

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 10 (121) październik

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 10 (121) październik

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacje:

Seminarium „Rzemiosło Artystyczne, Sztuka Stosowana, Design” - zaproszenie

Uroczyste spotkanie i seminarium w związku z podpisaniem porozumienia o współpracy z Wydziałem Orientalistycznym UW oraz dziesięcioleciem seminariów w PISnSS - zaproszenie

Spotkanie poświęcone pamięci Marii i Kazimierza Piechotków - zaproszenie

Jerzy Malinowski, Recenzja książki: Юрій Бірюльов / Jurij Biriulow,

Єврейська архітектурна спадщина Львова. Наукова монографія/

Żydowska architektoniczna spuścizna Lwowa. Monografia naukowa

Polskie badania nad Indonezją – konferencja naukowa - zaproszenie

Radosław Predygier, *O projekcie „Sgraffito w Setouchishi. Otwarte Muzeum*

Artykuły

Filip Chmielewski, *Dwie wersje „Bakalarza” Krzysztofa Lubienieckiego.*

Oryginał i kopia?

Daria Rutkowska-Siuda, *Wykorzystanie produktów żeliwnych Zakładów*

Górnich „Bliżyn” w inwestycjach sakralnych na przełomie XIX i XX wieku

w dobrach hr. Broel-Platera

Nowe publikacje

INFORMACJE

SEMINARIUM

RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE, SZTUKA STOSOWANA, DESIGN

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

zaprasza 3 listopada o godz. 16.30 do siedziby Instytutu przy ul. Foksal

na seminarium

z referatem dr Karoliny Wolskiej-Pabian (MNW, PISnSS)

Ceramika polska w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Seminarium będzie miało formę hybrydową z możliwością uczestnictwa online za pomocą programu Teams.

Link do spotkania <https://teams.live.com/meet/>



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**



ORIENTALISTYKA UW
1932 - 2022

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

zaprasza na uroczyste spotkanie i seminarium

w związku z podpisaniem porozumienia o współpracy naukowo-dydaktycznej

z Wydziałem Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego

oraz dziesięcioleciem seminariów w Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata.

Spotkanie odbędzie się 17 XI 2022 roku o godz. 16:00 w Sali Kominkowej na I piętrze Centrum Myśli Jana Pawła II, ulica Foksal 11.

Porządek:

Prof. dr hab. Jerzy Malinowski (prezes PISnSS), *Historia, program i działalność Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata*

Prof. dr hab. Piotr Taracha (dziekan WO UW), *Tożsamość orientalisty*

Prof. ASP dr hab. Bogna Łakomska (kierowniczka Zakładu Historii i Teorii Sztuki ASP Gdańsk, prezes Oddziału Gdańskiego PISnSS), *Zderzenia międzykulturowe w twórczości współczesnych artystów chińskich (Huang Yongping, Chen Haiyan, Cai Guoqiang i Ai Weiwei)*

Dr Jacek Tomaszewski (kierownik Pracowni Konserwacji Zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku, członek PISnSS), *Obraz „Ukrzyżowanie” w kościele w Agwāzie (Təgray, Etiopia): badania technologiczne i analiza ikonograficzna*

Dr Agnieszka Kluczeńska-Wójcik (wiceprezes PISnSS), *Relacje i transfery kulturowe polsko-japońskie w programach badawczych i publikacjach PISnSS*

Prof. UW dr hab. Hanna Rubinkowska-Anioł (Katedra Języków i Kultur Afryki WO UW, wiceprezes PISnSS), *Moda czy manifest polityczny – kilka uwag o etiopskich ubraniach*

Dyskusja o współpracy – programie badań, dydaktyce i działalności organizacyjnej.

PISnSS dziękuje Centrum Myśli Jana Pawła II za udostępnienie Sali i współpracę organizacyjną.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i
Zarząd Główny Stowarzyszenia Architektów Polskich SARP

zapraszają 28 listopada 2022 roku o godz. 17 do Pawilonu SARP

na spotkanie poświęcone pamięci architektów

Marii i Kazimierza Piechotków

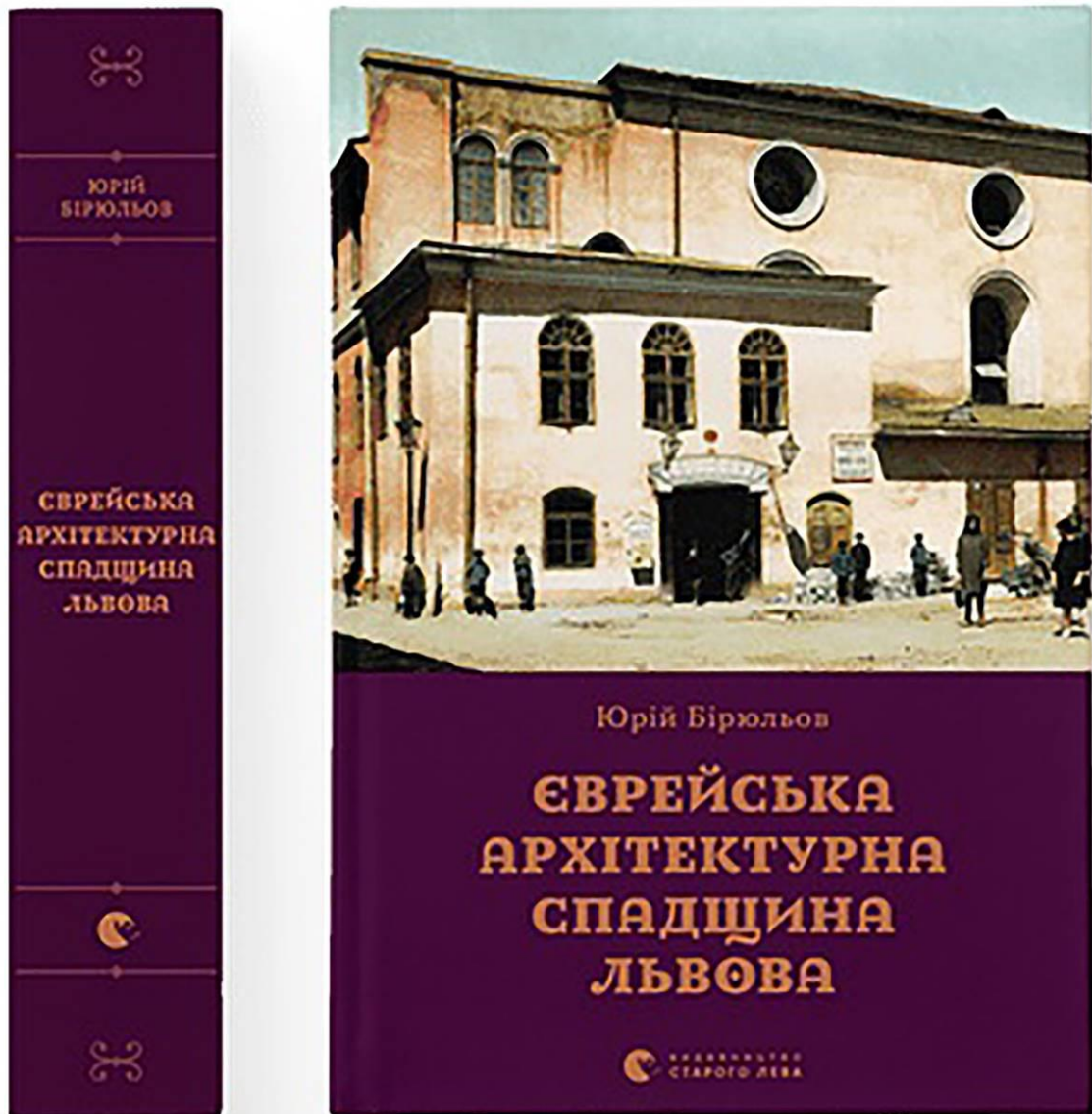
– wybitnych badaczy, którzy ocalili pamięć o architekturze bóżnic, urbanistycie dzielnic żydowskich i kulturze artystycznej Żydów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej.

Maria (zm. 2021) i Kazimierz (zm. 2010) Piechotkowie byli autorami publikacji:

„Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej”,
„Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej” i
„Oppidum Judeorum. Żydzi w przestrzeni miejskiej dawnej Rzeczypospolitej”
(w językach polskim i angielskim),

Drugie, znacznie rozszerzone i wzbogacone wydania tych publikacji (w językach polskim i angielskim), ukazały się w serii „[Sztuka żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej](#)” w latach 2015-2021. Publikacje zostały dofinansowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz z prywatnej donacji.

Podczas spotkania wspominać Państwa Piechotków będą: prof. Jerzy Malinowski (redaktor naukowy serii), prof. Jeremi Królikowski (szef zespołu architektów SARP przygotowującego plany i przekroje perspektywiczne bóżnic), Agata i Marek Kuniccy-Goldfingerowie (redaktorzy serii), dr Edyta Barucka (redaktor m.in. książki Państwa Piechotków „Krajobraz z menora”), dr Eleonora Bergman i Maciej Piechotka.



Юрій Бірюльов, Єврейська архітектурна спадщина Львова.

Наукова монографія/ Żydowska architektoniczna spuścizna Lwowa.

Monografia naukowa

Видавництво Старого Лева, Львів 2022

ISBN 978-966-448-014-4; s.632

Jerzy Malinowski

Юрій Бірюльов

Єврейська архітектурна спадщина Львова. Наукова монографія/

Żydowska architektoniczna spuścizna Lwowa. Monografia naukowa

– recenzja książki

Profesor Jurij Biriulow jest znanym i cenionym w Ukrainie i Polsce historykiem sztuki, badaczem sztuki Lwowa XIX i początku XX wieku. Od wielu lat współpracuje z polskimi instytucjami naukowymi. Uczestniczy w konferencjach w Polsce. Publikuje książki oraz artykuły w polskich czasopismach z zakresu sztuki. W 2021 roku został członkiem honorowym Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

Opublikowana niedawno praca *Єврейська архітектурна спадщина Львова. Наукова монографія* stanowi kolejną ważną pozycję w dorobku naukowym Autora. Po publikacjach Majera Bałabana z początku XX wieku oraz Marii i Kazimierza Piechotków jest ona podstawowym opracowaniem, które opiera się na materiałach historycznych, zachowanych w lwowskich archiwach, a także kwerendzie w prasie i publikacjach.

Pozycja podzielona została na kilka części. Po wstępnych uwagach Autor zamieszcza obszerny, syntetycznie ujęty zarys omawianej tematyki *Шляхи розвитку єврейської архітектури у Львові / Tendencje rozwojowe żydowskiej architektury Lwowa*. Obejmuje on czasy od lokacji miasta przez króla Kazimierza Wielkiego w 1356 roku i wydania przez niego przywilejów dla Żydów w 1357 do II wojny światowej z wyodrębnieniem okresów związanych z historią polityczną Lwowa. Zakres przedmiotowy przeglądu historii architektury i urbanistyki miasta jest szeroki – od architektury bożnic, przez obiekty użyteczności publicznej, do kamienic i willi, obejmując zasięgiem badań cały obszar miejski, zamieszkały przez ludność żydowską.

Istotną częścią pracy jest inwentaryzacja obiektów architektury i budownictwa, w tym nieistniejących (jak dawne synagogi), licząca 440 pozycji. Autor dzieli obiekty na pięć rodzajów: I. *Синагогу / Synagogi* (1-34), II. *Громадські будівлі / Budynki użyteczności publicznej* (35-74), III. *Торгово-*

фінансові споруди і заклади / Obiekty i zakłady handlowe (75-100), IV. *Промислові споруди / Obiekty przemysłowe* (101-121) oraz największy ilościowo V. *Житлові будинки / Budynki mieszkalne* (122-440).

Najszerzej zostały omówione bożnice (jak bożnica „Złota Róża” fundacji Nachmanowiczów czy Bożnica Przedmiejska). Autor opisuje historię budowli, wskazuje ich fundatorów i mecenasów, określa funkcje, które pełniły w społeczności żydowskiej miasta, wymienia budowniczych czy architektów, artystów dekoratorów. Każda pozycja opatrzona jest wykazem archiwaliów i bibliografią.

Dla historyków, historyków sztuki, badaczy Lwowa niezwykle wartościowe merytorycznie są następne części. Autor, analizując budowle użyteczności publicznej, obiekty handlowe (z pasażami) i przemysłowe, a przede wszystkim domy mieszkalne, łączy z nimi setki postaci znanych z działalności publicznej, literatury, sztuki i innych dziedzin życia, wiele zasłużonych rodzin, odgrywających rolę w historii i kulturze. Połączenie tych postaci i rodzin z lwowskimi budynkami odkrywa zupełnie nową, inną perspektywę badawczą, zwłaszcza że prof. Biriulow często podaje nieznane dotąd dane biograficzne na podstawie kwerend w archiwach. Podobne znaczenie dla badań mają informacje dotyczące instytucji politycznych, społecznych, kulturalnych, szkół, galerii sztuki, pracowni artystów i architektów. Istotne jest także wskazanie na podstawie archiwalnych planów architektów projektantów (często Polaków) oraz wykonawców budowli i domów, artystów dekoratorów i rzemieślników. Jest to materiał znacznie rozszerzający informacje biograficzne zawarte w słownikach, m.in. literatów i artystów. Dla badań nad historią i kulturą Lwowa, Polski, Europy Środkowej, Izraela, czasem jeszcze szerzej, ten aspekt pracy ma międzynarodowe znaczenie.

Kolejną częścią książki jest obszerny *Словник єврейських архітекторів Львова / Słownik żydowskich architektów Lwowa*, zawierający parędziesiąt biogramów architektów żydowskich i spolonizowanych Żydów. To pierwsze tego rodzaju przedsięwzięcie ukazuje środowisko architektów, często absolwentów Politechniki Lwowskiej, tworzone od połowy XIX wieku, a interesujące zwłaszcza w okresie międzywojennym, kiedy twórcy żydowscy

zdominowali realizacje nowej architektury funkcjonalistycznej. Sporządzenie słownika jest niezwykle ważnym przedsięwzięciem dla badań nad architekturą Lwowa, Galicji i Polski międzywojennej.

Tom zawiera obszerną bibliografię, wykazy źródeł archiwalnych, indeks nazwisk, a także około 800 ilustracji czarno-białych oraz 84 kolorowe.

POLSKIE BADANIA NAD INDONEZJĄ. W HOŁDZIE DR. JANUSZOWI KAMOCKIEMU

Ogólnopolska konferencja naukowa

Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie | 21-22 stycznia 2023



Rejestracja do 30 listopada 2022
konferencja@muzeumazji.pl



PATRONAT HONOROWY:



PARTNERZY:



POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
WAD ŚWIATA



POLSKIE BADANIA NAD INDONEZJĄ. W HOŁDZIE DR. JANUSZOWI KAMOCKIEMU

Ogólnopolska konferencja naukowa
Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie
21-22 stycznia 2023 r.



Zapraszamy Państwa do udziału w interdyscyplinarnej konferencji naukowej poświęconej Indonezji. Jako ogromny, zróżnicowany i szybko zmieniający się kraj przyciąga i fascynuje coraz więcej osób. Są wśród nich także polscy specjaliści reprezentujący różne dyscypliny i ośrodki badawcze. Konferencja będzie okazją do zaprezentowania swoich dotychczasowych działań, wymiany myśli oraz inspiracją dla przyszłych projektów badawczych. Zapraszamy szczególnie antropologów, archeologów, etnolingwistów, etnologów, historyków sztuki, muzeologów, muzykologów, teatrologów.

Otwarci jesteśmy także na tematy z innych dziedzin. Chcemy rozmawiać między innymi o tym,

- co jest w Indonezji interesujące dla Polskich badaczy,
- czego możemy się w tym kraju nauczyć,
- jakie widzimy przed nim wyzwania,
- co dzięki swoim działaniom pragniemy zatrzymać dla przyszłych pokoleń,
- jakie indonezyjskie kolekcje znajdują się w Polsce.

Liczymy, że dzięki konferencji, jako badacze, wzajemnie poznamy siebie i nasze zainteresowania.

Konferencja poświęcona zostanie pamięci **dr. Janusza Kamockiego** – zmarłego w 2021 r. etnografa i muzealnika, jednego z pierwszych polskich badaczy kultury i sztuki Indonezji, a także wielkiego miłośnika tego kraju. Jego działalność przyczyniła się do powstania Muzeum Azji i Pacyfiku.

Konferencja odbędzie się w kluczowym dla historii Muzeum momencie – tuż po otwarciu ekspozycji stałej, której część stanowi **Galeria indonezyjska** prezentująca ok. 400 obiektów oraz w pięćdziesięciolecie powstania Muzeum.

