

MICHAŁ WALICKI

REMBRANDT W POLSCE

I

Cztery obrazy Rembrandta — oto już wszystko, co pozostało z jego dzieł w zbiorach polskich. Nierównie jest ich znaczenie i ranga w spuściźnie mistrza. Pierwsze miejsce przypada „Krajobrazowi z samarytaninem” (1638) z krakowskiej kolekcji Czartoryskich, jednemu z klejnotów wystawy. Pochodzący z Galerii Łazienek portret młodego mężczyzny, identyfikowany ostatnio jako portret Maertena Day (1634), należy do bezspornych dzieł Rembrandta z wczesnego okresu. Ekspresją formy góruje nad nim ujęty w kształcie tonda „Autoportret” (ok. 1628) z kolekcji Tarnowskich w Dzikowie; autorstwo Rembrandta zakwestionowali Glück i Bauch, niechętnie pisał o nim Valentin; w przekonaniu autorów katalogu, idących za Hofstede de Groot'em i Neumannem, jest to nie budzące wątpliwości studium portretowe van Rijna. Wreszcie obraz czwarty: portret Saskji z 1633 r. dotąd niesłusznie być może, w ślad za opinią Baucha, przypisywany Backerowi, Jan Białostocki, w komunikacie poświęconym temu obrazowi¹, podejmuje uzasadnioną, jak sądzimy, próbę rehabilitacji tego portretu, przysądzając go ponownie ręce mistrza. Niedgdy zbiory polskie posiadały znacznie więcej obrazów Rembrandta: niektóre z nich przetrwały paręset lat w naszym kraju; inne przelotnie jak gdyby przewinęły się przez Polskę.²

Jak dotąd, najstarszym przekazem historycznym o obrazach amsterdamskiego mistrza w polskich zbiorach jest pośmiertny inwentarz ruchomości Jana Kazimierza, spisany w Paryżu w 1673 r. Pozycja 88 tego inwentarza wymienia pionowo ujęty obraz Rembrandta

przedstawiający „Kąpiel Diany”; wyceniono go na trzydzieści sześć liwrow.³ Zasłużonemu odkrywcy inwentarza W. Tomkiewiczowi, nie udało się jak dotąd zidentyfikować tego płótna z żadnym ze znanych dzieł Rembrandta. Natomiast, zwrócił on jak najsłuszniejszą uwagę na fakt, że według dawnych inwentarzy Galerii Drezdeńskiej — trzy obrazy specjalnie nas interesujące pochodzą z Polski. Jednym z nich jest „Portret rabina” (il. 1) namalowany przez Rembrandta w 1654 r.; do galerii przeszedł w r. 1742 z warszawskich królewskich rezydencji — zamku lub pałacu w Ujazdowie. W r. 1763 przeniesiono również z Warszawy „Portret mężczyzny w berecie z perłami” il. 2), namalowany przez v. Rijna około 1667 r. Jeśli istotnie pochodzą one ze zbiorów królewskich, to nabyte mogły być tylko przez Jana Kazimierza. Ale i trzeci obraz, acz spornego autorstwa, pochodzi z bliżej nieustalonych polskich kolekcji. Jest nim „Portret mężczyzny w czerwonej czapce” (nr 1568 Galerii Drezdeńskiej) publikowany jako dzieło Rembrandta przez Bodego, nieuwzględniony przecież przez katalog de Groota (il. 3). Istotnie wiele przemawia za tym, że autorem tego interesującego płótna jest raczej Barent Fabritius. Podobnie jak poprzednie, przywieziony został z Polski do Dreżna z początkiem XVIII wieku. Być może, iż on również wchodził w skład rozproszonej galerii polskich Wazów.⁴

Popyt na dzieła Rembrandta w Polsce XVII wieku wydaje się być faktem bezspornym. Wzmianki w inwentarzach pierwszej połowy osiemnastego stulecia dotyczą w pewnym przynajmniej stopniu obrazów

¹ Por. s. 350 niniejszego numeru *Biuletynu*. Ponownie tezę o autorstwie Backera podtrzymał ostatnio Benesch O., *Die Rembrandtausstellung in Warschau*, *Kunstchronik* IX (1956), H. 7, s. 201. Nie cytuję tu każdorazowo katalogu wystawy *Rembrandt i jego krąg*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1956.

² Przegląd „rembrandtianów”, jakie przevinęły się przez Polskę, podają Białostocki J. i Walicki M., *Malarsztwo europejskie w zbiorach polskich*, PIW 1955 (wstęp).

³ Tomkiewicz W., *Z dziejów polskiego mecenatu*

artystycznego w wieku XVII (Źródła do dziejów sztuki polskiej IV), Wrocław 1952; Hofstede de Groot C., *Beschreibendes u. kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, Esslingen-Paris 1915, VI, nr 376 i 231.

⁴ Tomkiewicz, jw., s. 58. Prof. Tomkiewicz zwrócił mi uprzejmie uwagę na ten obraz. Por. Woermann K., *Katalog der Königlichen Gemälde Gallerie* (Grosse Ausgabe), Dresden 1896, s. 512; Bode W. u. Hofstede de Groot C., *Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde*, Paris 1897—1906, VI, nr 467.



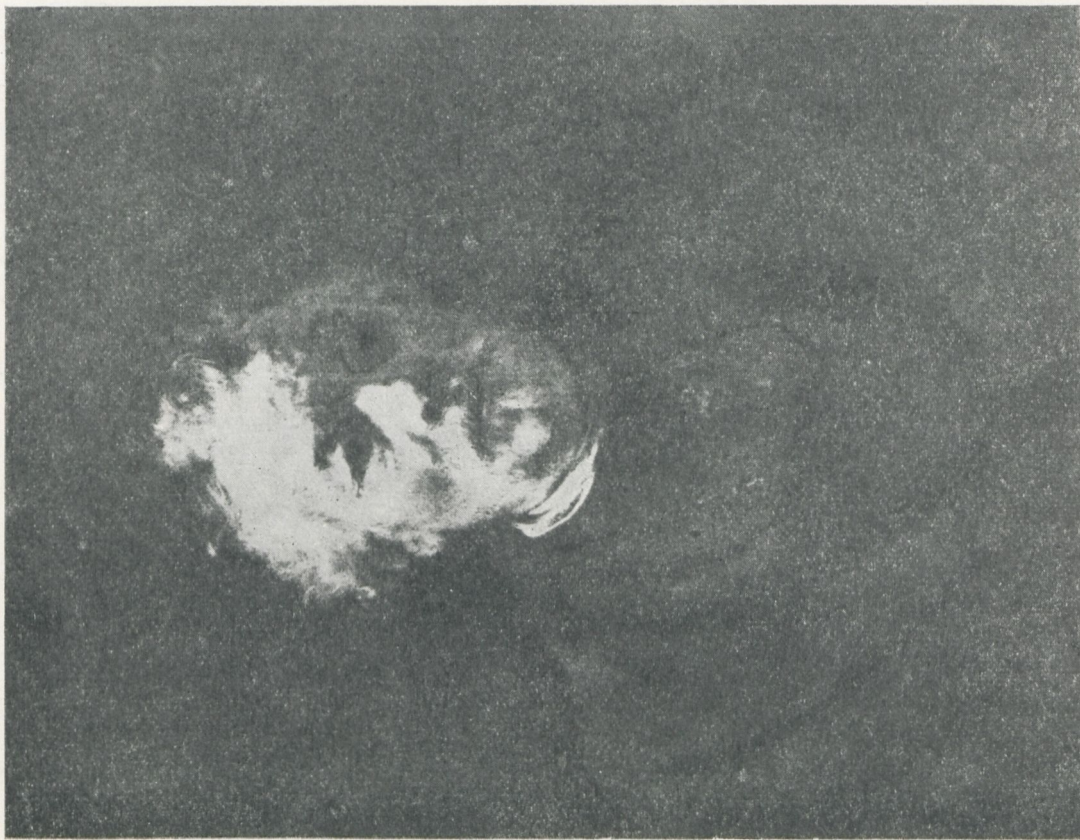
Il. 1. Portret rabina, 1654. Gemäldegalerie, Drezno.
(Fot. wg Bodego).



Il. 2. Portret mężczyzny w berecie z perłami, ok. 1667. Gemäldegalerie,
Drezno. (Fot. wg Bodego)



Il. 3. Portret mężczyzny w czerwonej czapce. Gemäldegalerie, Drezno. (Fot. wg Bodego)



Il. 4. Portret brata artysty. Luwr, Paryż (Fot. wg Bodego)



Il. 5. Żydowska narzeczona, 1641. Zb. Lanckorońskich, Wieden.
(Fot. wg Bodego)

nabywanych już w wieku poprzednim. Liczne stosunkowo podróże polskiej szlachty do Holandii sprzyjały zapoznaniu się ze sztuką jej wielkiego malarza. Krzysztof Opaliński w liście swym do brata Łukasza z 1642 r. przechwala się posiadaniem akwafort Rembrandta; w liście pisany w roku 1645 z Antwerpii chełpi się pozyskaniem znacznej ilości oryginałów nabytych „u samych mistrzów”.⁵ Nie znamy spisu tych nabytków; mogło wśród nich nie zbraknąć dzieł związanych przynajmniej z kręgiem rembrandtow-

skim. Musiały one krążyć po Polsce. W inwentarzu podziałowym spisany po śmierci Jana III w 1696 r. znajdujemy pięć obrazów mistrza: „Rabin portugalski”, „Żydówka w birecie”, „Trzej królowie”, „Abraham i Hagar”, „Portret starca”; zapewne pochodziły one z zakupu dokonanego w Nimwegen w 1672 r. przez posła francuskiego w Polsce, markiza de Bethune przy pomocy Jana Vorstermana: z Nimwegen odeszła wtedy wielka partia obrazów pod adresem króla.⁶

⁵ Wiliński S., *Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki I. Malarstwo*, Biuletyn H.S. XVII (1955), nr 2, s. 194.

⁶ Czołowski A., *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, s. 12; por. Gerson H., *Aus-*

breitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942, s. 505. Bredius A., *Oud Holland* 49 (1932), s. 275, przytacza wiadomość o zamówieniu dla króla w r. 1679 u nieznanego malarza wielkiego plafonu „un plafon fort grand” za cenę 600 guldenów.



