





LUBIENIECCY





# LUBIENIECCY

Michał Walicki



WARSZAWA 1961

---

WYDAWNICTWO »ARKADY«



Spośród dwóch braci tego nazwiska, potomków zasłużonej ariańskiej rodziny Lubienieckich, pierwszeństwo należałoby przyznać młodszemu, Krzysztofowi: przemawiałyby za tym jego obrazy, składające się, w liczbie przeszło trzydziestu, na pokaźną i interesującą spuściznę artystyczną. Twórczość malarzka starszego z braci, Bogdana, znana jest z kilku zaledwie obrazów, które zdołała wydrzeć niepamięci ręka historyka sztuki. Wyrównują w pewnym sensie ich szanse zachowane po dziś dzień rysunki i sztychy. Wszakże mimo stosunkowo wczesnej popularności, którą wyrobiły Bogdanowi jego prace graficzne, sylweta Krzysztofa jako malarza zarysowuje się w sposób nierównie pełniejszy; więcej też wiemy o jego życiu w świetle bezpośrednio dotyczących go i wiarogodnych dokumentów.

Pamięć o obu tych polskich wygnańcach, zmuszonych do pracy artystycznej poza ojczyzną, dość wcześnie odżyła na kartach artykułów i wspominek historycznych, kreślonych ręką pierwszych badaczy „starożytności krajowych”. Niejasna, często wręcz mglista była ta tradycja, czerpiąca zapewne fragmentarycznie z zasobu informacji przekazanych przez biografów holenderskich XVIII wieku. Tak więc, już w 1817 r. A. T. Chłędowski<sup>1</sup> poświęcił Bogdanowi Lubienieckiemu stosunkowo obszerny, jak na owe czasy, artykuł. Opisał pokrótce przebieg jego działalności we Włoszech i Niemczech, jako miejsce urodzenia artysty wymienił Czarkowy w województwie krakowskim; wiadomość ta, nie powtarzająca się w in-

nych życiorysach, wydaje się bardzo prawdopodobna i tym samym godna bliższej uwagi.<sup>2</sup> W kilka lat potem ukazały się artykuły J. Piwarskiego (1822 r.) i J. Pawlikowskiego (1829 r.), zamieszczone w prasie warszawskiej i lwowskiej.<sup>3</sup> W tym samym prawie czasie obraz Krzysztofa Lubienieckiego, przedstawiający *Bakalarza*, wymieniony został w ogłoszonym drukiem katalogu zbiorów „Domu gotyckiego” w Puławach.<sup>4</sup> W 1844 r. Józef Ignacy Kraszewski w swym artykule o sztuce w dawnej Polsce, wymieniając obu braci-malarzy, nie mógł się powstrzymać od wiele mówiącego komentarza: „W życiu dawnej szlachty polskiej nie było czasu i miejsca na sztukę. Lubienieccy, ci dwaj wyborni malarze, na wygnaniu dopiero za pędzle się wzięli (...)”<sup>5</sup>. Bardzo to charakterystyczna uwaga, dobrze odzwierciedlająca sceptyczny stosunek głośnego pisarza do naszej kulturalno-artystycznej tradycji.

Pamięć o działalności tych malarzy na obczyźnie niejednokrotnie odzywa w umysłach historyografów i publicystów XIX wieku. „Za Zygmunta III i później — pisze Smokowski<sup>6</sup> — mieliśmy ludzi niepospolitych, co pędzlem i rytowaniem na drzewie wielce słynęli... Reszka, Sniadecki, Lubieniecki nie mniejszą sławę talentem zjednali.” Wymienia ich Chodźko w swej znanej emigracyjnej publikacji.<sup>7</sup> Nieobce są ich nazwiska Lucjanowi Siemieńskiemu<sup>8</sup>, jak również anonimowym publicystom warszawskim<sup>9</sup>. Począwszy od połowy stulecia imiona obu Lubienieckich poczynają figurować na kartach ówczesnych wydawnictw leksykograficznych.

Pierwszą rekapitulację wiadomości o życiu i dziełach naszych artystów, aspirującą do miana obiektywnej, źródłowej relacji, zamieścił E. Rastawiecki w swym znanym „Słowniku malarzów polskich”.<sup>10</sup> W ślad za nim poszedł J. Kołaczkowski, dwukrotnie wymieniając w swych dziełach prace rytownicze Bogdana.<sup>11</sup> Na początku naszego stulecia obaj bracia uwzględniani są już w ukazujących się wówczas pracach zbiorowych z zakresu historii sztuki<sup>12</sup>, a nawet zajmują poczesne miejsce



w ogólnych encyklopediach, niezmiernie rzadko zamieszczających wiadomości o polskich artystach dawniejszych czasów.

Były to wszakże tylko i wyłącznie wzmianki historyczne, podsycone dodatkowo zainteresowaniem, jakie wzbudzała ideologiczna i polityczna przeszłość zasłużonej arińskiej rodziny. Z całej kronikarskiej spuścizny, utrzymanej w tonie gawęd starożytnicznych, wybitnym obiektywizmem informacji wyodrębniają się artykuły Chłędowskiego i Pawlikowskiego oraz tekst Rastawieckiego w jego słowniku malarzy. Odkrycie obu artystów dla nauki miało nastąpić znacznie później, u schyłku ubiegłego wieku, za sprawą dwu wybitnych historyków sztuki. Tak więc Jerzy Mycielski, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, potrafił zainteresować twórczością Lubienieckich znakomitego haskiego uczonego, Abrahama Brediusa, który odnalazł i przekazał mu kilkadziesiąt notatek archiwalnych i wzmianek dotyczących ich dzieł malarskich. Mniej więcej równoległe począł zbierać materiały do twórczości obu artystów inny niestrudzony badacz zaginionych kart historii sztuki w Polsce: był nim Zygmunt Batowski, profesor Warszawskiego Uniwersytetu, autor hasła „Lubienieccy” w monumentalnym słowniku Thieme-Beckera.<sup>13</sup> Ogłosił on w 1927 r. pierwszą w języku polskim naukową ich monografię,<sup>14</sup> Zachęciła ona Mariana Loreta do zamieszczenia krótkiej wzmianki o nich w książce poświęconej artystom polskim w Rzymie XVIII wieku.<sup>15</sup> Krótko po wojnie, w 1946 r., ukazała się wyczerpująca monografia obu artystów pióra doktora Tadeusza Przyppkowskiego, oparta na materiałach zebranych przez Brediusa i Mycielskiego.<sup>16</sup> Uzupełnia ją autor własnymi dalszymi poszukiwaniami za granicą, a pierwsze wyniki swych badań zreferował już w 1934 r. na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności.

Temat Lubienieckich nie przestawał interesować prof. Batowskiego do ostatnich lat jego pracowitego życia. W okresie okupacji, pracując podówczas w Muzeum Narodowym w War-

szawie, podjął go na nowo w związku z przygotowaniem zakrojonej na szeroką skalę pracy o malarzach polskich czynnych na obczyźnie. Drobnym fragmentem tej nie ukończonej nigdy książki, przerwanej męczeńską śmiercią uczonego, jest ogłoszona w 1949 r. jego pierwsza rozprawa<sup>17</sup>, omawiająca przede wszystkim nieznaną pracę graficzną Lubienieckich. W tym samym czasie, pisząc o niektórych zagadnieniach polskiego portretu barokowego, zająłem się z kolei twórczością tych malarzy, dorzucając trochę nowego materiału.<sup>18</sup> Interesował się również Lubienieckimi prof. Marian Morelowski, zasłużony rewindykator wielu spraw polskich na obczyźnie, nie ogłosił wszakże drukiem swych wyników.

Książka niniejsza przynosi dalsze uzupełnienia, gdy chodzi o twórczość obu braci, zarówno w zakresie malarstwa, jak i rysunku. Nie pomnaża natomiast materiału biograficznego, który został całkowicie chyba wyzyskany przez Batowskiego i Przypkowskiego. Wysiłki autora poszły tedy w kierunku poszukiwania nie znanych dotąd dzieł Lubienieckich, co zostało uwieńczone częściowym powodzeniem. Przede wszystkim jednak starałem się w miarę swych sił nieco pełniej nakreślić sylwetę obu artystów na tle holenderskiego malarstwa tych czasów. Zarysowały się one w moim widzeniu nieco inaczej: wyrażam nadzieję, że ocena artystycznego ich trudu może zasługiwać na miano obiektywnego wejrzenia.

## BOGDAN TEODOR

(1653—1718)

Obaj Lubienieccy byli synami Stanisława (ur. 1623 r.), znanego pisarza i historiografa ariańskiego Zboru.<sup>19</sup> Ojciec ich, żonaty z Zofią Brzeską, został z czasem ministrem czarkowskim. Za młodych lat podróżował po Holandii i Francji wspólnie ze Stefanem Niemiryczem; powróciwszy w 1648 r. do kraju, przebywał tu do 1657 r. W dniu 30 sierpnia opuścił Kraków, który dał mu schronienie w dobie szwedzkiego najeźdźcy, by udać się do Szczecina, a następnie dnia 7 października do Wolgastu, gdzie odnajdujemy go na szwedzkim dworze. Wkrótce potem osiada ponownie w Szczecinie. Banicja arian odcięła mu drogę powrotu do ojczyzny. Przymusowy banita zostawia żonę w Szczecinie, sam czas jakiś tuła się w służbie brandenburskiej. W latach 1662—1667 zamieszkuje w Hamburgu wspólnie z żoną i synami. Uwikłany w dysputy religijne zmuszony jest opuścić to miasto i przenieść się do Amsterdamu. Dnia 4 października 1670 r. ma głośny zatarg z wydawcą Fransem Kruyperem o niedotrzymanie umowy na druk dzieła „Theatrum Cometicum”, pomimo zawartego jeszcze w dniu 8 maja 1668 r. kontraktu.<sup>20</sup> Umiera otruty 18 maja 1675 r. Żona jego, Zofia Lubieniecka, wymieniona jest jeszcze w 1676 r. jako wdowa po zmarłym sekretarzu polskiego króla.<sup>21</sup>

Słusznie pisał Tadeusz Przytkowski: „Zbyt silne akcentowanie ogólnie potępionego wyznania i próby krzewienia go, narażały Stanisława Lubienieckiego na liczne nieporozumienia ze współczesnymi i były powodem tragicznego jego zgonu.



W Uniwersytecie w Amsterdamie znajduje się jego portret pędzla Macieja Scheitsa, sztychowany później przez L. Vischera. W żywych i pełnych inteligencji oczach i silnie zaciętych ustach odbija się charakter, jaki można sobie wyobrazić z jego burzliwego życiorysu”.

Starszy z synów Stanisława, Bogdan — za granicą używający zawsze imienia Teodor — urodził się w 1653 r. Zagraniczni jego biografowie zgodnie informują, iż urodził się on w Krakowie<sup>22</sup>; sam malarz w metryce ślubu<sup>23</sup> podał, rzecz dziwna, Lublin, mimo że ojciec jego w tych stronach nie zamieszkiwał. Wiarogodniejsza wydaje się, choć zaczerpnięta z nieznanych źródeł, informacja Chłędowskiego, który wskazuje na krakowskie Czarkowoy.<sup>24</sup> Jak już wiadomo, w 1662 r. przyjechał wraz z rodzicami i młodszym bratem do Hamburga. Tu, zapewne w wieku lat kilkunastu, zaczyna pobierać lekcje rysunku u Juliana Stuhra; w czasie zaś pobytu w Amsterdamie systematycznie uczy się malarstwa u Gerarda de Lairese.<sup>25</sup> W dniu 21 maja 1677 r. pojmując za żonę dwudziestosiedmioletnią Agnieszkę Wiszowatą, pochodzącą z wybitnej ariańskiej rodziny, która również znalazła schronienie w Holandii.<sup>26</sup> Czas jakiś pozostaje na usługach dworu Kosmy III we Florencji, po czym opuszcza Włochy, udając się w 1682 r. na dwór hanowerski. Niestety, nie znamy żadnych bliższych szczegółów z działalności artystycznej naszego malarza w okresie tej interesującej podróży: nie dochowały się jego obrazy z tych lat, mogące zaświadczyć o szczeblach, po jakich się wspinał polski wygnaniec na drodze swej europejskiej kariery; jedynym śladem pobytu we Włoszech są jego rysunki i ryciny, mówiące o przeżyciu uroków włoskiego krajobrazu. Pejzaż utrwalony rylcem Lubienieckiego przybierał zgodnie z ogólnie przyjętą konwencją tych czasów bądź znamiona heroicznego, bądź arkadyjskiego widoku.

