

## DALSZE BOJE O LISOWCZYKA

\*

ZDZISŁAW ŻYGULSKI JUN.

Mało który obraz, należący do wybitnych kreacji nowożytnego malarstwa, wywołuje tyle sporów, polemik i namiętnych dyskusji co sławny *Lisowczyk* Rembrandta, zwany za granicą *Jeźdźcem polskim* – *The Polish Rider* (il. 1)<sup>1</sup>. Obraz ten, jak wiadomo, nabyty w Holandii, w roku 1791 przez Michała Kazimierza Ogińskiego, hetmana wielkiego litewskiego, przekazany został królowi Stanisławowi Augustowi za zbiór drzewek pomarańczowych, wartych 420 guldenów, jakie hetman za obraz wyłożył<sup>2</sup>.



Włączony do galerii królewskiej w Łazienkach, wpisany był do inwentarza w 1793 r. jako *Cosaque à cheval* z podaniem wymiarów, 44 x 54 cale, czyli 109,1 x 133,9 cm, wraz z wyceną w wysokości 180 dukatów.

Dobrze są znane dalsze dzieje obrazu. W roku 1798, po śmierci króla, *Lisowczyka* odziedziczył książę Józef Poniatowski, a po nim, w 1813 r. – jego siostra Teresa Tyszkiewiczowa. Droga zakupu za 150 dukatów przeszedł w 1814 r. na własność Franciszka Ksawerego Druckiego Lubbeckiego, a rychło potem za sumę 500 dukatów dostał się w ręce biskupa wileńskiego Hieronima Stroynowskiego. Z kolei obraz odziedziczył Walerian Stroynowski, rezydujący w wołyńskim pałacu w Horochowie. Znową drogą dziedziczenia Waleria ze Stroynowskich Tarnowska wniosła *Lisowczyka* w wianie swemu mężowi Janowi Feliksowi Tarnowskiemu w zamku w Dzikowie. Tam znajdował się aż do roku 1910, kiedy to hrabia Zdzisław Tarnowski zdecydował się na sprzedaż obrazu za pośrednictwem londyńskiej firmy Carfex Gallery i nowojorskiego antykwariatu Knoedler and Co. Nabywcą *Lisowczyka* był wybitny amerykański kolekcjoner Henry Clay Frick, król koksu i stali, rezydujący w Pittsburghu, a od roku 1920 w Nowym Jorku, na Manhattanie, gdzie w specjalnie zaprojektowanym budynku otworzył swą zdumiewająco piękną galerię<sup>3</sup>. W transakcji tej, z oburzeniem przyjętej przez polską opinię, rolę odegrał Roger Fry, pisarz, malarz i krytyk sztuki, parający się też handlem obrazami. Cena wraz z prowizją wyniosła 60 000 funtów angielskich, czyli nieco ponad 300 000 dolarów, a więc nie pół miliona dolarów, jak potem głoszono w Polsce.

W liście do króla hetman Ogiński nazwał jeźdźca, wyobrazonego na obrazie i przypisywanego Rembrandtowi, „kozakiem na koniu”, ale już w 1797 r. sam król uznał go za *lisowczyka* i miano to utrzymywało się w polskim środowisku, wzmocnione jeszcze faktem, że jednym z dowódców formacji lekkiej jazdy zwanej *lisowską*, po śmierci jej twórcy Aleksandra Lisowskiego, był szlachcic z województwa krakowskiego, Stanisław Stroynowski, z którego rodu wywodzili się późniejsi właściciele obrazu<sup>4</sup>. *Lisowczyk* w galerii dzikowskiej cieszył się wielkim zainteresowaniem, utrwalany w rycinach i malarskich kopiach, także przez Juliusza Kossaka. Wiedzano też o nim za granicą. Znakomity znawca holenderskiego malarstwa, Wilhelm Bode, w książce wydanej w 1883 r. uznał, że jest to przedstawienie młodego magnata polskiego w stroju narodowym<sup>5</sup>. W Polsce, jeszcze przed wywiezieniem obrazu za granicę, dwaj świetni znawcy europejskiego malarstwa, Jan Bołoz-Antoniewicz i Jerzy Mycielski, nie negując polskiego stroju jeźdźca, zasugerowali, że modelem był syn artysty – Tytus<sup>6</sup>.