Il. 6. Portret ojca narzeczonej, 1641. Zb. Lanckorońskich, Wiedeń. (Fot. wg Bodego)

Obrazy niderlandzkie dominują w inwentarzach szlacheckich i mieszczańskich w XVII i XVIII wieku. W wieku Oświecenia zainteresowanie nimi zdaje się przybierać na sile. Poprzednio napływ tych obrazów daje się wytłumaczyć kierunkiem polskich itinerariów podróżniczych oraz pośredniczącą rolą Gdańska, jako niepozbanionego znaczenia ośrodka handlu obrazami, skupiającego w znacznej mierze import polski.⁷ Teraz dochodzi do głosu kolekcjonerstwo świadome swych gustów i celów, to też tym bardziej godne jest uwagi utrzymanie się zainteresowań dla sztuki flamandzkiej i holenderskiej, której dzieła przeważają

wyraźnie w większości formowanych ówczesnie kolekcji. Kolekcjonerzy czasów Stanisława Augusta żywo odczuwają urok nawet „małych mistrzów” niderlandzkich, tych „peintres aimables” jak mówił o nich z sympatią Jan Potocki w swych listach o paryskim salonie 1787 r., widząc w nich arcydzieła pracowitości i prawdy.⁸

Stanisław August podzielał tę orientację i dla sztuki Rembrandta żywił nieklamany podziw. W galerii królewskiej widziano różnymi czasy dziesięć obrazów, przypisywanych temu mistrzowi. Nie wszystkie z nich ocalały, nie w stosunku do wszystkich dało

⁷ W tej sprawie vide Holst N. v., *Danziger Kunst-kabinette und Kunsthandelbeziehungen im XVIII Jahrh.*, *Mitteilungen des Westpreussischen Geschichts-*

vereins XXXIII (1934).

⁸ Mańkowski T., *O poglądach na sztukę w epoce Stanisława Augusta*, Lwów 1929, s. 58—59.



Il. 7. Portret męski (*Maerten Day?*), 1634. Muzeum Narodowe, Warszawa
(Fot. H. Romanowski)

się utrzymać autorstwo van Rijna. Zadaniem tego komunikatu jest przypomnienie ich istnienia i pochodzenia bez wdawania się w wywody aspirujące o nowe naukowe spojrzenie na te obrazy. Tak więc ograniczamy się do stwierdzenia, że ogółem w galerii ostatniego króla Polski było sześć niespornych dzieł Rembrandta.

1. i 2. „Żydowska naręczona” oraz „Portret ojca naręczonej”. Oba portrety o jednakowych wymiarach, namalowane w 1641 r., pomyślane zostały jako pendant (il. 5 i 6). Do zbiorów królewskich przeszły one za pośrednictwem Triebla z kolekcji hr. Ka-

mecke w Berlinie, gdzie pozostawały do 1769 r.; Stanisław August nabył je około 1779 r. Po likwidacji Galerii Królewskiej sprzedane zostały w dn. 7. X. 1815 Kazimierzowi Rzewuskiemu, skąd drogą działów rodzinnych przeszły do zbiorów Lanckorońskich w Wiedniu, gdzie pozostawały do chwili wybuchu ostatniej wojny.⁹

3. „Portret brata artysty” (il. 4) nabyty został przez króla w 1779 r. również od Triebla wśród 28 (sic!) innych obrazów przypisywanych Rembrandtowi. Nabyto go jako pendant portretu weneckiego prokuratora z rodziny d’Erizzi, pędzla Leonarda Bassano,

⁹ Hofstede de Groot, jw. VI, nr 239 i 331; Mańkowski T., *Obrazy Rembrandta w galerii Stanisława Augusta*, Prace K.H.S. V (1930), s. 8; por. Bode

W., *Zwei Bildnisse von Rembrandt...*, w pracy zbiorowej: *Ausgewählte Bildnisse der Sammlung Lanckoroński*, Wien 1918, s. 15.



Il. 8. Portret Mechtylde van Doorn, 1633. Dawniej zb. L. v. d. Bergha, Berlin.
(Fot. wg Bodego)

ostatnio znajdującego się w zbiorach Zdzisława Tarnowskiego w Krakowie. W czasie rozsyпки królewskiej galerii sprzedany został w 1815 r. Wincentemu Raczyńskiemu. Od Raczyńskich, nieustaloną bliżej drogą przeszedł w posiadanie rodziny Potockich. Zmarły w r. 1921 w Paryżu Feliks Mikołaj Potocki legował ten obraz na rzecz Muzeum Luwru, w którego salach znajduje się po dziś dzień.

Dyrektor Muzeum Bojmansa w Rotterdamie, F. Schmidt-Degener, wyraził się w swoim czasie o tym obrazie, że „czyniłby on zaszczyt najslawniejszym

galeriom”. Istotnie, mimo współzawodnictwa innych dzieł Rembrandta w salach Luwru, dzieło to promienieje urzekającym blaskiem. „Nie zapomnianym wzrokiem smutku i niezadowolenia mierzy widza ta postać pochmurna, sterana ale dziarska, o srebrnych z fantazją podgarniętych włosach, postać jakby hardego marzyciela, gdyż tak wypadł pod poetyckim pędzlem brata portret zwyczajnego rzemieślnika leydejskiego” — pisał tak o nim w 1910 r. Zygmunt Batowski.¹⁰

¹⁰ Hofstede de Groot, jw., VI, s. 194, nr 420; Mańkowski, jw., s. 11—14; Demonts L., *Ecoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise Catalogue des peintures exposées dans les galeries de Louvre*, III),

Paris 1922, s. 189, nr 2552; por. Batowski Z., *W sprawie sprzedaży Lisowczyka*, Lamus 1910, nr 6 oraz Świerż-Zaleski S., *Obrazy Rembrandta w Polsce*, Głos Plastyków III (1934).



Il. 9. Portret Maertena Day (?), 1634. Zb. Rotszylda, Paryż. (Fot. wg Bodego)



Il. 10. Portret Mechtylde van Doorn, 1634. Zb. Rotszylda, Paryż. (Fot. wg Bodego)

4. Z zespołu ofiarowanego królowi przez Triebła pochodzi „Portret męski” z 1634 r. znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie.¹¹ Ostatnio (dzięki poszukiwaniom J. Michałkowej i A. Chudzikowskiego) udało się go zidentyfikować jako portret Maertena Day, kapitana wojennej marynarki holenderskiej (il. 7). Do Muzeum przeszedł z galerii pałacu w Łazienkach. Nabyty za 80 dukatów uchodził czas dłuższy w inwentarzu galerii królewskiej za dzieło Jakuba Cuypa, mimo nie budzącej zastrzeżeń sygnatury.

Rzeczą nierównie ciekawszą jest fakt zaofiarowania królowi w r. 1775 przez nieznanego bliżej handlarza dziełami sztuki „Portretu kobiecego” Rembrandta z r. 1633: „Beau comme un Douw”. Prawdopodobnie jest mowa o zachowanym szczęśliwie obrazie, mogącym uchodzić za pendant do portretu z Łazienek.

Mam tu na myśli „Portret Mechtyldy van Doorn” (il. 8) narzeczonej Maertena Day, o wymiarach niemal identycznych co i warszawski, sygnowany i opatrzony datą 1633. W r. 1863 obraz pojawia się w kolekcji Wynn Ellis w Londynie, skąd przechodzi w posiadanie Heleny i Atanazego Miączyńskich; w r. 1905 Miączyńscy sprzedają portret za pośrednictwem firmy Knoedler, która znajduje z kolei nabywcę w osobie Leo v. d. Bergha, berlińskiego zbieracza. Wystawiony był na brukselskiej wystawie „Cinq siècles d'art” w 1935 r. Jak dotąd, obszerniejszą notę poświęcił mu J. C. M. Holmes na łamach „Burlington Magazine”: „Obraz ten — pisał Holmes — stanowi dobry przykład stylu Rembrandta z okresu, gdy jego malarstwo portretowe poczęło zatracać eksperymentalny charakter, osiągając mistrzostwo w oddaniu szczegółów oraz zapowiadając niejako efekty, na których został oparty twórczy wysiłek malarza w późniejszych latach jego życia. Warsztat malarski tego dzieła cechuje doskonała równowaga, dobrze odpowiadająca charakterowi pięknej portretowanej: wdzięcznym jej uczesaniu, spokojnym, śmiejącym się oczom, regularnym rysom”. Holmes pierwszy próbował zidentyfikować ten portret jako twarz Mechtyldy van Doorn, zwracając uwagę na pochodzące z r. 1634 parę portretów „en pied” Maertena i Mechtyldy

(il. 9 i 10), już jako małżonków z paryskich zbiorów Rotszylda.¹²

Porównanie obu portretów — ze zbioru Stanisława Augusta i kolekcji Miączyńskich — wykazuje niezaprzeczony związek kompozycyjny i tematyczny łączący oba te obrazy. Tak oto małżeńskim reprezentacyjnym portretom z kolekcji Rotszylda możemy przeciwstawić skromniejszą, bardzo przecież interesującą parę portretów narzeczeńskich Maertena i Mechtyldy, z polskiego stanu posiadania.

5. Piątym obrazem Rembrandta ze zbiorów stanisławowskich jest okrągły „Autoportret” namalowany ok. 1629 r., przewieziony do Muzeum Narodowego z kolekcji Tarnowskich w Dzikowie (il. 11). Omawia go oddzielnie J. Białostocki.¹³ Na wystawie leydejskiej w r. 1906 figurował obraz ten jako własnoręczne dzieło mistrza. Do zbiorów królewskich przeszedł w r. 1767 z kolekcji ks. Józefa Wacława Liechtensteina. Potwierdza to wzmianka w liście Stanisława Augusta do pani Geoffrin z dn. 7. 1. 1767, w którym król donosi swej przyjaciółce o obrazie Rembrandta mającym nadejść z Wiednia.

W 1815 r. wczesny ów autoportret Rembrandta sprzedany został w ręce Jana Tarnowskiego w ramach likwidacji masy spadkowej po królu. Ostatni jego posiadacz przed wojną, Zdzisław Tarnowski był bliski sfinalizowania sprzedaży obrazu zagranicę w 1926 r. za kwotę 25.000 dolarów. Protesty społeczeństwa zmusiły właściciela do unieważnienia przygotowanej transakcji.¹⁴

6. I wreszcie szósty obraz — słynny „Jeździec polski”, namalowany przez Rembrandta około 1655 r. (znajduje się on w kolekcji M. C. Fricka w N. Yorku), sprzedany wbrew powszechnemu oburzeniu opinii w r. 1910 przez Zdzisława Tarnowskiego (il. 12). Nie była to pierwsza próba sprzedaży tego arcydzieła zagranicę. Już w r. 1877 obraz rzucony został na rynek antykwarski Wiednia. Nie znaleziono podówczas nabywcy: być może dlatego, że mimo niewątpliwie i dobrze zachowanej sygnatury, próbowano go sprzedać jako dzieło Aerta de Geldera, ucznia Rembrandta.¹⁵ Z uwagi na istniejącą o nim sporą polską literaturę, pozwolę sobie raz jeszcze do niego powrócić na in-

¹¹ Mańkowski, jw., s. 14—16 i 29, nota I. Dalszą literaturę podają Białostocki i Walicki, jw., nr 234.