Konkretne wiadomości o artyście poczynają się mnożyć począwszy od 1696 r., kiedy to Bogdan Lubieniecki występuje

jako „Kamerjunker und Hofmaler”. W dniu 23 października 1697 r., w uznaniu swych zasług artystycznych, otrzymuje on nominację na adiunkta w berlińskiej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych (z pensją 400 talarów rocznie), podpisana przez Fryderyka III i Eberharda Danckelmana.<sup>27</sup> Dekretem z dnia 22 marca 1699 r. przyznany mu zostaje dodatek w kwocie dalszych 150 talarów. Dnia 10 stycznia 1702 r. nadano malarzowi tytuł rektora Akademii, odpowiadający podówczas godności dziekana. W dniu 1 lipca 1704 r. opuszcza Akademię, ustępując miejsca kilku zastępcom.<sup>28</sup> Wewnętrzne tarcia w łonie Akademii nie sprzyjały stabilizacji polskiego rektora. Dyrektor jej, Szwajcar, Werner, utyskiwał na wrogie ustosunkowanie się do niego tak zwanej polskiej partii, do której należeli poza Lubienieckim dwaj inni rektorzy pochodzący z Polski — Probener i Schlüter.<sup>29</sup>

Malarz nasz nie przyjął obywatelstwa miejskiego<sup>30</sup>; zwalniała go od tej konieczności godność dworzanina księcia. Po ustąpieniu z Akademii poczyną żywo propagować na terenie Berlina hasła ideologii ariańskiej. Działalność ta doprowadziła do publicznego spalenia w 1705 r. jego łacińskiej broszury, wydanej zresztą pod obcym nazwiskiem.<sup>31</sup> Rozgoryczony artysta opuszcza niegościnną stolicę Prus, udając się zrazu do Drezna, skąd w 1706 r. przyjeżdża do Polski. Umarł w ojczyźnie przed 1718 r.<sup>32</sup>

„To samo wyznanie, które wypędziło ojca i jego rodzinę z kraju — pisze w swej monografii Tadeusz Przytkowski — i jemu również nie daje spokoju na wygnaniu, tym bardziej że nie pozostaje on w przyjaznych arianom Niderlandach, lecz przenosi się do Niemiec, które, mimo uzyskania wybitnego stanowiska, właśnie z powodu wiary musi jednak opuścić, po czym powraca do kraju, gdzie zdołano już zapomnieć o arianach, by tu w zapomnieniu dokonać tułaczego żywota.”<sup>33</sup>

Dzieło artystyczne Bogdana Lubienieckiego przetrwało

jedynie we fragmentach. W zasadzie nie wiemy nic o jego pracach na dworach toskańskim i hanowerskim. Milczeniem okryty jest jego pobyt w Dreźnie oraz dzieje ostatnich lat po powrocie do Polski. Jak dotąd znane są tylko cztery obrazy niewątpliwie jego autorstwa; piąty i szósty pozostają pod znakiem zapytania, trzy dalsze uznać należy za zaginione. Pozostawałyby rysunki i sztychy, ale i one zachowały się w nikłej ilości.

Historyk malarstwa staje w zadumie przed tym nielicznym, wręcz przypadkowym zestawem dzieł, tak różniących się swym poziomem i stopniem oryginalności. A przecież nawet w tym drobnym zestawie widoczny jest niejeden rys drogi życiowej starszego z braci Lubienieckich, zasługujący na ocalenie od zapomnienia. Mimo że nie udało się odnaleźć we Włoszech obrazów Bogdana<sup>34</sup>, ślad jego pobytu w Italii utrwalony został w trzech zachowanych dziełach artysty. Mówi o tym niewielki obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie przedstawiający *Króla Pikusa i Kirke* (il. 5) oraz należąca do tych zbiorów *Bitwa pod ruinami*, skopiowana z obrazu Salvatora Rosy (il. 6). Nie mniej ważne jest wielkie, również sygnowane, paneau dekoracyjne przedstawiające *Zuzannę w kąpieli* w Zbiorach Państwowych na Wawelu (il. 8, 9); być może, jest to jedyny ślad działalności Bogdana Lubienieckiego jako dekoratora zamku królewskiego w Berlinie, gdzie rozpoczął on pracę w 1701 r. Były to lata nawiązania przez Bogdana bliższych stosunków z rzeźbiarzem Andrzejem Schlüterem i rytownikiem Piotrem Schenkiem: zażyłość ta nie przebrzmiała bez śladu w dorobku artysty.

Wszakże ani legenda o Kirke, ani biblijna opowieść o Zuzannie nie mogą na dłużej przykuć uwagi widza. W jednym i drugim swym obrazie Lubieniecki nie umiał się zdobyć na przekonywające, sugestywne rozwiązanie tych dramatycznych scen; nie dopisała mu wyobraźnia, zawiódł warsztat malarski, powtarzający w sposób bierny efekty akademi-



ckiego, włoskiego malarstwa późnego baroku. I dopiero dwa dalsze spośród zachowanych do dziś dzieł Lubienieckiego pozwalają zobaczyć go we właściwym świetle, jako nie ustępującego wielu malarzom artystę przełomu XVII i XVIII w.

Obaj należą do malarstwa portretowego; wiążą się zaś jak najściślej z problematyką tego gatunku sztuki, jaka sformułowana została w Holandii schyłku XVII stulecia. W zestawieniu z poprzednio wymienionymi obrazami — portretowe dzieła Lubienieckiego wyróżniają się niezwykle korzystnie: one to dopiero świadczą o niewątpliwych uzdolnieniach ich twórcy.

Pierwszy z nich to portret nieznannej rodziny, upozowanej i ukostiumowanej „à l'antique”: kobieta przedstawiona jest jako Wenus, mężczyzna jako Adonis, siedzące zaś na jej kolanach dziecko jako Amor (il. 2, 3, 4). Zachowana sygnatura oraz fragment daty wskazują, że obraz musiał powstać w ostatnich latach XVII w.<sup>35</sup> Cóż bardziej charakterystycznego dla gustu artystycznego tych czasów, jak ów zbiorowy portret, w którym mieszczańska rodzina przyobleka się w akcesoria bogów bądź też herosów starożytnego świata! Zwłaszcza malarstwo holenderskie celuje w tego rodzaju inscenizacjach, coraz to bardziej odpowiadających smakowi mieszczańskiej elity. Ona to przecież kazała się portretować pod postaciami Vertumnusa i Pomony, Glaukiasa i Pyrrhosa, Antoniusza i Kleopatry, Meleagra i Atalanty. Postacie patrycjuszów holenderskich, ich ambitne, syte i twarde twarze wyłaniają się w sposób nieraz szokujący nawet z płócien o tematyce ze Starego i Nowego Testamentu: żywi, realni ludzie występują jako aktorzy scen biblijnych, przyjmując rolę Dawida i Abigai, rodziców, przyprowadzających swe dzieci do stóp Chrystusa, a nawet Madonny i Gabriela.<sup>36</sup>

Bogdan Lubieniecki, malując swą sjęstę bogów, wykonał jedno z licznych i typowych na owe czasy zamówień. Zmęczona i rozmarzona jednocześnie Wenus ma rysy nie znanej



z nazwiska patrycjuszki; podobnie wzięta jest z realnego modelu, niemal brutalna i twarda twarz jej małżonka przebranego za Adonisa. Całość tej grupy, zanurzonej w ciepłym zmierzchu nasycającym park, przywodzi na myśl ukostiumowane postacie żywego obrazu. Co więcej, ów antykizowany portret Lubienieckiego świadczy, na równi z całym szeregiem innych portretów, o nostalgii zamożnej burżuazji hollenderskiej, która mimo cechującego ją zmysłu rzeczywistości szukała dla siebie upoczywie miejsca w krainie na poły historycznej, na poły mitologicznej, uznając, nie bez dumy, swą równorzędność z bogami i bohaterami antyku.

Odnalezienie tego interesującego dzieła stawia w zupełnie innym świetle dyskutowane dotąd zagadnienie autorstwa *Portretu Piotra Schenka* (il. 10). Mezzotinta może być wykonana przez samego Schenka. Oparta została na portrecie namalowanym przez Lubienieckiego; napis na rycinie wyjaśnia, że portret olejny powstał w Berlinie w 1700 r.<sup>37</sup> W Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie znajduje się portret Schenka, przypisany naszemu malarzowi przez Mycielskiego, dotąd zaś uchodzący za dzieło J. M. Quinkharda.<sup>38</sup> Rytownik, w jasnoszarym stroju i rdzawej narzutce, zwraca się do widza, unosząc lekko i z wdziękiem miniaturę trzymaną w prawej ręce. Z bieli chustki, luźno zawiązanej pod brodą, wyłania się twarz o dużym nosie i mięsistych wargach, dowcipna i zmysłowa, ożywiona falą nieco ironicznego uśmiechu. Płótno to nie może być dziełem ucznia Krzysztofa Lubienieckiego, Quinkharda (1688—1772), którego sygnowane obrazy pochodzą dopiero z lat trzydziestych i czterdziestych XVIII wieku, podczas gdy Schenk (1661—1715) na budapeszteńskim portrecie posiada rysy mężczyzny czterdziestoletniego: zatem obraz ten mógł powstać około 1700 r., kiedy wykonano rycinę z innego, nie znanego dziś portretu pędzla Bogdana Lubienieckiego. Styl oraz faktura portretu Schenka odbiegają daleko od jaskrawej palety późniejszych

płócien Quinkharda oraz od linearnego zacięcia, cechującego portrety jego nauczyciela, Krzysztofa Lubienieckiego. Istnieje wprawdzie autoportret Quinkharda<sup>39</sup> w ujęciu dość bliski budapeszteńskiej podobizny Schenka. Nie znając prac tego malarza, pochodzących sprzed 1715 r. (data śmierci Schenka), trudno dziś rozstrzygnąć tę sprawę definitywnie. Wydaje się wszakże, że w autoportrecie artysty można upatrywać świadectwo kontaktu Quinkharda z twórczością nie tylko młodszego, ale i starszego z Lubienieckich. Gdyby zachował się do naszych dni portret amsterdamskiego aptekarza, Alberta Seba (1665—1736), malowany przez Bogdana<sup>40</sup>, sprawa ostatecznego rozstrzygnięcia dylematu — Lubieniecki czy też Quinkhard — nie nasuwałaby tylu wątpliwości.

Bogdan vel Teodor Lubieniecki — bo tak zwykł się nazywać na obczyźnie — jako malarz zarysowuje się tedy dość mgliście. Jedynie mitologizowany, zbiorowy portret z Muzeum Narodowego w Warszawie przekonuje o istotnym talencie artysty oraz swobodnym poruszaniu się w modnej dla tych czasów tematyce. Nikłe szczątki jego malarskiej spuścizny nie odzwierciedlają w drobnym nawet stopniu tego dramatycznego, niespokojnego żywota. By lepiej zrozumieć twórczą drogę polskiego profesora Akademii berlińskiej, należy na chwilę bodaj pochylić się nad jego graficznymi pracami.

Poza jednym rysunkiem (Kraków, Muzeum Czartoryskich; il. 11) wymienić tu trzeba pięć sygnowanych i cztery niesygnowane grafiki Lubienieckiego.<sup>41</sup> Tematem ich są fantastyczne, ożywione ruinami krajobrazy; sądząc z umieszczonych na nich dat, powstały one w okresie od 1698 do 1701 r. Obie te serie stanowią, jak się zdaje, część większej całości (il. 11—18).

Zapewne można upatrywać w tych kompozycjach graficznych ślad wspomnień z włoskiej podróży Lubienieckiego. Bliższe obejrzenie tych plansz poucza przecież, że nie mamy



tu do czynienia z rejestracją wrażeń wyniesionych z wędrówki po Italii. Lubieniecki — rzecz zaskakująca — zdaje się rozumieć, że istnieje Italia magiczna, pełna czarów i tajemniczego działania żywiołów, powołana do życia przez poetów, a przeciwstawiająca się pojęciom o Italii klasycznej — kraina czarodziejska, ziemia obiecana błędzących fantastów, brygandów i szarlatanów, zaludniona przez mędrców i półdzikich pasterzy, przez postacie z *Commedia dell'arte*. Nie jest to spokojna równina Arkadii, lecz namiętny, burzliwy sen o teatrze przyrody, przez który przeciągają nawałnice powietrznych i świetlnych prądów, ludzie uciekają w trwodze bądź stają w zadumie nad swą samotnością. Gwoli kondensacji uczucia zestrojone są tu opozycyjnie najbardziej nieoczekiwane w tym kontekście elementy natury; góry wyrastają z moczarów, groty jawią się jak na proscenium, nad martwymi taflami wód milcząco umierają ruiny. Krajobraz-fantasmagoria, pełen ech i zagubień: krajobraz znany manierystom niderlandzkim w rodzaju R. Savery, ponownie zaś ożywiony geniuszem J. Callota, M. Riccio, J. Glaubera, B. Castiglione i A. Magnasca.

