

ZDZISŁAW ŻYGULSKI (jun)

### „LISOWCZYK” REMBRANDTA (STUDIUM UBIORU I UZBROJENIA)

W roku 1944 w czołowym amerykańskim kwartalniku historii sztuki „The Art Bulletin” ukazała się rozprawa Juliusza S. Helda zatytułowana *Rembrandt's „Polish” Rider*<sup>1</sup>. Jest to obszerna i wnikliwa monografia obrazu Rembrandta, który przez lat 120 znajdował się w rękach polskich, a dziś jest klejnotem i dumą zbiorów H. C. Fricka w Nowym Jorku (il. 1). Zasadnicza teza Helda jest następująca: jeździec przedstawiony przez Rembrandta nie tylko nie jest portretem lisowczyka, nie jest portretem Polaka, ale i z Polską nie ma bezpośredniego związku. Jeździec jest postacią idealizowaną, gloryfikacją lub apoteozą historyczną typu ogólnego: jest to wykoncypowany przez artystę *Miles Christianus*, rycerz Chrześcijański walczący z „niewiernymi”, równocześnie symbol młodości, sprawiedliwości i prawa moralnego. Już w samym tytule rozprawy autor ujmuje słowo „polski” w cudzysłów, zaś w pierwszych zdaniach tekstu temat Rembrandtowskiego dzieła kojarzy ze znaną wczesnogotycką germańską figurą jeźdźca w katedrze bamberskiej.

Rozprawa Helda, rzadkie i arcyciekawe *polonicum* nauki amerykańskiej, wobec niesprzyjających warunków wojennych i wolno odbudowywanych kontaktów późno doszła do rąk polskich historyków sztuki. Wy-

raźny jej wpływ zaznaczył się wszelako w studiach i opracowaniach podjętych w Polsce z okazji rocznicy Rembrandtowskiej w r. 1956 oraz wielkiej wystawy w warszawskim Muzeum Narodowym. Wyniki badań Helda bodaj pierwszy zreferował Michał Walicki w artykule *Rembrandt w Polsce*<sup>2</sup> i tradycyjnie przyjętą u nas nazwę obrazu *Lisowczyk* porzucił na rzecz zagranicznego miana *Jeździec polski*, na szczęście bez Heldowskiego, dodatkowego cudzysłowu. Artykuł ten został z kolei uzupełniony i przedrukowany w zbiorze rozpraw autora w r. 1963, lecz tym razem pojawiły się obie nazwy obrazu obok siebie<sup>3</sup>. Poprzednio w monumentalnej pracy *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, wydanej w r. 1955 wspólnie z Janem Białostockim, Walicki stosował wyłącznie miano *Lisowczyka*. Utrzymało się ono również w następnych pracach naszych rembrandtologów, którzy przytaczając poglądy Helda nie wysuwali przeciwko nim żadnych zasadniczych obiekcji<sup>4</sup>. Wreszcie w przyczynku do kwestii przejścia obrazu w ręce polskie, zredagowanym w języku angielskim, Andrzej Ciechanowiecki używając zagranicznego terminu *Polish Rider* powtórzył słowa uznania o pracy Helda, w końcowym jednak zdaniu, niekonsekwentnie, stwierdził, że obraz stanowi trwały monument wzniesiony ku chwale polskiej kawalerii<sup>5</sup>.

1 Julius S. Held, *Rembrandt's „Polish” Rider*, „The Art Bulletin”, XXVI, 1944, nr 4, s. 246–265. — Tłumaczenie tytułu rozprawy: „Polski” jeździec Rembrandta. — Niniejszy artykuł polemizujący z rozprawą Helda powstał w wyniku podróży autora do Stanów Zjednoczonych w r. 1963 na zaproszenie Amerykańskiego Związku Muzeów. Wielką pomoc w zbieraniu materiałów do artykułu okazali autorowi doc. dr Maria Rychlewska, prof. dr Zbigniew Bocheński, mgr Władysława Rothowa, mgr Irena Dunikowska oraz Jerzy Werner. Wyniki badań zreferował autor dnia 14.X.1963 r. na posiedzeniu Komisji Teorii i Historii Sztuki Krakowskiego Oddziału Polskiej Akademii Nauk, zaś dnia 17.I.1964 r. na posiedzeniu Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Broni i Barwy w Krakowie.

2 M. Walicki, *Rembrandt w Polsce*, „Biul. Hist. Sztuki”, XVIII, 1956, nr 3, s. 319–348.

3 Tenże, *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1963, s. 171–193.

4 Por. J. Białostocki, *Badania ikonograficzne nad*

*Rembrandtem*, „Sztuka i Krytyka”, VIII, 1957. — J. Mi chałkowska, *Rembrandt*, Warszawa 1960, s. 119–122.

5 A. Ciechanowiecki, *Notes on the Ownership of Rembrandt's Polish Rider*, „The Art Bulletin”, XLII/4, 1960, nr 4, s. 294–296. — Ciechanowiecki, podobnie jak inni autorzy polscy, cytując rozprawę Helda z niezrozumiałych powodów opuszcza ów krytyczny cudzysłów przy wyrazie „polski”. Zmiany nazw obrazów są zjawiskiem często notowanym w historii sztuki. Zdarza się to niekiedy w związku z nowymi poglądami na treść, względnie temat dzieła, przykładem czego przemianowanie *Straży nocnej* na *Wymarsz strzelców*, po odczyszczeniu płótna i stwierdzeniu, że akcja rozgrywa się w biały dzień. Czasem jednak przemianowań dokonuje się w sposób arbitralny, ze szkodą dla historycznej tradycji. Tak np. Leonardowska *Dama z gronostajem* (względnie *Dama z łasiczką*) w cytowanym dziele *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich* otrzymała nazwę *Dziewczyny z gronostajem*. Rzecz jasna, niektóre dzieła malarskie posiadają kilka równoprawnych nazwań.



Il. 1. „Lisowczyk” Rembrandta. (Reprodukcja fotografii za uprzejmym zezwoleniem Dyrekcji Zbiorów H. C. Fricka w Nowym Jorku)

Przeprowadzona tu obserwacja zmienności tytułu obrazu mogła być poczytana za przesadną pedanterię, gdyby nie to, że właśnie w nazwaniu Rembrandtowskiego dzieła tkwi sedno sprawy, sedno tak bardzo dyskutowanego problemu. Dyskusji zaś bynajmniej nie zainicjował głos Helda; rozpoczęli ją sami Polacy jeszcze przed r. 1910, gdy byli w posiadaniu obrazu. Jego nabywca, jak wiemy z odkrycia archiwalnego dokonanego przez Ciechanowieckiego, Michał Kazimierz Ogiński, hetman w. litewski, w dowcipnym liście do króla — jeźdźca z obrazu nazwał kozakiem. Pod tym tytułem *Cosaque à cheval* znaj-

dował się on w galerii Stanisława Augusta aż do czasu przejścia w ręce Druckiego-Lubeckiego, potem rodziny Stroynowskich, w końcu zaś Tarnowskich. To właśnie Stroynowscy, których przodek dowodził formacją lisowczyków, nadali jeźdźcowi miano *Lisowczyka*. W druku pierwszy zastosował je Kajetan Koźmian<sup>6</sup>, zaraz potem w szerokiej, pełnej fantazji i bałamuctw rozprawce Rafał Stroynowski<sup>7</sup>. Do literatury zachodniej miano *Lisowczyka* wprowadził świetny znawca Rembrandta Hofstede de Groot, po nim powtórzyli je inni badacze<sup>8</sup>. Jednakże pierwsi polscy historycy sztuki, którzy się obrazem zajęli,

<sup>6</sup> K. Koźmian, *Rys życia Jana hr. Tarnowskiego*, „Przyjaciel Ludu”, 1842, nr 14.

<sup>7</sup> R. Stroynowski, *Portret Stanisława Stroynowskiego hetmana lisowczyków, olejno z natury przez Rembrandta współcześnie malowany, teraz w galerii obrazów*

pałacu dzikowskiego w Galicji znajdujący się, „Gazeta Warszawska”, 1856, nry 199, 201, 203, 207.

<sup>8</sup> C. Hofstede de Groot, *The Rembrandt Exhibition of Amsterdam 1898*, Amsterdam (1899), pisał o dzikowskim obrazie: „Mógł to być model amsterdamski przebrany

Jan Bożo Antoniewicz, Jerzy Mycielski, potem Zygmunt Batowski, negowali słuszność nazwy *Lisowczyka*; widzieli w jeźdźcu konstrukcję sztucznie utworzoną z niejednorodnych, choć przeważnie polskich elementów, głównie w oparciu o ryciny Stefana della Belli, w twarzy zaś młodzieńca dopatrywali się rysów Tytusa, Rembrandtowego syna<sup>9</sup>. Na opinie tych właśnie uczonych Held powołuje się chętnie i często. Znajdując zaś ryciny lisowczyków wykonane „podług Rembrandta” i reprodukowane w polskich podręcznikach historycznych i encyklopediach<sup>10</sup>, przyjmuje je z dezaprobatą jako zabawny przykład weryfikowania i petryfikowania legendy nie mającej żadnych podstaw naukowych.

Czy jednak Held ma rację? Czy udało mu się pogrzebać ostatecznie nazwę *Lisowczyka* i zatwierdzić cudzysłów w wyrazie „polski” odnośnie obrazu w galerii Fricka? Mamy po temu poważne wątpliwości, które pragniemy tu przedstawić.

Jak wiadomo obraz nie posiada żadnych współczesnych świadectw, nie odnoszą się też do niego żadne bezpośrednie inne źródła naukowe z czasu powstania dzieła; najwcześniejszym dokumentem jest wzmiankowany wyżej list Michała Kazimierza Ogińskiego. Zatem Held szukał potwierdzeń swojej tezy w materiale zawartym w samym obrazie. Z nakładem znacznych wysiłków starał się przeprowadzić analizę kostiumologiczną, hipologiczną a nawet antropologiczną. Jednakże instrumentarium naukowe jakim dysponował (może ze względu na warunki wojenne powstawania studium) było niepełne i niedoskonałe. Posługiwał się literaturą wprawdzie klasyczną, ale mocno podstarzałą, reprezentowaną głównie przez autorów z okresu monarchii austro-węgierskiej, jak W. Boenheim czy J. Szendrei, którzy istotnie byli wówczas autorytetami w zakresie wiedzy o historycznym ubiorze i uzbrojeniu, ale nie mieli powodu ani chęci poświęcać wiele uwagi zagadnieniom polskim<sup>11</sup>. Nie miał Held dostępu do rzeczowego materiału zabytkowego zachowanego w muzeach polskich i europejskich, lecz nawet dostępne mu źródła ikonograficzne z epoki wykorzystał tylko wrywkowo, wybierając potrzebne mu do argumentacji motywy, jakby z góry przesądzające wynik badań. Pomiął zupełnie nowsze opracowania polskich historyków wojskowości, kostiumologów, znawców militariów. A to

właśnie oni, poza historykami sztuki, od dawna szczególnie uwagę zwracali na *Lisowczyka*, jako na znakomite źródło wiadomości ich interesujących. To nie legenda ukuta przez romantyków, lecz frapująca wiarygodność zawartego materiału historycznego skłaniała polskich batalistów i znawców przedmiotu do wielokrotnego kopiowania i reprodukowania dzieła Rembrandta. Na nim właśnie, obok innych źródeł ikonograficznych oparł swą świetną rekonstrukcję wyglądu formacji lisowczyków najwybitniejszy badacz polskiej historii wojskowości Bronisław Gembarzewski<sup>12</sup>. Niemniej opisowa analiza kostiumologiczna i bronioznawcza samego obrazu jest dotychczas niewystarczająca i może jeszcze budzić pewne wątpliwości. Zanim się tą sprawą bliżej zajmiemy, uważamy za konieczne streścić pokrótce studium Helda.

W pierwszej części swej pracy Held przytacza szczegółową historię obrazu od r. 1793, czyli od chwili, w której pojawia się w inwentarzu galerii Stanisława Augusta Poniatowskiego. Nie dowiadujemy się stąd niczego nowego, sam autor przyznaje, że dzieje obrazu najlepiej są znane Polakom. Held przypomina podróż znakomitego rembrandtologa A. Brediusa do Dzikowa w r. 1897 dla obejrzenia obrazu w kolekcji Tarnowskich<sup>13</sup>, następnie opisuje wrażenie jakie obraz zrobił na wystawie w Amsterdamie w r. 1898; dowodem czego były świetne recenzje a nawet komponowane poematy na temat polskiego rycerza. Z kolei Held interpretuje historię nazwy obrazu, pierwotnej *Cosaque à cheval* i wtórnej *Lisowczyka*. W tym ostatnim przezwaniu Held widzi przejaw polskiego romantyzmu w okresie porozbiorowym, kiedy to patrioci, zwłaszcza literaci szukali otuchy w bohaterskiej przeszłości narodu i łatwo mieszały prawdę z legendą. Autor amerykański powołuje się na opinie Antoniewicza i Mycielskiego stwierdzając, że nie może być mowy o identyfikacji jeźdźca z jakimś oficerem formacji Lisowskiego, gdyż formacja ta rozpadła się w 20 lat przed namalowaniem obrazu. Nie może też być mowy o mundurze lisowczyka, gdyż moda mundurów wojskowych w XVII w. zwolna się rozwijała na Zachodzie, na Wschodzie Europy była nieznaną. Jeżeli obraz jest portretem Polaka przybyłego do Amsterdamu (jak chce Bode, Bredius i Valentiner), to dlaczego, zapytuje Held, nie został

po polsku, ale bardziej prawdopodobnie polski szlachcic, który przybył do Amsterdamu i dał się sportretować.” — W. R. Valentiner, *Rembrandt*, 3 wyd. Stuttgart i Berlin 1908, s. 563; „Model nosi mundur polskiego regimentu Lisowskiego.”, tenże autor zajął się potem szerzej obrazem interpretując jeźdźca jako idealny portret Gysbrechta van Aemstel legendarnego założyciela Amsterdamu, por. artykuł *Rembrandt's conception of Historical Portraiture*, „Art Quarterly”, XI, 1948. — Również i O. Benesch, *Rembrandt, Werk und Forschung*, Wien 1935, s. 53, zanotował: „Polski jeździec, oficer regimentu Lisowskiego”.