¹² Hofstede de Groot, jw., VI, nr 337; Wurzbach, jw., III, s. 195; Holmes J. C. M., *An unpublished portrait by Rembrandt*, Burlington Magazine XVI (1903), s. 49; wystawiony w 1935 r. na wystawie „Cinq siècles d'art”. *Exposition universelle et internationale de Bruxelles (Catalogue)* I, nr 759; *Collection L. v. den Bergh* (katalog aukcji), Amsterdam 1935, nr 21. Wg zapisu ołówkiem na egzemplarzu będącym w moim posiadaniu, obraz osiągnął kwotę 62.000 guldenów. Ostatnio I. H. v. Eeghen zakwestionował tę identyfikację upatrując w obrazie ze zb. Rotszylda portret Martena Soolmansa; por. *Marten Soolmans en Oopjen Coppit*, „Amstelodamum” XLIII (1956), s. 85—90.

¹³ Por. s. 350 niniejszego numeru Biuletynu.

¹⁴ Mańkowski, jw., s. 20 i in.; Białostocki i Walicki, jw., nr 235 (tamże literatura przedmiotu); Hofstede de Groot, jw., VI, nr 379; Koźmian K., *Rys życia Jana hr. Tarnowskiego*, Przyjaciel Ludu IX (1842), nr 14; Siemieński L., *Zapiski z wycieczek po kraju*, Czas 1852, nr 160 i in.

¹⁵ Wurzbach, jw. I, s. 573; Bode W., *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Berlin 1883, s. 493; Batowski, jw.; Bredius A., *Oubekende Rembrandts in Polen, Galicie en Russland*, De nederlandse Spectator 1897, s. 197 i n.; Hofstede de Groot, jw., VI, nr 268.



Il. 11. Autoportret, ok. 1629. Muzeum Narodowe, Warszawa. (Fot. H. Romanowski)

nym miejscu. Tu, zgodnie z założeniem tej części swego komunikatu, ograniczam się narazie do przypomnienia w kilku słowach jego dziejów.

W katalogu galerii królewskiej z 1795 r. figurowało to dzieło Rembrandta jako „Cosaque à cheval”; był to czwarty z rzędu obraz v. Rijna, zawieszony na ścianach „galerii en bas” łaźniokowskiego pałacu. Przy zakupie pośredniczył Michał Kleofas Ogiński, znany muzyk, poseł polski w Holandii; obraz nabyty został w Amsterdamie w latach 1790—1793. Z inwentarza 1795 r. dowiadujemy się, że obraz należał do rzędu zarezerwowanych przez Stanisława Augusta po abdykacji i miał być wyłączony z galerii, której losy stawały się coraz to bardziej niepewne. Ostatecznie jednak „Jeździec polski” podzielił losy innych obrazów galerii, rozsprzedanych na pokrycie jego długów, względnie masy spadkowej. W dn. 3. VI. 1814 nowym posiadaczem obrazu stał się Ksawery Drucki-Lubecki, płacąc 150 dukatów, a zatem poniżej szacunku in-

wentarza (180). Sprzedaż ta była jedną z ostatnich, jakie dokonano z wolnej ręki przed rozpoczętą w dn. 20 czerwca licytacją obrazów galerii. Być może, likwidator masy spadkowej po królu, Sartorius de Schwanenfeld chciał w ten sposób ocalić to dzieło od niepewnych losów licytacji w intencji, by obraz przeszedł w dobre ręce.¹⁶

W nieustalonym bliżej czasie „Jeździec polski” przeszedł od Lubeckiego na własność biskupa wileńskiego Hieronima Stroynowskiego. U podstaw tej transakcji snuła się quasi-romantyczna nuta rodowego snobizmu. Po swym stryju-biskupie odziedziczyła obraz Waleria ze Stroynowskich Tarnowska, żona Jana Feliksa Tarnowskiego, właściciela pałacu w Dzikowie. Ona to, zwiedzając wraz z mężem Warszawę w listopadzie 1810 r. ogląda nie tylko miasto lecz i wystawione na sprzedaż obrazy po królu. „Gdyby mieć pieniądze (tak notuje jej słowa niedrukowana dotąd kronika dzikowska”, gdyby można kupić choć

¹⁶ Mańkowski, jw., s. 17 i n. (tamże dawniejsza literatura). Najnowsze opracowanie: Held J. S., *Rembrandt's „Polish Rider”*, The Art Bulletin, December

1944. Por. Batowski Z., *Zum „Polenreiter”*, Blätter für Gemäldekunde VI (1910), s. 65.

tego jednego Rembrandta, tego „Lisowczyka”, który może w dodatku jest Stroynowskim, tym pułkownikiem, co ich na wojnę trzydziestoletnią prowadził. Ale darmo, trzeba mieć rozsądek i nie pozwalać sobie na fantazję”.¹⁷ Pani Tarnowska dopatrywała się pierwsza w postaci „polskiego jeźdźca” domniemanego portretu swego pradziada: zdołała zapewne przekonać biskupa Stroynowskiego o słuszności swej tezy, zaważyła na jego decyzji pozyskania obrazu. Musiało to nastąpić przed datą śmierci biskupa, t.zn. 1815 r. Spadkobiercą stał się brat, Walerian Stroynowski, poseł z Wołynia na Sejm Konstytucyjny, z biegiem lat senator rosyjskiego imperium. Obraz przewieziony został z Wilna do pałacu senatora w Horochowie na Wołyniu. Po śmierci senatora, która nastąpiła w Petersburgu w 1834 r., dzieło Rembrandta wraz z całą biblioteką i zbiorami odziedziczyła jego córka, Waleria. W ten sposób marzenia ambitnej pani uwieńczone zostały pomyślnym skutkiem.¹⁸

Odtąd nazwa „Lisowczyk”, aczkolwiek możemy kwestionować jej słuszność, przyłgnęła na stałe do tego konnego portretu. Po raz pierwszy użył ją w druku Kajetan Koźmian, ogłaszając w 1842 r. swój *Rys życia Jana hr. Tarnowskiego*. W niewiele lat później, Rafał Stroynowski ogłosił w 1856 r. dłuższy artykuł, uzasadniający w sposób dość fantastyczny racje, dla których przedstawionym oficerem miał być pułkownik Stanisław Stroynowski.¹⁹

Portret młodego „polskiego jeźdźca” był najbardziej znanym w Polsce obrazem Rembrandta. Świadczą o tym nie tylko wzmianki literackie czy naukowe rozprawy, inspirował on w różny sposób i to od dawna wyobraźnię szeregu artystów. W zbiorach Ludwika Piotra Norblina (syna Jana Piotra), w Paryżu, znajdował się rysunek Michała Płońskiego „Cavallier dans un paysage d'après un tableau de Rembrandt”,

wykonany bistro i podkolorowany.²⁰ Dwukrotnie trawestował ten obraz, olejno i w ołówku A. Orłowski²¹, swobodnie parafrazowali go J. Brandt, J. Kossak i L. Kapliński. Wykonywano ponadto kopie graficzne. Około 1850 r. zakład litograficzny Pillera we Lwowie wydał pozostawiającą wiele do życzenia reprodukcję dzikowskiego obrazu, według litografii robionej piórkiem przez C. Auera.²²

Nie wszystkie z dzieł przypisywanych Rembrandtowi przez katalogi królewskiej galerii zostały odzyskane: z tych, których istnienie dało się stwierdzić, nie wszystkie wytrzymały próbę naukowej ekspertyzy. Stanisław August sam mylił się nieraz. Tak więc, przywiązywał znaczną wagę do obrazu „Naigrawanie się” występującego w katalogu (nr 244) jako „Ecce homo” Rembrandta, z dodatkiem „un des plus beaux tableaux de ce maitre” (il. 13). Miarą wysokiej oceny jest fakt przesłania obrazu do Petersburga, dokąd się udał król po swej detronizacji. Oddawna dzieło to zwracało uwagę cudzoziemców zwiedzających Warszawę, jak świadczy o tym chociażby notatka z podróży Fortia de Piles (1792). Słuszny wydaje się być domysł, że drogą daru przeszedł ów obraz z „Marmurowego Pałacu” w posiadanie kanclerza Kuszelew-Bezborodko, z biegiem zaś czasu wzbogacił wspaniałą galerię Ermitażu. Bar. Wrangell, a za nim Valentiner przypisali to dzieło Nikolasowi Maesowi, wbrew opinii de Groota i Brediusa, wiążących go z „Biczowaniem” nieokreślonego bliżej ucznia Rembrandta, znanym z Muzeum w Budapeszcie.²³ Autorstwo Maesa wydaje się być w naszym wypadku przekonywujące. W ten sposób pomnożyłoby ono wydatnie plejadę wybitnych dzieł uczniów Rembrandta, w które obfitowała galeria Stanisława Augusta. Wystarczy wspomnieć słynny „Autoportret” Aerta de Geldera (obecnie w Ermitażu), lub zaginiony ostatnio, bardzo piękny

¹⁷ Kronika Dzikowska, s. 21, maszynopis nie drukowany, z rękopisu Stanisława Tarnowskiego, w posiadaniu do 1944 r. R. Tarnowskiej; spłonął w Warszawie w r. 1944. Zawdzięczam ten wypis śp. B. Tyszkiewiczowi.

¹⁸ Stroynowski R., *O Lisowczyku Rembrandta*, *Gazeta Warszawska* 1856, nr 207.

¹⁹ Stroynowski, jw., nr 201, 203, 207.

²⁰ *Catalogue des dessins et estampes, tableaux, curiosités, livres et autographes composant la collection de M.L.P.M. Norblin*, (Paris) 1855, s. 21, nr 186: Płoński M. Cavalier dans un paysage d'après un tableau de Rembrandt. Lavé au bistre et un peu colorie.