Nie mniej ciekawym, acz wtórnym, graficznym dziełem Bogdana Lubienieckiego jest cykl rysunków przedstawiających słynne maski Andrzeja Schlütera, zdobące gmach berlińskiego Arsenалу (il. 20—27).<sup>42</sup> Przygotowywał je autor (wraz z projektem karty tytułowej; il. 19) do wydawnictwa, mającego się ukazać w Amsterdamie u sztycharza Piotra Schenka pod tytułem „*Pars prima ornamentarium Armentarii Friderici III*”. Wydawnictwo nie doszło jednak do skutku, dziesięć rysunków odnalezionych w kilkadziesiąt lat potem w Hamburgu, po zmiennych kolejach losu dostało się w końcu do zbiorów wiedeńskiej Albertiny.<sup>43</sup>

Delikatne te rysunki, wykonane piórem przy zastosowaniu lekkiego cieniowania ołówkiem, przedstawiają (nie licząc karty tytułowej) dziesięć masek spośród dwudziestu dwu,

którymi Andrzej Schlüter przyozdobił Arsenał w Berlinie. Jak wiadomo, budowlę tę według planów Blondela zaczął wznosić w maju 1695 r. Nering; w październiku tegoż roku kierownictwo prac objął Grünberg, niedługo zaś potem sam Schlüter, by na jesieni 1699 r. przekazać nadzór nad budową w ręce Jana de Bodt. Prace zewnętrzne ukończono w 1706 r., wewnętrzne w 1729 r., w piętnaście lat po zgonie Schlütera.<sup>44</sup>

Wielki rzeźbiarz otrzymał zamówienie na dekorację plastyczną Arsenалу w 1695 r., wówczas gdy wykonywał prace rzeźbiarskie w Charlottenburgu. Nie znana była natomiast dokładna data powstania masek zdobiących berlińską zbrojownię. Jak to słusznie stwierdził Tadeusz Przypkowski, dopiero rysunki Lubienieckiego ustalają czas ich powstania na lata 1695—1696, a więc na początkowy okres prac Schlütera przy Arsenale.<sup>45</sup> Dwa spośród ośmiu rysunków opatrzone są datą 1696: głowa meduzy oraz młodego wojownika. Stąd wniosek, że w roku tym niektóre z nich były już ukończone, aczkolwiek nie wmontowane jeszcze w lice ścian. Co więcej, snuje dalej trafne swe wywody Przypkowski: „(...) jedna z masek umieszczona jest jako klucz na łuku archiwolty o zupełnie odmiennej architekturze [il. 20, 21] aniżeli rzeczywiste tło w Arsenale, gdzie obramienia okien są znowu monumentalniejsze, bo pokrywa je tylko gładka rustyka. Nie ulega więc wątpliwości, iż jest to fantazja Lubienieckiego, a tym bardziej, że dodanie klasycyzujących festonów po bokach nie odpowiadałoby barokowemu temperamentowi Schlütera. Co do innych zaś masek, to dodanie przy nich narzędzi rzeźbiarskich zupełnie wyraźnie akcentuje powstanie rysunków w chwili, gdy kartusze leżały jeszcze w pracowni artysty. Wreszcie, gdy zestawimy rysunki z oryginałami, to przy wielkiej dokładności w oddaniu głów i wyrazie twarzy, pozwalającej w pełni podziwiać rysunkową biegłość Bogdana Lubienieckiego, zauważymy, że obramienia kartuszy mają odmienne ornamenty, na podstawie czego

można przyjąć, że wtedy, gdy je Lubieniecki rysował, brzegi kartuszy były jeszcze gładkie... Lubieniecki na swych rysunkach... uzupełnił ornament, który potem inaczej odkuto<sup>46</sup>.

Rysunki Lubienieckiego — rzecz osobliwa — były nie znane bardzo długo. W tece akwafort Krystiana B. Rodego, zawierającej szereg studiów na tematy masek Schlütera, autor przedmowy, Sultzer, wręcz wyraża zdumienie, że nikt ze współczesnych nie rysował jeszcze tych arcydzieł.<sup>47</sup> Pełne energicznej finezji rysunki świadczą o bardzo wysokich kwalifikacjach zawodowych oraz twórczym temperamencie ich polskiego portrecisty. Lubieniecki pozostawił w tym dziele nieocenionej wagi dokument nie tylko własnych rysowniczych uzdolnień, lecz i świadectwo najściślejszej współpracy z gdańskim rzeźbiarzem. Dokument jest tym ciekawszy, że jak dotąd, znamy zaledwie dwa własne, przygotowane rysunki Schlütera.<sup>48</sup>

Przyjaźń malarza z rzeźbiarzem, dobrze, jak wiadomo, znającym Polskę, zawiązana w latach berlińskich, utrwalona zaś współpracą zarówno w Akademii Sztuk Pięknych, jak i przy dekoracji zamku — usprawiedliwia zainteresowanie się Lubienieckiego dziełem wielkiego przyjaciela. Można jednak, jak sądzę, wyrazić domysł, że przede wszystkim zafascynował Lubienieckiego sam program ikonograficzny dekoracji rzeźbiarskiej Arsenалу, noszący wszelkie znamiona geniuszu. Cóż bardziej przekonującego i wstrząsającego jednocześnie, jak ta tragiczna galeria masek umierających żołnierzy, młodzieńców i weteranów, przedstawionych w udręce męki i najrozmaitszych stanach agonii! Pociągać wreszcie mogła naszego malarza dosadna charakterystyka poszczególnych masek, będących niejednokrotnie przykładem twórczej adaptacji wzorów antycznych przez Schlütera.<sup>49</sup> Temat ten nie tylko odświeżał wspomnienia włoskiej wędrowki Lubienieckiego, lecz również nie mógł być obojętny dla profesora Królewskiej Akademii w dobie baroku.

## KRZYSZTOF

(1659—1729)

Młodszy z Lubienieckich czas dłuższy pozostawał w cieniu sławy starszego brata. Urodzony w 1659 r. w Szczecinie, poza granicami Polski, tu też odbywał wstępne studia rysunkowe u Juliana Stuhra.<sup>50</sup> W 1675 r. wraz z całą rodziną przeniósł się do Amsterdamu i kontynuował dalsze studia malarskie pod kierunkiem Adriana Backera; jak się zdaje, uczęszczał również, podobnie jak i Bogdan, do pracowni Gerarda de Lairese. Odtąd nie opuszczał już Amsterdamu. Coraz silniej wrastając w miejscowe środowisko artystyczne, stopniowo nawiązywał Krzysztof coraz to ściślejsze stosunki z amsterdamską gminą remonstrantów.

W przeciwieństwie do Bogdana, miotanego przez los po Europie, Krzysztof Lubieniecki pędzi spokojne i dostatnie życie w domu przy Bloemgracht, ulicy, przy której Rembrandt posiadał w swoim czasie pracownię przeznaczoną dla uczni. W 1695 r. wstępuje w związki małżeńskie ze starszą od siebie o rok Heleną van de Ryp<sup>51</sup> — córką wybitnej rodziny znanej ze swych dobroczynnych fundacji. Węzły rodzinne, następnie zaś przyjaźń z pastorem Brandtem, wprowadziły Krzysztofa do grona „remonstraantsche gemeente”, bardzo blisko nawiązującego do teorii arianizmu; przybysz z Polski występuje jako diakon remonstrancki już w 1698 r. Z dwóch córek, o jednakowym imieniu Wilhelmina, pozostała przy życiu tylko młodsza, urodzona w 1698 r. Nie doczekał się syna, którego mu życzył w swym wierszu napisanym w dniu 20 maja 1701 r. przyjaciel, Jan Brandt.<sup>52</sup>



Krzysztof Lubieniecki zżył się całkowicie ze społeczeństwem Amsterdamu; wchłonęło go bez reszty bogate mieszczaństwo tego miasta; do niejednego pamiętnika wpisał się świetną holenderszczyzną. Doszedł tu do pokaźnego majątku, zaś dla swych religijnych, silnie utwierdzonych przekonań znalazł ujście w pracach gminy remonstrantów. Nigdy nie odwiedził ojczystego kraju, umierając w osamotnieniu na obczyźnie, która już przestała być dla niego obca.<sup>53</sup>

Malarz, rysownik, nieobojętny zainteresowaniom scenografii, był Krzysztof Lubieniecki typowym reprezentantem sztuki holenderskiej, mającym już poza sobą okres swej niepowtarzalnej świetności. Polak z pochodzenia, stale podkreślający swą polską i szlachecką przynależność, jest przykładem obcokrajowca całkowicie, bez reszty zasymilowanego przez plastyczną i humanistyczną kulturę Holandii. Jej to wyłącznie zawdzięcza ukształtowanie się swej postawy artystycznej, gatunek wyobrażeń oraz środki obrazowania; inaczej niż Bogdan, którego kosmopolityczna twórczość doznawała niejednej podniety nie tylko ze strony sztuki holenderskiej, lecz również niemieckiej i włoskiej.

Młodszy z Lubienieckich, znany też jako malarz scen rodzajowych i biblijnych, jest przede wszystkim portreciście; w tym gatunku sztuki celuje on istotnie. Nie licząc portretów zaginionych, bądź zachowanych tylko w przekazach graficznych, jest ich ponad dwadzieścia; do liczby znanych dotąd szesnastu dorzucić należy bowiem dalsze nowo odnalezione, w liczbie siedmiu.<sup>54</sup> Zestawiając je łącznie, jesteśmy w stanie nie tylko zrekonstruować krąg odbiorców artysty, lecz również ustalić charakter towarzyszących jego sztuce inspiracji.

Krzysztof Lubieniecki obraca się w określonym kręgu klienteli. Modele jego płócien przynależą do patrycjatu i szlachty amsterdamskiej, ponadto zaś są to jego przyjaciele i współwyznawcy z gminy remonstranckiej. Pozują mu między innymi: Kornelia i Mateusz Oudewater (1694 r.), Elżbieta

Boutens (1697 r.), Arent van den Meersch (1715 r.), poeta Daniel Willinck (il. 35), spokrewniona z Lubienieckim rodzina Gozenijn van de Ryp (1721 r.), teologowie i uczeni, jak Filip van Limborch (1705 r.), Szymon Episcopijs (1705 r.), kaznodzieja Job Sieverts (1713 r.; il. 34) i pastor Jan Brandt (il. 41); należy tu także wymienić portrety: Adriaena Witterta van der Aa (il. 31), Anny Marii de Moens (il. 32), admirała Arenta van Buren (il. 37) i jego żony Sabiny Agnieszki d'Acquet (1721 r.; il. 38) oraz portret własny (il. 44). Do zaginionych lub dotąd nie odnalezionych należą portrety — senatora z 1712 r., sprzedany na aukcji J. Sotheby w 1927 r., i poety Arnolda van Haalen, wchodzący niegdyś w skład Galerii Stanisława Augusta, później zaś znajdujący się w zbiorach Aleksandra Orłowskiego<sup>55</sup>; w przekazach graficznych znamy portrety doktora Galenusa Abrahamsza (il. 33) i Franciszka Zygmunta Gałęckiego (il. 42), posła polskiego w Szwecji; ciekawy to ślad polskich kontaktów malarza.<sup>56</sup>

Zróznicowanemu kręgowi odbiorców talentu Lubienieckiego odpowiada nie mniej szeroka amplituda poszukiwań formalnych artysty. Eklektyk, podobnie jak większość współczesnych mu malarzy początku XVIII stulecia, podąża śladami ustalonych już autorytetów. Szeroka klawiatura sztuki holenderskiej dobrze jest znana temu Polakowi (wiemy, że nie cofał się przed wykonywaniem kopii z portretów Eliasa van Pickenoy), toteż nic dziwnego, że inteligentnie i pomyślowo przeprowadza na jej tle swe samodzielne wariacje. Największą siłą oddziaływania odznaczają się więc portrety remonstranckich działaczy — Episcopijsa, Van Limborcha i Brandta (il. 41). Utrzymane w tradycjach realistycznego warsztatu Jakuba Adriansza Backera (krewnego nauczyciela Krzysztofa, Adriana Backera), wyodrębniają się spośród innych portretów swą siłą witalną oraz realistyczną charakterystyką. To pokolenie namiętnych, gniewnych w swej

żarliwości ludzi sportretowane jest z niecodzienną, nieco brutalną szczerością (Sieverts i Limborch). Lakonicznością sformułowania łączą się z tą grupą: portret poety Willincka, autoportret artysty oraz znana z rysunku i grafiki podobizna doktora Galenusa. Odębne miejsce zajmuje przechowany w mezzotincie Schenka portret Gałęckiego, nawiązujący do konwencji staropolskiego, sarmackiego portretu.