Pierwszą obszerną monografię obrazu opublikował w 1944 r. amerykański rembrandtolog Julius S. Held<sup>7</sup>. Wychodząc z założenia, że jest to

dzieło Rembrandta, dokonał wnikliwej analizy wszelkich dostępnych mu źródeł pisanych oraz analogii ikonograficznych. Doszedł do wniosku, że Rembrandt skonstruował jeźdźca na podstawie obiegowych wówczas rycin, m.in. Stephana della Belli, a nawet posłużył się szkieletem konia z holenderskiego Teatru Anatomicznego. Zakwestionował nie tylko portretowość, ale i polskość jeźdźca, dając temu wyraz w samym tytule studium przez ujęcie słowa Polish w cudzysłów. Twierdził, że młodzieniec jest po prostu w stroju i uzbrojeniu „wschodnim”, że może to być np. strój węgierski. Najważniejsza dla Helda była ideowa treść przedstawienia. Uważał, że jest to wizerunek rycerza chrześcijańskiego (*Miles Christianus*), walczącego z niewiernymi. Held wykazał wielką erudycję, ale w warunkach wojennych nie miał wglądu w nowsze badania polskich uczonych, szczególnie znakomitego znawcy ubioru i uzbrojenia – Bronisława Gembarzewskiego.

Hipoteza Helda wydała się wątpliwa zachodnim badaczom Rembrandta, gdyż już w 1948 r. W. R. Valentiner wysunął sugestię, że jeździec jest imaginacyjnym portretem holenderskiego bohatera narodowego Gijsbrechta van Amstel, który w swym burzliwym życiu dotarł do Polski. Powoływał się przy tym na popularną w 1657 r. sztukę teatralną Joasta van den Vondela, przedstawiającą losy Gijsbrechta<sup>8</sup>.

W roku 1963 na zaproszenie Amerykańskiego Związku Muzeów, z polecenia profesora Stanisława Lorentza, odbyłem podróż do Stanów Zjednoczonych. Ponieważ od dłuższego czasu zajmowałem się historią ubiorów i uzbrojenia, zwłaszcza w aspekcie ikonograficznym, w Nowym Jorku pierwsze kroki skierowałem do Galerii Fricka na Manhattanie. Dokładne obejrzenie obrazu przekonało mnie, że mamy tu do czynienia z niezwykle zjawiskiem jednolitości stylistycznej i wierności obiektywnej wszystkich elementów stroju i rynsztunku. Po powrocie do kraju bardzo szybko napisałem studium ubioru i uzbrojenia *Lisowczyka*, w którym mogłem udowodnić, z całym przekonaniem i odpowiednim arsenalem porównań, że jeździec ma charakter portretowy, że Rembrandt nie mógł namalować takiego obrazu jedynie na podstawie wzorów z drugiej ręki, np. ryciny della Belli, że nie mógł nawet „ukostiumować” modelu ze zbiorów własnych, gdyż byłoby nieprawdopodobne, aby posiadał zespół tak jednorodny i jednoznaczny. W mojej opinii jest to jeździec w stroju oficera polskiej jazdy lekkiej, namalowany ok. połowy XVII w., nie różny w stylu od sławnych jeźdźców lisowskich, którzy swą awanturniczą karierę zakończyli ok. 20 lat wcześniej. Rozprawa została ogłoszona w „Biuletynie Historii Sztuki” w roku 1964<sup>9</sup>. W historii badań nad obrazem oczywiście ważne są daty kolejnych publikacji. Studium tym szczególnie zainteresował się Jan Białostocki, walnie przyczyniając się do wydrukowania wersji angielskiej w obcojęzycznym biuletynie Muzeum

Narodowego w Warszawie<sup>10</sup>. Tekst ten dotarł do zagranicznych badaczy Rembrandta i wywołał liczne reperkusje w całej serii artykułów polemicznych i spekulacyjnych.

Przebywający w Londynie Mieczysław Paszkiewicz w recenzji wytknął pewne ewidentne błędy, jakie znalazł w tekście polskim, opowiedział się za znacznym wpływem della Belli na Rembrandta, ale nie wykluczył tego, że artysta mógł obserwować polskich jeźdźców na ulicach Amsterdamu<sup>11</sup>.

Zaatakowany Held, otaczany dotąd podziwem jako niekwestionowany autorytet, obruszył się i spowodował przedruk swego studium z roku 1944, tym razem w zbiorze różnych prac o Rembrandcie, aby w przypisie obwieścić, że krakowska rozprawa ma charakter „lokalny” i w niczym nie może zmienić jego przekonania o jeźdźcu jako alegorycznym rycerzu chrześcijańskim<sup>12</sup>.