Dla uczestników konferencji zostanie zorganizowane oprowadzanie kuratorskie po wystawie.

Oczekujemy na propozycje tematów wystąpień do 30 listopada 2022 r.

Zgłoszenia, wraz z krótkimi abstraktami i biogramami prosimy przesyłać na adres:

konferencja@muzeumazji.pl

Nie przewidujemy opłaty konferencyjnej.

Zapewniamy poczęstunek podczas przerw kawowych i obiady.

Koszty dojazdu i noclegu uczestnicy pokrywają we własnym zakresie.

Rada Programowa: dr Maria Szymańska-Ilnata, dr Dawid Martin, dr Krzysztof Morawski

Organizator: Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie

Sekretarz konferencji: Katarzyna Czapska

Patroni: Ambasada Republiki Indonezji w Warszawie, Stowarzyszenie Polsko-Indonezyjskie „Sahabat”

Patroni medialni: Acta Asiatologica Varsoviensia, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Światła

Radosław Predygier

Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii PISnSS

O projekcie „Sgraffito w Setouchishi – Otwarte Muzeum”

5 października 2022 roku odbyła się oficjalna inauguracja dwóch, z czterech planowanych, murali sgraffito na murach japońskiego Liceum Prefekturalnego w Oku, w mieście Setouchishi.



Jest to projekt realizowany przez Polską Misję Artystyczno-Naukową w Japonii, we współpracy z miastem Setouchishi oraz Fundacją Fukutake w ramach budżetu obywatelskiego miasta Setouchishi, którego celem jest zwiększenie potencjału kulturalnego i atrakcyjności Liceum w miejscowości Oku.

Na uroczystości obecny był prezydent miasta Setouchishi Pan Akinari Takehisa, reprezentująca Fundację Fukutake Pani Wada Hiroko, dyrektor szkoły Pan Hagihara Yasumasa, młodzież szkolna, organizatorzy, zaproszeni

goście, a także przedstawiciele mediów – gazety Yomiuri Shimbun oraz telewizji NHK.



Realizacja projektu rozpoczęła się już w kwietniu, miesiącu rozpoczynającym rok szkolny w Japonii, spotkaniami z władzami szkoły i młodzieżą koła plastycznego. Na spotkaniu w maju, po krótkim wprowadzeniu w zagadnienie kultury i sztuki polskiej oraz techniki sgraffito w Polsce i Europie, odbyły się warsztaty, na których młodzież wykonała niewielkie prace – sgraffito wycinane w glinie, następnie wypalone w piecach ceramicznych miejscowych zakładów ceramiki Bizen „Sabukaze”.

Tego samego miesiąca po wstępnych przygotowaniach muru i postawieniu rusztowań, został położony pierwszy narzut zaprawy wapiennej „shitaji”, czyli pierwszy zgrubny narzut wapienny „arriciatto”, służący jako podłoże pod właściwe dzieło, które wykonano po dwumiesięcznej przerwie technologicznej, koniecznej dla właściwego okrzepnięcia tynku.

Właściwie przy wszystkich pracach asystowała młodzież Liceum, pomagając i biorąc udział w realizacji kolejnych etapów pracy.

Sgraffito to monumentalna technika malarska, wykonywana na murze, w mokrym jeszcze tynku wapiennym, którego kolorowe warstwy, nakładane jedna na drugą, są wycinane – wydrapywane (wł. „sgraffare”) w bogate wzory.



Sgraffito daje trwałą i efektowną dekorację ścienną, wpisując się na pokolenia w pejzaż i kulturę miejsc, w których powstało.



Po etapie dyskusji, wykonaniu szkiców, wstępnych projektów i wielu spotkań z młodzieżą powstały projekty „Wiosna” i „Lato”, z cyklu „Cztery Pory Roku”, rozłożonego na dwa kolejne lata realizacji.



W projektach pojawiły się motywy „sakury”, czyli kwitnącej wiśni („Wiosna”), sztucznych ogni „hanabi” oraz święta „tanabata”, czyli zwyczaju wieszania karteczek z życzeniami na gałązkach drzew bambusowych 7 lipca.

Wykorzystano również motywy zaczerpnięte z twórczości wielkiego malarza Takehisy Yumeji (1884-1934), który urodził się w tej właśnie miejscowości, w Oku.

Realizacja murali odbyła się w sierpniu; 3 i 4 sierpnia zrealizowano sgraffito „Wiosna”, a 19 i 20 sierpnia mural „Lato”.



Przez cały czas realizacji projekt był szeroko komentowany w prasie: „Sanyo Shimbun” 11.05., 7.09., „Yomiuri Shimbun” 28.05. (oczekiwany kolejny artykuł), w telewizji: RSK 5.08., 24.08., RSN 5.08., NHK 5.08., 6.10.

Dopełnieniem wydarzenia była wystawa w Muzeum Setouchishi w Ushimado w dniach 6-25 września, na której zaprezentowano zdjęcia realizacji sgraffito, wykonane w latach 2020-2021 przez Polską Misję Artystyczno-Naukową w Japonii w Setouchishi.

Na przyszły rok planowana jest kontynuacja i równocześnie zakończenie cyklu „Cztery Pory Roku” projektu „Sgraffito w Setouchishi. Otwarte Muzeum”.



„Sgraffito w Setouchishi – Otwarte Muzeum”

Organizator: Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii PISnSS

Sponsor: Miasto Setouchishi, Fundacja Fukutake

Gospodarz: Liceum Prefekturalne w Oku

Współpraca partnerska: Ashidachi Sekkai Kogyo, UG Giken, Nihon IT Business College

Realizacja: Radosław Predygier

Zespół: Miki Hironori, Ohta Yoshiharu, Korenaga Kazuhiro, Fujiwara Yasuyuki

ARTYKUŁY

Filip Chmielewski

Muzeum Narodowe w Krakowie; PISnSS

Dwie wersje *Bakałarza Krzysztofa Lubienieckiego*. Oryginał i kopia?

Jedna z licytacji przeprowadzonych w ostatnich latach przez dom aukcyjny SCHULER AUKTIONEN AG w Zurychu (7 oraz 9-11 grudnia 2015 roku), przyniosła nieoczekiwane pojawienie się niewielkiej sceny rodzajowej, z umieszczoną na ramie tabliczką z nazwiskiem twórcy i datami jego życia: *Christoph von Lubinetzky/ 1659-1729*¹. Kompozycja ta niemal identyczna jest z obrazem znanym jako *Bakałarz*, przechowywanym w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i noszącym sygnaturę twórcy oraz datę powstania, odczytywaną jako 1727 rok. Wersja z Zurychu, która szczęśliwie trafiła w posiadanie polskiej nabywczyni, również nosi tożsamą sygnaturę malarza pochodzącego z arińskiego rodu (który wcześniej opuścił Rzeczpospolitą i osiadł w Holandii, gdzie stał się twórcą popularnych scen rodzajowych), zawartą na karcie papieru umieszczonej w prawym dolnym rogu kompozycji. Jest ona wyraźnie czytelna i odpowiada faktycznej sygnaturze, używanej przez Krzysztofa Lubienieckiego (*CLubienietzki*; z pierwszymi literami splecionymi). Co więcej, scenę ujawnioną w Szwajcarii można powiązać z obrazem, który wypłynął na innej aukcji, tym razem niemieckiej, przed ponad stu laty. Organizatorzy licytacji w Zurychu posiadali informację, iż oferowana scena karania chłopca przez nauczyciela-bakałarza może być tożsama z kompozycją figurującą w dawnym katalogu aukcyjnym sprzedawanej sporej i wartościowej kolekcji dzieł dawnych mistrzów należącej do Alberta Grossmanna-Brombacha; do wyprzedaży tej doszło 30

¹ Aukcja SCHULER AUKTIONEN AG; Seestrasse 341, Zurych; wystawa przedaukcyjna w dniach: 28.11.-4.12.2015 roku; licytacja: 7, 9-11.12. tegoż roku (Christoph / f von Lubienietzky).

października 1902 roku w Monachium, w firmie Hugo Helbinga. Wówczas obraz ten zatytułowano *Das Innere einer Schulstube*, jednak nie występował on samodzielnie. Dodatkowo, parą (*pendant*) dla niego była inna kompozycja, nosząca tytuł *Die Schnupfer* (Palacze), zresztą o tych samych wymiarach płótna (według katalogu obie sceny mierzą 56 x 48 cm). Interesujący



il. 1. Krzysztof Lubieniecki, *Bakalarz*, 1711 (?), własność prywatna (Warszawa); fot. dom aukcyjny Schuler Auktionen AG, Zurych

wyduje się fakt, iż scenka z dwoma mężczyznami zażywającymi tabaki także posiadała sygnaturę, ale naniesioną bez daty. Natomiast w odniesieniu do obrazu z nauczycielem w szkolnej izbie mowa jest o występowaniu niezbyt wyraźnej daty, figurującej tuż pod nazwiskiem twórcy; datę odczytywano jako „1711”, lecz z pewnymi zastrzeżeniami. Oferowane kompozycje uzyskały swe opisy, zawarte wraz z reprodukcjami fotograficznymi w zachowanym

drukowanym katalogu². W wymienionym komentarzu do sceny szkolnej, scharakteryzowanej ogólnikowo, zamieszczono spostrzeżenie odnoszące się do pozornie trudnego do zidentyfikowania przedmiotu, którym nauczyciel karze chłopca-ucznia, zwracając również uwagę na obecność i wygląd położonej sygnatury. Sprzedawany obraz znajdował się w dobrym stanie, co pozwoliło odczytać sygnaturę oraz dostrzec rozmaite szczegóły umieszczone we wnętrzu szkolnej lub domowej izby. Natomiast trudno dojrzeć nieco zamazane (lub jedynie zarysowane) litery na karcie listu lub pisma oraz w księdze usytuowanej powyżej, po prawej stronie kompozycji. Poza tymi ogólnikowymi informacjami szwajcarski dom aukcyjny nie podał już żadnych innych danych dotyczących wystawionego obrazu, w tym proveniencyjnych, odnoszących się do jego wcześniejszej historii (poza obecnością w zbiorach Alberta Brombacha) (il. 1).

W przeciwieństwie do stosunkowo niedawno ujawnionej sceny z Zurychu znacznie więcej można powiedzieć o losach jej warszawskiego odpowiednika. Historia tej wersji, od wielu lat eksponowanej w Galerii Malarstwa Polskiego stołecznego Muzeum Narodowego jest, przynajmniej częściowo, znana i udokumentowana³. Jednak nie dysponujemy żadnymi

² *Sammlung Albert Grossmann Brombach. Ölgemälde Alter Meister. Auktion am 30 Oktober 1902/ Unter Leitung des Kunsthändlers/ Hugo Helbing in München (Wagmüllerstrasse 13), s. 17, poz. 83 i 84: Das Innere einer Schulstube/ Der alte Schulmeister straft einen vor ihm stehenden Jungen, der das Gesicht zum Weinen verzogen hat durch Schlagen mit einem eigenartigen Instrument auf die geöffnete Hand. Unter dem rechten Arm hält der Junge seinen Hut, in der rechten Hand ein offenes Buch. Hinter ihm ein stehendes Mädchen, welches mit der linken Hand nach dem Kopie langt, der mit schläfrigem Gesichtsausdruck zur Seite geneigt ist. Im Hinter-grunde bemerkt man die Köpie der Mitschüler.* Z dodatkową adnotacją dotyczącą sygnatury i daty: *Auf einem rechts hängenden Schriftstück bez.: C. Lubienietzky. 1711 (?) f.* Oba obrazy sprzedano wówczas za 1550 marek, niezidentyfikowanemu nabywcy.

³ Wersja ze zbiorów MNW: olej na płótnie, nr inw.: MP 2458 (d. 75376). Obraz warszawski publikowany lub wzmiankowany jest m.in. w: M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm, barok*, Warszawa 1971, s. 390, poz. 174 (tamże syntetycznie ujęta historia tej kompozycji wraz z istotnymi danymi na jej temat oraz równie krótkim omówieniem-komentarzem autorów); ponadto w: I. Czartoryska, *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Goetyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 35, nr 348; E. Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa 1850-1857, s. 282 i n.; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXIII, Leipzig 1929, s. 424 (Z. Batowski); T. Przykowski, *Bogdan i Krzysztof Lubienieccy*, „Prace Komisji Historii Sztuki” PAU, VIII, z. I., 1939-1946, s. 1 i n., 73, nr 88; Z. Batowski, *Teodor i Krzysztof Lubienieccy*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki”, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, I, 1949, s. 17, 29 i n.; M. Walicki, *Z dziejów polskiego barokowego portretu. Sztuka portretowa Lubienieckich*, „Rozprawy Komisji Historii Sztuki i Kultury”, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, I, 1949, s. 207, 211, 216; A. Pigler, *Barokthemen*, Budapest 1956, t.

pewnymi przesłankami, dzięki którym możliwe byłoby określenie czasu, w jakim obraz muzealny pojawił się na terenie przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, oraz ustalenie, w jaki sposób dotarł tutaj z terytorium Holandii. Wiadomo, że scenka z bakałarzem oferowana była do zakupu królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu, ale najprawdopodobniej ostatecznie nie trafiła do kolekcji malarstwa ostatniego monarchy na polskim tronie. W okresie rozbiorów niewielki obraz miałby trafić do rąk Tadeusza Matuszewicza (zmarłego w 1819 roku), który następnie podarował go księżnej Izabelli Czartoryskiej do tworzonych właśnie zbiorów puławskich. Tytułowa kompozycja, czyli *Bakałarz* przechowywana była w Domku Gotyckim w Puławach co najmniej do 1831 roku; panowało przekonanie, że w czasie powstania listopadowego, wraz ze zbiorami Czartoryskich, obraz miałby opuścić Polskę⁴. Rodzimi badacze przedmiotu, zarówno przedwojenni, jak i powojenni, upatrywali jego ponownego pojawienia się właśnie w kompozycji, która niespodziewanie wypłynęła podczas monachijskiej licytacji kolekcji Grossmanna-Brombacha, czyli w roku 1902. Dla jeszcze większego skomplikowania sprawy trzeba podkreślić istotny fakt: uznano, iż wówczas jedyna znana wersja, za którą dotychczas uważano obraz warszawski, musi być tożsama z wymienioną już oferowaną w Monachium na samym początku XX stulecia. Niestety, nie udało się ustalić, kto nabył obraz na aukcji w Monachium i jakie były jego losy do około 1920 roku, kiedy to – wciąż na niemieckim rynku – rzekomo odnalazł go i zakupił Stanisław Olex[ks]iński, pochodzący ze Lwowa sekretarz administracyjny Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Wydaje się, że skromne dziełko Lubienieckiego figurowało odtąd w zbiorach lwowskiego Ossolineum wraz z innymi obrazami

II, s. 541; M. Walicki, *Lubienieccy*, Warszawa 1961, s. 28 i 35 (przyp. 63 i 64; il. 61, 62); Z. Żygulski (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. VII, 1962, s. 222; *Galeria malarstwa polskiego. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, pod red. E. Charazińskiej, E. Micke-Broniarek, Warszawa 1995, s. 37 (E. Łomnicka-Żakowska); *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, pod red. K. Murawskiej-Muthesius i D. Folgi-Januszwskiej, Warszawa 2006, s. 133, poz. VA. 8. (nota M. Ochnio).