²¹ A. Orłowskiego „Lisowczyk na koniu” obraz malowany na miedzi (owal o średn. 37 cm) z posiadania M. hr. Zamoyskiego w Warszawie znajdował się na wystawie krakowskiej 1914 r.; por. Mycielski J., *Katalog wystawy obrazów dawnych malarzy polskich, włoskich, francuskich i niemieckich w gmachu Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie, w kwietniu 1914 r.*,

Kraków 1914, nr 23. Rysunek Orłowskiego „Lisowczyk” figurował na wystawie retrospektywnej niezujących malarzy polskich w salach rezydowych w Warszawie w 1898 r.; por. Popowski J., *Wystawa retrospektywna...*, Biblioteka Warszawska 1898, II, s. 513. Brandta „Lisowczyk” był na wystawie w Radomiu w 1891 r.; por. katalog wystawy *Starożytności dzieł sztuki i obrazów...*, Radom 1891, nr 217. Swobodna kopia J. Kossaka z dzikowskiego obrazu znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

²² Kraszewski J. I., *Ikonotheka*, Wiino 1858, s. 26 i 27.

²³ Mańkowski, jw., s. 22; Hofstede de Groot, jw., VI, nr 127 oraz s. 78; Vrangell N., *Les anciennes Ecoles de peinture dans les palais et collections privées russes, Bruxelles* 1910, s. 84; por. *Zamietki Hofstede de Groota, k gołańdzkim kartinam na wystawie Starych Godów*, *Staryje Gody* 1910, sientia br, s. 21; obraz budapeszteński omawia przytaczając całą literaturę w swym katalogu Pigler A., *A régi képtár katalógusa*, Budapest 1954, s. 341, nr 229; por. ponadto Valentiner W. R., *N. Maes*, Stuttgart 1924.



Il. 12. Jeździec polski, ok. 1655. Zb. M. C. Fricka, New York. (Fot. wg Bodego)

portret Radziwiłła „Sierotki”(?) malowany przez Go-vaerta Flincka.²⁴ Zapewne niejeden z królewskich „Rembrandtów” był dziełem powstałym w kręgu uczniów czy naśladowców. Atrybucje katalogu często nie wytrzymują krytyki: obraz oznaczony w nim nr 26

okazał się dziełem Dietricha, inny (nr 53) — pędzla S. Hoogstratena; czasami zdarzały się zabawniejsze pomyłki: za dzieło v. Rijna uznała tradycja mierną kopię sztychu Callot'a, przedstawiającego „Świątą rodzinę”.²⁵

II

Podobnie jak inne kraje, Polska XVIII w. jest widownią szeroko rozwiniętego kolekcjonerstwa. W pierwszej połowie dominuje jeszcze typ „Kunst-

kamery”, który ustąpi w drugiej połowie wieku przejawom świadomego, napół naukowego kolekcjonerstwa, tak znamienego przejawu naszego wieku

²⁴ Mańkowski T., *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 226, nr 161; por.: *Objets d'art et d'ameublement... provenant de château d'Ermenonville* (katalog aukcji), Paris 1933, Hotel Drouot, s. 8, nr 11; wg zapiski J. Radziwiłła na egzemplarzu dzieła

Mańkowskiego z biblioteki Nieborowskiej, Radziwiłł nabył ten obraz w 1933 r. jako utwór G. Flincka.

²⁵ Walicki M., *Ludowy refleks sztuki Callota w Polsce*, Polska Sztuka Ludowa VIII (1954), nr 3.



Il. 13. Nicolas Maes(?), Naigrawanie. Ermitaż, Leningrad.

Oświecenia. Konfrontacja nielicznych, zachowanych jeszcze do niedawna obiektów przynosi nie raz rozczarowanie, nie zawsze przecież. Wymieniony np. w inwentarzach galerii Branickich w Białymstoku z 1771 r. portret matki Rembrandta, ostatnio w galerii wilanowskiej, okazał się dobrą pracą naśladowcy mistrza, zapewne Dietricha.²⁶ Natomiast dotknięcie zbiorów radziwiłłowskich przynosi wynik, który każe z baczniejszą, niż dotąd uwagą przypatrzeć się atrybucjom podawanym przez te inwentarze. Bo nie skądinąd, lecz właśnie z kolekcji zamku w Nieświeżu pochodził bardzo wysokiej klasy portret „Starej kobiety” z roku 1633, stanowiący zdaniem Valentinera pendant do „Męskiego portretu” z r. 1632, znajdującego się w nowojorskiej kolekcji J. W. Ellswortha (il. 14). Po nieudanej próbie znalezienia nabywcy w kraju, Lechnicki sprzedał portret za pośrednictwem firmy Kleinberger, w 1906 r. do kolekcji B. Altmana w N. Yorku, który z kolei darował go w 1924 r. do zbiorów Metropolitan Museum.²⁷

W tym świetle, ze zdrowym zainteresowaniem przeglądamy wzmianki o „rembrandtianach” w zbiorach radziwiłłowskich. „Zdjęcie z krzyża” — być może kopię z obrazu pinakoteki monachijskiej, nabyła w 1708 r. Maria Eleonora Radziwiłł ze zbiorów domu Anhaltskiego.²⁸ Waagen, a za nim katalog Burdona wymieniają wspomniały rzekomo obraz z kolekcji radziwiłłowskiej przedstawiający Lukrecję, który przeszedł w 1862 r. do zbiorów W. W. Burdona.²⁹ Podniecającym wydaje się być domysł, że ów obraz radziwiłłowski jest identyczny z „Lukrecją” (il. 15) Muzeum w Minneapolis z 1666 roku, odpowiadającą na ogół wymiarami i zgodną z opisem naszego obrazu.³⁰ (Wymiary obrazu z Minneapolis wynoszą 111 × 95 cm, obrazu radziwiłłowskiego 107 × 90 cm).

Wstępując na grząski grunt nieścisłych, często improwizowanych określeń od jakich roją się katalogi, bądź inwentarze prywatne schyłku XVIII i początku XIX wieku, nie możemy się oprzeć uczuciu głębokiego zainteresowania na widok często rozsianych pozycji związanych z imieniem Rembrandta. Muzeolodzy polscy przygotowani są na niejeden zawód, nie chcą przecież wyrzec się próby zrekonstruowania oeuvre Rembrandta w dawnych naszych kolekcjach. Zachętą ku temu jest uzasadnione przekonanie o wyrównanym, nieraz bardzo poważnym poziomie po-

szczególnych prywatnych galerii, jak to stwierdzają zachowane ich relikty. W konsekwencji, nie sposób pominąć milczeniem szeregu intrygujących pozycji, o których wspominają ich spisy. Tak więc sporządzony przez Villaniego w 1817 r. katalog galerii J. Ossolińskiego w Warszawie³¹ wymienia siedem obrazów Rembrandta lub jego szkoły (Nr 32, 225, 265, 289, 320, 357, 409). Można wysunąć przypuszczenie, że jeden z nich, „Hagar i Izmael” — to obecny Eeckhout w Muzeum Narodowym w Warszawie; zaś wszystkie inne pozycje? Katalog warszawskich zbiorów Michała Radziwiłła sporządzony przez Blanka w 1835 r. wymienia sześć pozycji, wśród których miała się wyróżniać wielka scena „Zwiastowania”.³² Kilka dzieł przypisywanych Rembrandtowi wywędrowało w 1851 r. z kolekcji Mniszchów w Wiśniowcu do Paryża. W 1915 r. w Satyjowie spalił się przypisywany Rembrandtowi „Sokolnik”. Nie są to informacje, nad którymi można by od razu przejść do porządku. Bo przecież katalog aukcji reszty zbiorów mniszchowskich, odbytej w Paryżu w 1902 r. wymienia szereg bezspornie stwierdzonych, bardzo wybitnych pozycji, jak np. 5 obrazów v. Goyena, 3 Halsy, 6 Largilièra oraz 5 Govaerta Flincka: wśród dzieł Flincka były portrety Manassego ben Izrael, żony artysty oraz Saskji. Niemniej poważnym kolekcjonerem i znawcą był Ignacy Miączyński (1760—1809), gromadzący swe cenne zbiory w trakcie licznych podróży po Francji, Włoszech, Brabancji, Holandii i Hiszpanii. Z Amsterdamu przywiózł obrazy Ruysdaela i G. Dou, z Madrytu — Murilla, nabytego za 200 dukatów. W tym kontekście fascynującą wydaje się być wzmianka o portrecie „Sokolnika”.³³

Powróćmy teraz na grunt bardziej stały, opuszczając strefę bibliograficznych poszukiwań. Z kolekcjonerstwem Izabelli z Flemingów Czartoryskiej, założycielki głośnych zbiorów puławskich, wiąże się słynny „Krajobraz z miłosiernym samarytaninem”, pozyskany ze zbiorów Vassal de St. Hubert po r. 1809 (il. 16). „Uczony w pracowni” uchodzący w Puławach za dzieło Rembrandta, później atrybowany na rzecz G. Dou, wymaga dziś dalszych badań, być może w bardziej jeszcze odległym kierunku. Natomiast pozycją sporną jest tzw. „Portret starej piastunki” również z Puław, który następnie stał się własnością generała Ludwika Kickiego (ok. 1814 r.),

²⁶ Wiadomość o wzmiance z inwentarza białostockiego zawdzięczam uprzejmości dr Jana Glinki, por. Dynowski W., *Zbiory wilanowskie*, Warszawa 1934.

²⁷ Hofstede de Groot, jw., VI, nr 867; Swierz-Zaleski, jw.

²⁸ Hofstede de Groot, jw., VI, nr 134.

²⁹ Hofstede de Groot, jw., VI, nr 220a.

³⁰ Hofstede de Groot, jw., VI, nr 220. Obraz radziwiłłowski Rembrandta opisuje katalog: „Osoba trzymająca w prawej ręce sztylet a w lewej sznur z kutasem jakoby dzwonić chciała, płótno, wys. 1 łokieć cali 19, szer. 1 ł. cali 12”; por. Blank A., *Ka-*

talog galerii obrazów... teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych, Warszawa 1855, nr 319.

³¹ (O. Villani), *Catalogue des tableaux de la Galerie du Comte Joseph Ossoliński a Varsovie* (1817).

³² Blank, jw., nr 242.

³³ O działalności kolekcjonerskiej Ignacego Miączyńskiego — vide: Miączyński B., *Galeria Dzieł sztuki w Lwowie*, Kurier Lwowski 1909, czerwiec; Miączyński J. A., *Ignacy Miączyński* (maszynopis przeznaczony do Polskiego Słownika Biogr. PAU); por. Charewiczowa Z., *Historiografia i miłośnictwo Lwowa*, Lwów 1938.