W tym samym roku 1969 Jan Białostocki wystąpił z własną koncepcją interpretacji obrazu, próbując młodzieńca złączyć z postacią Jonasza Szlichtynga, polskiego socynianina przebywającego w połowie XVII w. w Amsterdamie, walczącego o wolność i tolerancję, autora broszury *Eques Polonus*. Właśnie ten tytuł, którym mógł się inspirować Rembrandt, był koronnym dowodem w argumentacji<sup>13</sup>.

Zdecydowana większość autorów następnych prac bez zastrzeżeń przyjęła „polskość” jeźdźca, skupiano się natomiast na identyfikacji postaci, rozważając, czy jest to portret konkretnej osoby, czy figury wyimaginowanej, alegorycznej. W roku 1970 Colin Campbell ogłosił artykuł, w którym dopatrywał się w jeźdźcu wizerunku biblijnego syna marnotrawnego<sup>14</sup>, powtarzając swą tezę w kilka lat później w edycji niemieckiej<sup>15</sup>. Krag biblijny służył innym autorom w spekulacjach łączenia jeźdźca z Dawidem lub Absalomem, ale sięgano jeszcze gdzie indziej, widząc w nim Tamerlana ścigającego Bajezida, a to ze względu na „mongolski” strój i ówczesną sztukę teatralną poświęconą władcy z Samarkandy<sup>16</sup>. Jak widać, chętnie poszukiwano powiązań teatralnych. Jednym z bohaterów był nawet „Zygmunt, księżę polski”.

Grupa badaczy opowiedziała się za ścisłą portretowością obrazu, uważając, że jest to ktoś z rodu Ogińskich, także z uwagi na dostrzegane u podnoża góry ognisko, będące jakoby tajemnym kluczem nazwiska. Najczęściej wymieniano Marcjana Aleksandra Ogińskiego (zm. w 1690 r.) lub Szymona Karola Ogińskiego (zm. w 1699 r.), gdyż obaj ok. połowy XVII w. przebywali w Holandii i mogli się zetknąć z Rembrandtem. W roku 1974 znakomity artykuł na ten temat opublikował Ben Broos w czasopiśmie „Simiolus”<sup>17</sup>. Polskość jeźdźca nie budziła w tym autorze żadnej wątpliwości. Opowiedział się za ożenionym z Holenderką Szymonem Karolem Ogińskim. Z kolei, w księdze pamiątkowej ku czci Jana Białostockiego



2. Głowa *Lisowczyka* Rembrandta, Frick Gallery w Nowym Jorku

*Ars Auro Prior* Juliusz A. Chrościcki, w artykule *Rembrandt's Polish Rider. Allegory or Portrait?*, podsumował polemikę i rozpoznał w młodzieńcu wspomnianego Marcjana Ogińskiego, chorążego trockiego, którego portret w latach 1650–1654 namalował Ferdynand Bol. Istotnie, sportretowany ma twarz podobną do *Lisowczyka* i ten sam rodzaj czapki<sup>18</sup>.

Krytyczny moment w dziejach *Lisowczyka* nastąpił w 1984 r., kiedy to Josua Bruyn w czasopiśmie „Oud Holland” zakwestionował autorstwo Rembrandta i podsunął myśl przypisania obrazu uczniowi mistrza – Willemowi Drostowi. Ta zaskakująca opinia wyrażona została niejako mimochodem, bez pełnej argumentacji, gdyż artykuł dotyczył recenzji obszernego dzieła Wernera Sumowskiego poświęconego szkole Rembrandta. W kołach historyków sztuki i muzeologów zawrzało, a to z uwagi na pozycję i autorytet Bruyna. Należał on do grupy uczonych holenderskich skupionych w nieformalnym Komitecie badań nad Rembrandtem