⁴ Scena z bakałarzem, przypisywana Krzysztofowi Lubienieckiemu, została następująco scharakteryzowana w dawnym inwentarzu Domu Gotyckiego w Puławach (kat. D. G. (I, II, III), rkps. 8017, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, cz. I, s. 319): „Obraz (...), który wystawia bakałarza uczącego dzieci. Ten obraz olejno malowany może być uważany jako pamiątka naszego kraju, gdyż ten, co go malował, był Polak, zwał się Krzysztof Lubieniecki. Wyraz w twarzach, rysunek i kolory godne są pochwały”.



il. 2. Krzysztof Lubieniecki, *Bakalarz*, 1727, Muzeum Narodowe w Warszawie; fot. MNW

zagranicznymi oraz polskimi, składającymi się na galerię malarstwa książąt Lubomirskich (podczas okupacji włączoną do zasobów miejskiej Galerii Obrazów). Trudno powiedzieć, w jakich okolicznościach scena z bakałarzem i uczniami już w roku 1931 opuściła Lwów, by następnie trafić (kupiona) do warszawskiego Muzeum Narodowego, gdzie znajduje się do dzisiaj jako pewne dzieło Krzysztofa Lubienieckiego, któremu towarzyszy powyższa historia związana z jego proveniencją. Dodajmy, proveniencją sceny niemal identycznej wymiarami ze „szwajcarskim” wariantem (olej ze zbiorów warszawskich mierzy dokładnie 57 x 50 cm). Ponadto, noszącej wyraźną i dokładną, nawet dzienną datę wykonania: 3 maja 1727 roku. W porównaniu z obrazem znajdującym się w posiadaniu prywatnym, na którym – jak już wspomnieliśmy – nie sposób odczytać żadnych napisów, poza wprowadzoną

sygnaturą, na egzemplarzu ze zbiorów polskich jest to jak najbardziej możliwe, gdyż litery są wyraźne i czytelne. Księga w prawym rogu obrazu, zapewne Biblia, otwarta jest na rozdziale: *DE PROPHET HOSE A*; z kolei na karcie listu usytuowanego poniżej, czytamy: *MYNHEER EVDWD CLUBIENIETZKI PI:/ AMSTERDAM DEN 3 MEY/ 1727*. W przypadku znanych dzieł młodszego z braci Lubienieckich zastanawia wprowadzenie tak dokładnego sygnowania oraz datowania, niewystępującego w pokrewnych scenach jego autorstwa, znajdujących się w różnych muzeach europejskich i polskich. Znamy bowiem jedynie niezbyt liczne zadatowane obrazy Krzysztofa Lubienieckiego; dokładne daty bywają umieszczone na portretach zazwyczaj wykonywanych na specjalne zamówienie oraz obok sygnatury w niektórych scenach rodzajowych, choć artysta wyjątkowo wprowadzał podobne informacje (il. 2).

Pobieżne przyjrzenie się obu kompozycjom (pozornie niemalże identycznym, bez żadnych występujących różnic) może prowadzić do przekonania, iż obcujemy z kolejnym rodzajowym przedstawieniem, jakże holenderskim w wyrazie, zaczerpniętym z codziennego życia mieszkańców Republiki Zjednoczonych Prowincji, przy tym niepozbawionym pewnych humorystycznych akcentów. Nieskomplikowana kameralna scenka sytuacyjna przypomina podobne realizacje XVII-wiecznych holenderskich „małych mistrzów”, chętnie odtwarzających anegdotyczne i narracyjne w treści, trafnie ujęte wyobrażenia ludzkich zachowań, podpatrzone z otaczającej ich rzeczywistości. Tak też przedstawia się „sytuacyjna” scena rozgrywająca się w szkolnej izbie (jak sądzi Monika Ochnio) lub też wnętrzu mieszkalnym, wykorzystywanym na potrzeby ówczesnej „szkoły” lub klasy uczniowskiej. Na pierwszym bliskim planie ograniczony kadr niemal „rozpiera” i wypełnia postać starszego brodatego mężczyzny-nauczyciela, odzianego w rodzaj ciemnego kaftana, ze zgufrowanym kołnierzem pod szyją. Na głowie surowego „belfra” osadzona jest spora czapa z pomponikiem. Nauczyciel przedstawiony jest w momencie zadawania kary nieprzygotowanemu lub też mało pojętnemu uczniowi-chłopcu w stroju o niebieskawym odcieniu. Karcony chłopiec, którego lewa wyciągnięta dłoń przytrzymywana jest do uderzenia, które zamierza zadać lupą na długim

trzonku uczący go starzec, jest już prawie bliski płaczu (co sugestywnie wyraża jego zmartwiona, skruszona mina). W drugiej dłoni uczeń, ściskający w pierwszej swój kapelusz, trzyma małą książeczkę (być może przeznaczoną do nabożeństwa). Po prawej, w rogu kompozycji, widnieje swoista „martwa natura”, złożona z przedmiotów usytuowanych w narożniku biurka (pulpitu z księgą [Biblią?], klepsydry oraz poniżej – pisma lub listu (z nożykiem niemal wystającym z blatu przykrytego obrusem). Scenie przygląda się zafrasowana dziewczynka (również z książeczką w dłoni), widoczna po lewej, na drugim planie; za zerkającą z niepokojem uczennicą widoczne są pochylone głowy kolejnych dzieci, zajętych szkolną edukacją lub zadaną lekcją. Równie starannie i drobiazgowo jak pierwszoplanowe przedmioty, oddane są poszczególne elementy (i utensylia), stanowiące wyposażenie wnętrza w tle obrazu, na które składają się biblioteka-regał z księgami oraz przyborami pisarskimi, kominek z okapem i parapetem (z butlami i fajkami), ponadto z zawieszonym obrazem ze sceną figuralną o tematyce trudnej do odczytania. Nieco więcej światła z zewnątrz wpuszcza do wnętrza gomulkowe okno, usytuowane bliżej środka kompozycji; obok można dojrzeć fragment otworu wejściowego z talerzem osadzonym w nadprożu. W obrazie zastosowano delikatne jasne i równomiernie rozproszone oświetlenie, którego zasadnicze źródło pozostaje ukryte. Przestrzeń, w której zaaranżowano scenkę, utrzymana w jasnej, raczej pogodnej kolorystyce, sugerowałaby wnętrze domostwa przekształconego na szkolną izbę niż typowej „scholi”. Zresztą ówczesne holenderskie klasy szkolne sytuowano w różnych mniej lub bardziej skromnych izbach mieszkalnych, zarówno miejskich, jak i wiejskich, niż w specjalnych budynkach przeznaczonych na cele edukacyjne, o czym można przekonać się, oglądając przykłady twórczości tamtejszych mistrzów malarstwa rodzajowego (Gerarda Dou, Adriaena van Ostade, Bartholomeusa Molenara czy Jana Steena) z postaciami reprezentującymi różne typy ludzkie, czasem bliskie karykaturze. Bohaterami obrazu Lubienieckiego, w sumie eleganckiego w wyrazie, są bardziej dostojne, a zarazem subtelniej potraktowane postacie, występujące już w XVIII-wiecznych strojach, czasem świadomie teatralizowanych. Sprawiają one wrażenie nieco zastygłych w bezruchu, niczym lalki lub marionetki. Poza tym w scenach malowanych

przez Krzysztofa Lubienieckiego wyczuwalny jest pewien specyficzny nastrój, trudny do jednoznacznego określenia. Ta swobodnie namalowana scena dobrze świadczy o talencie młodszego z braci Lubienieckich, tworzącego obrazy rodzajowe o ciekawej kompozycji, raczej pogodne w wyrazie, z postaciami jakby zatrzymanymi w akcji lub pozbawionymi szczególnych emocji, powściągliwymi pod względem gestykulacji czy mimiki. Polsko-holenderski malarz wprowadzał też zróżnicowane typy postaci, niekiedy pozwalające na odróżnienie go od pozostałych drobnych mistrzów-specjalistów w dziedzinie malarstwa rodzajowego, co może świadczyć o jego talencie portrecisty. Należy jednak podkreślić, że Polak nie był jednocześnie zbyt indywidualnym twórcą, raczej przetwarzał osiągnięcia innych, wprowadzając do swych kompozycji zapożyczone rozwiązania całości scen lub ich fragmentów. Podobna sytuacja zachodziła w przypadku konkretnych postaci. Jako artysta reprezentował Lubieniecki raczej „podobny świat pojęć, wyobrażeń i nawyków”, dający się odszukać u współczesnych mu twórców, jak też działających w poprzednim stuleciu – Złotym Wieku kultury holenderskiej. Dbając o detale, bywał jak inni malarze – precyzyjny i drobiazgowy.

W obu wersjach szkolnej sceny, tak samo uważanych za oryginalne kreacje Lubienieckiego, dopatrywano się przedstawienia domowej lekcji z chłopcem karconym zapewne za nieznaną Biblię, o czym mogłaby świadczyć rozłożona do czytania księga. Pozornie łatwa do odczytania treść obrazu została przesłonięta przez jego rodzajowy charakter. Podobne czytelne scenki odzwierciedlały rozmaite drobne wydarzenia z życia codziennego, ale jednocześnie nie były pozbawione głębszego sensu jako malarski wykładnik pewnych maksym moralnych. Ponadto przez przemyślane przedstawienie zawierały, wyrażone językiem malarstwa, unaocznione zasady życiowe i pojęcia, istotne dla światopoglądu ich holenderskich odbiorców w dużej mierze wyznania protestanckiego.

Jednak w przypadku scen szkolnych, ukazujących moment karania ucznia lub uczennicy, trudno jest mówić o jakimś szczególnym zainteresowaniu „małych mistrzów” w Holandii właśnie taką tematyką. Sądząc z zachowanego materiału ikonograficznego, ówczesznie tworzonych, a obecnie dostępnych

muzealnych lub rynkowych dzieł malarskich, nie wydaje się, aby w istocie był to specjalnie „ulubiony” temat, nazbyt obecny i podejmowany przez artystów specjalizujących się w przedstawieniach o charakterze rodzajowym, jak chcieliby Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz i Andrzej Ryszkiewicz, wypowiadający się o warszawskim *Bakałarzu* w swym popularnym *Malarstwie polskim...*, pracy dotyczącej sztuki pędzla czasów manieryzmu i baroku⁵. Jako malarski wzorzec dla Lubienieckiego nawet współcześnie wciąż przywołuje się (niezbyt konkretnie) kompozycje znanych XVII-wiecznych mistrzów holenderskich, takich jak Adriaen van Ostade albo Jan Steen. Zdaniem Michała Walickiego, muzealny *Bakałarz* miałby „blisko nawiązywać do kompozycji Steena z dawnych zbiorów Koebera w Hamburgu”⁶, ale wobec braku dostępności tego wymienionego obrazu trudno jest wysuwać jednoznaczne wnioski. Tym bardziej, że Jan Steen niejednokrotnie podejmował tematykę szkoły, tworząc też sceny z nauczycielem karcącym swych uczniów. Trzeba również pamiętać, że zarówno obrazy tego artysty, jak i innych współczesnych mu twórców nierzadko zmieniały miejsce przechowywania w rozumieniu różnych zbiorów oraz kolekcji, w których się znajdowały, tak więc nie zawsze są one identyfikowalne. Dodajmy także opinię Moniki Ochnio, według której seria małych scenek rodzajowych autorstwa polskiego arianina, wyraźnie aranżowana jest na sposób holenderskich mistrzów wieku XVII w typie dzieł Adriaena van Ostadego, którego to artysty Lubieniecki miałby być nader „pojętym uczniem”⁷. Dawniejsi oraz współcześni badacze słusznie zauważali w tych kompozycjach, wśród nich w naszym *Bakałarzu*, trafne wyobrażenie jednego ze zmysłów ludzkich, w tym przypadku – dotyku, jednak wskazywali na zbyt odległe wzorce formalne, kompozycyjne i stylistyczne zarazem. Co interesujące, „...jeszcze bliższą analogię karcenia chłopca w szkolnej izbie znajdziemy w akwaforcie z 1657 roku naszego polskiego artysty-emigranta

⁵ Zob. M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie...*, s. 390.

⁶ Tamże.

⁷ Por. oprac. do katalogu wystawy: *Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku. Eseje i noty*, pod red. B. Purc-Stępniak, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 7 listopada 2015 – 31 stycznia 2016 roku, s. 425, nr kat. 354 (M. Ochnio).

Mateusza Morawy”, by znów przytoczyć uwagi Walickiego⁸. Porównanie to ponownie wypada niezbyt trafnie. Rycina autorstwa Mateusza (lub Macieja) Morawy, enigmatycznego polskiego rytownika czynnego na obczyźnie (między innymi w Italii), to w istocie rozbudowana scena o tytule *Szkoła z nauczycielem przy pulpicie i otaczającymi go uczniakami*, ukazany w różnych sytuacjach w skromnej wiejskiej izbie, przypomina świetne, niemal „malarzkie” akwaforty Adriaena van Ostade (lub jego zręcznego naśladowcy, Cornelisa Dusarta), pochodzące z tego samego czasu. Wydaje się, że mistrz haarlemski, czyli wspomniany Adriaen van Ostade był inspiratorem pracy Morawy. Jednak ani Ostade, ani też – tym bardziej – Morawa w żaden sposób nie mogli już stać się ważnym punktem odniesienia dla Krzysztofa Lubienieckiego. Z pewnością nie był nim także Richard Brakenburgh, czynny w Haarlemie, bliższy raczej malarstwu Steena niż van Ostade. Polski artysta mógł czerpać pewne ogólne formuły stylistyczne i koncepcje z dorobku swych poprzedników, choć wspomniani mistrzowie reprezentujący „złoty wiek” rozwoju malarstwa holenderskiego, stanowili już w jego czasach zbyt odległe i raczej niemodne źródło twórczych inspiracji. Około 1700 roku ich dokonania malarzkie przestały być podziwiane; wówczas liczyły się inne trendy i nazwiska. Trzeba też pamiętać, że Krzysztof Lubieniecki tworzył właśnie w tym schyłkowym okresie sztuki holenderskiej, kiedy to malarstwo Republiki Zjednoczonych Prowincji stawało się coraz bardziej kosmopolityczne, tym samym zatracając swój odrębny rodzimy charakter. W owym czasie zabrakło wybitnych indywidualności dających świadectwo nadal trwającej wielkości sztuki Holandii. Przypomnijmy, że młodszy z braci Lubienieckich osiadł w Amsterdamie dopiero w 1675 roku (kiedy to sławetne dzieje Republiki należały już do przeszłości), w mieście tym oraz w Hamburgu kształcił się pod kierunkiem bardzo przeciętnych nauczycieli, jego dające się datować najwcześniejsze zaś prace pochodzą z okolic 1695 roku. Z drugiej strony, twórczość polskiego artysty kończy rok 1729, z którego

⁸ *Malarstwo polskie...*, s. 390; por. też M. Gumowski, *Mateusz Morawa*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1904, nr 2 (tamże il.); F. Kopera, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, barok, rokoko)*, t. 2, Kraków 1926, s. 229 (fig. 222). M. Morawa, *Szkoła wiejska* (Bakalarz), 1657 r. (akwaforta, papier, 15,8 x 26,2 cm; sygn. i dat. po lewej u dołu: *Mathias Morawa Polaco fecit Ano 1657* (nr inw. MNK III-ryc.-14593 (Ew. III 10699).

pochodzi ostatni sygnowany i datowany obraz Lubienieckiego (obecnie w zbiorach wawelskich). Musiał on samodzielnie poszukiwać co bardziej interesujących wzorców, szczególnie w odniesieniu do gatunku rodzajowego. Na przełomie stuleci spory wpływ na malarstwo rodzajowe w różnych ośrodkach Holandii wywierał „mały mistrz” z Lejdy, Jacob Toorenvliet (1640-1719)⁹. To jego twórczość była bliska Polakowi, o czym można się przekonać, porównując poszczególne prace autora *Bakałarza* z dziełkami popularnego lejdejskiego artysty. Bywa, że podobieństwa te są wręcz uderzające. Natomiast kolejnym źródłem inspiracji dla naszego twórcy był dorobek innego równie modnego lejdeczyka, Willema van Mierisa (1662-1747), syna znanego malarza Fransa (Starszego), którego twórczość kontynuował i rozwijał w bardziej efektownej eleganckiej manierze. Zasadniczo motywy przetwarzane w pracowniach obu pokrewnych sobie mistrzów – Mierisa syna i Toorenvlieta pozostawały wciąż te same. Zaczniemy jednak od porównań, również sceny z surowym bakałarzem z kompozycjami Toorenvlieta, choć w zachowanym dorobku Polaka, w jego konkretnych dziełach dostrzec można „cytaty” czerpane nawet z obydwu mistrzów, nie licząc innych drobnych zapożyczeń od jeszcze innych twórców będących „na czasie” (około 1700 roku).

Jacob Toorenvliet był jednym z typowych holenderskich „małych mistrzów”, tworzących w drobiazgowej manierze szkoły lejdejskiej (tak zwanych *fijnschilders*, mistrzów gładkiego, drobnego i precyzyjnego malowania) oraz pod wpływem twórczości Jana Steena, Gabriela Metsu czy Fransa van Mierisa ojca, od których czerpał rozwiązania kompozycyjne oraz tematy swych prac. Toorenvliet malował przeważnie niewielkie sceny rodzajowe, natomiast rzadziej portrety i obrazy historyczne, w przypadku tych pierwszych – nieco anegdotyczne w treści, niepozbawione też humoru i

⁹ Zob. R. Genaille, M. Monkiewicz, A. Ziemia (uz.), *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, PWN Warszawa 2001, s. 358. Jacob Toorenvliet z Lejdy, od 1670 r. czynny był w Rzymie jako członek kolonii zagranicznych artystów „Bentu” (pod pseudonimem „Jason”); od 1673 w Wenecji, następnie w latach 1676-1679 działał w Wiedniu (pracując m.in. dla arystokracji i dworu). Od 1680 był już w Holandii, w 1682 notowany z powrotem w Lejdzie (od 1686 w tamtejszej gildii malarzkiej, której przewodniczył pomiędzy 1695-1712). Około 1694 wraz z malarzami Willerem van Mierisem i Karelem de Moorem założył lejdejską Akademię Rysunkową. Jego twórczość nie pozostała bez znaczenia dla wiedeńskich, jeszcze XVIII-wiecznych twórców obrazów rodzajowych i kameralnych portretów, w tym dla malarstwa Christiana Seybolda.

dekoracyjności oraz swoistej elegancji, wyróżniające się interesującą kolorystyką.