Il. 14. Portret starej kobiety, 1633. The Metropolitan Museum of Art, New York.
(Fot. wg Bodego)

z biegiem zaś lat przeszedł w posiadanie Heleny Przybysławskiej w Uniżu, która sprzedała go w 1889 r. (il. 17). Obraz ten, znajdujący się ostatnio w kolekcji prof. G. Martiusa w Kilonii, aczkolwiek publikowany w wielkim dziele Bodego, budzi pewne wątpliwości co do autorstwa Rembrandta.³⁴

U progu drugiej połowy XIX wieku pojawiły się w Polsce trzy dalsze obrazy Rembrandta; nie gościły one tu długo, utraciliśmy je wszystkie w ciągu naszego stulecia. Krótko przebywał w Polsce wspom-

niany już uprzednio portret Mechtyldy v. Doorn, sprzedany w 1909 r. Przed r. 1850 wszedł do zbiorów A. Husarzewskiego, a potem Lubomirskich „Autoportret z otwartymi ustami” sygnowany i opatrzony datą 1628 (il. 18). Zasłużonym odkrywcą tego portretu, znanego dotąd z ryciny, był Bredius. Ów trzeci, ujmując chronologicznie — młodzieńczy autoportret malarza, musieliśmy wpisać na listę bolesnych strat zadanych przez ostatnią wojnę.³⁵ Ostatnim wreszcie obrazem amsterdamskiego mistrza jest „Chrystus jako

³⁴ Batowski, jw., Lamus 1911, nr 6; Bode W. u. Hofstede de Groot C., jw., 1 c.

³⁵ Hofstede de Groot, jw., VI, nr 549; Bode u.

Hofstede de Groot, jw., VIII, s. 60; Bredius, jw.; Batowski, jw.; Treter M., *Album mistrzów dawnych*, Lwów 1911, nr 52.



Il. 15. *Lukrecja*, 1666. *The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.*
(Fot. wg Bodego)

ogrodnik” malowany w 1661 r., z kolekcji Edwarda Raczyńskiego w Rogalinie (il. 19). Do Polski przeszedł w 1854 r. ze zbiorów barona de Mecklembourg w Paryżu; w 1928 r. sprzedany został nielegalnie do Ameryki, gdzie zdobi galerię J. Bache’a w N. Yorku.³⁶ Dom antykwarski „Duveen & Brothers” chętnie się podobno po tej transakcji, że udało mu się nabyć ostatniego „pięknego Rembrandta” jaki był jeszcze do pozyskania ze zbiorów starego kontynentu. Ale nie skończył się na tym odływ arcydzieł z rogałińskiej kolekcji. Nie wrócił już wysłany z Roga-

lina w 1911 r. na wystawę do Mauritshuis „portret młodzieńca” (71 × 59,5 cm) niegdyś będący własnością Lubomirskich. Wiadomość o jego istnieniu zawdzięczamy Ettingerowi, który przypisał ten obraz ręce B. Fabritiusa.³⁷

O jednym jeszcze obrazie należy się krótka wzmianka — o „Portrecie starego mężczyzny” z kolekcji Branickich w Warszawie. Wysłany na wystawę leydejską w 1906 r., wrócił on bez potwierdzenia autorstwa Rembrandta.

³⁶ Hofstede de Groot, jw., VI, nr 164; Świerż-Zaleski, jw.

³⁷ P. E[ttinger], *Ze zbiorów polskich*, Na ziemi naszej 1911, nr 2, s. 8.



Il. 16. Krajobraz z miłosiernym samarytaninem, 1638. Muzeum Narodowe, Kraków, oddz. Czartoryskich. (Fot. Z. Malinowski)

III

Tak oto pokrótce przedstawia się nasz zasób informacji o obrazach v. Rijna, jakie różnymi czasami przewijały się przez nasz kraj: zarys o zamglonych w wielu miejscach konturach, wymagający dalszych żmudnych poszukiwań. Kilka zaledwie z nich pozyskało trwałe schronienie w zbiorach publicznych: większość pozostawała własnością ekskluzywnie na ogół nastrojonych posiadaczy. Nie ułatwiało to badań, zważywszy, że czas długi kadry historyków sztuki były niezwykle szczupłe i dopiero ostatnie ćwierć wieku, zwłaszcza zaś minione dziesięciolecie przyniosły ich rozrost i pogłębienie specjalizacyjne. Poszczególne referaty wygłoszone na sesji rembrandtowskiej, jak również katalog wystawy, wykazują dowodnie, że w uniwersytetach Ludowej Polski wykształcony został wprawdzie nieliczny, lecz dobrze przygotowany zespół naukowców młodej generacji, mających z tytułu

osiągniętych już wyników naukowych prawo aspirowania o dalsze pogłębienie swej wiedzy w zakresie holenderskiego malarstwa. Gdy mierzymy dziś drogę odbytą, uzasadnionym i wręcz obowiązującym jest powrót do pierwszych prac naukowych, jakie poświęcili zagadnieniom rembrandtowskim uczeni starszych generacji; nie było ich wiele, obfitowały przecież w doniosłe nieraz osiągnięcia.

Należałoby może zacząć od przypomnienia zasług naukowych Jerzego Mycielskiego, profesora historii sztuki Jagiellońskiego Uniwersytetu. W r. 1902 na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności przedstawił on komunikat poświęcony odkryciu zaginionego dotąd obrazu Lastmana „Ofiara w Lystrze”.³⁸ Jak wiemy, obraz ten artysta malował w Rzymie w 1614 r.; referent odnalazł go w galerii Henryka Steckiego w Romanowie. Odkrycie

³⁸ Mycielski J., *Mistrz Rembrandta i jego nieznaną obraz w Polsce*, Sprawozdania K.H.S. VIII

(1912); por. Walicki M., *Lastmaniana*, Biuletyn H. S. XVI (1954), nr 4.



Il. 17. Portret starej piastunki. Zb. G. Martiusa, Kilonia.

było tym bardziej frapujące, że zaginiony dotąd obraz już w XVII w. budził powszechny podziw i uznanie: w archiwum rodziny Six w Amsterdamie przechował się dłuższy poemat Josta van Vondel, w którym głośny poeta opiewał to dzieło Lastmana. Mycielski nie wymienia pendant do tej kompozycji, jakim jest obraz z Muzeum w Amsterdamie przedstawiający chwilę, gdy Orestes i Pylades toczą spór o pierwszeństwo złożenia ofiary: nie znał jak się zdaje rysunku Rembrandta (kolekcja Bonnat w Bayonne), który w latach trzydziestych wykonał niezwykle energiczną, pełną twórczej inwencji parafrazę, czy może raczej swobodną kopię romanowskiego obrazu. Dziś, gdy to nieoszacowanej wartości dzieło należy do rzędu zaginionych — zasługa Mycielskiego jest tym

większa, ile że jego to komunikat ułatwił następnym, holenderskim, radzieckim i niemieckim uczonym pogłębienie studiów nad Lastmanem.

Gdy w r. 1904, na sześć lat przed sprzedażą do Ameryki „Polskiego Jeźdźca”, Jan Bołoz-Antoniewicz referował swe badania nad tym obrazem, głos zabrał również i Mycielski. Oba te referaty, do których dołączył niedługo potem swój głos Zygmunt Batowski, wniosły szereg słusznych spostrzeżeń, obok zakwestionowanych przez nowsze specjalistyczne prace. Wywody Antoniewicza dadzą się sprowadzić do następujących tez.³⁹ Przede wszystkim zaatakował on tra-

³⁹ Bołoz-Antoniewicz J., *Lisowczyk Rembrandta w Polsce i jego wzór*, Sprawozdania K.H.S. VIII (1912), s. CCCLXII (komunikat z 1905 r.).

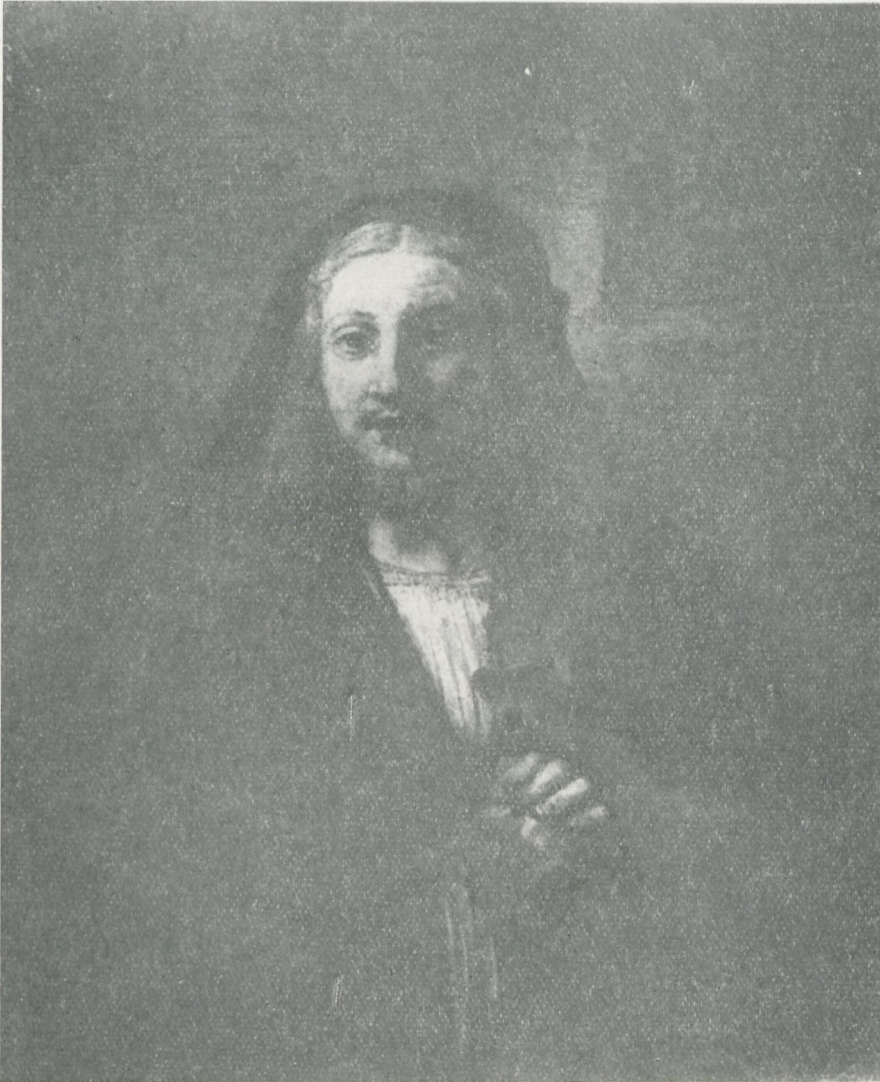


Il. 18. *Autoportret z otwartymi ustami, 1628. Dawniej zb. Lanckorońskich we Lwowie.*