„Rembrandt Research Project”, założonym w 1968 r. przy Rijksmuseum w Amsterdamie. Początkowo program realizowało sześciu uczonych pod przewodnictwem Bruyna: B. Haak (konserwator, pomysłodawca), S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, J. A. Emmens i J. G. van Gelder. Po śmierci dwóch ostatnich do zespołu dokooptowano Ernesta van de Weteringa, który rychno wysunął się na czoło. Powodem powstania Projektu był ewidentny nadmiar dzieł przypisywanych Rembrandtowi. Postanowiono dokonać generalnej „czystki”, opierając się na bardzo precyzyjnych badaniach stylistycznych, ikonograficznych i technologicznych, z zastosowaniem najbardziej nowoczesnych metod, także autoradiografii, czyli analizy charakteru malarskiego zawartego w pociągnięciach pędzla. Przyjęto zasadę bezpośredniego badania, zwykle we dwóch członków Projektu, każdego obrazu, głównie na podstawie katalogu dzieł Rembrandta Horsta Gersona obejmującego 420 pozycji. Liczono się z tym, że w wyniku pracy zespołu odrzuconych będzie 100–150 dzieł. Rzecz prosta Projekt wywołał ogromne zainteresowanie historyków sztuki i niepokój kustoszów czuwających nad galeryjnymi Rembrandtami. Bywało, że prywatni właściciele obrazów przypisywanych mistrzowi nie dopuszczali członków zespołu do swych domów. W Projekcie założono publikację Korpusu malarskich dzieł Rembrandta według trzech kategorii: A – obrazy uznane za kreacje oryginalne, B – dzieła wątpliwe, C – obrazy odrzucone. Do roku 1990 udało się zbadać obrazy sięgające roku 1642 – daty powstania *Strazy nocnej* – a więc nie obejmujące jeszcze *Lisowczyka*. Trzy tomy Korpusu wydrukowano kolejno w latach 1982, 1986 i 1989. Ukazanie się tomu czwartego, z *Lisowczykiem*, zaprogramowano na koniec roku 1998.

Szokująca opinia Bruyna wyprzedzała ogólne orzeczenie członków Projektu, ale znano ich wypowiedzi ustne, w których znalazły się pewne zastrzeżenia co do autorstwa Rembrandta, pomimo akceptacji mistrzostwa i niezwykłości dzieła. Bruyn wskazywał na miękki modelunek postaci jeźdźcy, wynikający, jego zdaniem, z nierembrandtowskiego, bardziej kobiecego temperamentu malarskiego. Haak krytykował nieproporcjonalność figury jeźdźcy i dziwaczną konia, a także niedokreślenie tła oraz brak typowych dla mistrza uderzeń pędzla. De Wetering powoływał się na charakterystyczną dla Rembrandta „cielesność” i „stabilność” figur, czego brak w jeźdźcu, zbyt lekkim i rozedrganym, w świetle nierealnym, bez ścisłego związku pomiędzy tłem a figurą, co przemawia za inną niż Rembrandt malarską osobowością.

Wszystkie te zarzuty trąciły jednak subiektywizmem, wskazanie zaś Drozda jako domniemanego autora nie było przekonujące, gdyż figury jego obrazów, gładkie i kłiwe, niewiele mają wspólnego z *Lisowczykiem*. Zarówno entuzjaści, jak i krytycy *Lisowczyka* zawsze wyrażali dla obrazu głęboki podziw. Ponad wszystko fascynowała enigmatyczna aura upartej

pogoni młodzieńca za upragnionym celem. Kustosze Galerii Fricka, zachowując spokój, nie wykazywali nerwowości. W żadnym przypadku nie zamierzali zmieniać galeryjnej etykiety i haseł katalogowych. I owszem, z pełną gotowością udostępniali obraz do kolejnych badań, dbając jednak o nienaruszalność jego substancji. Wiadomo zresztą było, że obraz w przeszłości kilkakrotnie poddany był konserwacji, że dodany był, zapewne uszkodzony, pas płótna przy dolnej krawędzi, wysokości około 10 cm, obejmujący końskie kopyta, że retuszowane były różne partie samej figury, w tym także czapka<sup>20</sup>.

Problemy związane z *Lisowczykiem* omówił ostatnio amerykański krytyk sztuki i publicysta Anthony Bailey w książce pt. *Responses to Rembrandt. Who painted the Polish Rider?*, wydanej w Nowym Jorku w 1993 r.<sup>21</sup>. Książka Baileya jest ogromnie ważna. Nie tylko rzetelnie zreferował on całość zagadnień związanych z obrazem, ale też w sposób taktowny wykazał różne niedostatki pracy zespołu Projektu Rembrandtowskiego.

Bailey opublikował też wywiad przeprowadzony z nestorem rembrandtologów Juliuszem S. Heldem, który zainicjował w 1944 r. wielką polemikę. Held krytycznie odniósł się do uczonych Projektu, nazywając ich złośliwie „mafią amsterdamską”. Nadal zachwycony był *Lisowczykiem*, którego dużą reprodukcję miał w swoim gabinecie stale przed oczyma. Przyznał w rozmowie, że jednak jest to jeździec w stroju polskim, może właśnie Marcján Ogiński, choć przedstawienie wybiega poza zwykłą portretowość. Tak więc usunięcie cudzysłowu z określenia „polski” przynosi nam dużą satysfakcję<sup>22</sup>.