<sup>9</sup> J. Bożo-Antoniewicz, *Lisowczyk Rembrandta w Polsce i jego wzór*, „Spr. Kom. Hist. Sztuki”, VIII, 1912, s. CCCLXII (komunikat z r. 1905), tamże s. CCCLXIII: J. Mycielski, *O Lisowczyku Rembrandta*, por. też. Z. Batowski, *W sprawie sprzedaży Lisowczyka*, „Lamus”, 1910, nr 6. — Zaden z tych trzech badaczy zabierając głos o obrazie nie przeprowadził wnikliwej analizy elementów ubioru, uzbrojenia i wyposażenia jeźdźcy. Warto zauważyć, że Antoniewicz odmawiając polskości Lisowczykowi widział w dwóch postaciach orientalnie kostiumowanych w obrazie Rubensa *Tomyris* i *Cyrus* (Museum of Fine Arts, Boston) —

portrety magnatów polskich Dönhoffa i Paca, którzy towarzyszyli królewiczowi Władysławowi w jego podróży do Brukseli w r. 1624. Opinia ta pozbawiona jest realnych podstaw.

<sup>10</sup> Por. *Encyklopedia Powszechna*. Ultima Thule, VI, Warszawa 1934, s. 516.

<sup>11</sup> W. Boenheim, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig 1890. — J. Szendrei, *Ungarische Kriegsgeschichtliche Denkmäler*, Budapest 1896. — Held, jw., korzysta też m. in. z A. Racinet, *Le costume historique*, Paris 1888, i F. Hottenroth, *Trachten, Haus-, und Kriegsgeräth-schaften...*, Stuttgart 1884—91.

<sup>12</sup> Por. Tablice B. Gembarzewskiego w wydawnictwie *Polska jej dzieje i kultura*, t. II, (b. d.), s. 53 fig. D, również W. Dziewanowski, *Kawaleria Polski przed-rozbiorowej*, artykuł w wydawnictwie *Księga Jazdy Polskiej*, Warszawa 1938, il. przy s. 66 i 67, oraz *Zołnierz polski XI—XVII w.*, t. II (tablice wg Gembarzewskiego), Warszawa, 1960.

<sup>13</sup> A. Bredius, *Onbekende Rembrandts in Polen, Gallie en Russland, De Nederlansche Spectator*, 1897, s. 197.



Il. 2. Jeździec polski, Abraham de Bruyn, *Diversarum gentium armatura equestris*, Kolonia 1587. (Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

zabrany przez zleceniodawcę, lecz przetrwał w Holandii aż do końca w. XVIII? Held widzi argumenty przeciwko tezie portretu przede wszystkim w samym malowidle. Istnieje, powiada, kilka formuł ikonograficznych portretu konnego w XVII w., które Rembrandt dobrze znał i stosował (np. w portrecie konnym Fryderyka Rihela z r. 1649). Jednakże obraz z ga-

lerii Fricka odbiega od wszelkich znanych konwencji. Twarz jeźdźcy nie ma charakteru portretu, jest symetryczna, co prawda nie bezosobowa, ale nie zindywidualizowana. Jest to twarz niepolaska, gdyż Polacy w XVII w. z reguły nosili wąsy i podgalali głowy. Długie włosy młodzieńca raczej świadczą o jego węgierskim pochodzeniu. Poczem Held przeprowadza



Il. 3. Szlachcic węgierski, Abraham de Bruyn, *Diversarum gentium armatura equestris*, Kolonia 1587. (Fot. Z. Malinowski)

analizę ubioru jeźdźcy, jego żupana, czapki, spodni, a także uzbrojenia, obu szabli, łuku i kołczana ze strzałami, młotka bojowego oraz rzędu końskiego, stwierdzając, że wszystkie te elementy bynajmniej nie są typowo polskie, co prawda w Polsce mogły być używane, ale także i to przede wszystkim na Węgrzech, na Bałkanach i w innych częściach wschod-

niej Europy. W szczególności podejrzane mu się wydaje, że jeździec jest w samym żupanie, bez płaszcza (delii). Noszenie dodatkowego, jak powiada amerykański autor, „miecza” pod prawym udem jest zwyczajem właśnie węgierskim, gdyż Polacy broń taką nosili po lewej stronie. Stąd też wysuwa ogólny wniosek, że jeśli by się ten obraz znalazł przypad-



Il. 4. Bojar moskiewski, Abraham de Bruyn, *Diversarum gentium armatura equestris*, Kolonia 1587. (Fot. Z. Malinowski)

kiem na Węgrzech, niechybnie otrzymałby nazwę „jeźdźca węgierskiego”. Zresztą w ikonografii tego typu jazdy z XVII w. narodowości absolutnie nie da się stwierdzić. Cóż zatem mogło skłonić Rembrandta do namalowania tego konnego żołnierza, jeśli nie był

to zamówiony portret? Jako typ ikonograficzny obraz jeźdźca należy do bardzo dawnej tradycji, posiada też (tu Held powtarza opinię Antoniewicza) bezpośrednie związki z rysunkami i rycinami Stefana della Belli. Jednakże odpowiednie dzieła Włocha odzna-



Il. 5. Jeździec turecki „deli”, Nicolas Nicolai, 2 poł. XVI w.  
(Fot. Z. Malinowski)

czają się charakterystyczną „neutralnością” i weryzmem, zaś dzieło Rembrandta zawiera symfoniczne bogactwo elementów formalnych i kolorystycznych. Jest kreacją o wielkiej sile poetyckiej, o głębokim wewnętrznym znaczeniu, a jej „temat estetyczny”

jest zakotwiczony w wielu poprzednich pracach artysty. Nie małe musiały być powody i impulsy takiej kreacji. Chcąc odkryć źródła owej enigmatycznej inspiracji Held kieruje teraz wzrok na niezwykle kształt konia jakiego dosiada jeździec. Ten koń, dziw-



Il. 6 i 7. Jeźdźcy mauretańscy, Stefano della Bella, po r. 1645 (Fot. Z. Malinowski)

nie nietypowy, sprawiał już wiele trudności poprzednim badaczom obrazu. Jedni widzieli w nim świetne studium szlachetnej krwi orientального bachmata, inni nie wahali się rzucić pod jego adresem obelżywym epitetem szkapy. Held podsuwa tu zaskakujący pomysł interpretacyjny. Wskazuje rysunek Rembrandta (w Muzeum w Darmstadicie) przedstawiający szkielet jeźdźcy na szkielecie konia i przypomina urządzenie holenderskich Teatrów Anatomicznych w w. XVII, zaświadczonego opisami i rycinami. Przypuszcza, że to właśnie owe szkielety, przy których umieszczano niekiedy okazy broni oglądane i rysowane przez Rembrandta nasunęły mu koncepcję jeźdźcy. Koń z obrazu to szkielet zaledwie obleczonej w skórę, to koń-widmo, koń-upiór. Starając się dojść głębszych źródeł utworu Held sugeruje, że artystę fascynowały walki toczone na wschodzie Europy pomiędzy chrześcijanami a muzułmanami. To narody Węgier, Serbii, Albanii i Polski dostarczały zawsze bohaterów w walce z półksiężcem, takich jak Huniady, Skanderbeg, czy Sobieski. Rembrandt stworzył swego heroicznego chrześcijańskiego rycerza mając w pamięci rycinę della Belli, szkielety z teatrów anatomicznych, może też wspomnienie orientalnych jeźdźców pojawiających się niekiedy na ulicach miast holenderskich, lecz prawdopodobnie zaaranżował odpowiedni model z ubiorów i uzbrojenia, jakie posiadał we własnej rekwizytorni. Jeźdźca przedstawił na tle dramatycznej scenerii krajobrazu, która również wskazuje ukrytą symbolikę. I dlatego może on stać w jednym ideowym rzędzie z Dürerowską alegorią *Rycerza, Śmierci i Diabła*, a także z średniowieczną apoteozą jeźdźcy z Bambergu. I tu Held powtórzywszy wstępne skojarzenia zamyka rozważania w przekonaniu, że dowiódł swej tezy, że rozwikłał jeszcze

jedną zagadkę pasjonującą od dawna historyków sztuki.

Istotnie twórczość Rembrandta enigmatyczna, wielowarstwowa, obfitująca w zawiłą barokową symbolikę, odrzucająca tradycją uświęcone wzory i kanoony ikonograficzne, twórczość przekorna, genialna, czerpiąca z przeróżnych, niespodziewanych źródeł — stwarzać będzie nieustanne pole nowych interpretacji i domysłów, lecz nigdy też chyba nie uda się zrekonstruować w pełni Rembrandtowskiego procesu twórczego. Idea o jeźdźcu z galerii Fricka jako Żołnierzu chrześcijańskim, sama w sobie jest piękna i bardziej jeszcze romantyczna, niż polska koncepcja lisowczyka, cóż, kiedy właśnie sam wygląd jeźdźcy przemienia przeciwko wielu zasadniczym punktom argumentacji Helda. Przystępując do ponownego zbadania sprawy poświęćmy naprzód kilka chwil uwagi niektórym stronom warsztatu malarskiego Rembrandta, jakie w naszym wypadku nie są bez znaczenia.

Elementy ubioru i uzbrojenia odgrywały w dziele malarskim Rembrandta znaczną rolę. Jako nieodrodnym syn XVII w. doceniał on wagę owych przedmiotów tak ściśle związanych z człowiekiem i jego życiem. Był zafascynowany urokiem wielobarwnych tkanin, puszystych ciemnych aksamitów, ciężkich od złota łańcuchów, gładkich stalowych zbroi, chybottliwych strusich piór. Malował z reguły z modelu, wiedząc, że tylko wtedy zdoła uchwycić jakość rzeczy w całej wizualnej prawdziwości. Postępował zresztą zgodnie z przyjętą przez Holendrów metodą. Od wczesnej młodości gromadził przy sobie przedmioty, które go urzały. „Poprzez całe miasto, po mostach i zaułkach, na Rynku Nowym i Północnym szukał pilnie zbroi, hełmów, noży japońskich, futer, zdartych kołnierzy, które uważał za malownicze, i często wkła-



„LISOWCZYK” REMBRANDA



Il. 8 i 9. Jeźdźcy węgierscy, Stefano della Bella, po r. 1645. (Fot. Z. Malinowski)

dał na rzymskie ciało Scypiona lub zdołił nimi szlachetną postać Cyrusa” — pisał o nim Andries Pels w poemacie *Użycie i nadużycie sceny*, opublikowanym w r. 1681 w Amsterdamie<sup>14</sup>. Podobną wzmiankę zamieścił w biografii artysty Włoch Filippo Baldinucci: „Często odwiedzał miejsca licytacji publicznych i nabywał tam ubiory starej mody i znoszone, jeśli tylko wydawały mu się niezwykle i malownicze, i choć często były one pełne brudu, zawieszzał je na ścianach swej pracowni pomiędzy pięknymi wyrobami, które również lubił posiadać, podobnie jak wszelkie rodzaje dawnej i nowej broni, jak strzały, halabardy, szpady, szable, noże i temu podobne.”<sup>15</sup>

Ogromna jest jednak w sztuce Rembrandta rozpiętość w sposobach traktowania przedmiotów w łączności z przedstawianym człowiekiem. Wczesne, młodzieńcze kompozycje historyczne i alegorie ukazują postacie w pompatycznych pozach, w strojach współczesnych artyście lub zlekka archaizowanych. W *Wspaniałomyślności cesarza Tytusa* z r. 1627 (w Muzeum Lejdy) Rzymianie w renesansowych wamsach, w bufiastych spodniach, w szerokich z piórami kapeluszach, dzierżą halabardy i koliste paradne tarcze, jakich pod dostatkiem dostarczały na rynek płatnerskie warsztaty Augsburga i Mediolanu. Wśród broni porzuconej na pierwszym planie widnieją lufy arkebuzów. Każdy szczegół określony jest jasno i wyraźnie, niemal jak później w rysunkach epigonów romantyzmu. W kompozycji około r. 1660 (w Metropolitan Museum w Nowym Jorku) *Piłat umywający dłonie* kryje czoło również aksamitnym, po brzegach nacinanym beretem, a wśród

łastry przybiegłej pod Poncjuszowy pałac groźnie sterczą halabardy — lecz wszystko roztopione jest w cieniach i blaskach. U schyłku życia Rembrandt umiał ujmować ludzi i ich przedmioty, krajobrazy i budynki w malarską jedność. Pomiedzy tymi dwoma biegunami roztoczył artysta w swoich obrazach całą gamę stylów i sposobów przedstawiania przedmiotów w połączeniu z człowiekiem. Trzeba te sposoby wskazać, aby potem trafnie rozpoznać i zakwalifikować *Lisowczyka*.

Gra ubiorów i elementów uzbrojenia szczególnie jest widoczna w Rembrandtowskich autoportretach. Żaden inny artysta nie pozostawił nam tak wstrząsającego dokumentu swego życia. Przesuwają się więc przed nami z początku twarze wychodzące z mroku, w pół rozświetlone, studia twarzy odbitej w lustrze, twarze młodzieńczej zdziwionej światem i tajemnicą poznawania sztuki, w grymasie, w błazeńskim uśmiechu. Autodrwna w postaci tragicznej powróci pod koniec życia. Lecz już na scenę wkracza Rembrandt-aktor. Aktor, którego dotknęła złota fortuna, ale który świadom jest nieszczerości owej scenerii. Coraz częściej zjawiają się w autoportretach kosztowne przedmioty, które artysta wciąż nabywa, które posiada, którymi się cieszy. Dzięki tym przedmiotom Rembrandt może kolejno przemieniać się w szczęśliwego łowcę ptaków (Gemäldegalerie w Dreźnie), w orientального kupca (Paryż, Petit Palais), w żołnierza w hełmie-morionie i stalowym obojczyku (Gemäldegalerie w Kassel), w udzielnego księcia (Galeria Lichtenstein w Wiedniu). Apogeum owej radosnej maskarady uwiecznione jest w *Autoportre-*

<sup>14</sup> J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt w oczach współczesnych*, Warszawa 1957, s. 65.

<sup>15</sup> Tamże, s. 69.



Il. 10. Jeździec polski, Stefano della Bella, po r. 1645.  
(Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

cie z Saskią przy uczcie około r. 1636 (Gemäldegalerie w Dreźnie). Zmiana stylu następuje po śmierci ukochanej żony w r. 1642. Teraz znikają z Rembrandtowskich wizerunków własnych puszyste białe pióra, wstążki, migoczące klejnoty, kielichy i rapiery; głęboko zamysłona głowa doświadczonego życiem artysty ocieniona jest szerokim aksamitnym beretem, na ramionach poważne szaty bramowane futrem, jedyną ozdobą cienki złoty łańcuch. Wreszcie w końcowej serii ubiory i atrybuty giną w głębokich ciemniach, rozświetla się tylko twarz (jak w owej serii wstępnej, młodzieńczej), ale twarz napiętnowana cierpieniem życia lub pełnym smutnej ironii grymasem uśmiechu (Muzeum w Kolonii). Ze wszystkich pysznych strojów głowy zatrzymuje ów czarny aksamitny beret lub biały czepek malarza. Nie ulega wątpliwości, że przedmioty o których mowa pojawiające się w autoportretach były dla artysty nade wszystko atrybutami nastroju, myśli i uczuć. W dużej też mierze sprzyjały mu w realizacji programu estetycznego, zamierzeń czysto malarskich.