dycję upatrującą w tym konnym portrecie młodego polskiego pana, jeźdźca z pułku Lisowskiego; żołnierzy z tego regimentu nie mógł nigdy widzieć Rembrandt. W portretowanym dopatrywał się rysów Tytusa (il. 20), względnie tego nieokreślonego bliżej młodzieńca, z laską w lewej dłoni, którego twarz znamy z portretu w Muzeum w Luwrze z r. 1657 (il. 21). Genezę ikonograficzną portretu widział w rysunkach i sztychach Stefana della Belli, który w r. 1633 w Rzymie przypatrywał się świetnemu orszakowi Jerzego Ossolińskiego i dał się porwać egzotycznej jego dekoracyjności: della Bella bawiący od 1647 r. czas dłuższy w Amsterdamie, zetknął się zapewne tam z Rembrandtem i mógł zainteresować v. Rijna polsko-orientalną tematyką. Odpowiadając referentowi, Mycielski⁴⁰ opowiedział się również za odrzuceniem

wersji o jeźdźcu Lisowskiego, którego nie mógł widzieć 14-letni Rembrandt. Datę obrazu przesunął na lata 1658-59 również upatrując w twarzy jeźdźca rysów Tytusa v. Rijna. Wstępny szkic do tego obrazu widział w niedatowanym rysunku Rembrandta z gabinetu rycin w Berlinie, przedstawiającym niemal identyczny krajobraz. Zdaniem Mycielskiego artysta chcąc namalować studium wschodniego młodego żołnierza na koniu „posadził młodzieńczego syna na siwą szkapę o bardzo wyraźnej orientalnej rasie i ubrał go w nieco fantastyczny wschodnio-polski strój”. Młodych Polaków spotykać musiał malarz nieraz na ulicach Amsterdamu, chociażby w 1645 r.

⁴⁰ Mycielski J., *O Lisowczyku Rembrandta, Sprawozdania K.H.S. VIII (1912), s. CCCLXIII (komunikat z 1905 r.).*



Il. 19. Chrystus jako ogrodnik, 1661. Zb. J. Backe'a, New York. (Fot. wg Bodego)

w trakcie przejazdu królowej Marii Gonzagi, której towarzyszyła liczna świta polska pod Krzysztofem Opalińskim, wojewodą poznańskim.

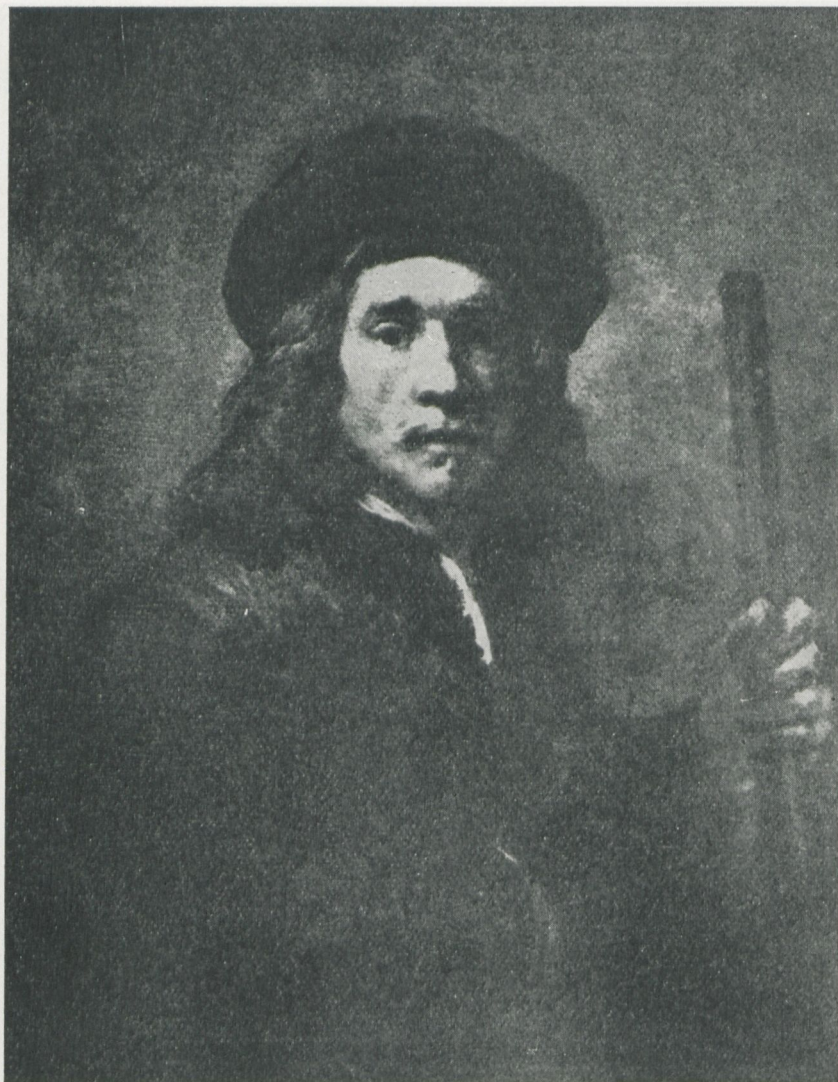
Istotnym wynikiem tego dwugłosu było rozbicie mitu rodzinnego, jaki za sprawą Stroynowskich, chcących widzieć w tym obrazie portret swego pradziada, począł przesłaniać tragiczną powagę tej wieloznaczej

⁴¹ Stroynowski, jw.

⁴² Najbliższe naszemu lisowczykowi są postacie jeźdźców znane z rysunków Stefana della Belli w wiedeńskiej Albertinie, poprzednio określone jako dzieła Callot'a. Reprodukował je Thausing M., *Livre d'esquisses de Jacques Callot dans la collection Albertine à Vienna*, Paris—Wien—London 1880. Zupełnie inaczej odtwarzał ich rysy R. Savery. Por. jego „Pochód jeźdźców polskich przez las” z Muzeum Luwru, Michel E., *Catalogue raisonné des peintures du*

kompozycji. Nie jest to żołnierz chorągwi Lisowskiego na tle twierdzy Frankenthalu, jak to sugerował w 1856 r. Rafał Stroynowski.⁴¹ Inny jest, różni się wyraźnie od polskich kawalerzystów, rysowanych i malowanych przez R. Savery, Teniersa czy de Poortera, mimo że elementy stroju i uzbrojenia znane są z polskiego obyczaju.⁴² Held w swym artykule o tym obrazie

moyen âge de la Renaissance et des temps modernes. Peintures flamands du XV et du XVI s., Paris 1953, nr 4128. Ciekawym, zaginionym dziś niestety przykładem odmiennego ujęcia tego tematu był obraz z Muzeum Mielżyńskich w Poznaniu, przypisywany chyba niestusznie Tomaszowi Dolabelli. Por. *Katalog galerii obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu*, Poznań 1912, nr 315. Nie znam niestety obrazu W. de Poorter „Lisowczyk” wspomnianego w notatce Frimmel'a T., w *Blätter für Gemäldekunst* IV (1908), s. 98.



Il. 20. Portret młodego człowieka z laską, 1657 (?). Luwr, Paryż. (Fot. wg Bodego)

drukowanym w „Art Bulletin” z 1944 r. nie widział możliwości związania go z indywidualną postacią i przypuszczał, że mógł on mieć swe źródło w słońcu pojętym kulcie dla bohaterów Wschodu — obrońców chrześcijaństwa, kultu krzewiącego się w Zachodniej Europie od XV w.⁴³ Held interpretował go jako odpowiednik Dürerowskiego „Rycerza ze śmiercią i diabłem”. Ostatnio Valentiner wysunął tezę, że jest to idealizowany portret średniowiecznego bohatera Holandii, Gysbrechta van Aamstel. Zdaniem naszym, żołnierz przywodzi na myśl rysunki della Belli z wie-

deńskiej Albertiny, przedstawiające jazdę polską (il. 22). Dopiero jednak dalsze badania przyniosą być może odpowiedź — kim jest w istocie ten młody żołnierz, przesuwany się widmowo poprzez dramatyczny i posępny krajobraz, w którego tle centralna budowla przypomina zarysy świątyni Minerwa Medica?⁴⁴ (il. 23 i 24).

Inne zadania postawił sobie na interesującym nas odcinku Tadeusz Mańkowski, ogłaszając dwie prace o podstawowym znaczeniu nie tylko dla kolekcjonerstwa w Polsce wieku Oświecenia, lecz również i dla

⁴³ Held, jw., s. 264.

⁴⁴ Warto jak sądzę porównać sztychowane widoki tej budowli z końca XVI wieku, por. Neumann C., Rembrandt, München 1922, II, tabl. 195/96/x oraz pod-

kreślić podobieństwo jakie łączy obie centralne budowle widniejące na tle krajobrazowym na dwu obrazach Rembrandta: „Lisowczyku” i „Pojednaniu Dawida z Absalonem”.



Il. 21. Portret Tytusa, ok. 1660. Rijksmuseum, Amsterdam. (Fot. wg Bodego)

znajomości recepcji dzieł Rembrandta u nas w tym czasie. Były nimi: wydana w r. 1932 *Galeria Stanisława Augusta* — wzorowo skomentowany inwentarz i historia galerii oraz ogłoszona w r. 1934 rozprawa o obrazach Rembrandta w Polsce. Tę ostatnią uzupełnił częściowo S. Świerz-Zaleski w swym artykule w „Głosie plastyków” z 1934 r. Obie publikacje Mańkowskiego oczyściły pole dla wszystkich następnych historyków sztuki, podejmujących dociekania na temat znajomości u nas dzieł v. Rijna. Fundamentalną swą publikację o galerii królewskiej wykonał Mańkowski przy współpracy Kazimierza Brokla i Zygmunta Batowskiego. Na tej ostatniej postaci chciałbym zatrzymać się przez czas pewien.

Zygmunt Batowski, profesor Uniwersytetu Warszawskiego padł na ulicach Warszawy w tragicznym 1944 r., w dniu 1 września. Był nauczycielem wielu historyków sztuki średniego i starszego już nawet pokolenia, działającego dzisiaj. Uczony o rzadkiej erudycji i wyjątkowej odpowiedzialności za słowo naukowca, ogłosił stosunkowo nie wiele, lecz pracował niezmiernie. Dwukrotnie losy wojny w 1939 i 1944 r. zniszczyły cały jego dorobek — szereg gotowych prac zasadniczego znaczenia, które powoli całymi latami dojrzewały.