Malując swego *Bakalarza* Lubieniecki zaczerpnął ogólny schemat kompozycyjny od Mierisa, lecz typy postaci, w tym dziewczynki z książeczką oraz starca-nauczyciela w dziwnej czapie, zawdzięcza raczej Toorenvlietowi. Autor obrazu nie tylko potrafił zręcznie przetwarzać i twórczo interpretować rozwiązania swych holenderskich kolegów, ale też uchodził za „nie stroniącego od kopii”, a nawet za wykonawcę swoistych pastiszów kompozycji popularnych mistrzów gatunku.

Wystarczy porównać *pendant* do *Bakalarza* z monachijskiej aukcji z dwoma palaczami, najprawdopodobniej Hiszpanami raczącymi się tabaką na tle górzystego pejzażu z potężnym zamczyskiem, z obrazem uznawanym za dzieło Jacoba Toorenvlieta, obecnie tytułowanym *Le marchand ambulant / Les marchands de tabac*, aby zauważyć że postacie bohaterów tej skromnej kompozycji zostały niemal dosłownie „przerysowane” (lub raczej przekopiewane) przez Polaka do jego wersji *Palaczy* (która już nigdy więcej nie objawiła się na żadnej licytacji po 1902 roku, można więc przypuszczać, że nadal znajduje się w którejś z europejskich, może niemieckich kolekcji prywatnych; trzech wymienieni już polscy badacze datowali ten olej na 1720 rok). Malarz arianin dosłownie zapożyczył figury obu Hiszpanów, ale zmienił tło, zastępując portowy widok z oryginalnej wersji Toorenvlietowskiej wprowadzonym przez siebie krajobrazem z zamkową budowlą¹⁰. Ponadto użył nieco podobnej postaci Hiszpana jako odpowiednika poprzednio wspomnianych w swym kolejnym dziele, znanym pod różnymi tytułami: *Amatorzy tytoniu*, *Smakosze* lub *Częstowanie tabaką* (sygnowanym przez artystę i datowanym na rok 1720), stanowiącym z kolei parę do kompozycji z trzema smakoszami przy stole. Oba obrazy – występujące razem –wtórnie

¹⁰ Kompozycja autorstwa Jacoba Toorenvlieta wypłynęła przed laty na francuskim rynku sztuki (aukcja Hotel Drouot w Paryżu, licytacja z 24.03.1997 roku (nr 43; olej na płótnie, 66 x 50 cm; nsygn.). Zdaniem Freda G. Meijera (RKD), wym. scenę należy wiązać z Lubienieckim jako *pendant* do obrazu z wędrownym sprzedawcą (z Amsterdamu). Obraz Lubienieckiego z aukcji kolekcji Brombacha jest wym. i reprodukowany w: *Sammlung Albert Grossmann Brombach. Ölgemälde Alter Meister. Auktion am 30 Oktober 1902...*, s. 17, poz. 83 (jako *Die Schnupfer*); M. Walicki, *Lubienieccy...*, s. 35 (przyp. 63)., il. 57. O tej kompozycji wspominają też Walicki, Tomkiewicz i Ryszkiewicz, datując ją na 1720 rok (tychże, *Malarstwo polskie...*, s. 390). Wersja Lubienieckiego z Monachium jest sygnowana, podobnie jak jej *pendant*, z bakalarzem, ale niedatowana (56 x 48 cm).

znalazły się w zbiorach Statens Museum for Kunst w Kopenhadze¹¹. Towarzysz owego hiszpańskiego eleganta, Holender w fantazyjnym kostiumie w pasy i w kapeluszu na głowie, częstowany tabaką przez tego pierwszego, posługuje się fajką piankową, popularną w Niderlandach. W pracach tych, ilustrujących różnorodne zamięrowania (jak zażywanie tabaki), pogodnych i łatwych w odbiorze, widoczne jest wyraźne różnicowanie typów oraz strojów przez polskiego twórcę. Raz jeszcze porównanie polskich uczonych, usiłujących powiązać te sceny z oddziaływaniem Brakenburgha, nie wypada korzystnie. Postać Holendra wzorowana jest zarówno na malarstwie Mierisa, jak i Toorenvlieta. Z kolei w *Smakoszach* można dostrzec charakterystyczną postać mężczyzny wesółka, pojawiającego się w innych scenach Lubienieckiego, noszącego dziwną, jakby kucharską czapę. Jest to własna inwencja autora, ale nie bez pewnego zapatrzenia i obserwacji pokrewnych figur, ponownie dających odnaleźć się w obrazach Toorenvlieta. Poza tym kompozycja jest bardzo mierisowska, nie wspominając już o szczegółach, jak choćby goście grubasa w czapie unoszącego szklanice, tym razem występującego w obrazach Mierisa Młodszego (który znacznie spopularyzował tę postać, przedstawianą już przez jego ojca). Mierisowski wesółek wznoszący toast ponownie pojawia się w innej, może mniej znanej, wersji *Smakoszy* (lub *Alegorii Smaku*) ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego (datowanej na lata 1710-1719 ze względu na nie całkiem czytelną datę zawartą na obrazie)¹² wraz z odwróconym mężczyzną, znanym już z obrazu kopenhaskiego. Towarzyszą im młoda dziewczyna oraz dziecko (w wersji kopenhaskiej tylko chłopiec), skromnie raczący się posiłkiem. Wreszcie, zachowana w dwóch egzemplarzach scenka z *Wędrownym sprzedawcą* (z około 1720 roku (?) z Muzeum Narodowego w Warszawie oraz z polskiej kolekcji prywatnej, może stanowić kolejne już przetworzenie

¹¹ Obie sceny: *Smakosze i Amatorzy tytoniu* ze zbiorów kopenhaskich (nr inw. Sp 772 i 773), wym. zostały min. w: M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie...*, s. 390 (nr 172 i 173) oraz: T. Przypkowski, *Bogdan i Krzysztof Lubienieccy...*, s. 65 i n., 72, 88; Z. Batowski, *Teodor i Krzysztof Lubienieccy...*, s. 29; M. Walicki, *Z dziejów polskiego barokowego portretu...*, s. 207; tegoż, *Lubienieccy...*, s. 28, 35 (il. 58 i 59).

¹² Por. oprac. do katalogu wystawy: *Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku. Eseje i noty*, pod red. B. Purc-Stępiak, s. 425, nr kat. 354 (nota M. Ochnio; tamże objaśnienie obrazu). Datowanie tej sceny na podstawie nie do końca czytelnych sygnatury oraz daty, umieszczonych na obrazie (171... lub 11 (?)).

Toorenvlietowskich malowideł z obnośnym handlarzem, co ujawnia się (poza przejętą kompozycją) szczególnie przy porównaniu postaci staruszki w okularach i towarzyszącego jej dziecka¹³. Sceny te bywają najczęściej ciasno skadrowane, potraktowane bez dodatkowego tła, jedynie zasugerowanego, lecz niezajmującego artystę.

Silnych inspiracji sztuką lejdejskiego twórcy można dopatrywać się nawet w ostatnim dziele Lubienieckiego, czyli wawelskim *Sprzedawcy dziczyzny* (albo *Chłopcu z kaczką*), datowanym przez autora na 1729 rok. Poza młodzieńca trzymającego kosz z ptactwem oraz unoszącego kaczkę (na tle miejskiego widoku), bez wątpienia należy do stałego repertuaru Toorenvlieta, na co przed laty słusznie zwróciła uwagę Joanna Winiewicz-Wolska, przywołując także stosowne przykłady pokrewnych (trafnie wybranych) rozwiązań w dorobku holenderskiego artysty¹⁴. Dodajmy, że fascynacja formułą Mierisowską z kolei nie ominęła też realizacji portretowych młodszego z Lubienieckich, stanowiących ważną i dość obszerną część jego dorobku. Dowodem niech będzie elegancki, zaaranżowany w otworze okiennym lub niszy, wizerunek poety Arnouda van Halena (Rijksmuseum, Amsterdam), wychylającego się z owego iluzyjnego okna i opierającego o parapet, ukazanego wraz z atrybutami swego zawodu, stanowiącymi odniesienie do sztuk pięknych. Nie zabrakło tutaj czytelných pokrewieństw, nawiązań i aluzji do rozbudowanych, szlachetnie potraktowanych, nieco erudycyjnych portretów różnych „dostojnych” przedstawicieli sztuk lub nauk pędzla Willema van Mierisa, Gerarda de Lairesse (którego jakże popularny traktat dotyczący malarstwa, zapewne był nieobcy polskiemu artyście, skoro ukazał się w latach jego działalności) czy Adriaena van der Werffa. Podobnych przykładów oddziaływania wymienionych mistrzów na twórczość Lubienieckiego można by jeszcze wiele odnajdywać i mnożyć, dokonując

¹³ Druga wersja warszawskiej sceny, jaśniejsza w kolorystyce, wypłynęła na licytacji stołecznego Domu Aukcyjnego Agra-Art, jesienią 1994 roku.

¹⁴ Zob. J. Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*. Katalog zbiorów 7, ZKW, Kraków 2001, s. 134-135, nr 48 (jako *Handlarz dziczyzny*; tamże cała bibliografia); por. także: F. Kopera, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku...* (lub: *Dzieje malarstwa...*), t. 2, s. 254 (il.); T. Przypkowski, *Bogdan i Krzysztof Lubienieccy...*, s. 68 i n., 74, 88; Z. Batowski, *Teodor i Krzysztof Lubienieccy...*, s. 29; M. Walicki, *Lubienieccy...*, s. 35 (przyp. 63, il. 63); M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie...*, s. 390-391 (nr XI, il.).

kolejnych porównań. Portrety z reguły stylizował w manierze Nicolasa Maesa, choć bywały też wyjątki.

Świadectwem potwierdzającym artystyczne powinowactwa obu twórców Lubienieckiego i Toorenvlieta mogą być, zapewne intuicyjnie podejmowane, dawne próby przypisywania obrazów lejdejskiego malarza – obecnie uznawanych właśnie za jego dzieła – naszemu rodakowi osiadłemu w Holandii. Swego czasu, z atrybucją Lubienieckiemu trafiła do zbiorów wawelskich ciekawa scena rodzajowa z dwoma mężczyznami i klatką dla ptaków. Ten jedynie pozornie rodzajowy obraz, w okresie powojennym figurujący pod tytułem *Handlarze ptaków*, następnie – skądinąd słusznie – jako *Alegoria zmysłów* (dzisiaj występujący pod banalnym tytułem *Scena rodzajowa*), długo uważany był za przykład twórczości drugiego z braci. Wynikłe wątpliwości atrybucyjne rozwiązała na korzyść holenderskiego mistrza Joanna Winiewicz, w swym katalogu zbiorów odrzucając autorstwo Polaka, a zarazem podkreślając analogie Toorenvlietowskie¹⁵; nie jest to przykład odosobniony, gdyż w wyniku wciąż prowadzonych badań różnych obrazów Lubienieckiego (zwłaszcza w Holandii, gdzie jego dorobek jest obecny nawet bardziej niż w zbiorach rodzimych), równie często zdarza się, że praca uchodząca dotąd za realizację Krzysztofa Lubienieckiego otrzymuje atrybucję mistrzowi, na którym się wzorował. Bywają też sytuacje odwrotne.

Kolejnym przykładem będzie typowo holenderska, na wskroś „van ostadowska” w wyrazie scenka z *Uczonym prawnikiem*, ukazany w swym studiu lub pracowni, pochodząca z dawnych zbiorów dzikowskich rodu Tarnowskich. Niektórzy uczeni, w tym Michał Walicki, uparcie utrzymywali przekonanie o możliwym autorstwie Polaka, jednocześnie zauważając pewne podobieństwa do kompozycji Adriaena van Ostade lub Thomasa Wijcka¹⁶.

¹⁵ Por. J. Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2001, s. 220-221, nr 84 (tamże, obraz przypisywany J. Toorenvlietowi).

¹⁶ T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1931, s. 291; M. Walicki, *Lubienieccy...*, s. 28; J. Paulinek (oprac.), *Ex-collectione Dzikoviana. Zbiory hrabiów Tarnowskich z Dzikowa*. Biblioteka Narodowa w Warszawie, 17 sierpnia – 17 października 2008 (kat. wyst.), Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008, s. 58, nr 98 (jako Wijck lub Wyck); przekonanie o autorstwie K. Lubienieckiego pojawiło się już w 1832 r. i utrzymywało aż do czasów powojennych. Obecnie obraz ten znajduje się w kolekcji prywatnej (depozyt w Muzeum Historii miasta Tarnobrzega), przed kilkunastu laty otrzymując kolejną już atrybucję, tym razem C. Dusartowi. Z drugiej strony, na europejskich licytacjach zauważalne są sytuacje odwrotne – w odniesieniu do relacji Toorenvliet – Lubieniecki, kiedy to np. bardzo przeciętna

Sądzono też, że „przedziwny” obraz z prawnikiem może być kopią dzieła innego artysty – Holendra, wykonaną przez Lubienieckiego; hipotezy te inspirowane były głównie odnalezionymi źródłowymi określeniami obrazu, odnotowanego w inwentarzu czy też w spisie kolekcji w Dzikowie, jak również zachowanymi opiniami z czasów tworzenia tego zbioru. Obecnie, w odniesieniu do tego interesującego, lecz mało samodzielnego (nawet jak na niezbyt wielką skalę talentu Krzysztofa) przedstawienia, wysuwana jest atrybucja Cornelisowi Dusartowi, zdolnemu naśladowcy malarstwa van Ostade. Wcześniejsze poglądy zostały tutaj zdecydowanie odrzucone. Trzeba dodać, że owe problemy z właściwym określaniem autorstwa pojawiają się najczęściej na europejskim rynku sztuki, gdzie konfrontowane są poprzednie atrybucje, same obrazy zaś szczegółowo badane i opiniowane.

