt zniszczony, figura z tablicy erekcyjnej w Wiślicy z r. 1464 i popiersie w herbie ziemi dobrzyńskiej z grobowca Kazimierza Jagiellończyka z r. 1492 zbyt późne, choć postać króla z płaskorzeźby wiślickiej jest niewątpliwie wzorowana na naszym posągu drewnianym, co zarazem stanowi jeszcze jeden dowód na to, iż przedstawia on rzeczywiście króla Kazimierza. Skoro

¹ Giesau H., *Der Dom zu Naumburg*, Burg bei Magdeburg 1927, s. 40, fig. 137—61. ² Tenże, *Der Dom zu Magdeburg*, Burg bei Magdeburg 1924, fig. na s. 61. ³ Stix o. c. fig. 32—40 i tabl. IX—XI. ⁴ *Hist. Pol.* III s. 325—6. ⁵ Dąbrowski J., *Portret Kazimierza W.* (Rocz. Krak. XXV 1934, s. 4, przypis 4). ⁶ Pozostawiamy na uboczu kwestię, czy jest to dzieło francusko-niemieckie (Muczkowski o. c. s. 152—4) czy austriackie (Tietze o. c. s. 474). ⁷ Piekosiński F., *Sala gotycka w kamienicy Hetmańskiej w Krakowie* (Rocz. Krak. I 1898, s. 3). — Kopera F. i Pagaczewski J., *Polskie muzeum*, Kraków, tabl. 26. — Kopera F., *Notatki do historii sztuki i kultury w Polsce*, Kraków 1909, tabl. 7. ⁸ Bochnak A. i Pagaczewski J., *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich* (Rocz. Krak. XXV 1934, s. 40). — Misiąg-Bocheńska o. c. s. 202. ⁹ Muczkowski o. c. s. 146. ¹⁰ Szyszko-Bohusz A., *Kościół polskie dwunawowe* (Spraw. KHS VIII 1912, tabl. IV 1). ¹¹ Tamże tabl. II 3.

bowiem w w. XV, gdy nie mogło być jeszcze wątpliwości kogo posąg wyobraża, posłużono się nim jako wzorem przy rzeźbieniu postaci króla na tablicy erekcyjnej, jesteśmy ostatecznie upewnieni, że mamy w nim podobiznę nie Władysława Łokietka, ale Kazimierza Wielkiego.

W rezultacie dochodzimy do wniosku, że żaden z istniejących wizerunków Kazimierza W. nie jest portretem z natury, ze wszystkich zaś znanych nam najbliższy opisowi króla jest posąg z jego grobowca, a dzięki użyciu go za wzór i drewniana figura z Wiślicy¹.

Kończąc swe spostrzeżenia pragnę podkreślić wartość naszej rzeźby jako utworu nie-wątpliwie rodzimego, powiększającego o nieobojętą pozycję skromną ilość zabytków snycerstwa w. XIV. Warto zaznaczyć, że jest ona na naszym gruncie najstarszą rzeźbą drewnianą o temacie świeckim. Do jej wartości artystycznej i zabytkowej dołącza się też i pamiątkowa, mająca szczególną wagę dla jej obecnego posiadacza — Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdyż przedstawia jego założyciela.

¹ Nawiasem mówiąc, w świetle rekonstrukcji głowy króla Kazimierza Wielkiego, wykonanej przez Matejkę na podstawie znalezionej w r. 1869 czaszki króla w jego grobowcu (Talko-Hryncewicz J., *Odtworzenie kilku typów postaci historycznych spoczywających na Wawelu*, Kraków 1914, fig. 1 i 2), domniemane rysy jego twarzy daleko odbiegają od utrwalonych na wymienionych pomnikach.

AN UNKNOWN STATUE OF KING CASIMIR THE GREAT

(Synopsis)

The Museum of Art of the Jagellonian University in Cracow possesses a wooden Gothic statue representing a knight-king (fig. 1, 2, 4, 5, 7). It comes from the Parish church at Wiślica. Its polychromy is partly primitive, although reconstructed in several places, and partly of a later epoch, probably of the Barocco period. The symmetrical and frontal composition, the static treatment of the masses imbue the King's figure with severe majesty. In contrast to the body which is far off from natural truth the King's head shews the characteristic traits of an individual portrait though its expression is as if frozen. The severity of the plastic treatment is on the other hand somewhat softened by the decorative treatment of the crown and by the linear folds, which run in soft lines at the sides of the cloak thrown on the armour.