Zupełnie inaczej wygląda seria portretów arystokratycznych i patrycjuszowskich. Postacie portretowanych umieszczone są tym razem przeważnie nie w zacisznych gabinetach, wypełnionych atrybutami określającymi wykonywany przez nie zawód, lecz na tle parku, często ożywionego klasycznymi ruinami i posągami. Przybrane w lekkie stroje, często graniczące z porannym negliżem, korespondują swą pozą i sztafażem z portretowymi ujęciami Jana Weenixa, Mathieu Naiveu, J. van Haensbergena, Thomasa de Wilt, Arnolda Houbrakena oraz Nicolaesa Maesa (il. 43). Poza jednym może Maesem i częściowo Weenixem, wszyscy ci malarze należą do plejady „małych mistrzów” holenderskich, wyspecjalizowanych w kreśleniu intymnych portretów społecznej elity, portretów odznaczających się gładką, niemal emalierską fakturą oraz naturalistycznymi nieledwie efektami mieniących się jedwabi i ciężkich aksamitów.

Tak więc Krzysztof Lubieniecki staje przed nami przede wszystkim jako portrecista, nie najwyższej wprawdzie miary, sumienny przecież i wzięty, co więcej, reprezentujący dobrze swe polskie nazwisko w schyłkowym okresie sztuki holenderskiej. Gdy w 1675 r. przyjeżdża nasz artysta do Amsterdamu, by odtąd osiaść tu na stałe, smak artystyczny holenderskiego społeczeństwa jest już zupełnie wyraźnie ukształtowany. Mimo powszechnego, wręcz imponującego zainteresowania obrazami, wartościowane są one przede wszystkim pod kątem tematycznym. Największym popytem cieszą się obrazy o treści historycznej, alegorycznej i mitologicznej;

równie wysoko ceni się wnętrza mieszkalne i portrety bądź realistyczne, bądź trawestowane na modłę antyczną. Wielkie zainteresowanie budziły wreszcie sceny humorystyczne i frywolne, natomiast krajobrazy — najwspanialszy obok portretu wykwit i czar tej sztuki — nie znajdowały już takiego uznania, często zaś bywały wręcz lekceważone. Dodajmy, że poczynszy od lat siedemdziesiątych, zawisa nad pracowniami holenderskimi kurtyna późnobarokowego klasycyzmu i nim ostatecznie opadnie, cień jej na kilkanaście lat przedtem będzie budził rozterkę u licznych jeszcze wyznawców własnej, holenderskiej drogi w malarstwie.

Młody portrecista polskiego pochodzenia, stawiający pierwsze kroki pod kierownictwem miernego mistrza — Adriana Backera, zastaje ustalone już przez modę i odbiorcę wymagania artystyczne. Największym powodzeniem cieszą się portrety naturalnej wielkości; przedstawione na nich osoby, nierzadko będące wspomnieniem drogich zmarłych, patrzą prosto przed siebie, dzięki czemu podkreślone jest złudzenie życia. Od portretu wymagano przede wszystkim podobieństwa, stąd tak rzadkie są ujęcia o spuszczonej oczach lub z profilu, a zatem utrudniające uchwycenie rysów modela. Smak epoki zaleca pieczołowitość w charakteryzowaniu dostojności oraz zawodu portretowanej osoby, podobnie jak zieleń włoskiego szpaleru oraz wiązanek kwiatów są w pojęciu ówczesnych najwdzięczniejszym tłem dla kobiecych postaci. Jednocześnie im bliżej ostatniej ćwierci stulecia, tym bardziej wzmagają się ożywiona wymowa rąk; nadaje ona modelowi wygląd sztucznego podniecenia, który przyciąga uwagę widza. Ustala się ostatecznie autorytatywny typ portretu, w którym poczucie osobistego znaczenia jednostki podkreślane jest w sposób ostentacyjny. Ta ruchliwa, przeszarżowana najczęściej wymowa rąk, występująca w obrazach Lubienieckiego, wywodzi się zatem nie tyle z bezpośredniej inspiracji Backerowskich portretów, ile z określonych



już, w pewnym sensie, poglądów na funkcję rąk w portrecie ówczesnym.

Krzysztof Lubieniecki miał lat 48, gdy ukazało się w Amsterdamie głośne dzieło Gerarda de Laïresse<sup>57</sup> o teorii sztuki, stanowiące na terenie Holandii prawdziwe kompendium poglądów klasycznych. Wydaje się niewątpliwe, że właśnie receptura de Laïresse'a, rozpowszechniona i komentowana jeszcze przed ukazaniem się drukiem jego dzieła, wywarła przemożny wpływ na kreacje portretowe młodszego z Lubienieckich. Słuchając głosu de Laïresse'a i patrząc jednocześnie na wizerunki Lubienieckiego — odczuwamy pełną harmonię między zasadami głoszonymi przez amsterdamskiego teoretyka a formą plastycznej wypowiedzi naszego malarza. „Artysta musi być dokładnym i obiektywnym malarzem natury — poucza de Laïresse — nie może być jednak jej niewolnikiem. Przy malowaniu portretu należy troszczyć się nie tylko o to, by był podobny, lecz również możliwie najpiękniejszy. Można się uczyć poprawiania natury, naśladowując wielkich mistrzów, robiąc kopie ich dzieł. Daje to dobre wyniki, o ile dążenia ich twórców zostały należycie przemyślane i zrozumiane. Bowiem «natura incipit, ars dirigit, experientia docet». Przy portretowaniu trzeba mieć na uwadze w pierwszym rzędzie cztery rzeczy. Tak więc: 1) rysunek musi być czysty i dokładny, zachowujący naturalne proporcje głowy i ciała, ułatwiające natychmiastowe rozpoznanie portretowanej osoby; 2) oświetlenie winno padać na twarz modelu nieco z góry, od przodu, bez względu na to, pod jakim kątem jest on do nas zwrócony; 3) kolor należy nadawać taki, jaki zwykle posiada ciało lub strój, nigdy zaś taki, jaki się wydaje w danej chwili. Barwy ubioru, wnętrza czy też neutralnego tła należy kontrastować, używając np. przy bladych i delikatnych karnacjach — tła o mocnym, gorącym kolorze, pamiętając przy tym, że najkorzystniejsze są tła ciemne. W przypadku, gdy strój dominuje w portrecie, wska-

zane jest nasycenie go barwnymi refleksami; 4) nie mniej ważne jest korzystne usytuowanie portretowanego; przy próbach pozowania jednaką uwagą należy obdarzyć nie tylko głowę, lecz i całą postać, przy czym bardzo ważny jest układ i ruch rąk. Linie horyzontu należy obierać możliwie nisko, w celu zwiększenia wrażenia rzeczywistości. Nieforemność twarzy czy wręcz całej postaci — o ile nie wpływa to ujemnie na sprawę podobieństwa — należy zatuszować odpowiednim przybraniem względnie pozycją ciała, opuszczając zupełnie niektóre specjalnie szpecące szczegóły (np. ślepotą, znaki po ospie etc.). Zaleca się nadawać «przyjemny wyraz» twarzy, co można uzyskać z pomocą umiejętnie włączonego momentu konwersacji bądź przez odpowiedni dobór przedmiotów otaczających modela. Można wreszcie i należy urozmaicać kompozycje przez wprowadzenie szeregu akcesoriów, jak np. kolumny, wazony z kwiatami, nakryte stoły etc., które sprzyjają wrażeniu zamożności oraz przyczyniają się do uwydatnienia sławy i cnót osobistości portretowej.»<sup>58</sup>

Z ducha tej normatywnej estetyki wywodzą się tedy gestykulujące, oratorskie portrety Krzysztofa Lubienieckiego, których modele świadomie oczekują na efekt wywołany swym pojawieniem się przed oczami widza. Typ ten, który można by nazwać portretem konwersacyjnym, dominuje w twórczości Lubienieckiego. Z portretami ówczesnej elity, malowanymi przez Michiela van Musscher, Weenixa czy Maesa, wiąże obrazy naszego malarza rzeczywista wspólnota redakcji, wyrosła na podłożu dogmatycznego estetyzmu tych czasów. Dzieli je natomiast w sposób niezwykle dobitny — różnica poziomu, wypadająca nie zawsze na korzyść polskiego emigranta.

Skromny jego talent nie mógł rozwinąć się żywiej i pełniej pod kierownictwem mało uzdolnionego nauczyciela, jakim był Adrian Backer. Wielkość Rembrandta pozostała dlań wielkością niezrozumiałą, podobnie jak i dla całej generacji

współczesnej Lubienieckiemu; wystarczy powołać się w tym względzie chociażby na wypowiedzi Houbrakena i poety Pelsa.<sup>59</sup>

Portrety Lubienieckiego przemawiają językiem małych mistrzów holenderskich, których wymowa jest dla artysty zrozumiała i godna naśladowania. Łączy go na tym polu wiele cech wspólnych z Thomasem Wiltem i Theodorem van Schuer. Specjalnie, jak sędzę, należy jednak uwypuklić bliskie pokrewieństwo, wiążące sztukę portretową Krzysztofa Lubienieckiego z Janem van Haensbergenem i Janem Weenixem, gdy chodzi o ujęcia figur kobiecych i dziecięcych, oraz z malarstwem Arnolda van Houbrakena i Nicolaesem Maesem, skoro przypomnimy sobie ostatnie portrety męskie artysty, pochodzące już z trzeciego dziesięciolecia XVIII wieku. Ale nawet na tle ich sztuki portrety Krzysztofa, o suchym modelunku i osobliwym wyrazie napięcia, nie odcinają się bardzo jaskrawo. Niejednokrotnie modele jego wydają się czegoś oczekiwać bądź nasłuchiwać; wtedy ruchy ich dłoni nabierają nieco marionetkowej ekspresji. A jednak mimo całej swej skromności forma plastyczna Lubienieckiego nie posiada cech bezpośredniej imitacji pierwowzoru. Jedyne z Maesem — ulubionym portrecistą tych lat — wiąże go stosunek nieledwie wasala. Modne koncepcje portretowe Maesa parokrotnie odzywają się nieco twardym echem w płótnach Krzysztofa, widoczne w ugrupowaniu modeli i gamie kolorystycznej obrazu; zaobserwować to można na przykładzie *Portretu Adriaena Witterta van der Aa* (il. 31) oraz dwóch innych portretów, przedstawiających nie znanych z nazwiska mężczyzn (Wawel oraz Kol. Goundstikera w Amsterdamie).<sup>60</sup>

Lubieniecki jako portrecista pozostaje konsekwentnie wiernym wyznawcą konwencji wypracowanej w tym zakresie przez holenderskie malarstwo schyłku XVII wieku. Warto to raz jeszcze podkreślić, zachowane bowiem jego dwie kompo-

zycje na tematy biblijne utrzymane są w innym już charakterze. Zarówno jego sygnowany obraz *Mojżesz wydobywający wodę ze skały* (Muzeum Narodowe w Warszawie; il. 47—50), jak i drugi, przedstawiający zbieranie manny (Muzeum Górnośląskie w Bytomiu; il. 51, 52)<sup>61</sup>, noszą cechy akademickiego klasycyzmu. Posągowe, rzeźbiarsko potraktowane postacie przypominają kreacje Gerarda de Lairesse i Johanna Heissa; niektóre partie tych obrazów wywołują wspomnienia klasycznych grup Poussina. Tłumna akcja w obu tych obrazach toczy się na tle rozległych krajobrazowych przestrzeni. Miejscem cudu Mojżesza jest psepna, otoczona skalnymi masywami okolica, groźny, fantastyczny pejzaż pozbawiony niemal roślinności. Bardziej może interesująco rozwiązany został krajobraz w scenie zbierania manny; jest on wyraźnie utrzymany w typie urojonych, orientalnych widoków. Krajobraz na poły biblijny, na poły wysnuty z relacji wysłanników Wschodnio-Indyjskiej Kompanii.

Nuta klasycyzmu towarzyszy innym jeszcze pracom Krzysztofa Lubienieckiego. Mam tu na myśli serię jego rysunków krajobrazowych (il. 53—55). Zachowane w liczbie ośmiu<sup>62</sup>, opowiadają o urokach południowego, arkadyjskiego pejzażu pełnego antycznych budowli, pomników i ruin, zaludnionego przez nie określonych bliżej mieszkańców. Sześć spośród nich — w zbiorach Amsterdamu, Paryża i Krakowa — posiada format tondą; być może, przeznaczone były jako projekty rysunkowe dla dekoracji talerzy (il. 53). Klasycystyczna lekcja de Lairesse'a widoczna jest również w sztychu z 1701 r. wyobrażającym scenę ofiary przy ołtarzu.