Wracając do obu wersji *Bakalarza*, rozpatrywanego na tle innych pokrewnych mu obrazów polskiego mistrza, trzeba stwierdzić, że ta rodzajowa scenka, której właściwy sens bywa zupełnie przesłonięty przez zawartą w niej anegdotę, nieco humorystyczne przedstawienie (widziane z perspektywy dzisiejszego odbiorcy dawnego malarstwa), reprezentuje inną, bardziej ugrzecznioną, łagodniejszą i harmonijną wersję wcześniejszych XVII-wiecznych malowideł z nauczycielem i uczniakami. Ikonograficznie wersję odpowiednio dopasowaną do gustów raczej mieszczańskiego odbiorcy, na początku XVIII stulecia lubującego się już w eleganckich, układnych i uspokojonych odmianach realistycznej i tak często dosadnej w wyrazie sztuki poprzedniego Złotego Wieku. Wspomniane już wcześniej obrazy Lubienieckiego, których prawdziwą treścią jest alegoryczne (mówiąc na wyrost) i anegdotyczne zarazem ukazanie ludzkich zmysłów, przywar czy upodobań, zaczęły powstawać po roku 1710 (lub tuż przed tą datą) i składają się na pewien zespół, kontynuowany niemal do ostatnich lat twórczości tego artysty. Jeśliby odczytywać te w sumie przyjemne w odbiorze, skromne

para obrazów, o nast. tytułach: *Handlarz ptactwem z gęsią* i *Żona handlarza z przepiórkami* (oba olej na płótnie dublowanym, 63 x 44 cm; aukcja Lempertz w Kolonii, 20.05.2006 r.; lot. 1093), które mogą być (raczej ewidentnym) naśladownictwem podobnych kompozycji Toorenvlieta, w katalogu aukcyjnym – z niewiadomych powodów – figurują z atrybucją... starszemu z braci malarzy, Teodorowi Bogdanowi Lubienieckiemu. W dodatku w publikacji tow. licytacji pojawiła się informacja dot. rzekomej wzmianki o tych rodzajowych wizerunkach w znanej pracy Feliksa Kopery *Dzieje malarstwa w Polsce...*, wydanej w 1929 roku.

scenki (w lekkim tonie) jako upostaciowane „alegorie” zmysłów, zwyczajem holenderskim i flamandzkim, występujące w parach, wówczas tytułowy obraz z bakałarzem karzącym chłopca w szkolnej izbie oznaczałby zmysł dotyku, jego pendant zaś, czyli przedstawienie dwóch palaczy, kolejny zmysł – powonienia. Podobnie dzieje się w przypadku sceny znów istniejącej w kilku wersjach, tym razem z wędrownym handlarzem, zawierającej spersonifikowany zmysł wzroku (jeśli obraz ten zostałby zestawiony z palaczami na tle portu – autorstwa Polaka, nie zaś Toorenvlieta, jak chcieliby niektórzy badacze holenderscy, powstałaby kolejna odpowiadająca sobie „para”, co prawda niepasująca stylistycznie do siebie). Rzecz jasna, kompozycja ze smakoszami-amatorami potraw i trunków (zachowana w dwóch egzemplarzach) oznaczałaby alegorię smaku, z kolei przedstawienie grupy chłopięcych muzykantów, interesujący obraz, który niedawno również wypłynął na europejskim (tym razem londyńskim) rynku sztuki, naturalnie kojarzyłby się ze słuchem, upostaciowanym przez świetnie scharakteryzowanych malowniczych grajków. Niekoniecznie każdą z tych scen należy traktować jako zespół lub występującą razem „parę”. Mimo wzajemnych podobieństw grupy rodzajowych kompozycji stworzonych w latach 1710-1720, kiedy to powstały najbardziej charakterystyczne obrazy Lubienieckiego o tej tematyce, nie zawsze musiały one współegzystować w parach jako *pendants*. Wydaje się, że niekiedy wtórnie zestawiono je ze sobą. Oddzielone od siebie, mogłyby stanowić także zręczne personifikacje zawodów (nauczyciela-bakałarza, sprzedawcy, muzykantów lub kucharza-smakosza). Warszawski, jak i monachijski *Bakałarz* należałyby do tej późniejszej grupy prac naszego reprezentanta w Holandii, najbardziej dojrzałych w wyrazie, pochodzących już z drugiego oraz trzeciego dziesięciolecia wieku XVIII.

W pewnym sensie jest to skończona, najpełniejsza i kompletna wersja sceny „szkolnej”, jej twórca zaś przekazał treść obrazu najpełniej i dojrzałej niż we wcześniejszych swych dziełach, wiążących się z tematyką ukarania uczniów w szkolnej izbie. Można bowiem wskazać z pewnością wcześniejszy obraz w dorobku Lubienieckiego, odnaleziony przed kilku laty, być może namalowany tuż po 1700 roku (?), z przedstawieniem *Bakałarza karzącego dwóch*

chłopców (wskazywałyoby na to fragmentarycznie zachowane datowanie)¹⁷. To niezbyt dobrze zachowane i niekonserwowane odpowiednio malowidło, po raz kolejny pochodzące z zagranicznego rynku sztuki, przedstawia surowego nauczyciela siedzącego przy stole, do którego podchodzą dwaj wezwani uczniowie oczekujący na karę, ponownie uderzenie wskaźnikiem (?) w dłoń (il. 3).



il.3. Krzysztof Lubieniecki, *Bakalarz karzący dwóch chłopców*, po 1700 roku, własność prywatna; fot. za: Wikimedia Commons (domena publiczna)

¹⁷ Autorstwo obrazu potwierdził Fred G. Meijer (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Haga), na podstawie fotografii; aukcja Sotheby's, Nowy Jork (The Old Master Paintings, 29.05.2003, poz. 85A); jako Christoffel Lubieniecki, „A schoolmaster chastising two boys” (olej na płótnie, 57,8 x 49, 5 cm; sygn. i dat. u dołu po prawej: CL (złączone – monogram) / ubien.../ 170...; dawniej przyp. Gabrielowi Metsu).

W obrazie tym, o dość ograniczonej gamie barwnej, sprowadzonej do brązów i żółcieni – zresztą niezbyt czytelnym z powodu uszkodzeń – dodatkowo z rozbudowanym tłem, zapewne wnętrzem klasy lub szkolnej izby, bardziej wyczuwalne są echa twórczości Steena, może też Gabriela Metsu i Gerarda Dou, czyli lejdejskich przedstawicieli anegdotycznych, drobiazgowo potraktowanych scenek z codziennego życia XVII-wiecznej Holandii. Występuje tutaj więcej anegdoty i szczegółowości niż w już wcześniej przedstawionej wersji tematu, lepiej skonsolidowanej i przemyślanej. Pojawiają się postacie potraktowane malowniczo, lecz niezbyt zindywidualizowane; inaczej dzieje się w obu bliźniaczych wersjach sceny z bakałarzem, gdzie typy ludzkie bliskie są przerysowania, a nawet karykatury. Rys karykaturalności wyczuwalny jest w dziełach Polaka.

Zarówno przywołane wersje *Bakałarza*, jak też inne wspomniane dzieła Krzysztofa Lubienieckiego, szczególnie pochodzące z ostatniego dwudziestolecia jego działalności, można traktować jako wspomnienie lub odwołanie do minionej świetności malarstwa holenderskiego. Polski artysta nie tyle odwołał się do konkretnych dzieł, co raczej przywołał pewien sposób widzenia mistrzów poprzedniego XVII stulecia, a zarazem ducha epoki. Przedstawienie bakałarza, w katalogu monachijskiej licytacji zatytułowane również *W szkolnej izbie*, może dość odlegle kojarzyć się z takimi obrazami płodnego mistrza Jana Steena, kilkakrotnie i z powodzeniem podejmującego ten temat, jak choćby *Wiejska szkoła* z dublińskiej Galerii Narodowej¹⁸. W całopostaciowej scenie z około 1665 roku widzimy masywną postać nauczyciela w charakterystycznej czapce, zamierzającego ukarać stojącego przed nim zapłakanego chłopca, którego gryzmoły widoczne są na papierze leżącym na podłodze. Świadcami zdarzenia jest trójka dzieci znajdująca się najbliżej stołu bakałarza: dziewczynka z grymasem na twarzy, mały chłopiec

¹⁸ Por. R. Keaveney, M. Wynne, A. Le Harivel, F. Croke, S. Benedetti, *Narodowa Galeria Irlandii (The National Gallery of Ireland)*, Arkady, Warszawa 1998, s. 48 (ok. 1665, olej na płótnie, 110,5 x 80,2 cm (NGI 226), w zbiorach dublińskich od 1879 roku). W scenie kolejno przedstawione zostały dzieła artysty: Catherina, Cornelis i Johannes. Na temat holenderskich obrazów o tematyce szkolnej, w tym przedstawieniach nauczycieli karzących swych uczniów oraz ówczesnych realiów i zwyczajów szkolnych, m.in. M. F. Durantini, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting*, Ann Arbor, 1983; P. C. Sutton et al., *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984.

i nieco starszy chłopak trzymający kartkę papieru. Niewykluczone, że usytuowane w ścienniej niszy butelki stanowią zawoalowaną aluzję do ówczesnego, jakże częstego, pijaństwa belfrów. Zastanawiający jest fakt pojawiania się takich buteleczek oraz fajek (oznaczających nałogi, widocznych na półkach lub parapetach okiennych czy też wnękach), nie tylko w scenach autorstwa rodowitych przedstawicieli malarstwa holenderskiego, ale również w omówionych już kompozycjach Lubienieckiego, subtelniej akcentującego alkoholizm albo zwyczaje palaczy (il. 4).



il.4. Jan Steen, *Wiejska szkoła*, około 1665, The National Gallery of Ireland, Dublin; fot. za: www.wga.hu (Steen Jan)

W każdym razie wymowa obrazu Steena jest aluzyjna, sama zaś kompozycja utrzymana w satyryczno-prześmiewczym tonie; jednocześnie może być odczytywana krytycznie w odniesieniu do szkoły.

Analogiczna sytuacja została ukazana w łagodniejszej i skromniejszej wersji sceny szkolnej, ponownie autorstwa Steena (być może właśnie ten obraz przywoływał Michał Walicki jako analogię tematycznie pokrewnego przedstawienia w wydaniu polskiego mistrza), noszącej tytuł *Surowy nauczyciel* (datowanej na około 1668 rok, obecnie w kolekcji prywatnej), znanej z późniejszych powtórzeń¹⁹. Z jedną różnicą, gdyż tym razem starszy bakałarz poucza chłopca zaczynającego płakać, zamiast zadać mu karę. W tej ciasno skadrowanej scenie (z postaciami ujętymi „do pasa”, zapewne w wiejskiej szkole) uczestniczy czwórka dzieci znanych już z poprzedniego obrazu, tutaj skupiona na swoich zajęciach, przez to niezbyt zainteresowana reakcją belfra. Po raz kolejny zaakcentowano niszę ścienną z czerwonym dzbanem, widniejącą za postacią pedagoga (il. 5). Raz jeszcze należy podkreślić, iż obraz Lubienieckiego jest jedynie dalekim refleksem artystycznych dokonań minionej dekady.

Z powodzeniem można przyrównać owe malarskie próby podejmowane przez młodszego z braci Lubienieckich do artystycznego dialogu z niezbyt odległą przeszłością, czasami świetności kraju, a przede wszystkim z narodowym malarstwem Holendrów.

Reasumując, można założyć, że intrygująca scena szkolna powstała raczej w drugim dziesięcioleciu wieku XVIII, zapewne po roku 1710, ale też przed rokiem 1720, sądząc z daty zachowanej na obrazie monachijskim, który można uznać za pierwotną wersję wykonaną przez samego artystę. Ze względu na niewątpliwie lepszą jakość i wyczuwalną „autentyczność” obrazu, który ponownie objawił się w Zurychu, przy porównaniu go z wersją warszawską, wydaje się, że oryginalnym dziełem może być właśnie ta scena ujawniona przed kilku laty na zagranicznej licytacji. Za przyjętym powyższym datowaniem na lata 1715-1720 przemawiałyby nie tylko istniejące analogiczne kompozycje, pokrewne pod względem formalnym, jak i

¹⁹ Olej na desce, 57,5 x 57 cm. Zob. K. Braun, *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*, Rotterdam 1980, s. 183 (HdG 299).



il. 5. Jan Steen (według), *Surowy nauczyciel*, początek XVIII w. (powtórzenie obrazu z około 1668), Fairfax House, Wielka Brytania; fot. za: <https://artuk.org>

kolorystycznym, ale także porównanie ich z późnymi dziełami Lubienieckiego, malowanymi w sposób bardziej oschły i monochromatycznie, jeśli chodzi o gamę barwną, ciemniejszą i nie zawsze wyszukaną w owym czasie. Ponadto prace polskiego malarza z drugiego dziesięciolecia XVIII stulecia wydają się być znacznie bardziej sumaryczne w wyrazie, nie sposób dostrzec w nich wcześniejszej drobiazgowości, mnożenia różnych elementów składowych odtwarzanych z sumienną precyzją.

W przypadku występowania obu – zdawałoby się – prawie identycznych kompozycji, które jednak zdecydowanie różnią się nie tylko techniką i sposobem wykonania, ale też wykazują zupełnie odrębne cechy i właściwości, zdradzające różny czas powstania oraz odmienne autorstwo, trudno jest już mówić o dwóch egzemplarzach lub replikach autorskich. W zachowanym

oeuvre artysty nie znajdziemy dwóch faktycznie identycznych prac. Sytuacja, w której autor ten dokładnie powtórzyłby swoje dzieło, praktycznie nie zaistniała. W tej wyjątkowej sytuacji, mamy do czynienia z niewątpliwym oryginałem, którym jest obraz z Zurychu, faktycznie przemyślany, zakomponowany i rozwiązany przez artystę, zrealizowany od początku do końca malarskiego procesu, oraz jego nie tyle powtórzeniem wtórnym, późniejszym, zresztą bardzo dobrej jakości pod względem technicznym, co raczej perfekcyjnie wykonaną kopią. Dlatego też obraz warszawski okazujący się być wtórną pracą nie może zostać uznany za replikę autorską lub warsztatową; nosi on wszelkie znamiona kopii wykonanej przez dobrego, sprawnego malarza (w tym występujący „emalierski” sposób wykonania, bardzo gładki i zdradzający naśladownictwo malarskiego pierwowzoru, bez rozpoznawalnych śladów prowadzenia pędzla, nie wspominając już o niezbyt wyrafinowanej, niemal jednolitej tonacji barwnej), niewykluczone, że powtarzającego znany mu oryginał w celach edukacyjnych, dla doskonalenia swego warsztatu. Ustalenia te zgodne są z wynikami badań przeprowadzonych w warszawskim Muzeum Narodowym, gdzie obraz aukcyjny trafił jako depozyt (jesienią 2016 roku). Wówczas w pracowni konserwacji malarstwa oraz specjalistycznym laboratorium nastąpiło skonfrontowanie obu obrazów: odnalezionego i zdeponowanego tymczasowo z powszechnie znanym – muzealnym wraz z przeprowadzeniem istotnych prac badawczych i analiz. W efekcie wspomniany zestaw badań chemicznych, w tym pobranie próbek warstwy malarskiej, potwierdził wcześniejsze intuicyjne domniemania odnośnie do obu dzieł. W kompozycji znajdującej się w zbiorach muzealnych odkryto zupełnie różne pigmenty, odmienne od tych występujących w scenie zakupionej w Szwajcarii. Udowodniono też, że skład warstwy malarskiej – pigmentów obecnych w obrazie z Zurychu pokrywa się z zawartością innych znanych dzieł Krzysztofa Lubienieckiego. W odnalezionym przedstawieniu występuje też bardzo podobna siatka spękań, jak w analogicznych scenach rodzajowych autorstwa polskiego barokowego artysty. Niedługo później ujawnione dzieło zaprezentowano na odbywającej się w Krakowie i Warszawie międzynarodowej konferencji kuratorów-specjalistów malarstwa holenderskiego (CODART, w 2017 roku), gdzie

wzbudziło ono spore zainteresowanie badaczy, między innymi fachowców związanych z haskim Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD)²⁰. Ponieważ sprawa dwóch wersji *Bakałarza* została ujawniona, pozostaje już tylko czekać na zagraniczny głos naukowy w dyskusji nad obiema scenami. W związku z powyższymi ustaleniami weryfikacji może zostać poddany nie tylko dotychczasowy stan wiedzy i badań dotyczący obu obrazów, ale zmianom powinny ulec również dane dotyczące ich historii. Najprawdopodobniej *Bakałarz* polecany Stanisławowi Augustowi w wersji autorskiej został w niewiadomym czasie, być może pod koniec XVIII lub na początku XIX stulecia, skopiowany w Warszawie (oczywiście, jeśli znalazł się na Zamku Królewskim albo jeżeli zagościł u któregoś z nadwornych mistrzów pędzla), choćby w „malarni” królewskiej Marcello Bacciarellego, w której również po abdykacji ostatniego monarchy wciąż kształcono malarzy²¹. Ich edukacja polegała między innymi na wykonywaniu kopii wybranych dzieł z jeszcze wówczas istniejącej, nierozproszonej całkowicie galerii królewskiej albo takich kompozycji, które z rozmaitych przyczyn nie dostały się lub nie mogły znaleźć się w zbiorach króla. Przykładem mogą być ewidentne kopie, które w ciągu minionego dwudziestolecia kilkakrotnie wpływały na rodzimym rynku sztuki, w tym powtórzenie *Personifikacji Czasu* z Kronosem w kwietnej girlandzie, według flamandzkich mistrzów Carstiana Luyckxa i Davida Teniersa Młodszeo, a także skopiowana kompozycja mitologiczna z Ledą z łabędziem, dokumentująca obraz obecnie uważany za zaginiony, a namalowany i wysłany specjalnie dla Stanisława Augusta przez Giambettino Cignaroliego przy udziale pewnego arystokraty z Werony; autorem kopii był Jan Wincenty Kopff, przez pewien czas związany z zamkową pracownią. Nie należy też zapominać o istniejącej jeszcze przed wojną prawdopodobnej kopii, a nawet interpretacji/pastiszu wizerunku *Marsa* według obrazu Ferdinanda Bola, kopii która niemal sto lat temu znajdowała się we Lwowie, przed

²⁰ Za wszystkie tak szczegółowe informacje oraz przesłane mi materiały dotyczące aukcyjnego obrazu bardzo dziękuję jego obecnej właścicielce. Nie mniej istotne dla tej pracy są wyniki badań konserwatorsko-chemicznych, przeprowadzonych w warszawskim Muzeum Narodowym (w latach 2016-2017), gdzie obraz pozostawał jako depozyt.