Do zagadnień sztuki holenderskiej powracał Batowski parokrotnie, w sposób oszczędny i celny formułując swe wnioski. Poza rozprawą o Abrahamie

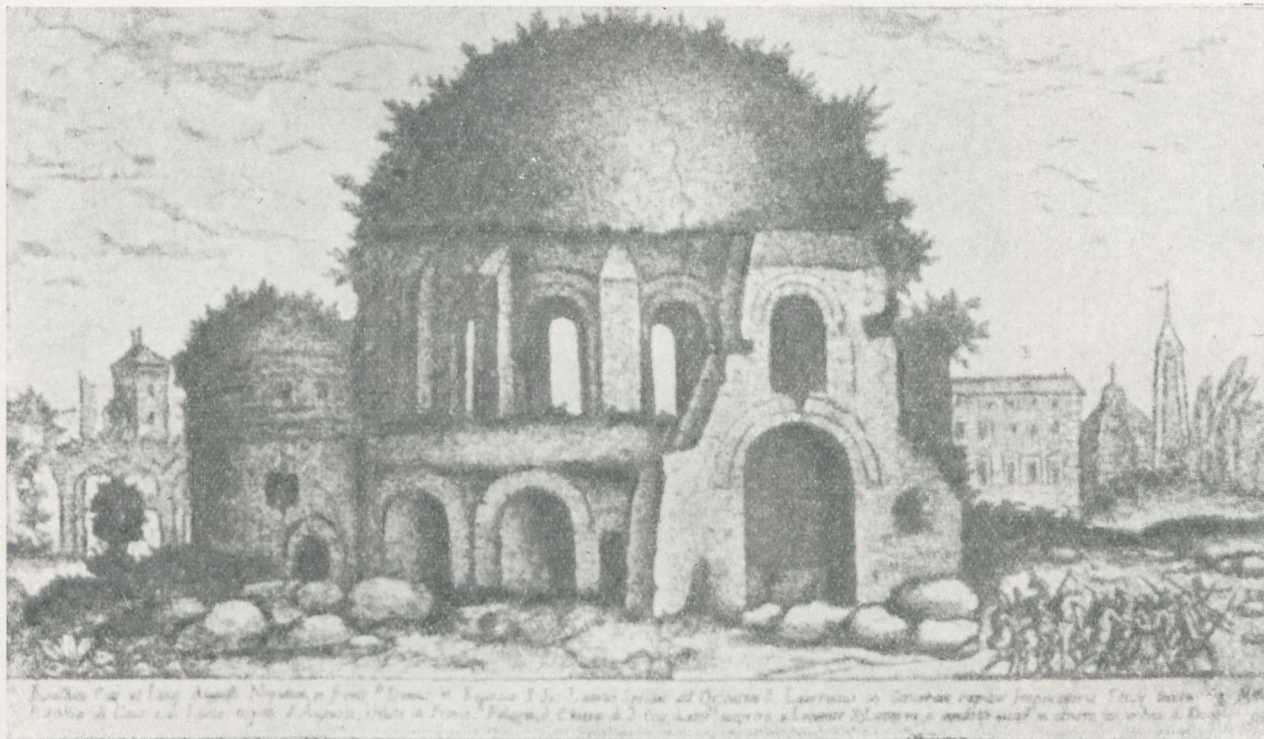
Westerfeldzie, dobrze znaną holenderskiej nauce, inne jego rozprawy, a nawet jedna z książek, dotyczą różnych aspektów sztuki Rembrandta. W swej podstawowej monografii J. P. Norblina de la Gourdaine ocenił jak najsluszniej i uwypuklił w sposób precyzyjny wpływ sztuki v. Rijna na twórczość Norblina oraz jego następców — w pierwszym rzędzie M. Płońskiego i A. Orłowskiego. Śladami Batowskiego podążył w pewnym sensie Wł. Tatarkiewicz, wzbogacając obserwacje nad recepcją form rembrandtowskich przez tych rysowników. Ustalenie tych związków przez Batowskiego zachęcało do poszukiwań bliższych związków. Że one istniały i warto je było dalej śledzić, mówią o tym niedochowane trawestacje „Lisowczyka” wykonane przez Płońskiego i Orłowskiego; mówią o tym autorytecie Rembrandta — tak swoiście przeżywanym przez wczesnych polskich realistów przełomu XVIII i XIX w. — liczne rysunki tych malarzy. Gdy Płoński nawiązywał do źebrałów z akwafort Callot'a i Rembrandta, Orłowski tworzył rysunkowe

autoportrety ujęte à la Rembrandt (il. 26) i podobnie jak Płoński „Polskiego Jeźdźca”, tak samo Orłowski pozostawił po sobie trawestacje „Żydowskiej narzeczonej” (il. 27).

Częściowo, właśnie badaniom Batowskiego nad Norblinem, zawdzięczamy cenny jego artykuł o obrazie z Galerii Dzieduszyckich (obecnie w zbiorach Wawelu) przedstawiającym „Kaplana odprawiającego mszę”. Niedługo przed podstawową monografią Schneidera, wyprzedzając artykuł Hofstede de Groota, związał Batowski ten obraz z pędzlem Lievensa; co więcej, przytoczył wspaniałą akwafortę wykonaną przez Norblina z tego obrazu, na której francuski arysta zamieścił napis: Rembrandt p. 1644. Norblin d. 1781. Batowski miał zastrzeżenia do przypisywanej daty powstania obrazu, którego autora widział był Norblin w Rembrandcie. Słusznie podniósł w przeprowadzonej analizie formalnej, że obraz wykonany przez ucznia Rembrandta, oparty być musiał na pochodzącym z wczesnego okresu dziele mistrza. Dodajmy, że nowe



Il. 22. Stefano della Bella, Jeździec polski. Albertina, Wiedeń. (Fot. wg Thausinga)



Il. 23. Świątynia Minerwy w Rzymie, fragment sztychu z końca w. XVI. (Fot. wg Neumanna)

światło mogłoby rzucić powiązanie z obrazem v. Rijna tejże treści, wymienionym przez de Groota jako własność J. Walkera w Londynie.⁴⁵

Najważniejszym przeciw wkładem Batowskiego do wiedzy o Rembrandcie jest jego krótka erudycyjna rozprawa *Rembrandtowskie otoczenie i Polacy*, ogłoszona w 1936 r.⁴⁶ Rozprawa ta wydobyła na światło dzienne kontakty z Polską rodziny żony artysty, Uylenburchów. Tak więc stryjeczny przodek Saskji, Gerard Uylenburch, był stolarzem, którego przedsiębiorczy duch zaprowadził do Krakowa, gdzie umarł w 1601 r. jako „stolarz Jego Królewskiej Mości”. Prace jego poszły w zapomnienie, względnie zniszczały. Syn jego, Rombert Uylenburch był malarzem, który przyjął w r. 1610 prawo miejskie w Krakowie. Akta miejskie Amsterdamu wymieniają go w r. 1628 jako nieżyjącego; w jednej z poświęconych mu zapisek, z 1633 r., nazwany jest malarzem „Van den Coninck van Polen”. W świetle danych archiwalnych był to artysta nieprzeciętny. Czynny był w Krakowie i Gdańsku, może nawet na wschodnich połaciach Polski, jak świadczą wzmianki o znajdujących się na

licytacji obrazach przedstawiających „polski i litewski targ na zwierzyne”.

Koneksje polskie miał za sobą Hendrick van Uylenburch, malarz i handlarz dzieł sztuki zaprzyjaźniony z Rembrandtem, z czasem spowinowacony z nim przez Saskję, opiekun ich syna, Tytusa. Wśród licznej swej klienteli miał on Polaka, w osobie starosty lubuskiego Mikołaja Reja (zm. 1676), któremu zakredytował na sumę 5000 fl. Jednym z przedmiotów długu w kwocie 50 fl. był portret ojca starosty, nieznanego zresztą pędzla. Poręczali panowie Erastus i Szydłowski, dobrze znani ówczesnej dysydenckiej społeczności polskiej.

Faktem raczej niespodziewanym, ustalonym dopiero przez Batowskiego, jest zadzierzgnięcie przez Polaka węzłów małżeńskich z kobietą z rodziny Uylenburchów. Mężem Antje Uylenburch, jednej z pięciu siostr Saskji, stał się Jan Makowski, profesor teologii we fryzyjskim mieście Franeker, znany poza ojczystym krajem Maccovius. Żarliwy Kalwin, wzięty wśród studentów, budził w świecie współwyznawców podziw dla erudycji i dialektyki, dla „żelaznych sylogizmów”.

⁴⁵ Batowski Z., *Nieznaný obraz przypisywany Rembrandtowi*, *Lamus II* (1909—1910), nr 1, s. 44—48; Schneider H., *Jan Lievens*, Haarlem 1932, nr 22, s. 97; Białostocki i Walicki, jw., nr 247 (tamże literatura przedmiotu).

⁴⁶ Batowski Z., *Rembrandtowskie otoczenie i Polacy*, odbitka z *Księgi ku czci L. Pinińskiego*, Lwów 1936.



Il. 24. Świątynia Minerwy w Rzymie, fragment sztychu z końca w. XVI.
(Fot. wg Neumanna)

Mężem Antje był przez siedem lat (1626—1633); umarła ona na pół roku przed poślubieniem Saskji przez Rembrandta.

„Wiedzieli o sobie od dawna — pisał Batowski — profesor o 26-letnim, rozślawnym w Amsterdamie malarzu, twórcy „Anatomii”, który po przybyciu do Leydy ulokował się w domu krewnego żony, malarz — o profesorze, niezwykajnym zdolnościami i wiedzą, zakłócającym spokój w Akademii, a porywającym umysły. Słyszał o nim od chwili narzeczeństwa od Saskji, przedtem od Henryka Uylenburcha, kto wie

zaś czy nie jeszcze wcześniej... a z czasem, mimo różnicy pochodzenia i charakterów mogło wytworzyć się coś więcej niż pamięć i znajomość”.

Wiadomo jak wyglądał Makowski. Wizerunek, sztychowany przez C. van Dalen wg rysunku Pandebusa przedstawia go w wieku lat 50, z wąsami i długimi włosami z kryzą u szyi i w kalocie na głowie: prawe oko miał ślepe. Nie spotykamy tej twarzy wśród portretów Rembrandta.⁴⁷

Nie wiemy czy, poza Makowskim Rembrandt znał jakiego Polaka, czy oglądał w swej pracowni jako

⁴⁷ Na uwagę zasługuje obraz R. z Galerii Uffizzi we Florencji (de Groot, 380) określany bądź jako portret Komensky'ego (hipoteza Gammy), bądź ostatnio jako portret rabina Mortheyry. Por. Zwarts J.: *Haham Saul*

Levy Mortheyra en eiju portret doopr Rembrandt, *Oud Holland* 43 (1926), s. 139. Rysy tego mężczyzny wykazują pewne cechy wspólne z wizerunkiem Makowskiego przekazanym nam przez sztych Pandebusa.