Odmienne układają się światła i cienie na innym odcinku twórczości Krzysztofa Lubienieckiego, jakim jest jego malarstwo rodzajowe (il. 57—63). Znanych jest dotąd sześć niewielkich płócien na ten temat<sup>63</sup>, siódme zaś można mu z całym prawdopodobieństwem przypisać. Ze wzmianek archiwalnych wiemy jeszcze o innych obrazach, dziś nie



istniejących. Wybór tematów całkowicie jest zgodny z ówczesną praktyką holenderskich malarzy rodzajowych: bakałarz miejski, kominiarze, zażywanie tabaki, palacze, smakosze, chłopiec z kaczką. Zróżnicowany jest stopień oryginalności tych niewielkich, nacechowanych humorem kompozycji, bądź to opiewających rozkosze węchu i podniebienia (*Smakosze*; il. 59,60 i *Palacze*; il. 58), bądź to przedstawiających charakterystyczne typy ludowe na tle amsterdamskiej ulicy (*Kominiarze*). Przewodnikiem na tej drodze obranej przez naszego malarza były niewątpliwie ulubione w swoim czasie płótna J. Steena i R. Brakenburga; inspiracja Steena bardzo wyraźnie się zaznacza w obrazie *Bakałarz* — blisko nawiązującym do obrazu Steena z Kolekcji Kobera w Hamburgu (il. 61, 62).<sup>64</sup> Cały ów zespół obrazów układał się w swobodną serię humorystycznych opowiadań o ludzkich zawodach i słabostkach.

W poszukiwaniu dalszych obrazów o tej tematyce zatrzymać się należy jeszcze nad obrazem ze zbiorów dzikowskich, przedstawiającym prawnika w pracowni, od dawna, bo już od 1832 r., przypisywanym Lubienieckiemu.<sup>65</sup> Wprawdzie kompozycja jest mało samodzielna, wręcz powtarzająca znane układy van Ostada i T. van Wijcka, ale trzeba pamiętać, że znamy dokładne kopie z obrazów holenderskich wykonane i sygnowane przez Krzysztofa Lubienieckiego. Dlatego też trudno zlekceważyć starą atrybucję obrazu, która upamiętniła polskie nazwisko, zamiast, jak to było w ówczesnym zwyczaju, przypisać obraz jakiemuś głośniejszemu i znamienitszemu artyście. Lucjan Siemieński, jak sam podaje w swych zapiskach, „z uniesieniem powitał przedziwny obraz T. Lubienieckiego”, dając wyraz swej wrażliwości na sprawy polskie. Sprawę tego autorstwa pozostawiam na razie otwartą; przypominając to zapomniane dzieło, skłonny raczej byłbym widzieć w nim jeszcze jedno płótno młodszego z braci.

Sylwetka Krzysztofa Lubienieckiego pozostałaby niepełna,

gdybyśmy pominęli milczeniem jego prace scenograficzne — siedem kulis przedstawiających las, a namalowanych przez artystę dla teatru amsterdamskiego; spłonęły one w pożarze 1772 r. Wygląd ich jednak przekazała rycina S. Fakkego, wyobrażająca scenę z przedstawienia Demofonta w 1768 r. (il. 56).<sup>66</sup>

„Żałować nam wypada — pisał Zygmunt Batowski — że na widowni macierzystego kraju swego ojca nie odegrali Lubienieccy, zwłaszcza młodszy, żadnej roli. Byliby życia artystycznego Polski bezkonkurencyjną siłą tak, jak pozostali pięknym darem złożonym przez nas Zachodowi.”

„Jeżeli zestawimy wszystkie rodzime talenty malarskie w okresie od XVI wieku aż po połowę XVIII, jeżeli prze-  
glądniemy i oszacujemy ich plony, Lubienieccy zajmą w tym bilansie najważniejszą pozycję.”<sup>67</sup>

## PRZYPISY

1. A. T. Chłędowski, *Bogdan Lubieniecki malarz wieku XVII*, „Pamiętnik Lwowski”, Lwów 1817, t. IV, s. 181—184.
2. Chłędowski, o. c., s. 181.
3. J. Piwarski [notatka], „Gazeta Literacka Warszawska”, 1822, nr 42, s. 241; J. Pawlikowski, *Lubienieccy*, „Czasopismo Lwowskie”, 1829, t. III, s. 107.
4. *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 35, nr 348.
5. J. I. Kraszewski, *Sztuki*, „Atheneum”, Wilno 1844, t. IV, s. 171.
6. W. Smokowski, *O malarstwie w Polsce*, „Dzwon Literacki”, Warszawa 1846, t. II, s. 129.
7. L. Chodźko, *Histoire de Pologne, Beaux-Arts*, Paris 1855, s. 44.
8. L. Siemieński, *Zapiski z wycieczek po kraju*, „Czas”, 1852, nry 160—173.
9. [nn.], *Lubienieccy*, „Gazeta Codzienna”, 1853, nr 115.
10. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1850, t. I, s. 280.
11. J. Kołaczkowski, *Słownik rytowników polskich*, Lwów 1874, s. 35; Kołaczkowski, *Wiadomości z przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków-Warszawa 1888, s. 513.
12. Np. w pracy zbiorowej: *Kraków i jego sztuka*, „Rocznik Krakowski”, Kraków 1904, t. VI, s. 226/7. Ponadto: S. Orgelbrand, *Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1901, t. IX, s. 403 oraz *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, Warszawa 1910, t. 43—44, s. 797.
13. Z. Batowski, *Lubienieccy*: U. Thieme—F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1929, t. XXIII, s. 424.  
Z ówczesnych obcych opracowań leksykograficznych najważ-

- niejszy jest A. Wurzbach, *Niederländisches Künstler Lexicon*, Wien-Leipzig 1910, t. II, s. 70.
14. Z. Batowski, *Bracia Lubienieccy, malarze polscy XVII-XVIII*, „Sprawozdania z posiedzeń Tow. Nauk. Warszawskiego”, t. XI-XVIII, 1918—1925, Warszawa 1927/30.
  15. M. Loret, *Gli Artisti polacchi a Roma nel settecento*, Roma 1929.
  16. T. Przytkowski, *Bogdan i Krzysztof Lubienieccy*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, Kraków 1939—1946, t. VIII, s. 1—92.
  17. Z. Batowski, *Teodor i Krzysztof Lubienieccy*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki”, Warszawa 1949, t. I.
  18. M. Walicki, *Z dziejów polskiego barokowego portretu*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki”, Warszawa 1949, t. I, s. 206.
  19. Z większych dzieł napisanych przez Stanisława Lubienieckiego wymienić należy *Historia reformationis Poloniae* oraz *Theatrum Cometicum*. Z drobnych utworów warto wspomnieć o panegiryku dla Jana III. Wśród przyjaciół L. znajduje się Heweliusz, Gericke, Leibniz; por. J. Grabowski, *Literatura ariańska w Polsce*, Kraków 1908, s. 472.
  20. Opublikował go A. D. de Vries, *Biografische aantekeningen betreffende voornamelijk amsterdamsche schilders, plaatsnijders, euv*, „Oud Holland”, 1885, t. III, s. 225.
  21. Obszerniej omawia życiorys Stanisława Lubienieckiego Przytkowski, o. c., s. 3—4.
  22. A. Houbraken, *De groote schoubourgh der nederlandsche Konst-schilders en schilderessen*, s'Gravenhage, 1718—21, t. III, s. 328, wyd. niem. w tłum. Wurzbacha, 1880, t. I; J. Campo-Weyerman, *De levens-beschryvingen der nederlantsche konstschilders*, III Daal, In s'Gravenhage 1729, s. 169; Descamps, *La vie des peintres flamands...*, Paris 1753—60, t. III, s. 305; Humbert, *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, Leipzig 1768, s. 64; Nicolai, *Beschreibung der königlich Residenzstädte Berlin und Potsdam*, Berlin — Stettin 1786, s. 97.
  23. Z dn. 21. V. 1677; cyt. za Przytkowskim, o. c., s. 7.
  24. S. Lubieniecius, *Historia reformationis Poloniae*, Preistadt 1685, k. 3a; Chłędowski, o. c., s. 181.
  25. Houbraken, o. c., s. 329.
  26. Vries de, o. c., s. 225.
  27. Houbraken, o. c., s. 329.



28. M. Müller, *Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin*, Berlin 1896, t. I, s. 79.
29. Müller, o. c., s. 46; por. Przyrkowski, o. c., s. 10.
30. *Das älteste Bürgerbuch Berlin 1435—1700* (hrsgg. von P. V. Gebhardt), Berlin 1927; cyt. za Przyrkowskim, o. c., s. 10.
31. Humbert, o. c., s. 64.
32. Przyrkowski, o. c., s. 21.
33. Przytaczam za Batowskim i Przyrkowskim wykaz wzmianek życiorysowych. Rozproszone są one po obcej literaturze naukowej i popularnej; powtarzają na ogół bez zmian wiadomości podane przez holenderskich jego biografów. M. Huber, *Notices des Graveurs*, Zürich 1787, s. 461; Huber et Rost, *Manuel de curieux*, Zürich 1797, s. 26; M. H. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon*, Zürich 1806, t. II, s. 734; F. Brulliot, *Dictionnaire de monogrammes*, München 1817, s. 302; J. Poelman, *Bibliotheca Hultheniana*, Gand 1836, t. II, s. 198; G. R. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, München 1839, s. 88; C. E. Geppert, *Chronik von Berlin*, Berlin 1839—41, t. I, s. 254; Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, Marseille 1842, s. 369; J. Immerzeel, *De levens en merken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders*, Amsterdam 1842, s. 188; C. M. Balkema, *Biographie des peintres flamands et hollandais*, Gand 1844, s. 194; M. Ch. Le Blanc, *Manuel de l' amateur d'estampes*, Paris 1856, t. II, s. 575; Ch. Kramm, *De levens en merken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders*, Amsterdam 1857—61, t. IV, s. 1016; F. Müller, *Die Künstler aller Zeiten und Völker*, Stuttgart 1869, t. II, s. 632; Michaud, *Biographie universelle*, t. XXV, s. 395; H. W. Singer, *Allgemeines Künstler Lexicon*, Frankfurt a/M. 1898, s. 51; Wurzbach, *Niederländisches Künstler Lexicon*, Wien-Leipzig 1910, s. 70; Thieme—Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, Leipzig 1929, t. XXIII, s. 424.
34. Jak to wynika z korespondencji przeprowadzonej z Archiwum Państwowym we Florencji oraz włoskimi muzeami.
35. Obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie (ol. pł. 98×121 cm), po raz pierwszy wzmiankowany na aukcji w Amsterdamie 11. 7. 1836, niedługo potem tamże, na aukcji 26. 2. 1878. Reprodukowany przez Walickiego, o. c., s. 218. Sygn. i datowany: 16.0.
36. Przykłady w tym względzie podają: W. Martin, *Über den Geschmack des holländischen Publikums im XVII Jh.*, „Zeitschrift

- z. *Kunstwissenschaft*", 1908; I. Budde, *Die Idylle im holländischen Barock*, Köln 1929; A. Pigler, *Gruppenbildnesse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt*, „*Acta Historia Artium*”, Budapest 1955, t. II, fasc. 3—4.
37. podpis: T. De Lubienietzki Eq. Polon. pinxit. Berol 1700; H. W. Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog*, Leipzig 1939, t. XI, s. 69, nry 81017, 81020.
  38. Ol. pł. 79×68, pochodzi ze zbiorów ks. Esterhazy; por. Pigler, *Országos Szepművészeti Múzeum*, Budapest 1954, s. 332. nr 220/3731; E. W. Moes, *Iconographia Batava*, Amsterdam 1905, t. II, s. 344, nr 6916.
  39. W zbiorach ks. Sachsen-Coburg. Repr.: G. Biermann, *Deutsches Barok und Rokoko*, Leipzig 1914, t. I, ryc. 393, s. 245.
  40. Moes, o. c., t. I, nr 7131; przypomnieć należy ponadto miedzioryt z Gabinetu Graficznego w Dreźnie przedstawiający norymberskiego chirurga Davida Gottlieba Rejera (Singer, o. c., t. X, nr 76238) oraz rycinę Bernigerotha wykonaną na podstawie rysunku czy też obrazu Lubienieckiego; jest to obrazowe popiersie marszałka G. von Marwitsa, umieszczone u podnóża kamiennego obelisku, na tle rozległego krajobrazu.
  41. Sygnowane, w liczbie pięciu, wykonane są techniką miedziorytniczą, znajdują się m. in. w zbiorach graficznych Muzeum Sztuki U. J., Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Czarotoryskich; niesygnowane, w liczbie czterech, ze Zbiorów gołuchowskich, przypisane zostały słusznie Lubienieckiemu przez Batowskiego, o. c., s. 22.
  42. Opublikowane po raz pierwszy przez Przypkowskiego, o. c., ryc. 8—16.
  43. Jeszcze w XVIII w. przeszły one do kolekcji lipskiego bankiera, Gotfryda Winclera; por. Humbert, o. c., s. 81 i Przypkowski, o. c., s. 30. O zamierzonym wydawnictwie informują Huber et Rost, o. c., s. 26.
  44. R. Borrmann, *Die Bau und Künstdenkmäler von Berlin*, Berlin 1893, s. 377; C. Gurlitt, *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, s. 80; H. Ladendorf, *Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter*, Berlin 1935, s. 33; R. Dohme, *Die Masken der Sterbenden Kriege im Hofe des ehemaligen Zeughauses zu Berlin von Andreas Schlüter*, Berlin 1877, s. 1; Przypkowski, o. c., s. 32—33.
  45. Przypkowski, o. c., s. 33.