W okresie powodzenia i lat szczęśliwych Rembrandt potrafił do owej malarskiej maskarady wciągnąć znaczny krąg osób spośród rodziny i przyjaciół. Oto stary młynarz z Rijn, ojciec artysty, przybrany w oficerski obojczyk-ryngraf i kapelusz ze strusim piórem (kolekcja prywatna w Brighton), to brat artysty (lub ktoś z przyjaciół) w renesansowym hełmie-morionie godnym Medyceuszów (Muzeum w Berlinie-Dahlem), oto Saskia-Bellona, pulchna, zmęczona twarz w niezgodzie z głową Gorgony noszoną na tarczy (Metropolitan Museum w Nowym Jorku), Bardziej jej przystoi wielobarwna suknia Flory (Ermitaż w Leningradzie); niebawem Flora zostanie też Hendrickje Stoffels (Metropolitan Museum w Nowym Jorku). Poznajemy teraz Rembrandta reżysera i sce-

nografa, twórcę kostiumu, nauczyciela gestu. Aż dziwne, jak łatwo pod jego namową odmieniali swój wygląd holenderscy mieszcianie przybierając fałszywe pozy wojowników, magnatów, orientalnych władców. Ze szczególnym upodobaniem stroi Rembrandt głowy swoich modeli w wschodnie, bogate zawoje-turbany, zarzuca im na ramiona złotolite tkaniny, przy skroniach zawiesza sznury pereł, w uszy kładzie kolczyki (portrety orientalne w Pinakotece monachijskiej, w zbiorach Chatswortha ks. Devonshire, w kolekcji M. Knoedlera i Spółki w Nowym Jorku). Do tej serii należy rzekomy portret Sobieskiego (dawniej w kolekcji Radziwiłłów, potem w Ermitażu, dziś National Gallery w Waszyngtonie). Niewiele wspólnego z Polską ma ten wąsacz o twarzy piwowara, w futrzanej czapie, obwieszony łańcuchami, z gruszkowatą perłą w uchu, z łaską w dłoni.

Teatralnie, kostiumowo potraktowany Orient zjawia się w licznych obrazach z tematyką Starego i Nowego Testamentu. W ciężkich draperiach i potężnych turbanach rzecz swoją prowadzą Dawidy i Saule. Biblijni żóldacy wypełniają mordercze dzieło przybrani w zbroje współczesne Rembrandtowi lub nieco wcześniejsze, z XVI w. W jednym z obrazów serii Samsona zdradzieckim narzędziem Dalili jest sztylet malajski — kris, bez wątpliwości okaz kolekcjonerski, jaki wzbudził zainteresowanie Rembrandta niezwykłością formy. Zdarzają się też wyraźne kostiumologiczne nieścisłości. W *Pojednaniu z Dawidem* młody Absalon (Ermitaż w Leningradzie) nosi orientálną, hinduską szablę zawieszoną na szerokim pendencie-temblaku przez ramię, a więc modą typową dla w. XVII w zachodniej Europie. Nie ma potrzeby mnożyć tych przykładów. Rembrandt arbitralnie kreował wizję Orientu, była ona bardziej fantastyczna niż historyczna, lecz najzupełniej zgodna z jego estetycznymi ideami<sup>16</sup>. We wszystkich tych pracach artysta stale korzystał z modeli, z rekwizytów, przedkładając realny przedmiot nad pomoce ikonograficzne.

Istnieje wszakże grupa dzieł, w których przedmioty: ubiór i uzbrojenie, wykonane z właściwą Rembrandtowi prawdziwością są ponadto doskonale zgrane z noszącymi je ludźmi, nie są rekwizytami, nie pochodzą z wyboru artysty. Mamy tu na myśli portrety rzeczywiste, ludzi typowych czasu Rembrandta, niekostiumowanych, nieidealizowanych. W każdym niemal dziele realizował Rembrandt własny program artystyczny, lecz jego swobodę twórczą ograniczały żądania płacących guldenami klientów; było to źródłem wielu konfliktów. Przecież jednak mamy całą wielką grupę Rembrandtowskich portretów, w których wszystko, zarówno ubiory jak i fryzury, typy fizjonomii, gesty i pozy są w jaknajwiększym porządku „historycznym”, co do których żaden, najbardziej skrupulatny i krytyczny badacz nie może podnieść zarzutu niezgodności. Nie trzeba wyliczać długiej listy owych obrazów, przypomnijmy kilka najświetniejszych. Oto portret *en pied* Maertena Soolmansa (kolekcja Rotschildów w Paryżu), znakomite studium ubioru, pozy i gestu młodego dandysa holenderskiego *à la mode* z lat 30-tych w. XVII, koronkowy koinierz brabancki, pelerynka, kaftan i spodnie z matowego jedwabiu naszywanego polys-

<sup>16</sup> H. Goetz, *Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque*, cz. II, „Burlington Magazine”, LXXIII, 1933, s. 112.



Il. 11. Jeździec polski, Stefano della Bella po r. 1645.  
(Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

kującym galonem, podwiązki przybrane koronkami, dziane pończochy i buty z ogromnymi rozetami z wstążek. Oto słynny portret Jana Sixa (w prywatnej kolekcji w Amsterdamie), malowany szeroką manierą, lecz jak znakomicie określa najdrobniejsze szczegóły zmienionej, bardziej poważnej mody lat 50-tych; skromny sztywny kołnierz à la hiszpańska *golilla*, na ramiona zarzucony płaszcz z guzami i taśmami. A oto nieco wcześniejszy konny portret Riheła (National Gallery w Londynie) — jeździec w szerokim wojskowym kapeluszu, w skórzanym kolecie przepasanym szarfą, dosiada siwego dzianeta w sposób zachodni, na długich strzemionach, zdumiewająca trafność w wystudiowaniu gestu. Arcydziełem wierności przedmiotu i stylu epoki jest *Straż nocna* czyli *Wymarsz kompanii strzelców kapitana Cocqa i porucznika van Ruytenburga*. Gdy podejźmy do ogromnego płótna i skupimy wzrok, dojrzeć możemy nawet herby amsterdamskie wyhaftowane złotem na wojskowych kaftanach, lub misterne zamki lontowych rusznic niesionych przez owych dzielnych mieszczan dla obrony kraju. To przenikliwe, realistyczne widzenie przedmiotu, zawsze oparte o studium natury, dziedzictwo mistrzów renesansu włoskich i flamandzkich, zgodnie przyjęte przez szkołę Holendrów, stopione w jedność z głębokim mistycyzmem malarskim, stanowi chyba o tajemnicy sztuki Rembrandta.

Wbrew teom poprzednich badaczy, szczególnie Helda, w rzędzie portretów absolutnie wiernych stawiamy *Lisowczyka*. Dowiedzie tego analiza jego wyglądu, ubioru, uzbrojenia, dosiada, gestu, a także wizerunku konia, końskiego rzędu, na tle zabytków, ikonografii i dokumentów z epoki, w zestawieniu z tym wszystkim, co dziś wiemy o lekkiej jeździe polskiej.

Gdyby trzeba było bezstronnie wskazać najbardziej dla Polski charakterystyczną formację wojskową w czasach nowożytnych, od końca w. XV po w. XX, wybór padłby niechybnie na lekką jazdę. W późnym średniowieczu ustał decydujący wpływ Zachodu kształtujący wygląd wojska polskiego. W zetknięciu z ludami Orientu Polska musiała stworzyć nowy typ kawalerii dostosowany do ruchliwej taktyki wojennej na terenach stepowych, leśnych, bagiennych, poprzecinanych rzekami i wąwozami. Wzórów tej nowej formacji szukać należy w typach lekkiej jazdy tureckiej (*sipahów, deli*), w jeździe mongolskiej (tatarskiej), kozackiej i wołoskiej, a także w jeździe Raców (Serbów). Wspólną cechą tych poszczególnych narodowych typów była nadzwyczajna ruchliwość dzięki ujeżdżaniu koni niewielkich, silnych, zwinnych i wytrzymałych, walka bez metalowej zbroi, atakowanie spisą (rohatyną, lancą), strzałami z łuku, a przede wszystkim krzywą szablą. W polskiej tradycji wojskowej na pewno przechowała się pamięć o lekkiej konnicy litewskiej w bitwie pod Grunwaldem. Znakomity wizerunek jazdy polskiej typu lekkiego z 1. ćwierci w. XVI znajduje się w obrazie *Bitwy pod Orszą* w warszawskim Muzeum Narodowym. Wprawdzie w okresie największego rozwoju polskiej siły zbrojnej w XVI i XVII w. chlubą armii były znaki poważne — husaria i pancerni — a w oficjalnych etatach autoramentu narodowego lekkie chorągwie występują stosunkowo późno<sup>17</sup>, były one używane stale, pod rozmaitymi nazwami, tatarskich, wołoskich, kozackich. Służyła w nich drobna, niezamożna szlachta polska, lecz też

<sup>17</sup> Dziewanowski, jw., s. 72.



Il. 12. Ubiory Polaków i Węgrów, Willem Baur, ok. r. 1640.  
(Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

sporo ludzi nieszlacheckiego stanu, ludzi Ukrainy i Zaporozża, dla których wojna była właściwym żywiołem, przygodą, nawet sposobem utrzymania. Lekka jazda łatwa do zmobilizowania i taktycznego przręczania z miejsca na miejsce, chętna w boju w podchodach, w zasadzkach, brała udział we wszystkich ważniejszych kampaniach, XVII w., a także w licznych ruchawkach i potyczkach przy niespokojnej „wschodniej ścianie” dawnej Rzeczypospolitej. W w. XVIII w związku z reformą wojskową oddziały te przemianowano na pułki straży przedniej i pułki ułanów. Ci sami lekkokonnicy zbierali potem zasłużone laury jako szwoleżerowie gwardii w służbie napoleońskiej, jako ułani Księstwa i ułani Królestwa. Poważnie wpłynęli na rozwój analogicznych formacji w wielu innych państwach. Odrodzili się w formacjach polskich czasu I wojny światowej (ułani Beliny) i do nowego, acz złudnego rozkwitu doszli po odzyskaniu niepodległości, aby wreszcie i ostatecznie dobiec swego kresu w tragicznej kampanii wrześniowej r. 1939.

W tym nader pobieżnym przeglądzie poprzez wieki zdumiewa wszelako stałość czynników i cech, którymi odznaczała się polska lekka jazda: połot i fantazja, oryginalny styl i nieporównana elegancja, odwaga granicząca z pogardą śmierci lub kawalerską

<sup>18</sup> S. Dembiński w artykule na temat konia kawalerskiego (*Księga Jazdy Polskiej*, j.w., s. 260) dał taką charakterystykę rasy polskiej: „Potężna kłoda (tj. tułów) o szerokiej, głębokiej piersi, silnie ozebrowanym, raczej prostym grzbiecie i szerokim mocnym zadzie, wysoko nosiła niezbyt długą szyję, zakończoną ładnym suchym łąbem. Duże wypukłe oko, krótkie ruchliwe ucha i rasowe nozdrza zdradzały żywe, bojowe usposobienie. Tułów opierał się na krótkiej, mocnej a żelaznym kopytem zakończo-

brawurą, przy tym niezmiernie ulubiona broń, szabla, lanca, łuk, potem pistolety. Ogromną w tym rolę odgrywał polski koń: śmigły, mocny, wytrzymały, wprawiony w kłus i galop. Rasa konia polskiego, odmienna od rasy ciężkich koni zachodnich, fryzów lub hiszpańskich dzianetów, lecz inna też od koni czystej krwi arabskiej, niemniej cenna, zaświadczonea nielicznymi wizerunkami z epoki, bardziej opisami, zaginęła w początkach w. XIX; ostateczny cios zadały jej kampanie napoleońskie, zwłaszcza rosyjska z r. 1812<sup>18</sup>.

Już w XVII w. wszystkie wymienione cechy były na tyle zdefiniowane, aby bez trudu odróżnić lekką jazdę polską od jej współczesnych lekkich formacji kawalerskich, jazdy tureckiej, arabskiej (mauretańskiej), węgierskiej czy moskiewskiej. Te różnice, widoczne dla nas, były tym bardziej wyraźne dla ludzi w w. XVII. (il. 3—13). Tym bardziej odczuwali je artyści, sprawozdawcy epoki, tacy właśnie jak Stefano della Bella. Świadczy o tym choćby sam temat i tytuł znanego cyklu rycin: *Jeźdźcy polscy, węgierscy i mauretańscy*. Jakiż by sens miał ów podział, jeśliby wyraźnych różnic, jak utrzymuje Held, w ubiorze i stylu tych narodów nie było. Ludzie baroku na równi z ludźmi renesansu byli niezmiernie wyczuleni na odmiany i właściwości etniczne mody<sup>19</sup>.

nej nodze. Owłosienie było zazwyczaj bogate, szczególnie z dużą fantazją odsadzonego ogona...”.

<sup>19</sup> Dowodzą tego nie tylko liczne zachowane serie kostiumologiczne, albumy strojów narodowych, drukowane i ręcznie kolorowane wzorniki, jak słynny C. Vecellio, *Degli Abiti Antichi e Moderni*, 1590, ale i bardzo popularny zwyczaj aranżowania wielonarodowych grup kostiumowych na różne uroczyste okazje. Wspomina o nich Held wymieniając odpowiedni pochod w czasie koronacji cesarza Leo-



Il. 13. Ubiory Moskali i Włochów, Willem Baur, ok. r. 1640. (Fot. Z. Malinowski)

Bez przesady można stwierdzić, że na Zachodzie ze szczególnym zainteresowaniem obserwowano styl kawalerii polskiej, zarówno ciężkiej husarii jak i jazdy lekkiej. Przedstawia ją nie tylko della Bella; mnożą się dzieła ołówka i ryłca zatytułowane *Equites Poloni*, *Equites Poloni Levis Armaturae*, *Die Polnischen Reiter*, w wykonaniu takich mistrzów jak Abraham de Bruyn, Georg Hoefnagel, Johann Wilhelm Baur, Mateus Zündt, Erich Jönson Dahlberg, Willem Swide, Georg Christoph Eimmart, Romayn de Hooghe, Wilhelm Hondius, Caspar van Luyken, Jakub de Gheyn, Noël Cochin i wielu innych. Jazda polska zjawia się w licznych kompozycjach batalistycznych, sygnowanych i anonimowych, a nawet w płaskorzeźbie nagrobnej<sup>20</sup>.

polda, nie wyciąga jednak z tego wniosków. W czasie ceremonialnego karuzelu w Szwecji w r. 1672 w związku ze wstąpieniem na tron Karola XI zorganizowano cztery takie grupy: *agmen Romanorum seu Gothorum*, *agmen Turcarum*, *agmen Polonorum*, *agmen Europaeorum* (w strojach francuskich); całość pochodu wyrysował z natury i powielił w rycinach G. Ch. Eimmart (młodszy).