²¹ Por. A. Chyczewska, *Malarnia na Zamku Królewskim 1766-1818*, „Rocznik Warszawski”, t. 6, 1967, s. 88-122; A. Chiron-Mrozowska, *Bacciarellówka – pracownia i szkoła artystyczna króla Stanisława Augusta*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2018.

ostatnią wojną zaś została zdeponowana w krakowskim Muzeum Narodowym i która mogła zaginać w przeciwieństwie do oryginału. Dlatego też nie można całkiem wykluczyć, że oryginał sceny szkolnej pędzla mistrza Krzysztofa opuścił kraj już w czasach zaborów albo tuż po powstaniu listopadowym. Natomiast wątpliwa wydaje się wersja wydarzeń, według której do Polski powrócił obraz Lubienieckiego, który wypłynął na aukcji monachijskiej w 1902 roku. Ewentualnie można założyć, że w polskich rękach znajdowała się owa wersja nieautentyczna, autorstwa jakiegoś zdolnego kopisty. Następnie mogła ona trafić do zbiorów lwowskiego Ossolineum, by wreszcie niedługo przed wojną znaleźć się w stołecznym Muzeum Narodowym, odtąd uchodząc za dzieło wzmiankowane historycznie, wymienione w zachowanych źródłach pisanych. Prześledzenie losów obu obrazów może okazać się niemożliwe, chyba że zostaną odkryte stosowne archiwalia dotyczące ich pochodzenia lub kolejnych właścicieli. Istotniejsze są jednak badania konserwatorskie, w tym analizy zawartych pigmentów, potwierdzające także odmienny czas powstania obu egzemplarzy, które wtórnie znalazły się w tym samym mieście – Warszawie jako własność prywatna oraz publiczna.

Bezspornym faktem jest występująca znacząca różnica obu sygnatur: w obrazie sprowadzonym ze Szwajcarii podpis malarza sprawia wrażenie autentycznego, położonego przez twórcę pewnie, bez wahania wraz z jedynie zasugerowanym tekstem księgi (występującym powyżej), w warszawskim egzemplarzu zaś można już zauważyć nie tyle powtórzony, co zastanawiająco dokładnie, wręcz sztucznie czy raczej wtórnie o d t w o r z o n y wzór/krój sygnatury polsko-holenderskiego mistrza (wraz z krojem liter). Dodatkowo, wprowadzono tekst umieszczony na karcie otwartej księgi, zresztą dający się odczytać. Kolejny, dość zagadkowy napis widnieje na karcie listu złożonego poniżej, dodany razem z wyjątkowo precyzyjną sygnaturą i datą wykonania obrazu. Zbliżony wzór sygnatury oraz tak dokładne (wręcz dzienne) datowanie praktycznie nie występuje w kompozycjach autorstwa Krzysztofa Lubienieckiego. To kolejny dowód na swego rodzaju fantazję albo też pomysłowość-inwencję nieznanego kopisty zapewne niegdyś cenionej sceny. Pojawia się pytanie, czy naniesienie sygnatury i daty było oparte na oryginalnej kompozycji, czy też zupełnie przypadkowe, gdyż datowanie obu

egzemplarzy wykazuje przecież różnice. Zastanawia kwestia, dlaczego wprowadzono tak konkretną datę. Nie sposób wykluczyć pomyłki kopisty lub też rozmyślnego wprowadzenia tak późnej daty (przypomnijmy: 1727 rok, zamiast 1711 (?) roku albo innego datowania), wskazującej na schyłkowy okres działalności polskiego twórcy, w którym to czasie raczej nie mogło powstać tytułowe dzieło. Zarazem przedstawiona nader skomplikowana historia o jak najbardziej możliwym przewrotnym zakończeniu, w której nie brak zagadek i niedopowiedzeń, czy nawet sprzecznych przekazów pochodzących z przeszłości, zmyliła kolejne pokolenia muzealników i historyków sztuki, mimo wszystko przez wiele lat wierzących w posiadanie jedyne oryginalnego egzemplarza dzieła naszego rodaka pracującego przez szereg lat na obczyźnie, w Republice Zjednoczonych Prowincji, gdzie stał się artystą – Holendrem.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

Inwentarz Domu Gotyckiego w Puławach (kat. D. G. (I, II, III), rkps. 8017, cz. I., Biblioteka Ks. Czartoryskich w Krakowie (Muzeum Narodowe w Krakowie).
Sammlung Albert Grossmann Brombach. Ölgemälde Alter Meister. Auktion am 30 Oktober 1902/ Unter Leitung des Kunsthändlers/ Hugo Helbing in München (Wagmüllerstrasse 13).

Opracowania:

Zygmunt Batowski, *Teodor i Krzysztof Lubienieccy*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki”, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, I, 1949, s. 17-32.
 Karel Braun, *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*, Rotterdam 1980.

Anita Chiron-Mrozowska, *Bacciarellówka – pracownia i szkoła artystyczna króla Stanisława Augusta*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2018

Alina Chyczewska, *Malarnia na Zamku Królewskim 1766-1818*, „Rocznik Warszawski”, t. 6, 1967, s. 88-122

Izabela Czartoryska, *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828

Mary F. Durantini, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting*, Ann Arbor, 1983

Galeria malarstwa polskiego. Przewodnik, Muzeum Narodowe w Warszawie, pod red. Elżbiety Charazińskiej, Ewy Micke-Broniarek, Warszawa 1995.

Robert Genaille, Maciej Monkiewicz, Antoni Ziemia (uzup.), *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, PWN, Warszawa 2001.

Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku. Eseje i noty, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku (7 listopada 2015 – 31 stycznia 2016), pod red. Beata Purc-Stępnia, Gdańsk 2015.

Marian Gumowski, *Mateusz Morawa*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1904, nr 2.

Raymond Keaveney, Michael Wynne, Adrian Le Harivel, Fionnuala Croke, *Narodowa Galeria Irlandii (The National Gallery of Ireland)*, Warszawa (Arkady) 1998.

Feliks Kopera, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, barok, rokoko)*, t. 2, Kraków 1926.

Tadeusz Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1931.

Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych, pod red. Katarzyny Murawskiej-Muthesius i Doroty Folgi-Januszewskiej, Warszawa 2006

Jacek Paulinek (oprac.), *Ex-collectione Dzikoviana. Zbiory hrabiów Tarnowskich z Dzikowa*, katalog wystawy, Biblioteka Narodowa w Warszawie 2008

Andor Pigler, *Barokthemen*, t. 2, Budapest 1956

Tadeusz Przypkowski, *Bogdan i Krzysztof Lubienieccy*, „Prace Komisji Historii Sztuki” PAU, VIII, z. I., 1939-1946, s. 1-92

Edward Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 1, Warszawa 1850-1857

Sammlung Albert Grossmann Brombach. Ölgemälde Alter Meister. Auktion am 30 Oktober 1902/ Unter Leitung des Kunsthändlers/ Hugo Helbing in München (Wagmüllerstrasse 13)

Peter C. Sutton et al., *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984

Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXIII, Leipzig 1929

Michał Walicki, *Z dziejów polskiego barokowego portretu. Sztuka portretowa Lubienieckich*, „Rozprawy Komisji Historii Sztuki i Kultury”, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, t. 1, 1949

Michał Walicki, *Lubienieccy*, Warszawa 1961

Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm, barok*, Warszawa 1971

Joanna Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*. Katalog zbiorów 7, Kraków 2001

Zdzisław Żygulski Z. (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. VII, 1962, s. 5-265

Daria Rutkowska-Siuda

Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0002-7505-3663>

Wykorzystanie produktów żeliwnych Zakładów Górniczych „Bliżyn” w inwestycjach sakralnych na przełomie XIX i XX wieku w dobrach hr. Broel-Platera

Tereny dzisiejszych Końskich, Białaczowa, Odrowąża, Bliżyna, Nieklania i Chlewisk mają bogate tradycje hutnicze i górnicze sięgające jeszcze XIII w. Region ten rozwijał się w II połowie XVIII w. dzięki Janowi Małachowskiemu i poczynionym przez niego inwestycjom, dogładanym przez jego synów, w szczególności Stanisława Małachowskiego¹. Wydajność zakładów tego regionu stanowiła ok. 40% produkcji żelaza całego Staropolskiego Okręgu Przemysłowego². Dynamiczny rozwój gospodarczy, mimo licznych zawirowań historycznych, przypadł na II poł. XIX w.³ Stanisław Staszic i Ksawery Drucki-Lubecki wskazywali te obszary jako dogodne do rozwoju przemysłu dzięki dostępności surowca oraz sprzyjającym warunkom przyrodniczym (lasy oraz liczne rzeki)⁴. Eksport produktów zwiększył się pod koniec lat 80. XIX w. wraz z budową kolei, w którą inwestował m.in. właściciel dóbr w Nieklaniu, Białaczowie i Bliżynie Ludwik Kazimierz Broel-Plater (1844–1909)⁵. Produkty powstające w zakładach Broel-Platera znajdowały rynki zbytu na całym obszarze Królestwa Polskiego, m.in. w Warszawie, Piotrkowskie Trybunalskim, Łodzi czy Zduńskiej Woli⁶.

¹ Więcej na temat działalności gospodarczej Małachowskich w publikacjach: A. Brzozowicz, *Jan Małachowski założyciel miasta Końskie Wielkie*, Warszawa 1997; P. Olszewski, *Działalność gospodarcza Kanclerza Wielkiego Koronnego Jacka Małachowskiego w Końskich w II poł. XVIII w.*, Kielce 2012; *Rola rodu Małachowskich w dziejach ziemi koneckiej*, red. Wojciech Pasek, Końskie 2015.

² J. Osiński, *Opisanie polskich żelaza fabryk*, Warszawa 1782, s. 42.

³ *Tradycje przemysłowe ziemi koneckiej*, red. W. Różański, Kielce 1991.

⁴ W. Różański, *Rozwój odlewnictwa żeliwnego na ziemi koneckiej*, [w:] *Tradycje przemysłowe ziemi koneckiej*, red. W. Różański, Kielce 1991, s. 41; Z. Wójcik, *Warunki rozwoju hutnictwa i zakładów metalowych na ziemi koneckiej w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Tradycje przemysłowe ziemi koneckiej*, red. W. Różański, Kielce 1991, s. 28-29.

⁵ Szerzej na ten temat w pracy: K. Jedynak, *Broel-Platerowie z Białaczowa. Losy rodziny w XIX i XX w.*, Końskie 2013, s. 21-22.

⁶ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 4, Warszawa 1883, s. 354.

Ludwik Broel-Plater zamieszkał w dobrach niekłańskich tuż po ślubie z Zofią Dzierżykraj-Morawską w 1869 r.⁷ Poza inwestycjami w przemysł zajął się również wsparciem przebudowy kościoła pw. św. Wawrzyńca w Nieklaniu Wielkim. Niewielki kościół powstał między 1833-1835 r. dzięki staraniom Katarzyny z Działyńskich hr. Małachowskiej⁸ oraz jej syna Onufrego Mikołaja Nikodema Małachowskiego⁹. Nowo powołaną parafię w 1836 r. poświęcił ks. Antoni Zwoliński¹⁰. Ksiądz Jan Wiśniewski obiekt przedstawiał następująco:

Kościół murowany był z kamienia i z cegły, od cokołu do gzymsów miał 11 łokci, długości nawy 29 łokci. Wejść do kościoła dwa; okien 8, w zakrystii dwa, posadzka z ciosu, sufit obrzucony gipsem, dach pokryty gontem modrzewiowym. Na szczycie dachu wznosiła się kopuła¹¹.

Chór w kościele wsparty był na czterech filarach. Dzwonnica z drewna na podmurowaniu znajdowała się na placu kościelnym¹². Nieznany jest autor

⁷ M. Matuszewski, *Konstanty Broel-Plater (1872-1927), biografia i wybór pism*, Końskie 2015, s. 19-20.

⁸ Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Deklaracja kopia dokumentu, 22 marca 1806 r.*, s. 9-11. Dokument szczegółowo wskazuje obszar inwestycji fundatorki, poza murowanym kościołem mowa jest również o zabudowaniach plebańskich, szpitalu, domu dla organisty oraz wydzielonym terenie na gospodarstwo parafialne. Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Biskup Sandomierski Senator do Kommissyi Województwa Sandomierskiego, 4 kwietnia 1825 r.*, s. 6.

⁹ Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Prześwietnej Kommissyi Wojewódzkiej Województwa Sandomierskiego, 11 sierpnia 1833 r.*, s. 90-91; Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Kommissya Rządowa Spraw Wewnętrznych Duchownych i Oświecenia Publicznego, 16 listopada 1835 r.*, s. 121-122. W dokumencie mowa jest też o zasięgu nowo erygowanej parafii.

¹⁰ Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Akt zakreślenia nowej parafii Rzymsko Katolickiej do Kościoła we wsi Niekłań Wielki w Roku 1836 dnia 3/15 Września*, s. 244-246.

¹¹ J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 167. Opis kościoła zgodny z Inwentarzem z 1836 i 1843 r.: Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Inwentarz stanu Kościoła i Plebanji Niekłańskiej w Roku 1836 spisany*, s. 228-243; Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Inwentarz stanu Kościoła i Plebanji Niekłańskiej, 24 sierpnia/ 5 września 1843 r.*, s. 155-172.

¹² Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137, *Inwentarz stanu Kościoła i Plebanji Niekłańskiej, 24 sierpnia/ 5 września 1843 r.*, s. 160.

zachowanych planów projektu kościoła. Możliwe, że był nim Augustyn Kurella, budowniczy opoczyński¹³.

Prace przy przebudowie świątyni prowadzono w latach 1881-1885 za probostwa ks. Józef Postka, wykończenie wnętrza trwało do początku XX w. Wnioskując z poprzednich opisów kościoła, zachowała się nawa z zakrystią. Całkowicie przebudowano elewację frontową. Przedłużono korpus nawy, dobudowano nowy chór oraz przedsionek z wysoką wieżą dzwonnicą na osi (il. 1). Dostawiono dwie kaplice po bokach i ustawiono nową sygnaturkę. Dach był kryty gontem, wieża z sygnaturką blachą.



il. 1. Kościół pw. św. Wawrzyńca w Nieklaniu, fot. D. Rutkowska-Siuda, 2012

„Długość świątyni wynosi 55 łokci, szerokości 48, wysokości murów 15. [...] Malował J. Kopiński z Radomia w 1896 roku”¹⁴. Większość wykorzystanych materiałów i zatrudnionych przy budowie i wystroju świątyni rzemieślników

¹³ D. Rutkowska-Siuda, *Augustyn Kurella (1800-1858) – zarys twórczości*, [w:] *Między architekturą nowoczesną a tradycyjną [...] między konstrukcją a formą. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Krzysztofowi Stefańskiemu*, Łódź 2020, s. 119-126.

¹⁴ J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 168.

była związana z lokalnymi warsztatami, nieliczne przedsiębiorstwa pochodziły z Radomia i Warszawy. W dokumentacji nie zachowały się informacje na temat projektanta kościoła, jednak przyjmuje się, że był to Antoni Czapski związany z Platerami¹⁵. Kościół został stylistycznie scalony w formach uproszczonego neogotyku widocznego w formie i dekoracji wież, wykrojach ostrołukowych okien i portali oraz schodkowych szczytach kaplic i prezbiterium.