46. Przypkowski, o. c., s. 34.
47. *Larven nach dem Modelen des berühmten Schlüters gezeichnet und in Kupfer geätzt von B. Rode*, s. 1. Cyt. za Przypkowskim, o. c., s. 37.
48. Publikuje A. Neumayer, *Tragedy and Comedy in two unknown Baroque Drawings*, „The Art Quartely”, t. IV, z. 2, s. 120, nr 5941.
49. Schlüter strawestował m. in., jak wiadomo, głowy Meduzy Ludovesi oraz Fauna Barberinich. Por. E. Redslob, *Andreas Schlüter und die Plastik der Niederlanden*, „Zeitschrift z. Kunstwissenschaft”, 1955, t. IX, z. 1—2, s. 89 i następne.
50. Houbraken, o. c., s. 328; Campo-Weyerman, o. c., s. 169.
51. Vries de, *Biografische aantekeningen betreffende voornamelijk amsterdamsche schilders...*, „Oud Holland”, 1885, t. III, s. 160.
52. Szczegółowe dane biograficzne podaje Przypkowski, o. c., s. 52-53.
53. Przypkowski, o. c., s. 56.
54. Poza portretami, opublikowanymi w monografii Przypkowskiego, są to: 1. *Portret dziewczynki* — Kol. Tets van Goudriaen w Hadze; 2. *Portret dziewczynki* (tamże); 3. *Portret Daniela Willincka z 1719 r.* — Muz. Nar. w Warszawie; 4. *Portret mężczyzny z 1724 r.* — Kol. Tets van Goudriaen w Hadze; 5. *Portret mężczyzny na tle parku z 1702 r.* — Kol. J. Groudstikkaera w Amsterdamie; 6. *Portret mężczyzny* — Zbiory Państwowe na Wawelu, dotąd jako N. Maes; 7. *Portret mężczyzny* — Boonenfanten Museum w Maastricht.
55. T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 184, nr 572; Batowski, o. c., s. 27 i n.
56. Zachowany w zbiorach Gripsholmu portret Gałęckiego nie wykazuje cech pędzla naszego artysty; przypisywany jest szwedzkiemu malarzowi Davidowi Krafftowi.
57. G. Lairesse de, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1719. Cytuję wg przekładu niemieckiego: *Grosses Maler-Buch*, Nürnberg 1784.
58. Lairesse de, o. c., t. I, s. 32—35.
59. Houbraken, *Groote Schouburgh...*, Amsterdam, 1718—20; A. Pels, *Gebruik en misbruik des tooneels*, Amsterdam 1681, s. 35—36.
60. A. Dobrzycka, *Portret holenderski XVII w. w zbiorach polskich* (Katalog wystawy), Poznań 1956, s. 34, nr 46.

61. *Katalog wystawy obrazów z kolekcji gen. Józefa Zająca Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, Bytom 1959, s. 18, nr 107; oba te obrazy stanowią pendant.
62. Trzy rysunki w Rijksmuseum w Amsterdamzie, dwa w Gabinetie Rycin Luwru, dwa w zbiorach Akademii Nauk w Krakowie, jeden w posiadaniu prywatnym w Krakowie. Dziewiąty ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie jest dziełem Ramschera, nie zaś K. L. (Batowski, o. c., s. 30). Trzeba sprostować wzmianki, że rysunki paryskie, mimo wyraźnej sygnatury „L. K.”, mylnie figurują tam jako dzieło Teodora; por. L. Demonts, *Inventaire general des dessins des écoles du Nord*, Paris 1938, t. II, s. 111, tabl. CLIV, nry 606 i 607.
63. 1. *Kominiarze*, sygn. 1704 — Kol. de Magallon w Paryżu; 2. *Palacze*, sygn. 1720 — Galeria w Kopenhadze; 3. *Częstowanie tabaką*, sygn. 1720 — Kol. Broombach w Monachium; 4. *Smakosze*, sygn. 1720 — Galeria w Kopenhadze; 5. *Bakalarz*, sygn. 1727 — Muzeum Narodowe w Warszawie; 6. *Chłopiec z kaczką* — Wawel, Kol. L. Pinińskiego.
64. *Bakalarz* — obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie — pochodzi ze zbioru Czartoryskich w Puławach, patrz *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, o. c., s. 35.
65. L. Siemieński, *Zapiski z wycieczek po kraju*, „Czas”, 1852, nr 166—173; K. Grottowa, *Zbiory Sztuki J. F. i W. Tarnowskich*, Wrocław 1957, s. 83, 116; Mańkowski, o. c., s. 291. Obraz znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, określony jako Dusaert; *Wystawa obrazów dawnych mistrzów*, Kraków 1955, nr 124; J. Białostocki, A. Chudzikowski, J. Michałkova, *Uwagi o krakowskiej wystawie dawnych mistrzów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, Warszawa 1955, XVII, nr 4, s. 463.
66. J. Wagenaar, *Amsterdam in zyne ophomst*, Amsterdam 1765, s. 403.
67. Batowski, o. c., s. 31; por. H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17 Jh.*, Haarlem 1942, s. 503.



## SPIS ILUSTRACJI

Bogdan Teodor Lubieniecki

1. Podpis artysty.
2. Portret rodziny, ol. pł., 16. O r., *Warszawa, Muzeum Narodowe.*
3. Portret rodziny, fragment.
4. Portret rodziny, fragment.
5. Król Pikus i Kirke, ol. pł., *Warszawa, Muzeum Narodowe.*
6. Bitwa, ol. pł., szkic według obrazu Salvatore Rosy, *Warszawa, Muzeum Narodowe.*
7. Bitwa, fragment.
8. Zuzanna w kąpieeli, ol. pł., *Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu.*
9. Zuzanna w kąpieeli, fragment.
10. Portret Piotra Schenka, ol. pł., około 1700 r., *Budapeszt, Muzeum Sztuk Pięknych.*
11. Krajobraz, rys. 1698—1701 r., *Kraków, Muzeum Czartoryskich.*
12. Krajobraz, akwaforta, 1698—1701 r., *Warszawa, Muzeum Narodowe, Gabinet Grafiki.*
13. Krajobraz, akwaforta, 1698—1701 r., *Zb. gołuchowskie.*
14. Krajobraz, akwaforta, 1698—1701 r., *Warszawa, Muzeum Narodowe, Gabinet Grafiki.*
15. Krajobraz, akwaforta, 1698—1701 r., *Zb. gołuchowskie.*
16. Krajobraz, akwaforta, 1698—1701 r., *Zb. gołuchowskie.*
17. Krajobraz, akwaforta, 1698—1701 r., *Zb. gołuchowskie.*
18. Krajobraz, rys., 1698—1701 r., *Kraków, Muzeum Narodowe, Gabinet Rycin.*
19. Karta tytułowa wydawnictwa o Arsenale berlińskim, *Wiedeń, Albertina.*
20. Andrzej Schlüter, Maska umierającego wojownika, 1695—1696 r., *Berlin, Arsenal.*
21. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—1696 r.

22. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—1696 r.
23. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—1696 r.
24. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—1696 r.
25. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—1696 r.
26. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—1696 r.
27. Andrzej Schlüter, Maska umierającego wojownika, 1695—1696 r., *Berlin, Arsenal*.

#### Krzysztof Lubieniecki

28. Podpis artysty.
29. Portret nieznanego mężczyzny, ol. pł. na desce, 1702 r., *Maestricht, Muzeum Sztuki*.
30. Portret nieznanego mężczyzny, fragment.
31. Portret Adriaena Witterta van der Aa, ol. pł., 1711 r., *Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu*.
32. Portret Anny Marii de Moens van der Aa, ol. pł., 1711 r., *Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu*.
33. Portret Galenusa Abrahamsza, rys., 1706 r., *Amsterdam, Rijksmuseum*.
34. Portret Joba Sieverts, ol. pł., 1713 r., *Amsterdam, Rijksmuseum*.
35. Portret Daniela Willincka, ol. pł., 1719 r., *Warszawa, Muzeum Narodowe*.
36. Miedzioryt F. Ottensa według portretu Daniela Willincka namalowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego.
37. Portret Arenta van Buren, ol. pł., 1721 r., *Amsterdam, Rijksmuseum*.
38. Portret Sabiny Agnieszki d'Acquet van Buren, ol. pł., 1721 r., *Amsterdam, Rijksmuseum*.
39. Portret rodziny Gozenijn van de Ryp Centen, ol. pł., 1721 r., *Amsterdam, Rijksmuseum*.
40. Portret rodziny Gozenijn van de Ryp Centen, fragment.
41. Miedzioryt Jakuba Houbrakena według portretu Jana Brandta namalowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego.

42. Mezzotinta Piotra Schenka według portretu Zygmunta Gałęckiego namalowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego.
43. Krzysztof Lubieniecki (?), Portret mężczyzny, ol. pł., *Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu*.
44. Autoportret Krzysztofa Lubienieckiego, ol. pł., *Amsterdam, Rijksmuseum*.
45. Portret dziewczynki, ol. pł., 17. r., *Haga, Kol. Tets van Goudriaen*.
46. Portret dziewczynki, ol. pł., *Haga, Kol. Tets van Goudriaen*.
47. Mojżesz wydobywający wodę ze skały, ol. pł., *Warszawa, Muzeum Narodowe*.
48. Mojżesz wydobywający wodę ze skały, fragment.
49. Mojżesz wydobywający wodę ze skały, fragment.
50. Mojżesz wydobywający wodę ze skały, fragment.
51. Manna, ol. pł., 1715 r., *Bytom, Muzeum Górnośląskie*.
52. Manna, fragment.
53. Krajobraz fantastyczny, rys., *Paryż, Luwr, Gabinet Grafiki*.
54. Krajobraz fantastyczny, rys., *Paryż, Luwr, Gabinet Grafiki*.
55. Scena mitologiczna, miedzioryt, 1701 r., *Kraków, Muzeum Czartoryskich*.
56. Rycina S. Fakkego z 1768 r. przedstawiająca dekorację Krzysztofa Lubienieckiego w teatrze amsterdamskim.
57. Częstowanie tabaką, ol. pł., 1720 r., *Monachium, Kol. Brcombach*.
58. Palacze, ol. pł., 1720 r., *Kopenhaga, Muzeum Sztuki*.
59. Smakosze, ol. pł., 1720 r., *Kopenhaga, Muzeum Sztuki*.
60. Smakosze, fragment.
61. Bakałarz, ol. pł., 1727 r., *Warszawa, Muzeum Narodowe*.
62. Bakałarz, fragment.
63. Chłopiec z kaczką, ol. pł., 1729 r., *Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu*.

# ILUSTRACJE

Theodor

WYKAZ ILUSTRACJI

1. - Wzrost człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
2. - Ciężar ciała człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
3. - Ciężar serca człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
4. - Ciężar płuc człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
5. - Ciężar wątroby człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
6. - Ciężar nerek człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
7. - Ciężar pęcherzyka żółciowego człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
8. - Ciężar pęcherzyka moczowego człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
9. - Ciężar prostaty człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
10. - Ciężar macicy człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
11. - Ciężar jajnika człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
12. - Ciężar tarczycy człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
13. - Ciężar nadnerczy człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
14. - Ciężar śledziony człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
15. - Ciężar węzłów chłonnych człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
16. - Ciężar gruczołu krokowego człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
17. - Ciężar gruczołu sutkowego człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
18. - Ciężar gruczołu krokowego człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
19. - Ciężar gruczołu sutkowego człowieka i jego zmiany w czasie - 100  
20. - Ciężar gruczołu krokowego człowieka i jego zmiany w czasie - 100





Zdjęcia wykonali:

Bulloz, Paryż — 53, 54; Collection Tets van Goudriaen — 45, 46; Fotocomissie Rijksmuseum, Amsterdam — 34, 37, 38, 44; St. Kolowca — 8, 31, 32, 43, 65; F. Lahaye — 29; J. Langda — 20; Lichtbeelden Instituut, Amsterdam — 39; Z. Malinowski — 11; Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie — 10; Muzeum Czartoryskich w Krakowie — 55; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu — 51; E. Rachwał — 18; H. Romanowski — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 35, 41, 42, 47, 49, 50, 56, 61, 63; L. Sempoliński — 9, 30, 40, 52, 60; Statens Museum for Kunst, Kobenhaven — 58, 59.