<sup>20</sup> Przykłady są bardzo liczne. Por. m. in. obraz Tomasa Dolabelli (znany z późniejszego szychu) przedstawiający apoteozę zwycięstwa pod Moskwą, obraz olejny *Bitwa pod Białą Górą*, własność Muzeum Wojska Polskiego (zaginął w czasie II wojny światowej, znany z fragmentarycznych przerysów Gembarzewskiego), płaskorzeźba na grobowcu Karola Karlsona Gyllenhjelma w katedrze w Strängnäs w Szwecji (por. „Broń i Barwa”, 1937, nr 7–8 s. 149), obraz *Kapitulacja Szeina pod Smoleńskiem w r. 1634*, własność Muzeum Narodowego w Krakowie, obrazy Abrahama van Westervelta (cykl Radziwiłłowski, por. Z. B a t o w s k i, *Abraham van Westervelt malarz holenderski XVII w. i jego prace w Polsce*, Kraków 1932, odb. z „Przegl. Hist. Sztu-

Z tego co już powiedziano nie należy wnosić, jakoby ubiór i uzbrojenie każdego oddziału jazdy lekkiej były w Polsce XVII w. jednakowe. Tak nie było. Różnice w wyposażeniu poszczególnych chorągwi mogły być nawet znaczne. Pamięamy też, że w jeździe tej służyli przedstawiciele licznych nacji ówczesnej Rzeczypospolitej, wybitnie zaznaczał się udział, jak powiedziano, ludności Ukrainy. A jednak odmiany w kroju i w barwie ubioru (ulubione kolory: czerwony i błękitny), wybór tej, czy innej broni zaczętej, nie zmieniały ogólnego stylu i wyglądu tych jeźdźców<sup>21</sup>.

Takimi też oddziałami lekkiej jazdy byli też owi sławni lisowczycy, zwani tak od swego pierwotnego dowódcy Aleksandra Józefa Lisowskiego, zmarłego

ki”, II, 1931, z. 3–4) oraz gobelin według jego projektu przedstawiający Bitwę pod Łojowem w r. 1649, obraz Joachima Beicha ze sceną obozową (kopia Aleksandra Lessera z obrazu w zamku Schleisheim, por. *Katalog der Gemälde Galerie zu Schleisheim*, 1914, s. 18). — Reprodukowane ostatnio przez M. Walickiego przy artykule *Rembrandt w Polsce*, w zbiorze rozpraw pt. *Obrazy bliskie i dalekie*, Roelandta Savery’ego wizerunki jeźdźców polskich są istotnie różne od typu *Lisowczyka*, lecz trzeba wziąć pod uwagę, że ujęte są w sposób na poły karykaturalny, a ponadto prezentują różne typy jazdy: obok lekkiej też husarii i pancernych.

<sup>21</sup> Held mocno zaprzecza możliwości pewnych form mundurów w wojsku polskim w w. XVII twierdząc, że moda mundurów rozwijała się w ciągu tego stulecia bardzo wolno i to wyłącznie w armiach zachodnioeuropejskich, głównie szwedzkiej. Inna jest jednak na ten temat opinia znanego kostiumologa wojskowości Otto Smitha, który analizując płaskorzeźbę w kaplicy grobowej Karola Karlsona Gyllenhjelma w katedrze w Strängnäs w Szwecji znalazł



Il. 14. Lekka jazda polska w bitwie ze Szwedami, S. Pufendorf, *De Rebus a Carolo Gustavo Sveciae rege gestis*, Norymberga 1696. (Fot. J. Werner)

w r. 1616 pod Starodubem. Ani ubiorem, ani uzbrojeniem, ani taktyką wojenną nie odbiegali oni od innych podobnych formacji lekkiej jazdy. Różnili się natomiast sposobem utrzymania, charakterem, metodami postępowania wobec ludności cywilnej zarówno terytoriów obcych objętych działaniami wojennymi, jak i kraju własnego. Służyli bez żołdu, na samej tylko zdobyczy; zwano ich początkowo wolentariuszami, a także straceńcami, elearami lub kozakami<sup>22</sup>. Niezrównani w odwadze, niezrównani też byli w gwałtach i drapiestwie. Z magnatami polskimi szli pod Moskwę dla obrony Dymitra Samozwańca, dzielnie stawali pod Cecorą i Chocimem, ale też w służbie cesarza walnie się przyczynili do narodowej katastrofy Czechów pod Białą Górą. Byli postrachem he-

w ubiorach wyobrażonych tam oddziałów polskich (z lat 1649–51) wiele cech mundurowych. W szczególności badacz ten stwierdził bezprzecznym wpływ polskiego żupana wojskowego (zwanego *casaque*) na późniejsze umundurowanie żołnierzy francuskich, niemieckich i szwedzkich. Już w I. połowie w. XVII wiele oddziałów polskich nosiło jednolitą barwę, oczywiście nie mogło być mowy o jednolitości umundurowania całego wojska. Por. O. Smith, *Plaskorzeźba batalistyczna w katedrze w Strängnäs, studium dotyczące ubioru męskiego w 17-yim stuleciu*, tłumaczenie z duńskiego, „Broń i Barwa”, 1937, s. 149–160.

retyków w krajach austriackich i niemieckich, nawet i we Francji. Po powrocie do kraju dopuszczali się niesłychanych gwałtów i rozbojów. Napiętnowani przez literaturę polityczną zarówno protestancką, jak i katolicką, doczekali się wreszcie uchwały sejmowej wyjmującej ich spod prawa i tępieni byli bezlitośnie nawet przez ludność wiejską. Ostatnie wzmianki o nich znaleźć można w spisach żołdu cesarskiego w latach trzydziestych. Świadek naoczny, Wojciech Dembołęcki, awanturniczy kapelan lisowczyków, tak opisywał ich wygląd: „płaszczce opięte, czapki wysokie, pludry wąskie jak rękaw, buty żółte podkute, zbroi nie mają, krzywe rapiery, wędziła u koni małe, siodła małe, dziw że z nich nie spadną, po koniu się w biegu pokładają ...”<sup>23</sup>. Ten pobieżnie naszkicowany obraz lisowczyków najzupełniej odpowiada

<sup>22</sup> Słowo „elear” wywodzi się z węgierskiego, *eljöl haro* — harcujący na przedzie. Nazwę kozaków odnoszono w dawnej Rzeczypospolitej zarówno do ludzi z Sycylii, Zaporozców, jak i do rozmaitych formacji wojskowych. Mówiono więc o kozakach rejestrowanych (będących na żołdzie Rzeczypospolitej), zwano niekiedy kozakami jazdą pancerną, najczęściej zaś lekką. Tradycja ta przetrwała aż do schyłku w. XVIII; słynni kozacy granowscy Czartoryskich też byli formacją lekkiej jazdy. Nic więc dziwnego, że nabywca obrazu hetman Ogiński, dobrze obeznany z polską wojskowością, nazwał Rembrandtowskiego jeźdźca „kozakiem”.



Il. 15. Panowie szwedzcy w ubiorach polskich, G. Ch. Eimmart ml., *Certamen equestre* (karuzel na cześć króla szwedzkiego Karola XI w r. 1672). (Fot. Z. Malinowski)

wizerunkowi lekkiej jazdy polskiej z połowy wieku i z lat następnych.

Jest rzeczą pewną, że Rembrandt nie mógł widzieć i portretować oficera-lisowczyka około r. 1655 (taka jest bowiem ogólnie przyjęta data powstania obrazu), mógł wszelako widzieć i sportretować oficera lekkiej jazdy polskiej, który wyglądem swym od lisowczyków się nie różnił.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze postaci Rembrandtowskiego jeźdźca. Przede wszystkim w oczy rzuca się bezprzeczną jednolitość stylu ubioru, uzbrojenia, sposobu trzymania się w siodle i gestu owego młodzieńca. Nie może tu być mowy o reżyserii, kompilacji, reprodukcji: całość jest jakby odlana z jednej formy. Siad jeźdźca jest typowo polski: na małym lecz dość wysokim siodle jeździec wyprostowany, lecz lekko podany do przodu, na krótkich strzemionach, ugięty w kolanach, łydkami ujmując konia, stopy nieznacznie odchyłone, pięty opuszczone. Siad ten różni się

zarówno od manieri zachodniej stosującej szerokie, niskie, wygodne jak fotele siodła i strzemiona na długich rzemieniach, jak i stylu ściśle orientalnego (arabskiego, tureckiego, perskiego) stosującego strzemiona szerokie dla oparcia stóp w miękkich pantoflach. Zaś ów zagadkowy koń, który nie jest ani ciężkim zachodnim typem konia, ani arabem, ani jak chce Held, koniem sztucznie ze szkieletu skonstruowanym, malowany był jednak z natury. Według opinii hipologów-teoretyków koń ten posiada niewątpliwie wady (szablaste płatające się nogi, przykrótki zad), nie jest on może reprezentantem owej opiewanej zaginionej rasy mocnego kawaleryjskiego konia polskiego<sup>24</sup>. Zdrożony i zziąjany, z otwartym, zda się, dyszącym pyskiem, z wychudłymi bokami, z podwiązanym „do drogi” ogonem, jest wszakże wiernym przedstawicielem tych koni, które służyły w zagonach i podjazdach, lecz które na śmierć nieraz zajeżdżali lisowczycy i ich następcy<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> W. Dembołęcki, *Przewagi elearów polskich, co ich niegdy Lisowczykami zwano...*, Poznań 1623. — Por. też M. Dzieduszycki, *Krótki rys dziejów i spraw Lisowczyków*, 2 tomy, Lwów 1844, oraz K. W. Wójcicki, *Obrazy starodawne*, Warszawa 1843 (rozdział o lisowczykach).

<sup>24</sup> Wady te wskazał mi doc. E. Skórkowski, autor dzieła *Polski arab i jego wpływ na hodowlę koni w kraju i za granicą*, „Roczniki Nauk Rolniczych”, t. 89—D, Warszawa 1960.

<sup>25</sup> W *Liście o kozakach polskich*. Do D. Martyn Luter od śląskich i czeskich ewangelistów przez X. Nikiel Habsperg minister Ferbi Dei Zboru Wroclawskiego z niemieckiego na polskiego (sic) przełożony, roku Pańskiego 1624, czytamy: „Niemcy dziwią się, że żaden z nich żony, ani piernata z sobą nie miał, tylko szkapy nędzne i chude; na takiej się Lisowczyk kręci, biega dokoła, w sajdak tłucze, a głośno woła.” W sowizdrzałskim *Zuróceniu Matiasza z Podola* anonimowy autor narzeka: „Diabla to tam godzina, bodaj się



Il. 16. Konie polskie, Ch. Errard, poł. w. XVII. (Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

W twarzy jeźdźca dopatrywano się, jak wiadomo, rysów Tytusa<sup>26</sup>, to znów rysów anonimowego młodzieńca trzymającego laskę (w zbiorach Luwru). Istotnie jest on w typie Rembrandtowskich młodzieńców o charakterystycznym, jakby oddalonym spojrzeniu oczu jednolicie ciemnych, bez jasnego punktu soczewki. Nie można mu wszakże odmówić pewnych cech indywidualnych; posiada twarz regularną, ale dość szeroką, kości policzkowe lekko wystające, typ znany w polskim malarstwie portretowym w. XVII. Głównym argumentem świadczącym rzekomo przeciwko polskości jeźdźca są jego dość długie włosy i brak zarostu. Rzeczywiście większość jeźdźców polskich w wymienionych wyżej dziełach artystów obcych przedstawiona jest z głowami podgolonymi i z wąsami. Było to niewątpliwie cechą mody polskiej, jaka najbardziej uderzała cudzoziemców. Lecz nie była to moda wyłączna: „Wojska wracające z kampanii wschodnich przynosiły modę podgolonej głowy, a niedługo potem z drugiej strony zachodnie

nie śniło, Co wspomnę Lisowczyki, aże mi nie miło.” Ostatnio nieznanie *Wiersze o Lisowczykach* z rękopisu Biblioteki Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk opublikował W. Magnuszewski (*Archiwum literackie VI, Miscellanea staropolskie*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, s. 55—69). Wiersze te pisane osobliwą gwarą polsko-niemiecką nie są bez znaczenia dla naszej kwestii. Anonimowy autor podał dosadną charakterystykę wyglądu lisowczyków, zgodną z relacjami ks. Dembołęckiego i innych autorów.

<sup>26</sup> Abstrahując już od tego, że w czasie powstawania

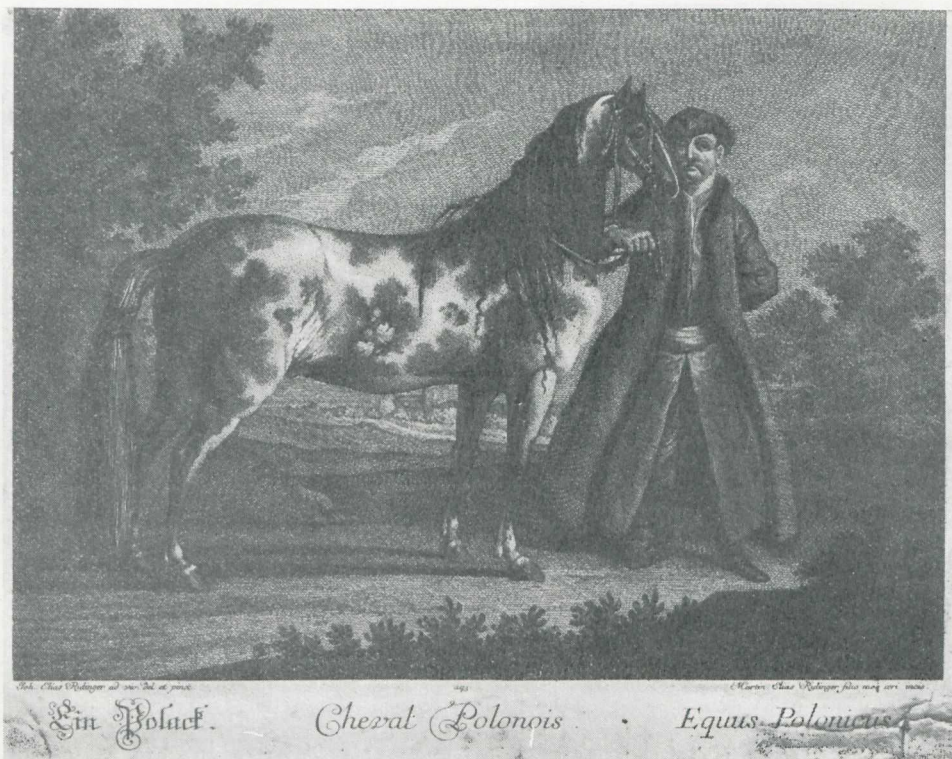
wplywy również przede wszystkim przez wojsko idące, przynoszą modę długiej fryzury, w obfitych kędziarach spadającej na ramiona” pisze Bystron<sup>27</sup>. Zwłaszcza młodzieńcy starannie golili zarost. Zachowało się wiele przykładów takich właśnie „bezwąsych” portretów z w. XVII, wystarczy przypomnieć wawelski portret Stanisława Tęczyńskiego (zm. 1634), portret A. Korniaкта z połowy wieku (dawniej w Muzeum Lubomirskich we Lwowie) lub portret A. M. Lubomirskiego, starosty spiskiego i sądeckiego, z 2. połowy stulecia (Muzeum Narodowe w Warszawie). Brak wąsów i dość długie włosy wcale nie świadczą przeciwko polskości jeźdźca.