Il. 25. Świątynia Minerwy w Rzymie, fragment obrazu Rembrandta, Pożegnanie Dawida z Jonatanem. Ermitaż, Leningrad.

ciekawego swej sztuki przybysza. Mimo to w jego twórczości da się wyczuć jakby nalot naszego kraju, widoczny w typach i fantazyjnych, przypominających polskie, ubiorach; nie wszystkie musiały być tworem fantazji artysty. Dodajmy to od siebie, że inwentarz ruchomości po Rembrandcie wyraźnie wymienia „hełm karpacki”.⁴⁸

⁴⁸ Immerzeel M. J., *Lofrede of Rembrandt*, 1841, s. 46, nr 159. Przedruk u Vosmaer'a C., *Rembrandt, sa vie et ses oeuvres*, La Haye — Paris 1877, s. 437. Wyrażenie „een curbaetse helmet” tłumaczy Sidorow jako „hełm karpacki” (?) por. *Mastiera Iskusstwa ob iskusstwie I*, Moskwa 1937.

⁴⁹ Batowski, jw. Dodać należy, że sprawą ak-

„Były już próby spojrzenia w tym kierunku przez tematy i poszczególne motywy dzieł Rembrandta — kończy swe wywody prof. Batowski. Nęcił zawsze zagadkowością ów „Polak”, czy „Sobieski” w Ermitażu; szukano w jeźdźcu z polską kostiumowanym, prawdopodobnie syna Rembrandta — „Lisowczyka”. Nie wzięto pod uwagę łącznika osobowego”.⁴⁹

tualną byłoby uściślenie „polskich” sympatii Rembrandta. Tak więc, o ile mi wiadomo, nie wywołał poważniejszej dyskusji artykuł Kisa A., *Der vornehme Pole* (Kölnische Volkszeitung, 1906, 15. VII, 2. Beilage) lansującego domysł, że obraz z galerii Ermitażu przedstawiający „polskiego magnata” (de Groot, jw., nr 271) jest autoportretem artysty.



Il. 27. A. Orłowski, Żydowska narzeczona.



Il. 26. A. Orłowski, autoportret.

REMBRANDT EN POLOGNE

A l'exposition „Rembrandt et ses contemporains”, au Musée National de Varsovie, on n'a pu voir que quatre tableaux de Rembrandt provenant des collections polonaises. C'est, en effet, tout ce qui est resté en Pologne du grand nombre d'oeuvres de ce maître ayant passé par notre pays.

Ces quatre tableaux sont, tout d'abord, le „Paysage avec le Bon Samaritain” (1638) de la collection Czartoryski de Cracovie; vient ensuite le „Portrait de Saskia” (1633), (des articles sont consacrés à ces deux oeuvres dans le présent numéro du Bulletin); et enfin deux tableaux provenant de la galerie d'art du dernier roi de Pologne, Stanislas Auguste Poniatowski, à savoir: le portrait de Marten Day (du palais de Łazienki à Varsovie) et l'autportrait de Rembrandt datant de 1628 (collection Tarnowski à Dzików).

Pourtant, il y avait en Pologne beaucoup plus de tableaux de van Rijn. Déjà au XVII^e siècle on s'y intéressait à ses oeuvres. Le tableau de Rembrandt „Diane au bain” figure dans l'inventaire dressé après la mort du roi Jean Casimir (1673). Trois chefs-d'oeuvre de la galerie de Dresde proviennent des collections que les rois de Pologne de la dynastie des Vasa possédaient dans leur palais de Varsovie, notamment le „Portrait du rabbin” (1654), emporté à Dresde en 1742, le „Portrait d'un homme au baret orné de perles” (1667), emporté en 1763, et le „Portrait d'un homme en bonnet rouge” — oeuvre attribuable plutôt à Berent Fabritius — qui s'est trouvé à Dresde au début du XVIII^e siècle.

Les seigneurs polonais, eux non plus, ne se laissent pas distancer: Krzysztof Opaliński se vante, déjà en 1642, d'être en possession d'eaux-fortes de Rembrandt. Cinq tableaux du maître figurent dans l'inventaire dressé après la mort de Jean III Sobieski, le vainqueur de Vienne (1696).

Dix peintures, attribuées au grand artiste, faisaient partie de la galerie du roi Stanislas Auguste Poniatowski, à savoir: „La fiancée juive” et le „Portrait du père de la fiancée” (1641), achetés, en 1776, au comte Kamecke à Berlin, et passés, après la mort du roi, par voie de vente et de succession, dans la collection de la famille Lanckoroński à Vienne, où ils se trouvaient jusqu'en 1939; ensuite le „Portrait du frère de l'artiste” (acheté comme plus haut), qui a été légué, en 1921, au Musée du Louvre par Feliks Mikołaj Potocki. Le quatrième tableau de cette série c'est le „Portrait de Marten Day”, que nous avons déjà mentionné au début (acheté comme plus haut); celui-ci avait son pendant sous forme du portrait de la fiancée de Marten Day, Mechtilda van Doorn, peint par Rembrandt en 1633, (ce tableau appartenait de 1863 à 1909 à la famille polonaise des Miączyński).

L'autportrait de 1628 est le cinquième tableau de la galerie royale. Le sixième — c'est le célèbre „Cavalier polonais” (env. 1655), acheté par le roi à Amsterdam entre 1790 et 1793, puis vendu et emporté de Pologne en 1910. La science et l'opinion publique polonaise se sont beaucoup intéressées à cette dernière toile qui a inspiré de nombreux artistes polonais, tels que Norblin, Płoński, Orłowski, Brandt, Kossak et Kapliński.

Les tableaux de la galerie de Stanislas Auguste n'ont pu tous être retrouvés et il s'est avéré que certains

d'entre eux étaient des oeuvres de disciples et d'imitateurs de van Rijn: „La raillerie” de N. Maes (Ermitage), „L'autportrait” de Aert de Gelder (Ermitage), l'admirable portrait de Radziwiłł dit „Sierotka” de Govaert Flindt (disparu).

Le très beau „Portrait de vieille femme”, peint par Rembrandt en 1633, provient de la collection des Radziwiłł à Nieśwież; il a été vendu à l'étranger en 1906 et se trouve actuellement au Metropolitan Museum.

On peut trouver de nombreuses mentions relatives aux tableaux de Rembrandt dans les inventaires des Radziwiłł et autres. C'est ainsi que le catalogue de la collection de J. Ossoliński à Varsovie, datant de 1817, énumère sept oeuvres de cet artiste et celui de Michał Radziwiłł (de 1835) six. Plusieurs oeuvres attribuées à Rembrandt, faisant partie de la collection des Mniszech à Wiśniowiec, ont pris, en 1851, le chemin de Paris. Le „Portrait du fauconnier” a été détruit par le feu à Saradyjów, en 1915.

Le „Portrait d'une vieille nourrice” (actuellement dans la collection du professeur G. Martius à Kiel), oeuvre dont on n'est pas sûr si elle est de Rembrandt, provient également des collections polonaises et a été vendue en 1889. L'autportrait de l'artiste avec la bouche ouverte, signé et daté 1628, a fait partie, encore avant 1850, de la collection de A. Husarzewski et ensuite de celle de la famille Lubomirski; il a disparu au cours de la dernière guerre. Le „Christ jardinier” (1661) a été inclus, en 1854, dans la collection Raczyński à Rogalin; il fut vendu illégalement, en 1928, à la galerie J. Bach à New York.

Les études sur Rembrandt et sur les sources de son oeuvre ont, en Pologne, une tradition déjà ancienne. Parmi les savants, dont les mérites dans ce domaine sont les plus remarquables, il y a lieu de nommer Jerzy Mycielski, professeur d'histoire de l'art à l'Université Jagellone de Cracovie, qui a présenté, en 1902, un rapport sur la découverte de l'„Immolation à Lystra” de P. Lastman, peintre en 1614 à Rome (ce tableau, aujourd'hui disparu, faisait partie de la galerie de Henryk Stecki à Romanów). Mycielski ne connaissait pas le tableau „Oreste et Pylade se disputant la primauté de l'immolation”, qui est le pendant de cette composition; il ne connaissait pas le dessin de Rembrandt (collection Bonnat à Bayonne), qui a fait une paraphrase de ce tableau vers 1630. Mycielski est intervenu également, avec Jan Bożoż-Antoniewicz et Zygmunt Batowski, dans la question du „Cavalier polonais”. Ils sont arrivés ensemble à la conclusion que ce tableau ne représente pas un officier de la fameuse formation militaire polonaise, dite „Lisowczycy”, mais plutôt le fils de l'artiste, Tite. Quant à la genèse de cette oeuvre, ils l'ont cherchée dans les gravures de S. della Bella, qui, en 1633, fut témoin à Rome de l'entrée solennelle de l'ambassadeur de Pologne, Jerzy Ossoliński et de sa suite, et qui, plus tard, à partir de 1647, séjourna à Amsterdam. Mais Rembrandt a dû voir des Polonais, à maintes reprises, dans les rues d'Amsterdam.

Zygmunt Batowski, savant et pédagogue d'une rare érudition, assassiné à Varsovie dans les journées tragiques de septembre 1944, s'était maintes fois intéressé à l'art hollandais. Sa plus importante contribution aux études sur Rembrandt c'est la dissertation intitulée

MICHAŁ WALICKI

„L'entourage de Rembrandt et les Polonais”, publiée en 1936. Dans cette étude il a démontré que le cousin germain des grands parents de Saskia, Gerard Uylenburch, menuisier, s'établit à Cracovie et y mourut en 1601 comme „menuisier de sa Majesté Royale”. Son fils, Rombert, un peintre, est inscrit, en 1610, comme citoyen de la ville de Cracovie, tandis qu'en 1628

son nom figure dans les actes de décès de la ville d'Amsterdam. On l'appelait la bas: peintre „Van den Coninck van Polen”. Hendrick van Uylenburch, anticair, comptait parmi ses clients un Polonais, Mikołaj Rej. Le mari d'une des cinq soeurs de Saskia, Antje Uylenburch, était un Polonais, Jan Makowski (Mac-covius), professeur de théologie calviniste à Franeker.