Theodo  
Lubien

1. Podpis Bogdana Teodora Lubienieckiego



2. Portret rodziny



3. Portret rodziny, fragment





4. Portret rodziny, *fragment*



5. Król Pikus i Kirke



6. Bitwa, szkic według obrazu Salvatore Rosy



7. Bitwa, fragment



8. Zuzanna w kąpielu





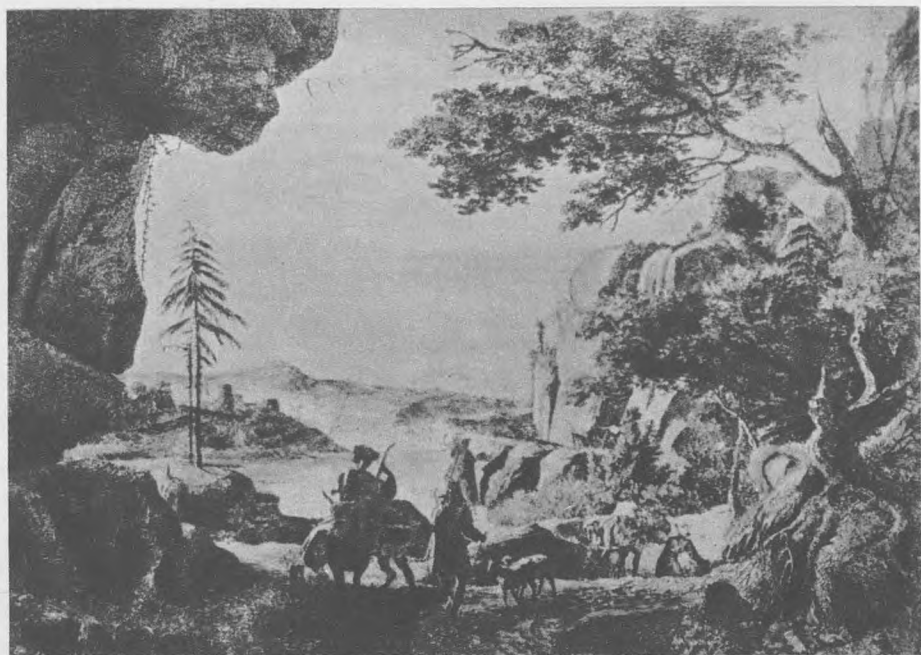
9. Zuzanna w kąpiel, fragment



10. Portret Piotra Schenka, ok. 1700 r.



11. Krajobraz, 1698—1701 r.

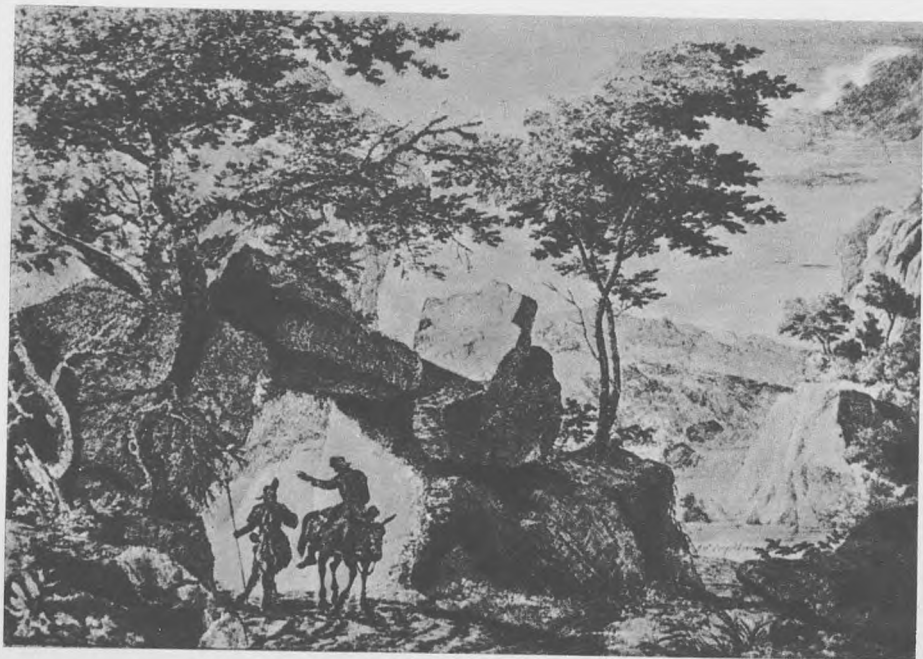


12. Krajobraz, 1698—1701 r.

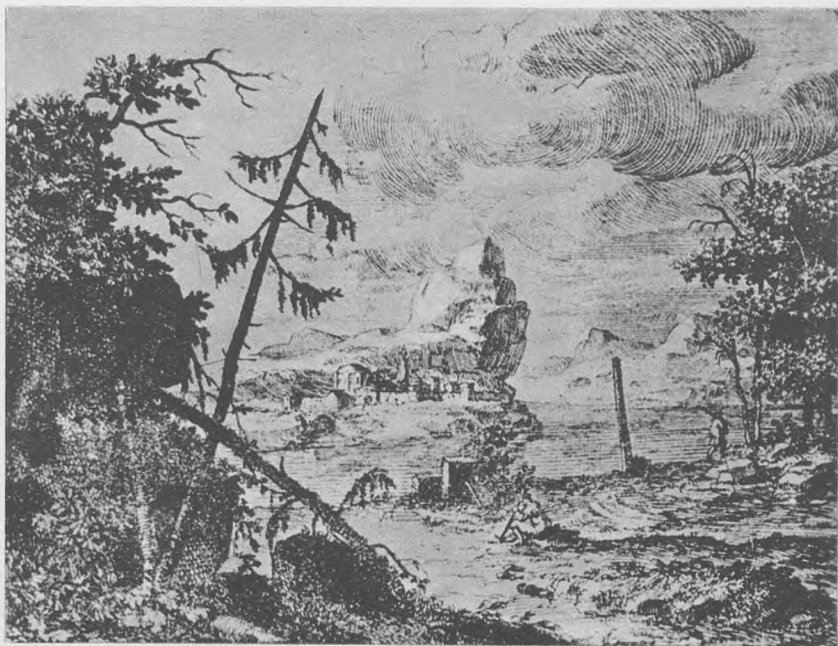


13. Krajobraz, 1698—1701 r.





14. Krajobraz, 1698—1701 r.



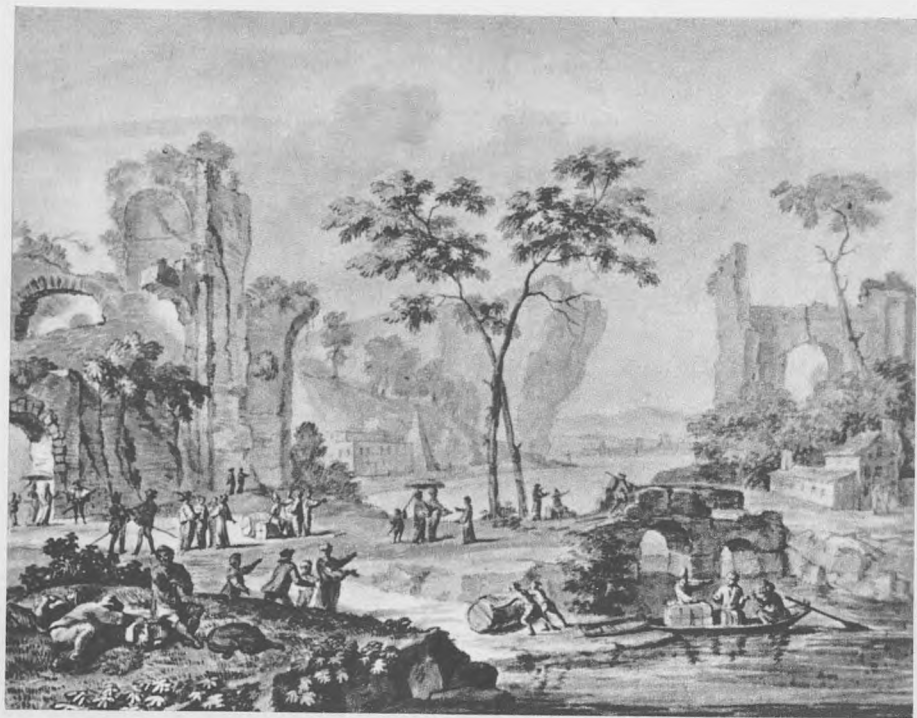
15. Krajobraz, 1698—1701 r.



16. Krajobraz, 1698—1701 r.



17. Krajobraz, 1698—1701 r.



18. Krajobraz, 1698—1701 r.





19. Karta tytułowa wydawnictwa o Arsenale berlińskim



20. Andrzej Schlüter, Maska umierającego wojownika, 1695—96 r.



21. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez  
Bogdana Lubienieckiego, 1695—96 r.



22. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—96 r.



23. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—96 r.





24. Rysunek maski diaba Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—96 r.



25. Rysunek maski dłuta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—96 r.



26. Rysunek maski dluta Andrzeja Schlütera wykonany przez Bogdana Lubienieckiego, 1695—96 r.



27. Andrzej Schlüter, Maska umierającego wojownika,  
1695—96 r.

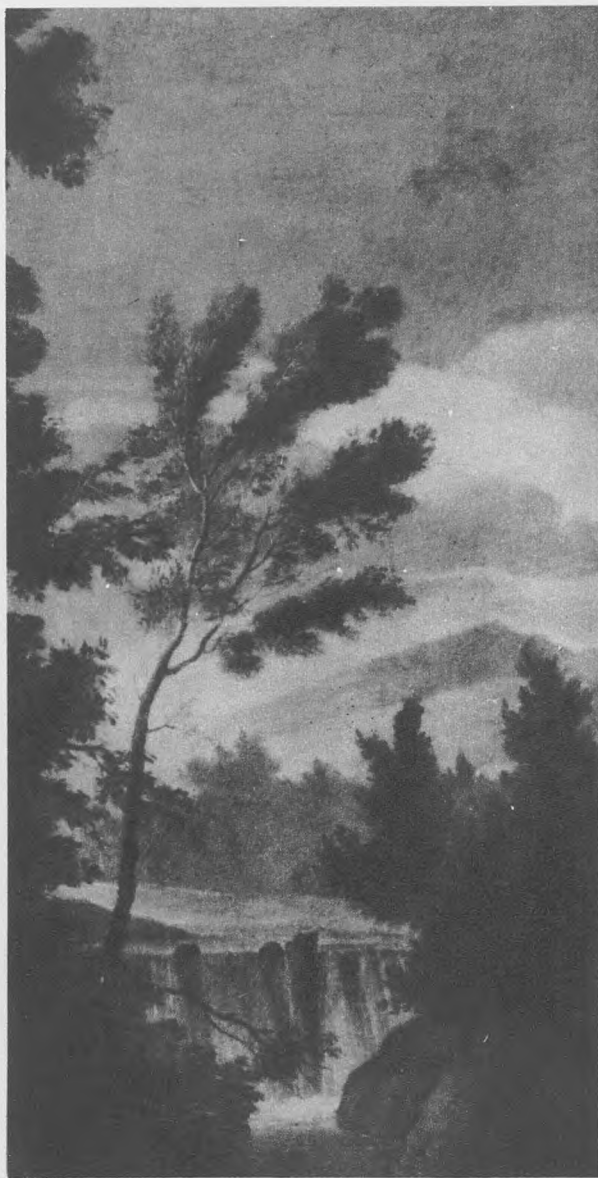




Lubienietzki



29. Portret nieznanego mężczyzny, 1702 r.



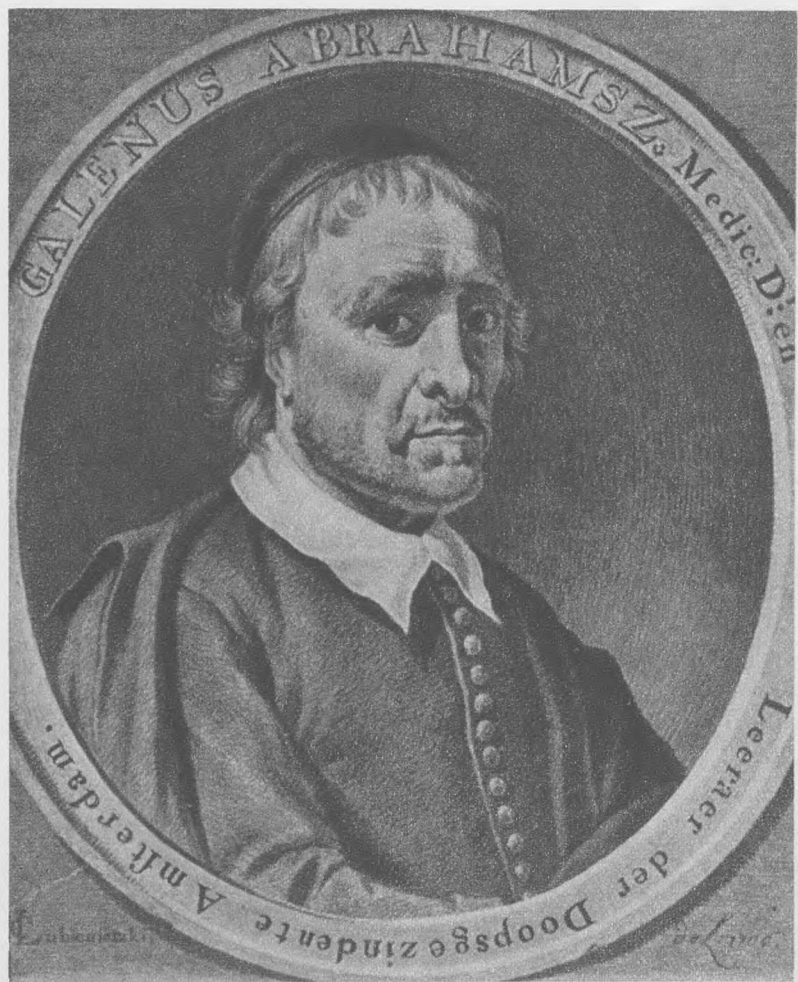
30. Portret nieznanego mężczyzny, *fragment*