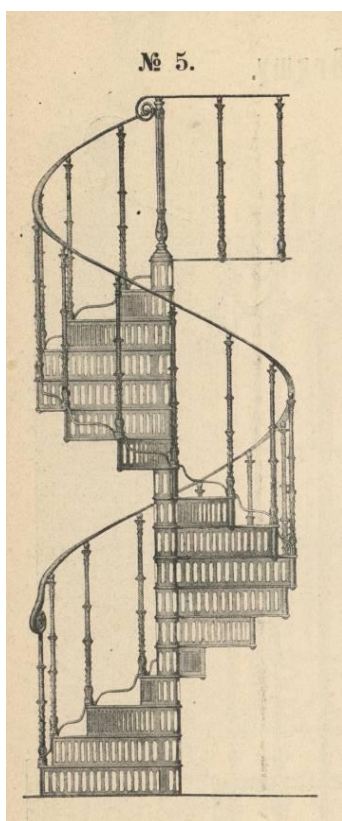
il. 2. Kościół pw. św. Wawrzyńca w Niekłaniu, schody wirowe, fot. D. Rutkowska-Siuda, 2012

il. 3. Kościół pw. św. Wawrzyńca w Niekłaniu, schody wirowe, fot. D. Rutkowska-Siuda, 2022

Powodem tak obszernych prac był wzrost liczby wiernych. Okres prosperity notowany na lata 1875-1905 sprzyjał zatrudnieniu i napływowi nowej ludności. Dziedzic przemienił małe przedsiębiorstwa w dobrze rozwijające się zakłady produkcji i przetwórstwa żelaza. Swoją wkład finansowy mieli również parafianie – ofiarodawcy wyposażenia kościoła, które było wyprodukowane w większości przez zakłady w Bliżynie. Do tych elementów zaliczają się schody wirowe prowadzące na chór (il. 2, 3). Wzór schodów oraz elementy

¹⁵ Wojewódzki Konserwator Zabytków w Kielcach, A. Witkowska, *Kościół pw. św. Wawrzyńca w Niekłaniu Wielkim*, karta ewidencyjna zabytku, Kielce 2010.

konstrukcyjne można było dowolnie zestawiać, na co wskazuje katalog zakładu z 1908 r. Schody z kościoła w Niekłaniu składają się z prostych tralek identycznych ze wzorem nr 5 (il. 4), żłobkowanych poziomo podstopnic, dekoracji policzeków w formie konsolek – spiralnej wici roślinnej, takiej samej jak we wzorze nr 6 katalogu oraz wąskich stopni o pionowym, pasowym, ażurowym wzorze (w katalogu nr 5)¹⁶.



il. 4. Schody wirowe, wzór nr 5, Archiwum Państwowe w Radomiu, *Zakłady Górnicze „Bliżyn”* hr. Henryka Broel-Platera, Radom 1908, s. 28

il. 5. Kościół pw. św. Zofii w Bliżynie, schody wirowe, fot. D. Rutkowska-Siuda, 2022

Niemal identyczne w formie schody wirowe używane jako zewnętrzne znajdują się przy drewnianym kościele św. Zofii w Bliżynie (il. 5). Ludwik Broel-Plater, nabywając dobra w Bliżynie pod koniec lat 80. XIX w. od Marii z Wielogłowskich Krauze, przejął zapewne również wzory opracowane przez poprzednich właścicieli, m.in. Aleksandra Wielogłowskiego. Wzory schodów, a z całą pewnością wzór balustrady wewnątrz kościoła św. Zofii są identyczne

¹⁶ Archiwum Państwowe w Radomiu, *Zakłady Górnicze „Bliżyn”* hr. Henryka Broel-Platera, Radom 1908, s. 28. Na tym obszarze również elementy z tych zakładów występują w kościołach w Odrowążu i Opatowie.

ze wzorem zaprojektowanym dla zakładów w Bliżynie przez Adama Zellta dla kościoła w Łądzie w 1852 r.¹⁷ Tożsama forma znajduje się w katalogu firmy w 1908 r. (il. 6-8)¹⁸.



il. 6. Kościół pw. św. Zofii w Bliżynie, balustrada, fot. D. Rutkowska-Siuda, 2012

il. 7. Kraty do ogrodów i kościołów, wzór nr 9, Archiwum Państwowe w Radomiu, *Zakłady Górnicze „Bliżyn” hr. Henryka Broel-Platera*, Radom 1908, s. 32

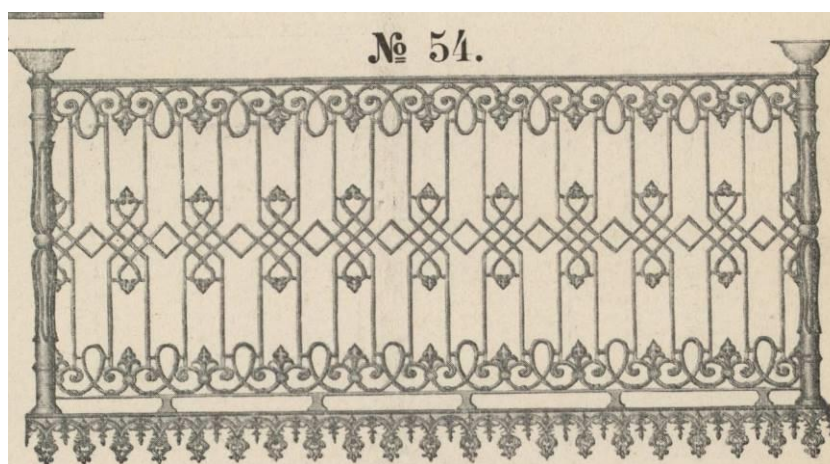
Nowy właściciel poczynił liczne inwestycje, głównie wykładając znaczne sumy na modernizację i rozbudowę zakładów, w tym budowę stalowni (il. 9)¹⁹. Podobnie jak w Niekłaniu, dziedzic postanowił sfinansować ukończenie budowy kościoła w Bliżynie.

Pierwsze próby budowy murowanego kościoła podjęła w początkach XIX w. dziedziczka Ludwika z Rostworowskich Podkańska. Podkomorzyna potrzebowała reprezentacyjnego obiektu sakralnego, który dawałby dobrom bliżyńskim możliwość oddzielenia się od parafii Odrowąż. Sprzyjały temu również czynniki demograficzne oraz dobra koniunktura gospodarcza związana z przetwórstwem stali. Ponadto znaczna odległość dzieląca parafian

¹⁷ J. Nowiński SDB, „Żelaza lane” z XVIII i XIX wieku w dawnym opactwie cystersów w Łądzie nad Wartą, [w:] *Dawne i nowe odlewnictwo w Polsce – wyroby żeliwne i inne*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2011, s. 23, il. 6, 7.

¹⁸ Kraty do ogrodów i kościołów, wzór nr 9, Archiwum Państwowe w Radomiu, *Zakłady Górnicze „Bliżyn” hr. Henryka Broel-Platera*, Radom 1908, s. 32.

¹⁹ K. Jedynak, *Broel-Platerowie z Białaczowa. Losy rodziny w XIX i XX w.*, Końskie 2013, s. 22-23.



il. 8. Kraty różne, wzór nr 54, Archiwum Państwowe w Radomiu, *Zakłady Górnicze „Bliżyn”* hr. Henryka Broel-Platera, Radom 1908, s. 35

Bliżyna od dotychczasowego kościoła w Odrowążu stwarzała problemy mieszkańcom chcącym uczestniczyć w liturgii. Właściciele dóbr udało się jedynie doprowadzić do położenia kamienia węgielnego pod budowę kościoła w Bliżynie 25 sierpnia 1817 r. Jednocześnie swoim testamentem zabezpieczyła kolejne etapy budowy, zobowiązując po swojej śmierci syna do ukończenia jej pracy²⁰. Syn dziedziczki Jacek Podkański nie dopełnił testamentu matki. Wnuczka Aniela z Podkańskich Wielogłowska wzniosła w 1818 r. modrzewiowy kościółek pw. św. Zofii, o którym była wcześniej mowa²¹ – pełnił on funkcję kaplicy dworskiej. Dopiero w 1888 r. biskup powołał nową parafię, a kościół drewniany został parafialnym²².

²⁰ Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Bliżynie, sygn. 5472, *Kopia odpisu testamentu Ludwiki Potkańskiej*, s. 32-39. Na stronie 34 dokumentu wyraźnie wskazany jest syn dziedziczki Jacek Podkański jako wykonawca woli matki związanej z dokończeniem budowy nowego kościoła w Bliżynie i jego wykończeniem również we wnętrzu. Na fabrykę kościelną Potkańska w Banku Warszawskim odłożoną miała kwotę 24 000 złotych polskich. Potkańska zadbała również o uposażenie księży na parafii.

²¹ Wojewódzki Konserwator Zabytków w Kielcach, B. Fornal, *Inwentaryzacja kościoła św. Zofii w Bliżynie*, karta ewidencyjna zabytku, Kielce 1989. Kościół orientowany, wokół niego znajduje się cmentarz z żeliwnymi nagrobkami. Wniesiony na planie wydłużonego ośmioboku, nakryty dachem namiotowym, zwieńczony wieloboczną sygnaturką, nakryty hełmem baniastym. Prezbiterium i kruchta prostopadłościenna. Dach kryty gontem. Na dachu wieloboczna wieżyczka przepruta arkadami i zwieńczona hełmem cebulastym. Elewacja oszalowana deskami pionowo.

²² Archiwum Diecezjalne w Sandomierzu, Akta parafii Bliżyn, 1888-1983-II, *Plan Parafii Filjalnej Bliżyn odłączonej od Par. Odrowąż w Miesiącu Sierpniu 1888 r.*, strony nienumerowane.



il. 9. Uroczystość poświęcenia i wmurowania kamienia węgielnego pod piece martenowskie stalowni „Huta Ludwika” w Bliżynie, 1897 r., Biblioteka Narodowa, sygn. F.80908/G,
<https://polona.pl/item/uroczystosc-poswiecenia-i-wmurowania-kamienia-wegielnego-pod-piece-martenowskie-stalowni,NzEyMTcxNTc/0/#info:metadata>

Zmiana właściciela, erygowanie nowej parafii oraz sprzyjająca koniunktura ekonomiczna i społeczna spowodowały, że zdecydowano się powrócić do idei budowy kościoła murowanego. Ludwik Broel-Plater wraz z proboszczem Julianem Piontkiem w 1893 r. starali się o wznowienie prac budowlanych. Zgoda od rządu guberni radomskiej wpłynęła w 1895 r. Zatwierdzony został

kosztorys na kwotę 2958 rubli, gdyż „ludność parafii ówczesnej nieliczna i biedna nie mogła ponieść większych kosztów”²³. Zapewne powyższa kwota nieprzekraczająca 3000 rubli nie była przypadkowa, ze względu na szereg utrudnień wynikających nie tylko z wielkości budowy, ale również jej „ściślejszej” kontroli ze strony rządu gubernialnego. W kronice zapisano:

Tymczasem w roku następnym 1896 Towarzystwo Aukcyjne z Hr. Ludwikiem Broel-Platerem dziedzicem dóbr Bliżyna, Nieklania, Chlewisk i Białaczowa przystąpiło do budowy wielkiej fabryki w Bliżynie zwanej «Stalownią». Wzniesienie tej fabryki kosztowało około miliona ośmiuset stu tysięcy rubli. Rojno i gwarно było wówczas w cichym Bliżynie. Tysiąc ludzi z różnych stron sprowadzano do budowy nowego zakładu przemysłowego, który miał przynieść kolosalne zyski. [...] Hrabia Ludwik Broel-Plater z życia i przekonań prawdziwie katolickich oraz dbałości o świetność domów Bożych znany stał się prawdziwym dobrodziejem i w przeważającej części istotnym fundatorem Bliżyńskiego kościoła. Gotówki złożył na budowę przeszło osiemnaście tysięcy rubli. Oprócz tego pozwolił łamać kamień w swych dobrach jak też drzewo i żelazo na znaczną sumę ofiarował. Ogółem oblicza ofiarę na JW Hrabiego Ludwika Broel-Platera na sumę trzydziestu tysięcy rubli. Lud fabryczny dobre mając zarobki z wielką ochotą swój grosz ofiarny hojnie składał, do czego wielce się przyczynił Kassyer fabryki prawy i całem sercem kościołowi oddany. Ludność miejska o ile możności spieszyła z pomocą przy zwózce materiałów jedni z ochoty, inni przymuszeni gorliwością proboszcza²⁴.

Z zachowanej dokumentacji najwięcej światła na proces budowy rzuca *Książka wizyt Pasterskich parafii Bliżyn*, w której to podkreśla się ogromny wkład finansowy (30 000 rubli) dziedzica. Na uwagę zasługuje również niebagatelny wkład mieszkańców, którzy zarówno swoją pracą fizyczną na placu budowy, jak i składkami na ten cel przyczynili się do szybkiego wybudowania nowego obiektu.

²³ Archiwum Parafialne w Bliżynie, *Książka wizyt Pasterskich parafii Bliżyn*, kronika prowadzona od ok. 1916 r., strony nienumerowane.

²⁴ Archiwum Parafialne w Bliżynie, *Książka wizyt Pasterskich parafii Bliżyn*, kronika prowadzona od ok. 1916 r., strony nienumerowane.

Budowę ukończono (bez wieży) w 1900 r., konsekracji dokonał biskup Antoni Sotkiewicz. Autorem projektu budowli byli Kazimierz Mierzanowski²⁵ i Antoni Czapski²⁶. W odnalezionych archiwach nie udało się zlokalizować pełnej dokumentacji projektowej kościoła oraz rachunków dokumentujących przebieg prac, jedynie w Archiwum Parafialnym zachował się projekt dwóch propozycji rozwiązania wieży w elewacji zachodniej, autorstwa K. Mierzanowskiego z 1902 r. Brak w pełni ukończonej bryły wynikał zapewne z problemów finansowych zakładów Broel-Platera, który podobnie jak cały ówczesny przemysł ciężki przeżywał kryzys po 1905 r.

Obiekt wzniesiony został przy głównej drodze z Końskich do Skarżyska Kamiennej, w centrum miejscowości. Otacza go cmentarz przykościelny. Jest to kościół orientowany, o zwartej bryle, założony na planie prostokąta, trójnawowy w układzie bazylikowym. Kościół z zewnątrz jest nietynkowany, wzniesiony z szarego piaskowca, dach z blachy ocynkowanej, nad nawą główną dwuspadowy, nawy boczne posiadają oddzielne dachy pulpitowe. Zewnętrzne mury opina szereg skarp, pomiędzy którymi znajdują się okna ostrołukowe. Całość wzniesiona na niedużym cokole. Bryłę wieńczy profilowany gzyms. Prezbiterium jednoprzęsłowe z trójbocznie zamkniętą absydą od wschodu, jest niższe od nawy głównej, przyjmuje jej szerokość. Po

²⁵ Kazimierz Mierzanowski - inżynier, architekt, wzmiankowany jako członek korespondent Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Autor artykułów w „Przeglądzie Technicznym”, związanych z przemysłem odlewniczym. Twórca projektu wież do kościoła w Bliżynie. W 1924 r. pełnił funkcję dyrektora Huty Częstochowa. Źródła: *II Sprawozdanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków 1903 r., s. 28; *III Sprawozdanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków 1904 r., s. 25, 28; *IV Sprawozdanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków 1905 r., s. 22, 26; „Architekt” 1911, R. XII, z. 3, s. 48; K. Mierzanowski, *Nowoczesne maszyny, służące do przygotowania piasku formierskiego i zastosowanie ich w odlewni*, „Przegląd Techniczny” 1911, t. XLIX, nr 6, s. 68-70; K. Mierzanowski, *Nowoczesne maszyny służące do przygotowania piasku formierskiego i zastosowanie ich w odlewnictwie*, „Przegląd Techniczny” 1911, t. XLIX, nr 9, s. 108-110; T. Haładyj, *Rondo dla dyrektora huty Tomasza Szwejkowskiego?*, Gazeta.pl Częstochowa, 13.10.2011, http://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/1,48725,10468100,Rondo_dla_dyrektora_huty_Tomasza_Szwejkowskiego_.html, [data dostępu: 12.10.2015].

²⁶ Wojewódzki Konserwator Zabytków w Kielcach, P. Mras, *Kościół parafialny pw. św. Ludwika Króla w Bliżynie*, karta ewidencyjna zabytku, Kielce 1985. Poza kartą ewidencyjną zabytku w analizowanych dokumentach nie znaleziono żadnych odnośników do postaci Czapskiego. Ze względu na niepełny stan źródłowy nie wyklucza się jego zaangażowania w projekt.