Judging by the flatness of the figure, built principally on two axes, and by the style of the linear folds, as well as by the disproportion between the realism of the traits and the scheme of the expression of the face, I am induced to consider this statue to be a work of the XIVth century. Compared with other works in wood of that time the statue shows general analogies as to the stylistic characters of that period, but at the same time it appears to be near to some plastic works in stone; the last were used by the author of the statue as models though probably not in an immediate way. These works come from two artistic centres: from Prague (the statue of Saint Venceslaus in the Cathedral of Saint Vitus, a work by Peter Parler dating from 1373; the figure of King Ottokar II from his tombstone in the same Cathedral, dated between 1374 and 1378, a work of the workshop of Parler), and from Silesia (the statue of Henry II the Pious from his tombstone in the church of Saint Vincent in Breslau dating from the second half of the XIVth century, a work belonging to the sphere of influence of Parler; and the tombstone statues of Bolko III Duke of Opole, Bolko I Duke of Niemodlin, and Bolko II Duke of Opole). The connection between the Wiślica statue and the Prague sculptures appears to be the consequence of the fact that the stone statue of Casimir the Great, King of Poland, also from the church at Wiślica, and now in the Museum of Art of the Jagellonian University, served as a model for the wooden statue. The wooden statue from Wiślica is in this way an imitation of a stone statue from the same church. Attention has already been drawn to its affinity with the works of Parler. A second model, used by the artist of the wooden Wiślica statue for the head of his work, is to be found in the tombstone statue of King Casimir the Great in the Wawel Cathedral in Cracow (fig. 3, 6, 8), executed between 1370 and 1382. The traits of the face, which is distinguished by an oblong oval and a large nose, the manner of the arrangement of the hair and of the beard, as well as the crown, are in both cases similar to such a degree that it is not to be doubted that the same person is represented in both; I come therefore to the conclusion that the Wiślica wooden statue does really represent King Casimir the Great. However, this inference is not in accordance with a tradition of the XVIIIth century which sees in this sculpture the portrait of King Ladislaus the Short, the father of King Casimir the Great. I am convinced we may safely assume this tradition to be erroneous. Its origin must lay in a mention about the sojourn

of King Ladislaus in Wiślica in the work of the historian John Długosz (XVth century). The resemblance between the head of the wooden statue and the head of the tombstone statue in the Wawel Cathedral, and at the same time the fact that Casimir was the founder of the church at Wiślica in the Gothic period, impell us to accept the sculpture from that place as a statue of the last Piast on the throne of Poland, i. e. of King Casimir the Great.

The date of our sculpture can be, though hypothetically, rather accurately determined. The *terminus post quem* is the year 1378, that is the year before which the above mentioned Prague statues were executed. The plastic decoration as well as the vaults of the church at Wiślica were made after the death of its founder, namely during the reign of Louis the Great, King of Hungary and Poland, this being testified by his armouries on one of the keystones of that church. It is therefore probable that the wooden figure of King Casimir was executed at that time, perhaps at the order of King Louis, being destined for the interior of the church; the stone statue's destination was the façade. Consequently the probable *terminus ad quem* would be 1382, i. e. the year of the death of King Louis. The type of the armour worn by King Casimir and the form of his crown, as seen in the statue, are not an objection to such a dating.

By comparing the wooden statue with the other existing Mediaeval portraits of King Casimir we are led to infer that all of them are idealised portraits, done after the death of the King. We leave here aside the minute representations of this King on contemporary coins and on his Great Seal. I also note that the stone statue and, by virtue of its being the model, the wooden figure from Wiślica, are quite near to the description of Długosz of the King's body and appearance.

Our sculpture is undoubtedly a local product. It valuably increases the limited number of known Polish works of art in wood of the XIVth century. It is the oldest in Poland existing sculpture with a secular theme. Its artistic and monumental value is heightened by the fact that it represents the founder of the Jagellonian University, its present owner.



Sprawozdania z posiedzeń za rok 1938 dołączone będą do 2. zeszytu niniejszego tomu.

60-
PAN
✓