Czapka noszona przez młodzieńca jest najtypowszą czapką używaną przez cały w. XVII w polskiej jeździe lekkiej, niekiedy również w dragonii i piechocie, a także do stroju cywilnego. Czapka ta, o bardzo praktycznej formie, składała się z „główki” (dna czyli wierzchu) i otoku futrzanego, rozciątego z przodu i z tyłu. Ten typ czapki, zwany niekiedy „kucz-

obrazu Tytus liczył zaledwie 14 lat, podobieństwo to jest najzupełniej pozorne. Syna swego (ur. 1641), portretował Rembrandt bardzo często, dlatego bez trudu prześledzić możemy rozwój jego osobowości, jego charakteru, jego twarzy. Twarz Tytusa miękka, liryczna, żeby nie powiedzieć kobieca, nie ma wiele wspólnego z twardo i zdecydowanie patrzącym młodzieńcem z obrazu w galerii Fricka, chyba tylko to, co niweluje indywidualność: piętno epoki.

<sup>27</sup> J. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, Warszawa, b. d., s. 455.





Il. 17. Koń polski, J. E. Ridinger poł. w. XVIII. (Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie)

ma” pochodzi najprawdopodobniej z Mongolii i wraz z Mongołami przeniesiony został do Persji<sup>28</sup>, następnie zaś za pośrednictwem chanatów tatarskich rozprzestrzenił się na tereny Rusi, Litwy i Polski<sup>29</sup>. Co prawda nie znamy oryginalnych zachowanych egzemplarzy kuczmy z w. XVII, lecz dysponujemy nader obfitą w tym zakresie ikonografią, zwłaszcza w rycinach i malarstwie<sup>30</sup>. Czapka taka użyteczna była w klimacie umiarkowanym i chłodnym, dobrze też chroniła głowę przed ciosem białej broni. Dodać wypada, że lekka jazda polska używała obok kuczmy również czapki typowo węgierskiej (magierki) z otokiem odgiętnym lecz bez przecięcia, ozdobionym zazwyczaj szkofią, oraz czapki z długim workowatym dnem.

Czapka naszego *Lisowczyka* posiada dno prawdo-

<sup>28</sup> Por. dla przykładu miniaturę przedstawiającą walkę Aleksandra ze smokiem, ilustrację do *Księgi Królów* Firdousiego, szkoły malarskiej w Tebrizie, 1330–1336, publ. B. Gray, *La Peinture Persane*, Genewa, 1961, s. 28.

<sup>29</sup> „Szlachta nosiła owe czapki-kuczmy przez wieki, w najrozmaitszych kształtach: wysokie, niskie, z drogim futrem lub z barankiem... Trzymała je pod pachą, np. przy tańcach, zawieszala na szabl, butnie na stół kładła, pokornie pod ławę...”, — pisze A. Brückner w *Encyklopedii Staropolskiej*, t. I, Warszawa 1939, s. 190.

<sup>30</sup> M. in. świetne wyobrażenia tych czapek w wspomnianym cyklu pt. *Certamen equestre* Eimmarta, także w miniaturach P. P. Sevina przedstawiających poselstwo Jana

podobnie sukienne, czerwone, otok z lisiury. Poprzednim interpretatorom trudność sprawiała ciemna, półksiężycowata plama z przodu czapki, robiąca wrażenie jakgdyby innego koloru futra. Według ekspertyzy konserwatora W. Suhra w galerii Fricka w tym miejscu obrazu została starta wierzchnia warstwa malowidła i wystąpił ciemniejszy podkład. Regularność kształtu uszkodzenia może być wynikiem dawniejszych i niezbyt fortunnych zabiegów konserwatorskich<sup>31</sup>. (il. 18 i 19).

Ubiór wierzchni i zasadniczy jeźdźca, zwany przez poprzednich badaczy żupanem (Held), szubą (Gembarszewski), a w dawniejszych opisach określany nawet mianem kozucha, stanowi obiekt godny najpilniejszej uwagi. Jest to najbardziej oryginalna część zespółu,

Tracha Gnińskiego do Porty Osmańskiej w r. 1678 (Zbiory Czartoryskich w Krakowie). — Rzecz ciekawa, że w 2. połowie w. XVII podobnej czapki używano do porannego stroju męskiego na Zachodzie Europy, por. C. Piton, *Le Costume Civil en France du XIIIe au XIX-ième siècle*, Paris 1913, s. 215.

<sup>31</sup> Held, jw., cytując opinię Suhra przypomniał, że obraz przeszedł renowację w Wiedniu w latach 70-tych ubiegłego stulecia. Przypuszcza się, że naprawiano wówczas dolny brzeg płótna. Było by interesujące stwierdzenie, jak daleko poszła wówczas interwencja konserwatorska w innych częściach dzieła.



Il. 18. „Lisowczyk”, fragment obrazu z widocznym uszkodzeniem malowidła w otoku czapki. (Fot. J. Werner)

w sensie używalności stroju przemawiająca za pochodzeniem polskim, i to pochodzeniem szlacheckim, zbija hipotezy, jakoby jeździec malowany był na podstawie materiałów ikonograficznych z drugiej ręki, np. z rycin della Belli. W grę tu wchodzi znakomity przykład polskiego żupana przesywanego, watawanego, najprawdopodobniej wykonanego z jedwabiu,

<sup>32</sup> „Tegel” oznacza po mongolsku „szew”. — Por. E. Lenz, *Russland u. der Orient in der Geschichte des Waffenwesens*, „Zeitschrift für historische Waffenkunde”, I, Dresden 1897, z. 5, s. 110. — W różnych formach kroju, w postaci kaftana z długimi lub krótkimi rękawami, w postaci szuby, zwykle z wysokim stojącym kołnierzem, przesywany najczęściej w romby, *tegilaj* znany jest w ikonografii moskiewskiej a także w nielicznych, cennych okazach oryginalnych Orużejnej Pałaty Moskiewskiego Kremla.

ubiór wojskowy specyficzny, wyszukany i wytorny, będący zarazem rodzajem miękkiej zbroi.

Typ kaftana — miękkiej zbroi, na płótnie lub jedwabiu, z przesywanym podkładem waty, jest również wynalazkiem mongolskim. Pod wpływem Tatarów, pod nazwą *tegilaj*, przyjął się na Rusi i w Moskwie<sup>32</sup>, z kolei przejęty został przez Polaków<sup>33</sup>

Por. S. Herberstein, *Rerum Moscoviticarum commentarii...*, Basel (1556). — M. N. Lewinson-Nieczajewa, *Odzież i tkani XVI—XVII wieków*, Gosudarstwiennaja Orużejnaja Pałata Moskowskowo Kremla, Moskwa 1954, s. 328. — *Bolszaja Sowieckaja Encyklopedia*, II wyd., 1956, hasło *tegilaj*.

<sup>33</sup> O wpływach moskiewskich na ubiory polskie trafnie pisał Brückner w cytowanej encyklopedii: „Nie tylko Węgry, nie tylko Turcja (i muzułmański Wschód), lecz

Posiadał zalety szczególnie cenne w surowym północnym klimacie: był wygodny, ciepły, a przy tym odporny na ciosy. Zapewne za pośrednictwem Polski, a także innymi drogami wynalazek miękkiej zbroi przedostał się na Zachód Europy<sup>34</sup>. U samego początku rozwoju *tegilaj* był ubiorem i ochroną szeregowego jeźdźca mongolskiego, uszytym z tkaniny wełnianej lub bawełnianej, watomanej bawełną lub konopiami. Natomiast na dworze carskim i wśród służącej wojskowo szlachty polskiej był ubiorem kosztownym, wyszukany, jedwabnym. W Polsce jest on zaświadczony wczesnym przekazem ikonograficznym w *Tryptyku z Pławna* w r. 1515, a także dość licznymi zapisami w inwentarzach ubiorów w w. XVI i XVII. Zachował się jednak i okaz oryginalny, posiadający kapitalne znaczenie w naszych dociekaniach. Mamy tu na myśli żupan przesywany, watomany, atlasowy, związany tradycją z hetmanem wielkim koronnym Stanisławem Żółkiewskim, okaz w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie<sup>35</sup>. (il. 20).

Żupan Żółkiewskiego jest ubiorem długim (ok. 140 cm), sięgającym niemal kostek średniowysokiego mężczyzny. Pokryty jest jedwabnym złocistożółtym atlasem (dziś już mocno sypiącym się). Podkład (watomowanie) jest z pasm białych włókien czystego jedwabiu, tworzących strukturę mocną i sprężystą. Watomowanie położone jest na płótnie białym, grubym, stanowiącym równocześnie podszewkę, jedynie obie poły u dołu, tam gdzie się rozchylają, posiadają podszewkę dodatkową, z cienkiego jedwabiu o barwie ciemnozłocistej. W korpusie przesywanie jest wertykalne, w rękawach poziome, poprzeczne do osi ramion: płaskie wałki o przeciętnej szerokości 3 cm położone są w odstępach 2 cm. Kołnierz jest mały, wykładany, poły po obu bokach rozcięte do wysokości 31 cm, dostosowane do jazdy wierzchem. W tych wszystkich cechach i elementach oba żupany, Żółkiewskiego i *Lisowczyka* są najzupełniej podobne. Istnieje wszakże pewna różnica w ich kroju. Żupan hetmański skrojony jest tak, że prawa jego poła od kołnierza do pasa biegnie skośnie, trójkątna kłapa zachodzi na piersi, na wydłużonym końcu zapina się haftką przy prawym boku. Mamy tu do czynienia z orientálną odmianą formy (znaną w Mongolii, Persji, także w Moskwie), nieczęstą w Polsce. Nie jest wykluczone, że ten żupan nabył Żółkiewski podczas kampanii moskiewskiej r. 1610—12. Natomiast żupan *Lisowczyka* jest skrojony „po polsku”, w każdym razie tym wariantem mody orientalnej, jaki w Polsce był najbardziej popularny. Rozcięty pionowo przez całą

i Moskwa i Ruś (może nawet wcześniej niż tamte) wpłynęły na ubiory w Polsce.” Odegrały przy tym rolę nie tylko kontakty kulturalne (unia polsko-litewska) i handlowe, także względy natury wojskowej. W przypadku *tegilaju* w grę może też wchodzić bezpośrednia pożyczka od Tatarów.

<sup>34</sup> Pisze o tym Cl. Blair, *European Armour*, London 1958, s. 154. — *Tegilaj* przetrwał aż do naszych czasów i w formie radzieckich watomanych, zimowych mundurów odegrał ważną rolę w kampaniach II wojny światowej. I znów, historia powtarza się, ubiór ten przejmowały niektóre polskie oddziały wojskowe walczące na Wschodzie.

<sup>35</sup> Nie udało się ustalić, jaką drogą żupan po Żółkiewskim przeszedł do kolekcji Czartoryskich. Zapewne przekazany został wraz z innymi pamiątkami po hetmanie przez którąś z polskich rodzin arystokratycznych, tak jak np. pamiątki po Czarnieckim, wraz z jego sławną białą burką, ofiarowali do Puław Potoccy, por. Z. Żygulski, *Dzieje*



Il. 19. „Lisowczyk”, próba rekonstrukcji czapki wykonana przez doc. dr. Marię Rychlewską. (Fot. J. Werner)

długość z przodu, zapina się na szereg drobnych guzów od kołnierza do stanu<sup>36</sup>. (il. 21 i 22)

Zaledwie zanaczony jest w obrazie delikatny pas z tkaniny, charakterystyczny dla tej epoki polskiego ubioru<sup>37</sup>. (il. 23). Na taki pas (lub pod spód) najczęściej kładziono drugi, cienki, z ogniów metalowych,

*Zbiorów Puławskich*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. VII, Kraków 1961.

<sup>36</sup> Zachowało się całe mnóstwo świetnych przykładów takiego właśnie kroju polskiego żupana: m. in. na portretach: Romana Sanguszki, wojewody braclawskiego, kopia z r. 1632 w Muzeum Ziemi Tarnowskiej w Tarnowie, Łukasz Opalińskiego, marszałka w. kor. (malował St. Kosteczki ok. r. 1635) w Muzeum Narodowym w Krakowie, Lwa Sapiehy, kanclerza w. lit., (dawniej w zbiorach nieświejskich,) Aleksandra Michała Lubomirskiego, starosty spiskiego i sądeckiego, w Muzeum Narodowym w Warszawie, Janusza Radziwiłła, wojewody wileńskiego, w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu — cytuję według pracy T. Dobrowolskiego, *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948.

<sup>37</sup> We wszystkich wyżej wymienionych przykładach żupan ujęty jest w stanie pasem z lekkiej tkaniny. Taki pas,



Il. 20. Burka Stefana Czarnieckiego i żupan Stanisława Żółkiewskiego na wystawie stałej w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie. (Fot. M. Rostworowski)

na którym zawieszano szablę. Również i pozostałe elementy ubioru *Lisowczyka*, obcisłe spodnie barwy czerwonej (odpowiednio do dna czapki) i żółte buty „do pół łydki” najzupełniej zgodne są z praktyką mody polskiej tego czasu, a także świetną stanowią ilustrację opisu lisowczyków wzmiankowanego kapelana Dembołęckiego: „pludry wąskie jak rękaw, buty żółte podkute”. Obok innych „egzotyczności” właśnie taka forma butów, szpiczastych, na obcasach podkuty, zadziwiała Francuzów oglądających polskie poselstwa w. XVI i XVII. Noszono przy nich niekie-

dy ostrogi (jak na wymienionym wyżej portrecie Lwa Sapiehy), często jednak je odrzucono (i tak jest u *Lisowczyka*<sup>38</sup>).