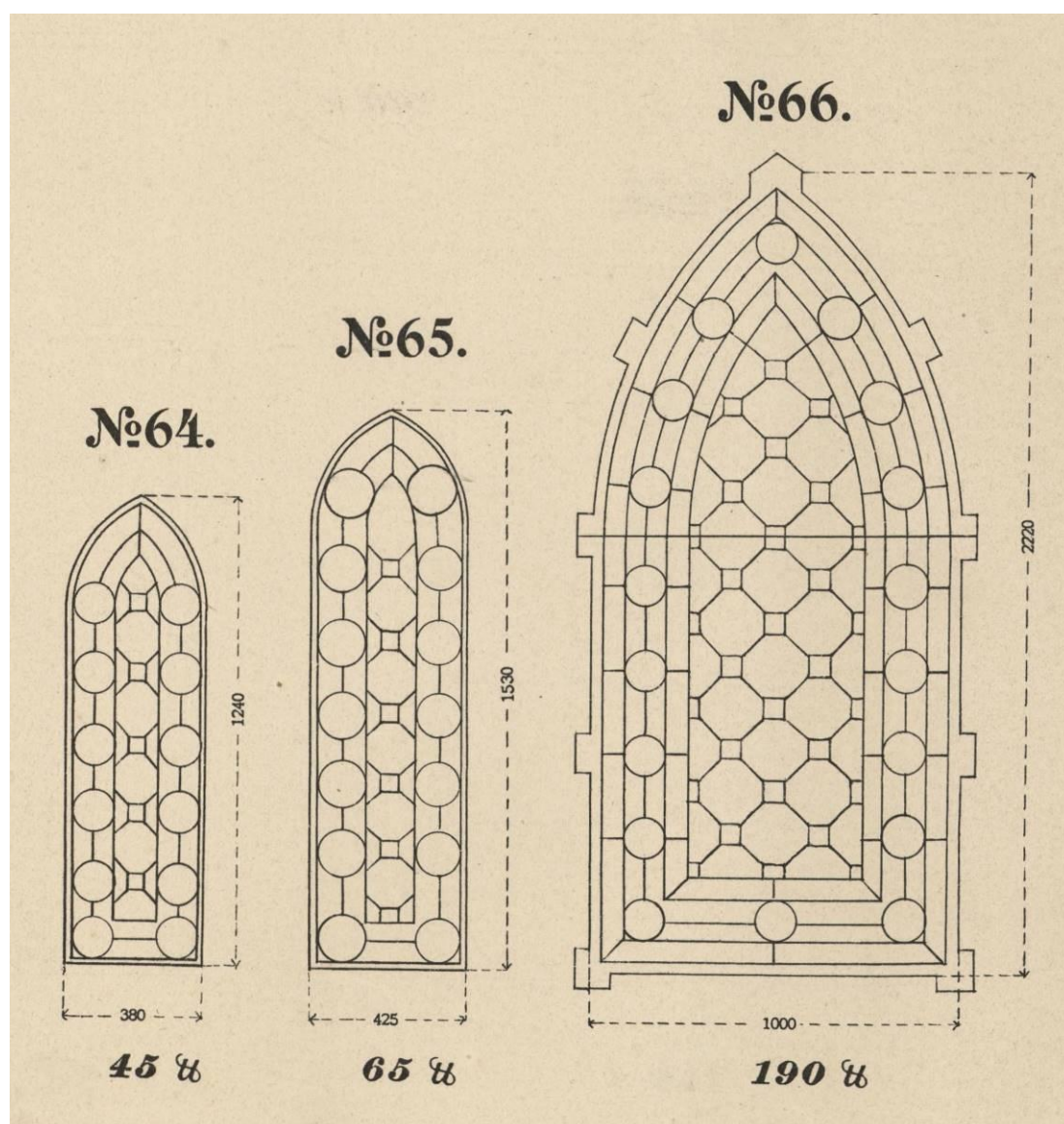


il. 10. Kościół pw. św. Ludwika Króla w Bliżynie, fot. D. Rutkowska-Siuda, 2013

bokach prezbiterium symetrycznie umieszczone kwadratowe zakrystie. Od północnej strony kruchty widoczna kwadratowa wieża. Wnętrze otynkowane, nawa główna czteroprzęsłowa, dwukrotnie szersza od naw bocznych, nakryta sklepieniem krzyżowym na gurtach. Nawy boczne posiadają tożsame sklepienie, otwarte na nawę środkową arkadami filarowymi o wykoju ostrołukowym (il. 10).

Elewacja zachodnia w części środkowej dwukondygnacyjna, zwieńczona trójkątnym szczytem. Portal wejściowy na osi elewacji prostokątny z tympanonem ostrołukowym z dekoracją witrażową we wnętrzu. Nad tympanonem znajduje się okulus z dekoracją witrażową. W zwieńczeniu szczytu, powyżej gzymsu, na osi widoczne jest trójdzielne okno w formie ostrołukowej, nad którym umieszczony został nieduży okulus. Kruchta posiada od północy niedokończoną wieżę, ujętą masywną skarpą. Wieża, która wysokością dorównuje ścianie nawy głównej, nakryta jest dachem namiotowym.

Całość dekoracji kościoła bardzo skromna, skupiająca się głównie na otworach okiennych (biforia i triforia) oraz dekoracji kamieniarskiej portali. Z zakładów pochodzi zarówno ogrodzenie okalające kościół, jak i żeliwne ramy okien (il. 11)²⁷. Wzory ram okiennych prezentują formy geometryczne: kół, ośmiokątów, rombów.



il. 11. Okna żelazna lane, wzory nr 64-66. Archiwum Państwowe w Radomiu, Zakłady Górnicze „Bliżyn” hr. Henryka Broel-Platera, Radom 1908, s. 18

Budowla w charakterze masywna, przez zastosowanie nietynkowanego piaskowca uwydatnia podział wprowadzony przez system filarowo-

²⁷ Okna żelazna lane, wzór nr 73. Archiwum Państwowe w Radomiu, Zakłady Górnicze „Bliżyn” hr. Henryka Broel-Platera, Radom 1908, s. 20.

przyporowy. Obiekt tym samym wpisuje się w szereg realizacji neogotyckich przełomu XIX i XX w. Niedokończona wieża dodatkowo wzmaga przysadzisty charakter bryły z powodu braku elementu wertykalnego. Architekci uproszcili repertuar form gotyckich, wpisując się tym samym w schyłkowy okres historyzmu.

W Archiwum Parafialnym zachowały się projekty przedstawiające dwie propozycje rozwiązania wieży w elewacji frontowej²⁸. Projekty nawiązują stylistyką do wież Kościoła Mariackiego w Krakowie. Analogiczne stylowe zapożyczenia (inspiracje) z obiektu małopolskiego na terenie guberni radomskiej widoczne są w pracach Józefa Piusa Dziekońskiego, np. w radomskim kościele pw. Opieki NMP²⁹. W bliższym otoczeniu podobne wzory neogotyckiej wieży znajdziemy w prezentowanym kościele pw. św. Wawrzyńca w Nieklaniu.

Dekoracyjne hełmy wież na projekcie z Bliżyna (w szczególności druga propozycja), z cylindrycznie zwężającą się ku górze dekoracją w postaci stylizowanych pinakli zwieńczonych formami kwiatonów, stanowiłyby znaczącą dominantę w bryle obiektu. Niemal dwukrotnie przekraczająca w wysokości nawę główną projektowana wieża, kumulująca w sobie rozrzeźbione formy kamieniarki, górowałaby nad dużo bardziej stonowaną w podziałach i dekoracjach bryłą korpusu kościoła.

Dużo bardziej harmonijną formę, zarówno w podziałach partii wieży, jak i w dekoracji rzeźbiarskiej, pokazuje pierwsza wersja projektu K. Mierzanowskiego. Zastosowanie w niej uproszczonych form gotyckich pinakli, połączonych z rzeźbiarską oprawą dwudzielnych okien ostrołukowych, przykrytych smukłą iglicą, byłoby wariantem wprowadzającym większą spójność ornamentalną w elewacji zachodniej.

Bliżyn i Nieklan niestety podzieliły los wielu miejscowości po 1905 r. Relacja Stefana Szyllera opisała w 1913 r. opłakany stan kościołów oraz kiepską kondycję gospodarczą miejscowości:

²⁸Archiwum Parafialne w Bliżynie, *Projekt wieży kościoła w Bliżynie*, Kazimierz Mierzanowski, Bliżyn 5 czerwca 1902 r.

²⁹A. Majdowski, *Budownictwo kościelne w twórczości projektowej Józefa Piusa Dziekońskiego (1844-1927)*, Warszawa 1995, s. 37-58.

Bliżyn, swojego czasu wspaniała rezydencja hr. Platerów, jedno z najważniejszych środowisk przemysłu żelaznego, obecnie znajduje się w dosyć opłakanym stanie. Wspaniała stalownia leży w gruzach, wielki piec nie czynny – jedynie odlewnia funkcjonuje jeszcze dzięki kilku przedsiębiorcom w Warszawie, którzy wzięli ją w dzierżawę. (...) Wieś posiada dwa kościoły. Jeden z nich murowany postawiono lat temu kilkanaście, drugi drewniany. (...) Kościółek ten jest teraz właściwie zamknięty, raz do roku odbywa się tam tylko nabożeństwo. Gonty nie poprawione zaczynają przepuszczać wodę, która może w ciągu kilkunastu lat doprowadzić belki do zepsucia³⁰.

Wiele nowo budowanych obiektów mogło powstać dzięki zmianom w podziałach administracji parafii. Procesy zmierzające do wzniesienia kościoła często były wypadkową wieloletnich starań dziedziców oraz szybko rosnącej liczby ludności wyznania rzymskokatolickiego na tych obszarach. W omawianych przypadkach mamy jeszcze silnie zaznaczoną postać dziedzica dóbr, który kładł znaczące środki na budowę świątyń.

Nie bez znaczenia był również wpływ okolicznego przemysłu. Im lepsza kondycja zakładów w regionie, tym większe wpływy i datki na budowę kościoła czy to od właścicieli, czy samych zatrudnionych w zakładach. Nie jest tajemnicą, że dzięki dobrze prosperującym zakładom okoliczna ludność nie tylko się bogaciła, ale również wzrastała w liczbę. Parafianie chcieli mieć zapewnione jak najlepsze warunki do modlitwy po trudnym tygodniu pracy.

³⁰ IS PAN,teczki TOnZP Bliżyn, sygn. 13, *List S. Szyllera, 25 luty 1913, Bliżyn gub. Radomska, przystanek dr. Żel. Koluszek – Skarżysko*, s. 1.

BIBLIOGRAFIA:

Archiwalia:

Archiwum Diecezjalne w Sandomierzu, Akta parafii Bliżyn, 1888-1983-II

Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Nieklaniu, sygn. 6137

Archiwum Państwowe w Radomiu, Rząd Gubernialny Radomski I, Reparacja kościoła w Bliżynie, sygn. 5472

Archiwum Parafialne w Bliżynie, *Książka wizyt Pasterskich parafii Bliżyn*, kronika prowadzona od ok. 1916 r.

IS PAN, teczki TOnZP Bliżyn, sygn. 13.

Źródła:

Józef Osiński, *Opisanie polskich żelaza fabryk*, Warszawa 1782.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, red. Filip Sulimierski, Bronisław Chlebowski, Władysław Walewski, t. 4, Warszawa 1883.

Jan Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913.

Opracowania:

Artur Brzozowicz, *Jan Małachowski założyciel miasta Końskie Wielkie*, Warszawa 1997.

Bogdan Fornal, *Inwentaryzacja kościoła św. Zofii w Bliżynie*, Wojewódzki Konserwator Zabytków w Kielcach, karta ewidencyjna zabytku, Kielce 1989.

Katarzyna Jedynak, *Broel-Platerowie z Białaczowa. Losy rodziny w XIX i XX w.*, Końskie 2013.

Andrzej Majdowski, *Budownictwo kościelne w twórczości projektowej Józefa Piusa Dziekońskiego (1844-1927)*, Warszawa 1995.

Mariusz Matuszewski, *Konstany Broel-Plater (1872-1927), biografia i wybór pism*, Końskie 2015.

P. Mras, *Kościół parafialny pw. św. Ludwika Króla w Bliżynie*, Wojewódzki Konserwator Zabytków w Kielcach, karta ewidencyjna zabytku, Kielce 1985.

Janusz Nowiński SDB, „Żelaza lane” z XVIII i XIX wieku w dawnym opactwie cystersów w Łądzie nad Wartą, [w:] *Dawne i nowe odlewnictwo w Polsce – wyroby żeliwne i inne*, red. Katarzyna Kluczajd, Toruń 2011, 19-30.

Piotr Olszewski, *Działalność gospodarcza Kanclerza Wielkiego Koronnego Jacka Małachowskiego w Końskich w II poł. XVIII w.*, Kielce 2012.

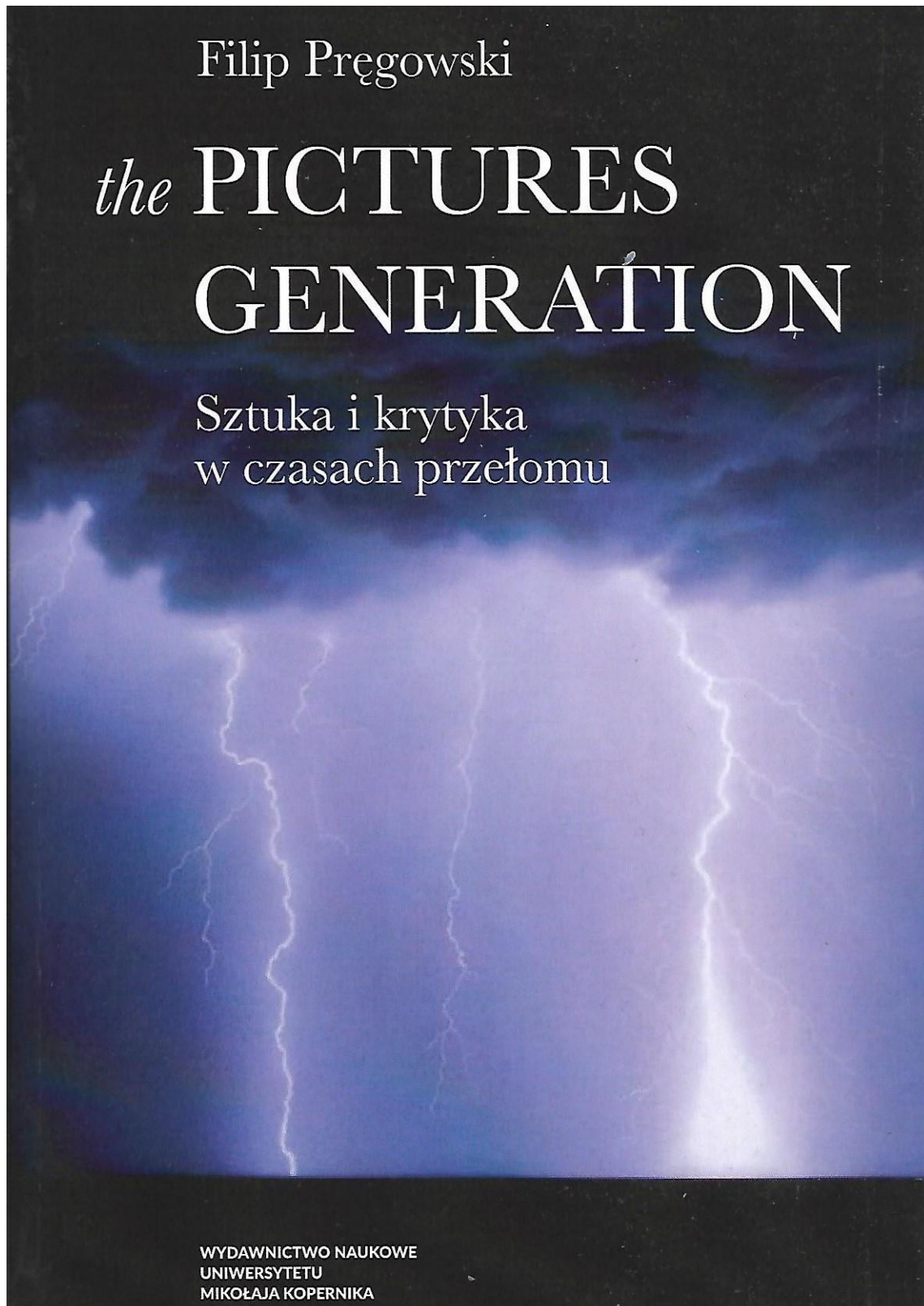
Rola rodu Małachowskich w dziejach ziemi koneckiej, red. Wojciech Pasek, Końskie 2015.

Daria Rutkowska-Siuda, *Augustyn Kurella (1800-1858) – zarys twórczości*, [w:] *Między architekturą nowoczesną a tradycyjną [...] między konstrukcją a formą. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Krzysztofowi Stefańskiemu*, Łódź 2020, s. 119-135.

Tradycje przemysłowe ziemi koneckiej, red. W. Różański, Kielce 1991.

A. Witkowska, *Kościół pw. św. Wawrzyńca w Nieklaniu Wielkim*, Wojewódzki Konserwator Zabytków w Kielcach, karta ewidencyjna zabytku, Kielce 2010.

ZARZĄD POLECA PUBLIKACJE CZŁONKA PISNŚŚ



Toruń 2022 ISBN 978-83-231-4820-3 (s. 340)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**