31. Portret Adriaena Witterta van der Aa, 1711 r.



32. Portret Anny Marii de Moens van der Aa, 1711 r.



33. Portret Galenusā Abrahamsza, 1706 r.





34. Portret Joba Sieverts, 1713 r.



35. Portret Daniela Willincka, 1719 r.



36. Miedzioryt F. Ottensa według portretu Daniela Willincka namalowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego



37. Portret Arenta van Buren, 1721 r.



38. Portret Sabiny Agnieszki d'Acquet van Buren, 1721 r.



39. Portret rodziny Gozenijn van de Ryp Centen, 1721 r.





40. Portret rodziny Gozenijn van de Ryp Centen, *fragment*



41. Miedzioryt Jakuba Houbrakena według portretu Jana Brandta namalowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego



42. Mezzotinta Piotra Schenka według portretu Zygmunta Gałęckiego namalowanego przez Krzysztofa Lubienieckiego



43. Krzysztof Lubieniecki (?), Portret mężczyzny



44. Autoportret Krzysztofa Lubienieckiego



45. Portret dziewczynki





46. Portret dziewczynki



47. Mojżesz wydobywający wodę ze skały



48. Mojżesz wydobywający wodę ze skały, fragment



49. Mojżesz wydobywający wodę ze skały, fragment



50. Mojżesz wydobywający wodę ze skały, *fragment*

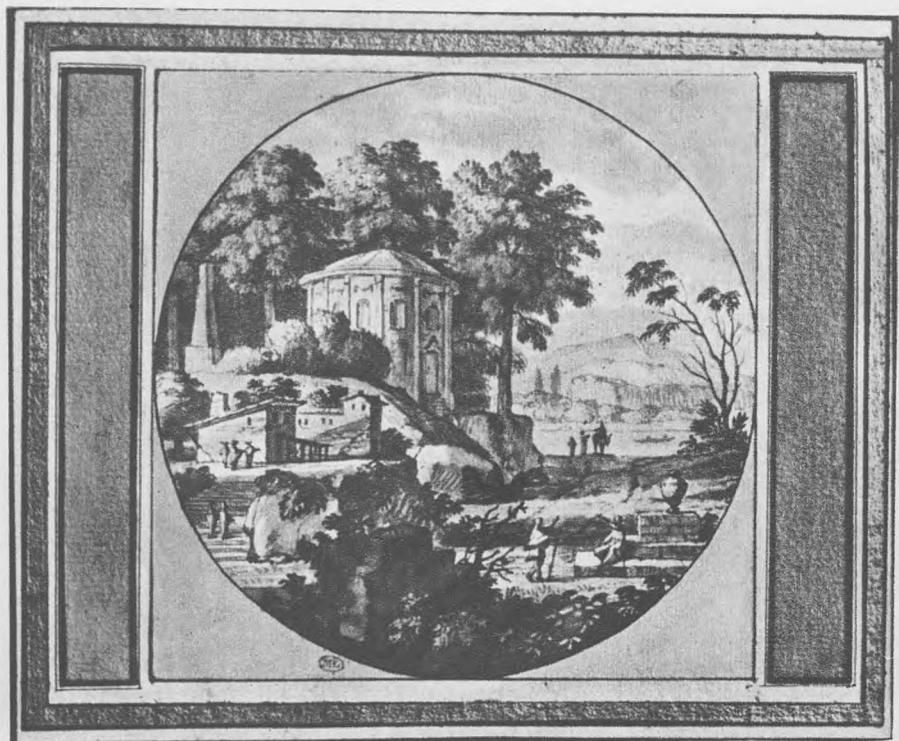


51. Manna, 1715 r.





52. Manna, fragment



53. Krajobraz fantastyczny



54. Krajobraz fantastyczny



55. Scena mitologiczna, 1701 r.



56. Rycina S. Fakkego z 1768 r. przedstawiająca dekorację Krzysztofa Lubienieckiego w teatrze amsterdamskim



57. Częstowanie tabaką, 1720 r.





58. Palacze, 1720 r.



59. Smakosze, 1720 r.



60. Smakosze, fragment



61. Bakalarz, 1727 r.



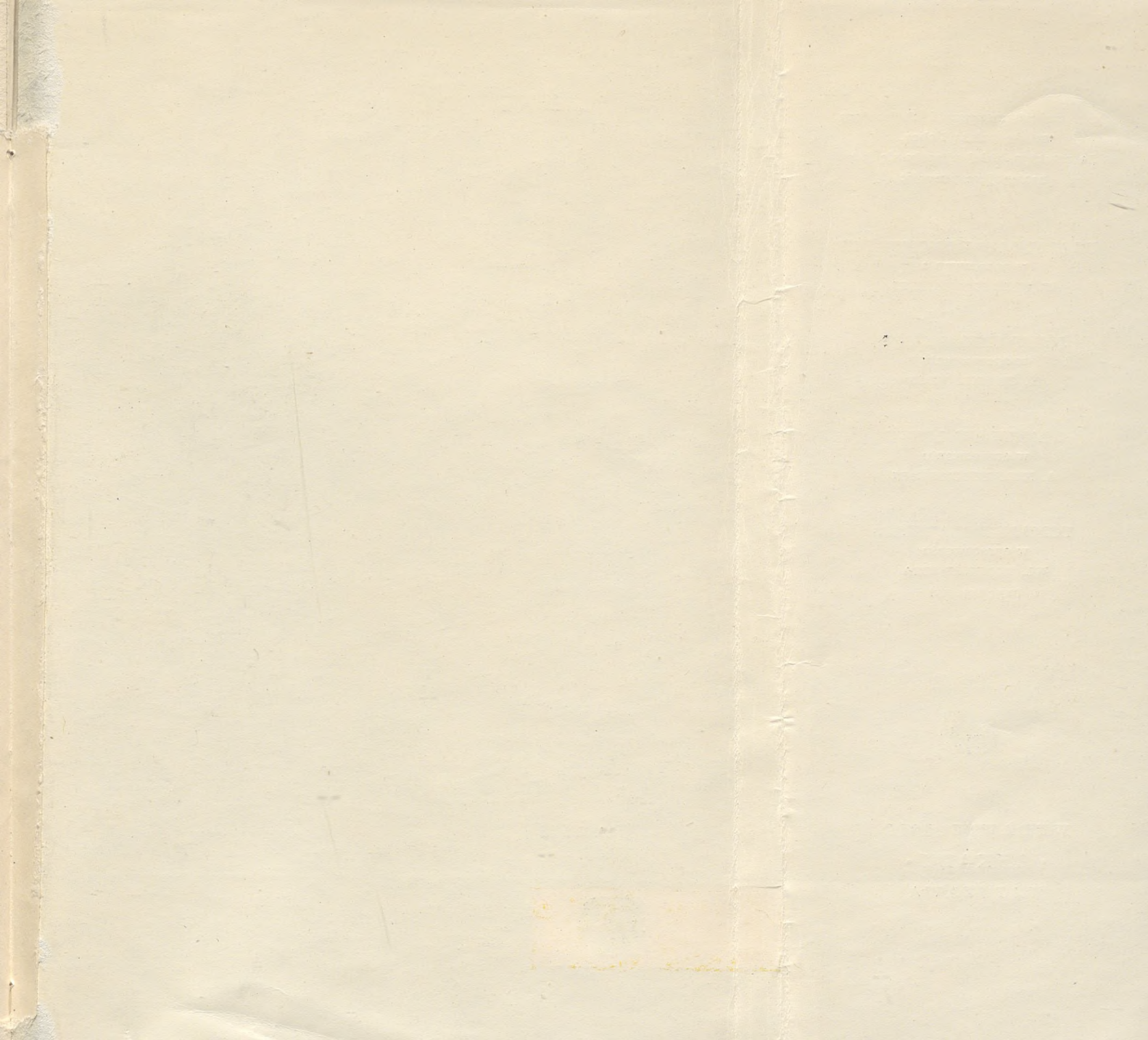
62. Bakalarz, fragment

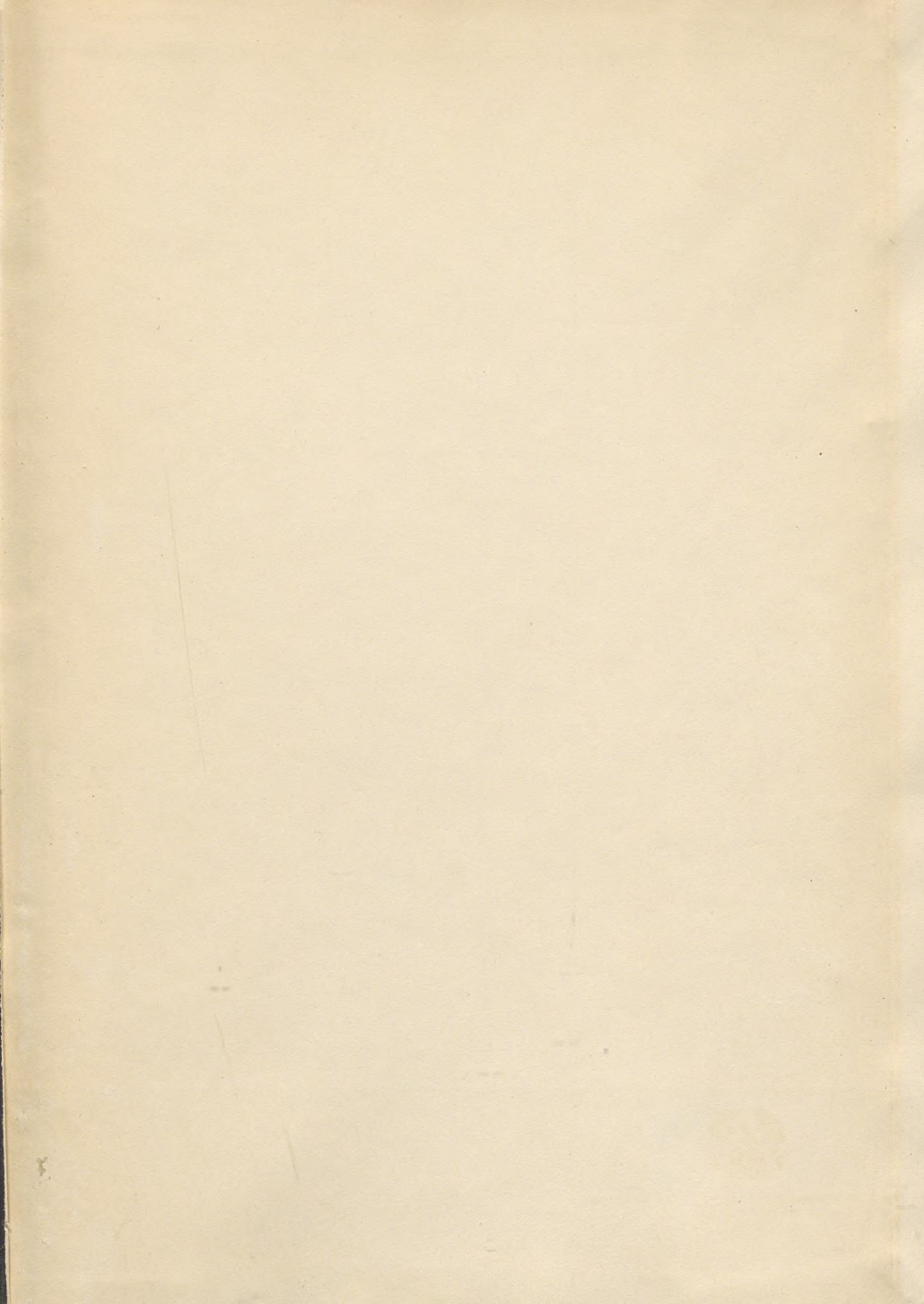


63. Chłopiec z kaczką, 1729 r.



















714848

Biblioteka Narodowa  
Warszawa



30001008225007