Przechodzimy teraz do analizy uzbrojenia jeźdźca. Lewą dłoń prowadzi on wodze, w prawej, z fantazją odchylonej, dzierży charakterystyczny nadziak, rodzaj rycerskiego młotka z ostrym metalowym kolcem i obuchem wprawionym w drewniany, okrągły trzonek okuty na stopie. Jest to typ broni nieznaną w starożytności (z wyjątkiem Scytów), lecz bardzo rozpowszechnioną w średniowieczu i to zarówno na

roboty siatkowej, wydobyty z trumny, jest dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, identyczny zaś wyobrażony w ubiorze Stefana Czarnieckiego na portrecie pędzla Mathisena w zbiorach pałacu w Nieborowie. Por. M. Rychlewska, *Polskie pasy siatkowe w XVII i XVIII wieku*, „Polska Szt. Ludowa” (w druku).

<sup>38</sup> Warto zaznaczyć, że inny kształt miały półbuty wę-

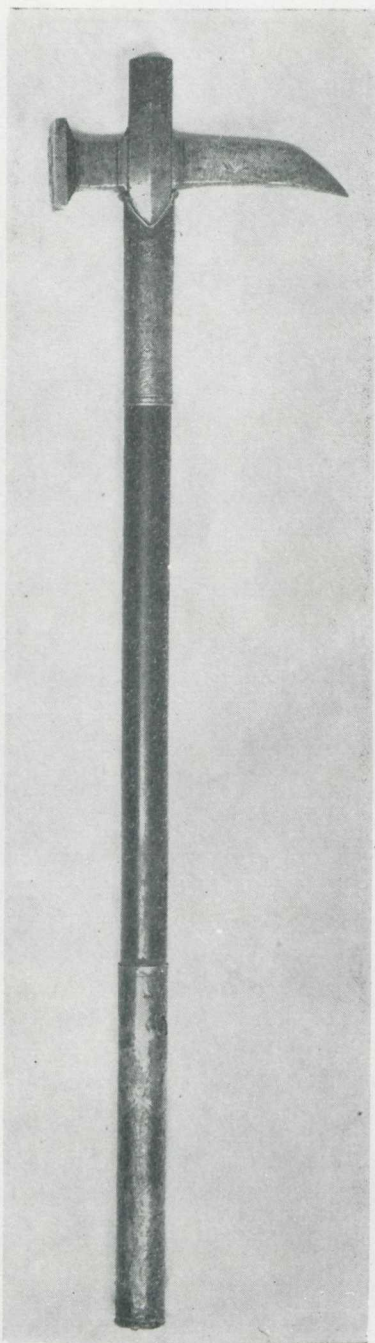
gierskie, na obcasie i szpiczaste, ale sięgające zaledwie ponad kostkę, znane z portretów Batorego, inne znów rajtarskie buty do konnej jazdy noszone np. przez Władysława IV (na portrecie ok. 1640 w warszawskim Muzeum Narodowym), zupełnie natomiast analogiczne do opisywanych posiada król Jan III na portrecie Jana Aleksandra Triciusza z r. 1677 (w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego).



Il. 21 i 22. Zupan złoty atlasowy z pasem siatkowym jedwabnym, Polska, poł. w. XVII, Muzeum Narodowe w Krakowie.



Il. 23. Fragment pasa jedwabnego siatkowego, Polska, poł. w. XVII. Muzeum Narodowe w Krakowie.



Il. 24. Nadziak oficerski, Polska, w. XVII, Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. Z. Malinowski)

Wschodzie jak i na Zachodzie<sup>39</sup>. W Polsce i na Wę-  
rzech nadziak, ulubiona broń husarii, pancernych  
i lekkiej jazdy, stanowił przede wszystkim znak ofi-  
cerski, podobnie jak buzdycan. Również i gest Li-

sowczyka na obrazie, jakby eksponujący widzom tę  
właśnie broń o charakterze dystynkcji, wskazuje na  
to, że portretowany był oficerem jazdy. (il. 24).

Zasadniczą broń zaczepną *Lisowczyka* stanowią  
dwie szable, których analiza jest o tyle utrudniona,  
że wyobrażone są jedynie we fragmentach. Jedna  
z nich umieszczona przy lewym boku (zawieszona za-  
pewne na rapciach i metalowym pasie, pod owym  
pasem siatkowym) widoczna jest zaledwie w ręko-  
jeści. Lecz jest to rękojeść bardzo charakterystyczna.  
Trzon jej jest lekko pochylony ku przodowi, w czar-  
nej skórze, trzykrotnie przenitowany, głowica w for-  
mie stalowego kapturka, głębszego od strony grzbie-  
tu, jelec również stalowy, prosty, krzyżowy, z dłu-  
gimi wąsami w dół i w górę, o ramionach zakończo-  
nych małymi guzami. Tego typu rękojeści szabelne  
mają bardzo długą genealogię; zaświadczone są w  
miniaturach perskich już w XIV i XV w., prawdopo-  
dobnie pochodzą od jeszcze wcześniejszych typów  
mongolskich. Znane były i stosowane w Turcji w  
w. XV i XVI, potem przeszły na Węgry i do Polski,  
gdzie modne były zwłaszcza w czasach Zygmunta III  
Wazy<sup>40</sup>. (il. 25). Więcej można powiedzieć o szabli  
przytroczonej do siodła pod prawym kolaniem *Lisow-  
czyka*. W taki właśnie sposób, pod prawym lub le-  
wym kolaniem, polska husaria nosiła koncerze (broń  
specyficzną o długiej sztywnej głowni przeznaczonej  
tylko do kłucia, używaną po skruszeniu kopii). Jazda  
lekka koncerzy na ogół nie stosowała, lecz, jak się  
wydaje, pod wpływem husarszczyzny *Lisowczyk*  
uzbrojony był w tę dodatkową, bardziej ozdobną niż  
poprzednią, lecz na pewno bojową, ciężką szablę<sup>41</sup>.  
Takie właśnie szable do wieszania przy siodle zacho-  
wały się m. in. w zbrojowni Zbiorów Czartoryskich<sup>42</sup>.  
Szabla na obrazie posiada rękojeść całą stalową,  
trzon u góry łukowato zagięty, jelec krzyżowy. Głowicę  
rękojeści obejmuje pierścień, z którego wycho-  
dzi do ramienia jelca metalowy łańcuszek<sup>43</sup>. Pochwa  
tej szabli pokryta jest prawdopodobnie brązowym

<sup>39</sup> Jest to typ broni zaświadczony licznymi zachowanymi  
egzemplarzami oryginalnymi (m. in. w Muzeum Wojska  
Polskiego w Warszawie), oraz bogatą ikonografią. — Por.  
W. D z i e w a n o w s k i, *Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce*,  
Warszawa 1935, s. 98.

<sup>40</sup> Analogiczne rękojeści z w. XIII i XIV, arabskie  
i perskie, mieczowe i szabelne, opublikował ostatnio  
A. R. Z a k i, *Islamic swords in Middle Ages*, „Bulletin de  
l'Institut d'Égypte”, t. XXXVI, Caïre 1955, s. 365—379, pl. VI  
i VII. — Por. też szable reprodukowane w pracy J. K a l-  
m a r a, *A Magyar Kard Művészete* (= Węgierskie szable  
paradne), Budapest 1938, m. in. szablę sultana Bajazeta II,  
Stambuł, Topkapu Saray, szable Ferdynanda tyrolskiego  
i Jerzego Rakoczego II, Budapeszt, Nemzeti Museum, oraz  
szablę Mikłosa Zrinyj, Waffensammlung w Wiedniu.

<sup>41</sup> Ten sposób noszenia szabli, z powodu braku odpo-  
wiedniej ikonografii niepokoił już A. Czołowskiego  
w dyskusji nad referatem Antoniewiczza, por. „Spr.  
Kom. Hist. Sztuki”, jw.

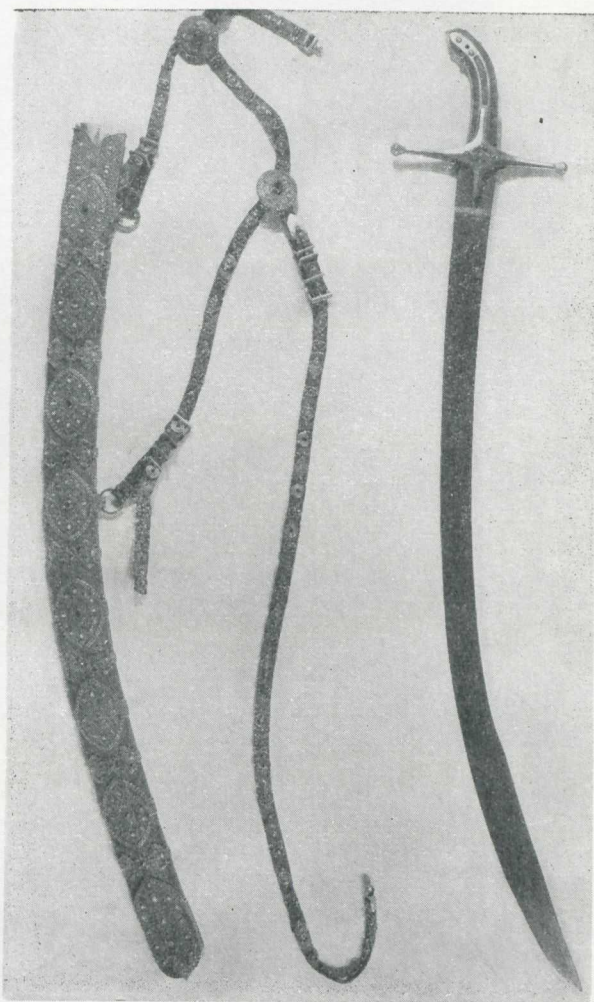
<sup>42</sup> Jedna z nich pochodzi z w. XVII, druga już z XVIII,  
pierwsza w pochwie aksamitnej, haftowanej, w oprawie  
z masy perłowej, pochodzi od hetmana Sieniawskiego, dru-  
ga skromniejsza, lecz z charakterystycznym łańcuszkiem  
w rękojeści, związana jest (fałszywie) z Janem III So-  
bieskim.

<sup>43</sup> Jest to pewien orientalny wariant rękojeści szabel-  
nej, przyjęty do Polski już w XVI w. — Kilka szabel

aksamitem, okucie trzewika ozdobne, zapewne srebrne.

Posiada wreszcie *Lisowczyk* tradycyjne uzbrojenie lekkiej jazdy: sajdkak czyli łuk w łubiach i strzały w kołczanie. Łuk widoczny fragmentarycznie, można jednak stwierdzić, że należy on do typu używanego w Polsce, specyficznej odmiany refleksyjnego łuku azjatyckiego<sup>44</sup>. (il. 30). Pochwa na łuk czyli łubie (zaledwie zaznaczone na obrazie) przytroczona jest prawidłowo po lewej stronie, kołczan zaś po prawej, do pasa. Kołczan skórzany pokryty srebrzystą tkaniną (haftem? aksamitem?) ozdobiony okuciem (które niefortunny interpretator obrazu R. Stroynowski wziął za herb „Leliwe”), posiada formę orientalną, lecz zadamowioną w Polsce. W kołczanie tkwi pęk strzał, osobno, w zewnętrznej kieszeni, dla szybkiego użytku, zatknięte trzy strzały (wszystkie mocno opierzone). Sajdak w ciągu w. XVII coraz mniej używany, wypierany przez broń palną, stanowił w Polsce charakterystyczny atrybut dystynkcji szlacheckiej. Przechowywany był i noszony z pietyzmem i może dlatego stosunkowo najwięcej tego typu obiektów zachowało się w naszych zbiorach muzealnych (il. 28 i 29).

Ubiorowi i uzbrojeniu *Lisowczyka* w sposób doskonały odpowiada siodło i rząd konia. Wszystko tworzy nierozłączną jednorodną całość formy, stylu, barwy i funkcji. Małe, dość wysokie siodło (kulbaka), widoczne w przednim łuku okutym w mosiądz złożony, we fragmencie siedziska pokrytego skórą (różne od form tureckich, perskich, moskiewskich, węgierskich i mauretańskich) odpowiada świetnie stylowi polskiemu (i kozackiemu)<sup>45</sup>. Siodło jest bojowe, a nie paradne, i także są mosiężne strzemiona, dostosowane do stylu butów, przyczepione do siodła na krótkich rzemieniach. Rolę czapraka pełni lamparcia skóra spięta łapami na końskiej piersi. I w tym widzimy wpływ polskiej mody husarskiej na jazdę lekką (podobnie jak w użyciu nadziaka i szabli pod prawym kolanem). Niewątpliwie pod wpływem tureckich jeźdźców wyborczych *deli* weszły do ubioru husarii już w w. XVI skóry tygrysie i lamparcie<sup>46</sup>. Uzda i wodze rzędu są roboty prostej lecz wytwornej, z czerwonej skóry nabijanej mosiężnymi sztuczkami. Polskim obyczajem koń prowadzony jest na munsztuku. Wspaniałą ozdobą rzędu jest zawieszony na ogłowiu buńczuk-podgardle z siwego koń-



Il. 25. Szabla „typu węgierskiego”, ok r. 1560, Waffensammlung w Wiedniu.