W kwietniu 1993 r. członkowie Projektu zamieścili w czasopiśmie „Burlington Magazine” list otwarty, w którym zapowiedzieli radykalne zmiany w zespole. Zakończyli swą pracę w Projekcie: J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie i P. J. J. van Thiel. Dalsza działalność, której celem jest dokończenie badań nad malarskim *oeuvre* Rembrandta i wydanie czwartego oraz piątego tomu Korpusu, będzie trwała pod kierownictwem Ernesta van de Weteringa z niewielkim sztabem współpracowników, ale też z pomocą specjalistów z różnych dziedzin, koniecznych dla zapewnienia wiarygodności wyników<sup>23</sup>.

W lutym 1998 r. de Wetering przysłał mi tekst o *Lisowczyku*, przeznaczony do czwartego tomu Korpusu, z prośbą o przejrzenie i ewentualną korektę polskiej terminologii. Jest to opracowanie pod każdym względem znakomite, sumujące naszą obecną wiedzę o *Lisowczyku* i będące podstawą wszelkich przyszłych studiów. Zawiera we wstępie informację o sugestii Bruyna przypisania obrazu Drostowi oraz precyzyjny opis ikonograficzny. Obraz był badany przez członków Projektu czterokrotnie: w kwietniu 1969 r. przez J. Bruyna i B. Haaka, a następnie w grudniu 1989 r., w listopadzie 1994 r. i w maju 1996 r. W trzech ostatnich

badaniach uczestniczył E. van de Wetering<sup>24</sup>. W precyzyjny sposób określono płótno, grunt i warstwę malarską, podano wyniki radiografii i rozpatrzono ślady sygnatury „R”. Zamieszczono obszernie komentarze dotyczące interpretacji obrazu, w tym Jana Białostockiego i Juliusza A. Chrościckiego. Wielokrotnie zacytowano i aprobowano wyniki moich studiów nad ubiorem i uzbrojeniem jeźdźca. Szeroko omówiono związki holendersko-polskie w XVII w., będące istotnym argumentem „polskości” jeźdźca. Zamieszczono próbę usprawiedliwienia stanowiska Bruyna, nie przyjmując jednak jego „Drostowskiej” koncepcji. Ustalono, że obok partii obrazu absolutnie Rembrandtowskiej, występują też partie wykazujące rękę innego artysty. Wynika z tego, że obraz skomponowany przez Rembrandta ok. 1655 r. nie został przez niego ukończony i nosi ślady późniejszych domalowań<sup>25</sup>. Jeździec w stroju i uzbrojeniu polskim jest rzeczywistym lub wymaginowanym portretem Polaka odwiedzającego Amsterdam w połowie XVII w. W zakończeniu opracowania zarysowana jest niezwykła historia obrazu, budzącego nieustannie tak wielkie emocje.

Zdjęcia 1, 2 wykonała: M. Wesołowska.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> W nowszej polskiej literaturze objawiła się tendencja, pod wpływem amerykańskim, porzucenia nazwy *Lisowczyk* na rzecz *Jeździec polskiego*. Jestem za utrzymaniem u nas nazwy tradycyjnej.

<sup>2</sup> A. Ciechanowiecki *Notes on the Polish Rider*, „Art Bulletin” 42: 1960, s. 294–296.

<sup>3</sup> Z. Żygulski jun. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 66.

<sup>4</sup> H. Wisner *Lisowczycy*, Warszawa 1976, s. 128.

<sup>5</sup> W. Bode *Studien zur Geschichte der holländischer Malerei*, Berlin 1883, s. 499.

<sup>6</sup> J. Bołoz-Antoniewicz „*Lisowczyk*” Rembrandta w posiadaniu hr. Tarnowskich w Dzikowie i jego wzór, „Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki AU” VIII: 1912, s. CCCLIX oraz J. Mycielski, głos w dyskusji, tamże, s. CCCLXII–CCCLXIII.

<sup>7</sup> J. S. Held *Rembrandt's „Polish” Rider*, „The Art Bulletin” 26: 1944, s. 246–265.

<sup>8</sup> W. R. Valentiner *Rembrandt's Conception of Historical Portraiture*, „Art Quarterly” 11: 1948, s. 116–135.