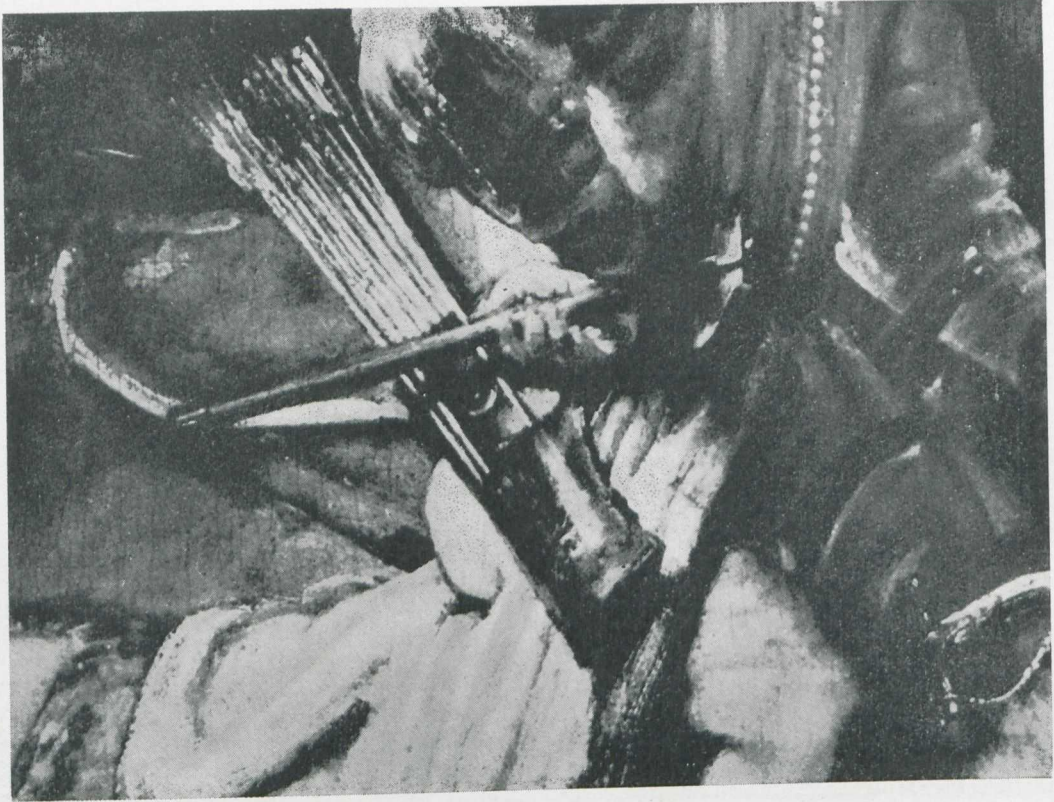
„z łańcuszkami” zachowało się w naszych zbrojowniach, w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu i w Muzeum Narodowym w Krakowie.

<sup>44</sup> Bardzo podobny łuk zachowany jest w zbrojowni Zbiorów Czartoryskich w Krakowie. Na prośbę autora niniejszego studium został on szczegółowo zbadany przez świetnego znawcę historycznego łucznictwa p. Jerzego Wernera, który przedstawił następującą opinię: „Jest to łuk ormiański (polski) należący do grupy łuków azjatyckich refleksyjnych, ale odznaczający się swoistymi cechami. Zbudowany jest z drewna jesionowego lub brzoźstowego oraz pasm rogowych. Całość owinięta jest ściśle cienką gładką skórką koloru brązowego zeszytą wzdłuż brzuśca łuku. Podkładka płócienna przyklejona od spodu skórki po stronie grzbietowej chroni ją od zniszczenia przez tarcie pasma rogowego podczas pracy łuku. Na zgięciach łuku w okolicy zaczepów na cięciwę założone są dwie skuwki z cien-

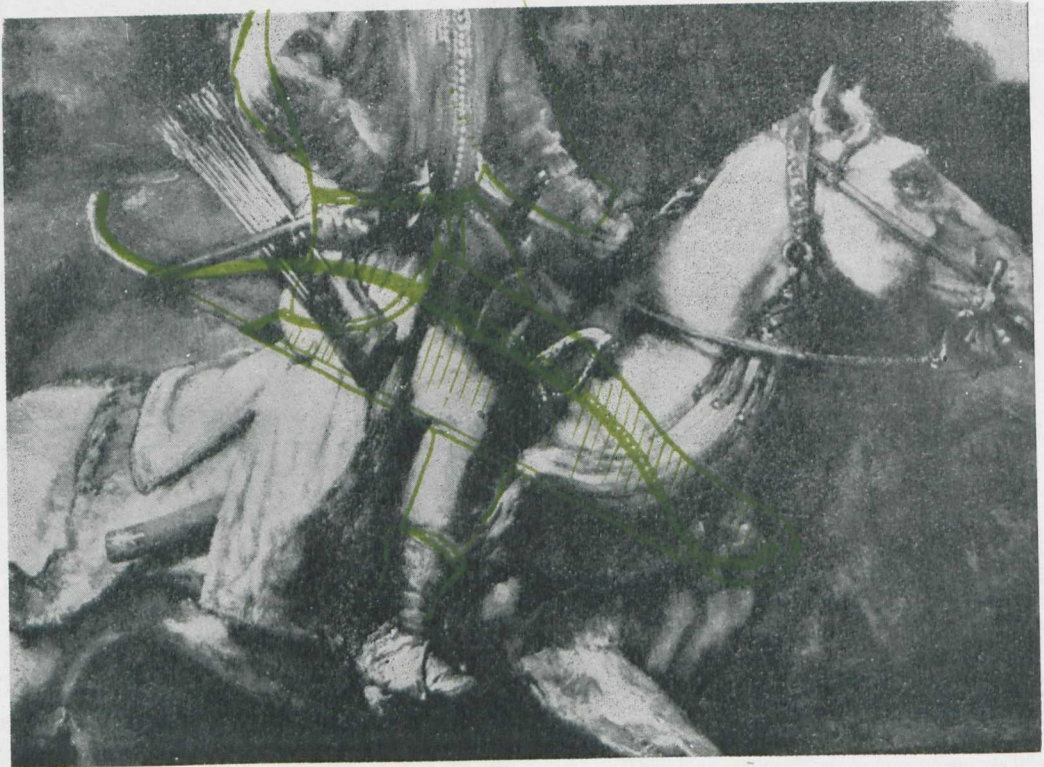
kiej blachy mosiężnej, na majdanie (tj. uchwycie łuku) skuwka z blachy miedzianej. Łęczysko łuku (drewno) otrzymało wygięty kształt przez prażenie, a następnie przez naginanie i suszenie w specjalnych formach. Długość łuku wynosi 137 cm, po krzywiźnie zaś 145 cm. Łuk ten niewątpliwie wyprodukowany został w pracowniach ormiańskich cechu łuczników we Lwowie, który w wieku XVI i XVII zaopatrywał w tę broń polską lekką jazdę. „Lisowczyk” na obrazie Rembrandta posiada w łubiu bardzo podobny łuk”.

<sup>45</sup> Por. Z. Żygulski, *Ze studiów nad dawną sztuką siodlarską*, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. V, Kraków 1959.

<sup>46</sup> Skóry te masowo, nakładem wielkich kosztów importowała Polska ze Wschodu, raczej z Persji, gdyż Turcja wiedząc jakiemu mają służyć celowi handel ten organizowała.

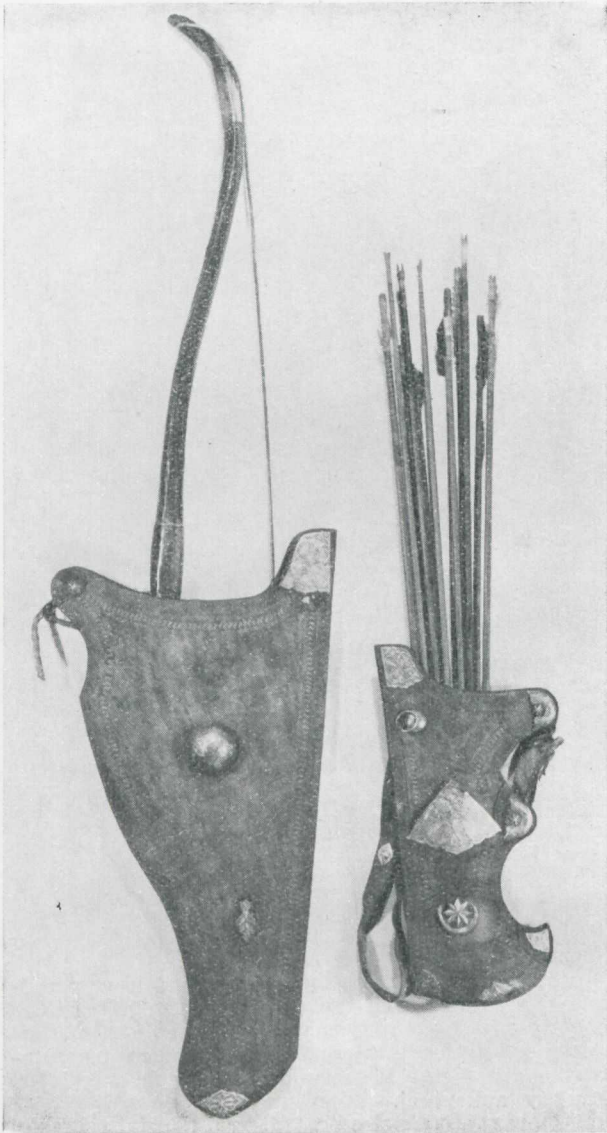


Il. 26. „Lisowczyk”, fragment obrazu z widocznym sajdakiem.

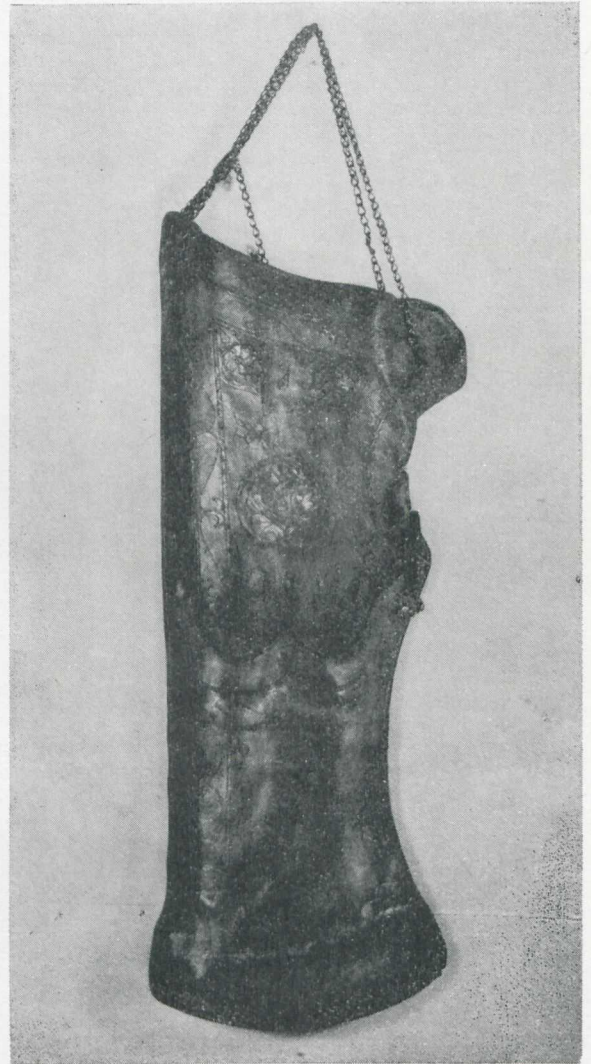


Il. 27. Schemat ułożenia łuku w łubiach u „Lisowczyka”, wg Jerzego Wernera.





Il. 28. Sajdak polski, w. XVII. Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. J. Werner)



Il. 29. Kolczan polski, w. XVII, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. (Fot. J. Werner)

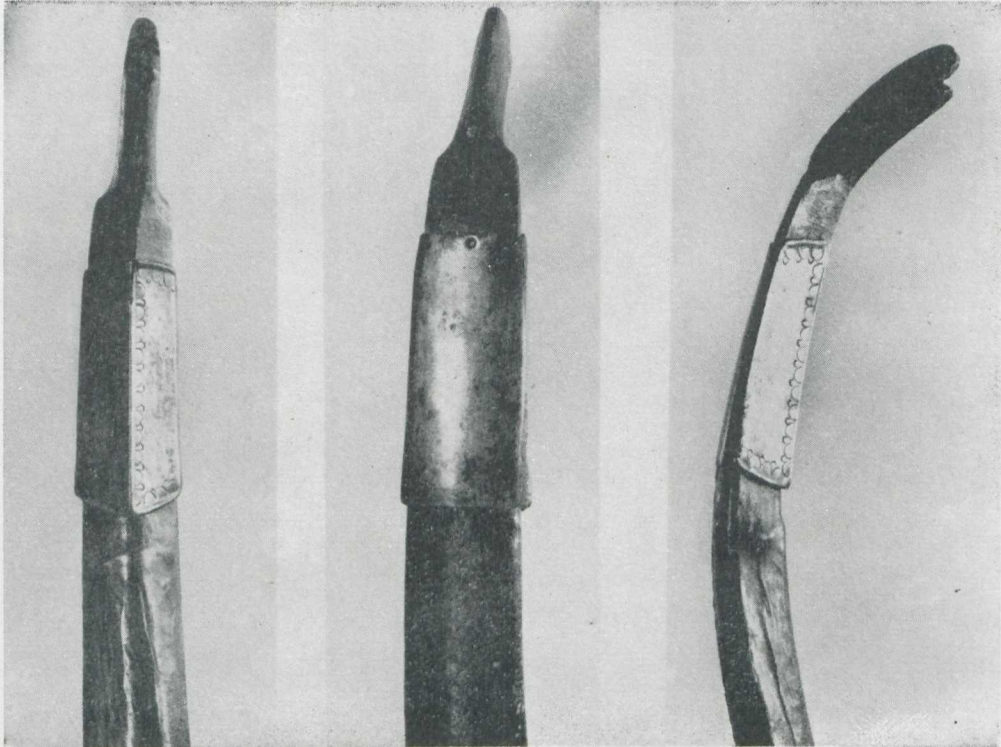
skiego włosa, oprawiony w mosiężną cebulastą gałkę, z siatką „marcypanowej” roboty, z frędzlami. Ozdoba ta posiada prastarą tradycję orientalną, poświadczoną w asyryjskiej płaskorzeźbie monumentalnej królewskich pałaców, potem w Persji sasanidzkiej i safewidzkiej. Za pośrednictwem Tatarów, a zwłaszcza Turków obyczaj buńczuków czarnych (jako dystynkcji wodzowskiej) i buńczuków siwych pod gardło końskie przyjął się w Polsce już zapewne w w. XVI, zaświadczony jest potem w wielu zabytkach ikonograficznych jak też w okazach oryginalnych<sup>47</sup> (il. 31 i 32).

Analiza nasza dobiegła końca. W wyniku przeprowadzonych porównań i obserwacji można wysnuć

szereg wniosków, które w nowym świetle ustawiają dyskusowany obraz.

1) Stwierdzić można ponad wszelką wątpliwość, że obraz malowany był przez Rembrandta z natury. Trzeba porzucić wszelkie hipotezy, jakoby artysta posługiwał się podczas tworzenia obrazu jakimkolwiek materiałem „z drugiej ręki”, rysunkami czy rycinami, takimi jak dzieła Stefana della Belli.