<sup>9</sup> Z. Żygulski jun. „*Lisowczyk*” Rembrandta. Studium ubioru i uzbrojenia, „Biuletyn Historii Sztuki” 1964, nr 2, s. 83–109.

<sup>10</sup> Z. Żygulski Jr. *Rembrandt's „Lisowczyk”. A Study of Costume and Weapons*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” VI: 1965, no 2–3, s. 43–67.

<sup>11</sup> M. Paszkiewicz „*Jeździec polski*” Rembrandta, „Biuletyn Historii Sztuki” 2: 1969, s. 216–226 oraz Z. Żygulski jun. *Odpowiedź w kwestii „Lisowczyka”*, tamże, s. 227–228.

<sup>12</sup> J. S. Held *Rembrandt's Aristotle and Other Studies*, Princeton 1969, s. 45–84.

<sup>13</sup> J. Białostocki *Rembrandt's „Eques Polonus”*, „Oud Holland” 84: 1969, s. 163–176.

<sup>14</sup> C. Campbell *Rembrandt's „Polish Rider” and the Prodigal Son*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 33: 1970, s. 292–303.

<sup>15</sup> O. von Simson i J. Kelch (red.) *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin 1973, s. 126–134.

<sup>16</sup> J. Z. Kannegieter *De Poolse Ruiter I–II*, „Kroniek van het Rembrandthuis” 24: nr 4, 1970; – L. S. Slatkes *Rembrandt and Persia*, New York 1983; – G. Schwartz *Rembrandt, His Life, His Paintings*, Harmondsworth, England and New York 1985.



<sup>17</sup> B. Broos *Rembrandt's Portrait of a Pole and His Horse*, „Simiolus” 7, nr 4, s. 192–218.

<sup>18</sup> J. A. Chrościcki *Rembrandt's Polish Rider. Allegory or Portrait?*, [w:] *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa 1981, s. 441–448.

<sup>19</sup> W. Sumowski *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, t. 1–5, Landau (Niemcy) 1983–1990 oraz J. Bruyn *Review of Gemälde der Rembrandt-Schüler*, „Oud Holland” 98: 1984, s. 146–162.

<sup>20</sup> Na co zwróciłem uwagę w artykule z 1964 r., próbując dokonać rekonstrukcji jej pierwotnego wyglądu, por. Żygulski jun. „Lisowczyk” Rembrandta..., il. 19.

<sup>21</sup> Za przywiezienie tej książki z Nowego Jorku serdecznie dziękuję pani Dorocie Dec, kustoszowi Galerii Malarstwa w Muzeum Czartoryskich w Krakowie.

<sup>22</sup> A. Bailey *Responses to Rembrandt. Who painted the Polish Rider*, New York 1993, s. 94–96.

<sup>23</sup> Tamże, s. 115–116.

<sup>24</sup> To czterokrotnie powtarzane badanie dowodzi trudności i wagi problemu.

<sup>25</sup> Opinię tę powtórzył E. van de Wetering w swej najnowszej pracy: *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1998, s. 207–210.

## STRUGGLE FOR *THE POLISH RIDER* CONTINUED

\*

ZDZISŁAW ŻYGULSKI JUN.

### Summary

The paper records the state of research into Rembrandt's painting called *Lisowczyk* in Polish, and *The Polish Rider* in the English version of the title, which is the pride of the New York Frick Collection. The research concentrated on the mystery of the very presented figure, being for some a portrait, and for the others, an allegory, or a mythical, Biblical or legendary personage. The most thorough study of the painting was published by an American scholar, Julius S. Held, in 1944 who considered the rider to be an allegorical figure (*Miles Christianus*), having nothing to do with Poland. This was precisely the opinion the author of the present paper polemized with when presenting the results of his analysis in 1964 which reached the conclusion that a high historical fidelity, as well as uniformity of the rider's dress and weaponry define the presentation as a portrait of a light horse officer from the mid-17th century. Since that study other research works have been published, in general admitting the Polish reference of the rider and pointing out to one of the Ogińskis as the portrait model. Finally, the painting became the subject of interest to Dutch scholars grouped under the so-called Rembrandt Research Project. One of the experts, Josua Bruyn, questioned the authorship of Rembrandt, suggesting it was Willem Drost's work. Finally, in 1998 a text published under Ernest van de Wetering within the framework of the Corpus of the whole painterly *oeuvre* of Rembrandt considered the painting to be an unfinished work of the artist, bearing some traces of later additions. The presented rider is a Pole and the scene reveals traces of a portrait.