<sup>47</sup> M. in. na obrazach przedstawiających króla Jana III pod Wiedniem, też na gobelinie z Radziwiłłem Sierotką (*Przeгляд wojsk pod Zabłudowem*), w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



Il. 30. Fragment łuku typu ormiańsko-polskiego, w. XVII, Muzeum Narodowe w Krakowie, Zbiory Czartoryskich. (Fot. J. Werner)

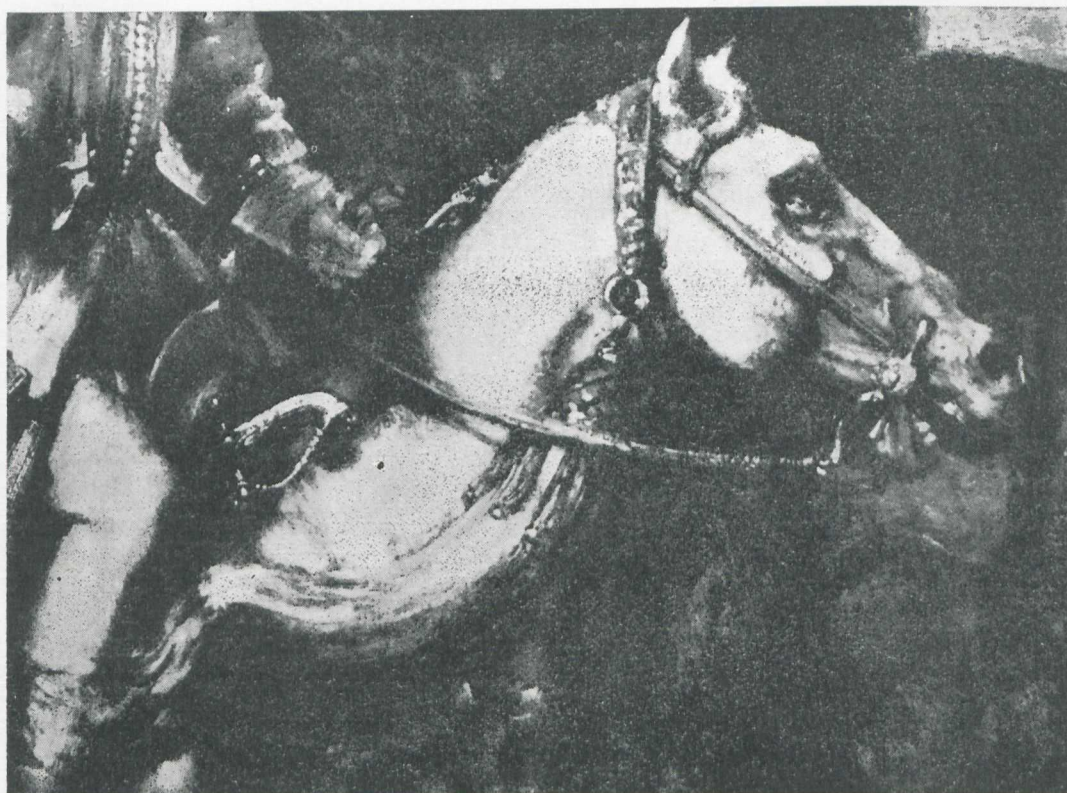
2) Tworząc obraz nie korzystał też artysta z zaangażowanego, przebranego w kostium modelu. Trudno przypuścić, żeby Rembrandt dysponował w swojej kolekcji malarskich rekwizytów, jakkolwiek by była bogata, tak doskonałym, pełnym i jednolitym zespołem polskiego ubioru, uzbrojenia, rzędu końskiego. Trudno też sobie wyobrazić, aby wybrawszy na model amsterdamskiego młodzieńca, potrafił go wyuczyć stylu właściwego polskiej jeździe. „Kostiumowane” portrety Rembrandta, postacie alegoryczne, kompozycje historyczne, jak pokazaliśmy na wstępie, są łatwe do wykrycia, odznaczają się nieuchronną teatralnością pozy, stylizacją nie bez pomyłek w realiach. Pewne typy ubiorów, uzbrojenia, i inne obiekty pochodzące ze zbioru artysty są rozpoznawalne

w owych aranżowanych obrazach. Żaden z przedmiotów wyobrażonych w obrazie z galerii Fricka nie powtarza się w innych pracach artysty, nie znajdujemy też ich odpowiedników w spisach inwentarowych majątku Rembrandta przeznaczonych do sprzedaży aukcyjnej.

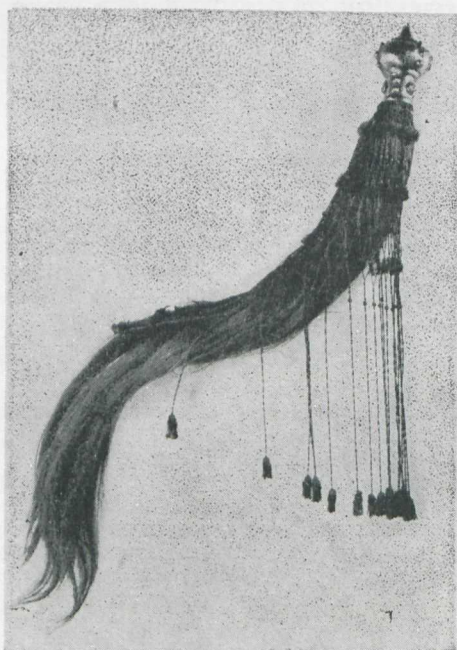
3) Obraz jest portretem oficera oddziału lekkiej jazdy polskiej z połowy w. XVII (ok. r. 1655), w ubiorze i stylu uzbrojenia nie różnym od tego, w jakim występowali oficerowie jazdy lisowczyków. Nie był niczym niezwykłym pobyt polskich jeźdźców w Holandii czasu Rembrandta. Wiele takich okazji ambasad, legacji, asystencji w podróżach turystycznych i w podróżach dla studiów, czy wreszcie najemnej służby wojskowej odnotowała historia<sup>48</sup>, bez wąt-

<sup>48</sup> Por. m. in. M. Paszkowski, *Stefan della Bella, Wjazd wspaniałych postów polskich do Paryża*, A. D. 1645, Londyn 1956. Warto zaznaczyć, że autor ten również sceptycznie odnosi się do hipotezy o bezpośrednim wpływie rycin włoskiego artysty na koncepcję obrazu Rembrandta. — Ruch Polaków w Holandii w. XVII był na pewno duży. W samej tylko Akademii Leydejskiej studiowało w latach 1652–56 aż 31 Polaków. Nazwiska ich znalazł Held w albumie *Studiosorum Academiae Lugduno Batavae*, Leiden 1875 lecz nie osłabiło to jego negatywnej wobec „polskości” tematu argumentacji.

Już po złożeniu niniejszej rozprawy do druku Prof. dr Zofia Ameisenowa wskazała autorowi świeżo opublikowane rembrandtanium: Otakar Odložilík, *Rembrandt's Polish Nobleman* („The Polish Review” VIII, 1963, nr 4, New York, N. Y., s. 3–32). W studium tym amerykański uczony pochodzenia czeskiego próbuje dowiedzieć, że wspomniany wyżej w tekście obraz z National Gallery w Waszyngtonie, przedstawiający według tradycyjnych określeń Sobieskiego względnie anonimowego polskiego arystokratę, jest portretem Andrzeja Reja z Nagłowic, który jako nadzwyczajny poseł Rzeczypospolitej bawił w r. 1637 w Ho-



Il. 31. „Lisowczyk”, fragment obrazu z widocznym buńczukiem.



Il. 32. Buńczuk-podgardle, w. XVII, Muzeum Narodowe w Krakowie. (Fot. J. Werner)

pienia jeszcze więcej pominięto w kronikach i w reporterskich rysunkach. Nie jest też dziwne zainteresowanie Rembrandta polską tematyką. Jego związki z Polską, też rodzinne, są dobrze znane<sup>49</sup>. Lecz nigdy zapewne historia nie odkryje nam imienia owego młodzieńca. Nie dowiemy się, czy to on sam zamówił portret u sławnego mistrza, czy też, co jest bardziej prawdopodobne, Rembrandt prosił o pozowanie.

Wyniki niniejszego studium nie wykluczają możliwości przyjęcia jakiegokolwiek hipotezy na temat głębszych motywów kreacji tego obrazu. Treść dzieła Rembrandta jest, jak powiedziano, nader skomplikowana i wieloraka, jego język symbolów bogaty i zawiera, zarówno w warstwie przedmiotów, jak i w warstwie światła, cienia, koloru. Ikonografia nierzadko zamaskowana, programowa zagadkowość i „nieokreśloność” pozostawi znaczną część prawdy na zawsze po stronie niewiadomego. Nauka wszakże nie ustaje

landii. Odwołalik nie znalazł wprawdzie bezspornych dowodów dla swej tezy, a ubiór portretowanego świadczy przeciw niej, niemniej w studium tym zamieścił nowe, ogromnie cenne i ciekawe materiały na temat stosunków Polski z Holandią w XVII w. Wyszły na jaw dziesiątki nazwisk Polaków przyjeżdżających w różnych sprawach do kraju Rembrandta.

<sup>49</sup> Por. Z. Batowski, *Rembrandtowskie otoczenie i Polacy*, Księga ku czci L. Pinińskiego, Lwów 1930.

w poszukiwaniach. Korzystając z wciąż rosnącej wiedzy o przeszłości, w oparciu o teoretyczne prawa jedności kultury, wszechzwiązku idei, spraw i rzeczy człowieka, dociera do rejonów, zdawało by się, nieosiągalnych. W ten sposób również i dzieło Rembrandta bogaci się<sup>50</sup>.

Można więc w jeźdźcu z galerii Fricka szukać symbolu Chrześcijańskiego Żołnierza, lub przedstawienia holenderskiego bohatera narodowego Gysbrechta van Aemstel<sup>51</sup>, a nawet kojarzyć go z konnymi Hellenami partenofskiego fryzu<sup>52</sup>, lub z germańskim rycerzem Bambergu. W tej drodze nie trzeba jednak zbyt oddalać od samego przedmiotu przekazanego przez artystę. Obiektywna, niczym nienaruszona materia obrazu świadczy nieodparcie, że Rembrandt miał przed oczyma jeźdźca polskiego, którego zgodnie z tradycją i skojarzeniami historycznymi nadal śmiało możemy nazywać *Lisowczykiem*.

<sup>50</sup> Problemy te omówił J. Białostocki w cytowanej pracy *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*, „Sztuka i Krytyka”, VIII, 1957. — Szczególnie pasjonujące są wyniki studiów W. Gs. Hellingi, *Rembrandt Fecit 1642*, Amsterdam 1956, który przeprowadził świetną ikonologiczną egzegezę *Strazy nocnej*. Głęboka symbolika tego dzieła bynajmniej nie stoi w sprzeczności z faktem, że jest to arcydzieło realistycznego portretu zbiorowego.

<sup>51</sup> Valentiner, *Rembrandt's conception*, jw.

<sup>52</sup> O. Benesch, *Rembrandt*, Genève 1956, s. 98.

## REMBRANDT'S „LISOWCZYK” (A STUDY OF COSTUME AND ARMS)

A study by J. S. Held entitled *Rembrandt's „Polish” Rider* was published in the Art Bulletin of 1944. This is the most elaborate and precise monograph of the Rembrandt's famous picture which was in Polish hands since 1791 and was sold in 1910 to the H. C. Frick Collection in New York; nevertheless many of Held's statements provoke discussion.

In the Gallery of the last Polish king, S. A. Poniatowski, the picture was called „Cosaque à cheval”, then in the Tarnowski Collection at Dzików it was known as „Lisowczyk” and was reputed to be a portrait of an officer of Lisowski cavalry of the 17th century. After a detailed analysis of the rider, his physiognomy, costume and military equipment Held rejects the thesis that it might be a portrait and comes to the conclusion that the picture gives a general representation of youthful soldier on horseback, fully armed and dressed in a manner typical of „East European” light cavalry. It could be based upon an authentic experience but probably Rembrandt arranged a model using pieces from his own collection. The iconographic theme of the picture can be traced back to the 15th century, but Rembrandt was evidently impressed by the „riders” in the etchings of Stephano della Bella. The aesthetic theme of the work is much more specific. Held points out the importance of the Anatomical theatres in

Holland, and supposes that a drawing of an equestrian skeleton by Rembrandt (in the Darmstadt Museum) shows the source of his artistic inspiration. A still more powerful motive is to be found in the general political situation of Eastern Europe at that time being seriously threatened by Islamic aggression. Held suggests that Rembrandt interested in the wars of the Christians against the Mohammedan world and in the picture tried to create the symbol of *Miles Christianus*, a glorification of Christian knighthood.

In beginning to discuss Held's thesis the author remarks, that nothing is known about Rembrandt's interest in Islamic wars and danger, on the contrary, the evidence of his works proves his positive attitude towards the Orient. In his *oeuvre* one can easily distinguish the composition and portraits painted (often fantastically) after the arranged models from those which are made with full historic accuracy. In this class should be placed the picture from the Frick Collection. Held's opinion that Rembrandt was representing a general type of East European light cavalry must be questioned. In fact, there was no such type of formation: each country — Poland, Hungary, Bosnia, Servia, Russia — created its own national style as early as the 16th century. The Polish light cavalry has been known and depicted by many artists, described by historiographers.

## „LISOWCZYK” REMBRANDTA

A corps of that cavalry was formed in the beginning of the 17th century by A. Lisowski; very active and fortunate in many campaigns in Russia, in Bohemia and in Western Europe (against Protestants), it was dissolved in the 1630'ties because of acts of insubordination and cruel lawlessness. Nevertheless the Polish light cavalry continued its life in different corps and detachments. It is author's opinion that the young man represented by Rembrandt is just an officer of the Polish light cavalry (holding a war hammer as a distinction of rank), and painted with astonishing accuracy in every detail of dress and equipment. His face has many features known from contemporary Polish portraits. The clean-shaven face and fairly long hair was a typical fashion for young gentlemen under Western influence and it was used in Poland paralleling the fashion of the long moustache and short hair. His style of riding is peculiarly Polish, different to the Western and Oriental ones. And the horse, not artificially created from a skeleton, represents a normal military type, painted from nature, with some evident drawbacks. The lamé cap with fur and the joupane are the most

significant pieces of the rider's dress. Especially the joupane is a very rare and distinguished kind of soft armour of quilted silk fabric. Invented and used by the Mongols it was popular in the 16th and 17th centuries in Moscow and in Poland only. The other parts of the dress, the net fabric sash, the narrow red trousers, the yellow boots are perfect illustrations to many descriptive sources of Polish historic costume. All particulars of the rider's arms and the horse's equipment show also their Polish origin and the great harmony of style. Even small fragments of the arms, as for example, the bow, prove the individual character of the objects and the same time the mastery of Rembrandt in rendering those objects on the canvas: the Armenian type of the bow, produced in Poland, was quite different to the Western and Oriental types.

In the author's opinion Rembrandt, apart from the secondary motives of creation and from any possible conceptions of disguised symbolism, painted an actual person, a Polish officer of the light cavalry from the mid-17th century, not unlike the officer of Lisowski Corps.