



## OBRAZ ŁABĘDŹ I KACZKA ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE – NIEZNANE DZIEŁO HOLENDERSKIEGO ANIMALISTY ABRAHAMA BISSCHOPA

*A SWAN AND A DUCK* FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN  
KRAKÓW – UNKNOWN WORK BY THE DUTCH ANIMALIST ABRAHAM BISSCHOP

Filip Chmielewski

Muzeum Narodowe w Krakowie

email: fchmielewski@mnk.pl

ORCID: 0000-0002-0917-3368

DOI:10.53264/arxregia/KZ.2022.8.POL

### ABSTRACT

At last year's exhibition *Rembrandt's World. Artists. Townspeople. Explorers.* held at The Royal Castle in Warsaw, a spectacular and extraordinary animalistic scene was presented depicting a swan and a duck against the background of a 'romantic' landscape. The painting comes from the collection of the National Museum in Kraków. In the post-war period, this work was attributed to the Dutch 'Italianist' painter Jan Asselijn, based on a comparison with his famous painting: *The Swan Defending Its Nest*, from around 1650 (now in the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam). This article is an attempt at a new attribution of the image from the Kraków Museum collection, this time to the Dutch animalist Abraham Bisschop (1670–1729/1731) from Dordrecht, and in addition – a proposal to find the author of the picture, combined with a rereading of the content and iconography of the work from Kraków.

### KEYWORDS

Abraham Bisschop; Jan Asselijn; Dutch School; 'Italianate paintings'; animalistic paintings; swan; duck

\* \* \*

Jednym z atrakcyjniejszych eksponatów w szczególny sposób zaprezentowanych na wystawie *Świat Rembrandta. Artyści. Mieszczanie. Odkrywczy* zorganizowanej w Zamku Królewskim w Warszawie była efektownie namalowana scena animalistyczna z łabędziem i kaczką na tle nastrojowego krajobrazu (il. 1). Obraz ten, pochodzący ze zbiorów krakowskiego Muzeum Narodowego, umieszczony został już w pierwszej części ekspozycji dotyczącej problematyki władzy oraz dziejów XVII-wiecznej Holandii<sup>1</sup>, zasadniczo ze względu na majestatyczną postać białego łabędzia zastygłego w dumnej pozie i wyciągającego szyję jakby w zapatrzeniu w daleką przestrzeń. Obok tego okazałego ptaka z otwartym dziobem widoczna jest siedząca kaczka o upierzeniu biało-brązowym z ciemnym łebkiem. Dodatkowo, na pierwszym planie wyeksponowano leżące łabędzie piórko oraz roślinę przypominającą grzyby. Charakterystyczną scenografią dla zaprezentowania dwóch przedstawicieli ptactwa wodnego jest zmierzchający krajobraz z pnem drzewa, trzcinami i rośliną z dużym czerwonym kwiatem, ukazanymi na pierwszym planie. W tle po prawej stronie pojawia się kolejny ptak wodny, być może czapla z rozpostartymi skrzydłami, z boku zaś kompozycję flankuje sterczący pień złamanego ogromnego drzewa; w oddali widoczne są ciemniejące wzgórza i wieczorne niebo wyróżniające się intensywną żółtawą poświatą. Scena z ptactwem odznacza się bogatą nastrojową gamą kolorystyczną, ponadto doskonale oddaną aurą gasnącego dnia przywodzącą na myśl południowe, italianistyczne realia. Warto dodać, że tytułowe dzieło o animalistycznej tematyce jest nie tylko znakomicie zakomponowane, ale także namalowane z wyjątkowym wyczuciem form, sylwetek czy materii, zwłaszcza upierzenia ptaków. Z podobną wnikliwością zostały odwzorowane pozostałe elementy, w tym oryginalny kwiat o rubinowej barwie, który można zidentyfikować jako różę chińską, czyli *Hibiscus rosa-sinensis*, wraz z drugą rośliną (przypominającą grzyby) widniejącą w prawym dolnym rogu, zwaną lepiężnikiem, rosnącą w pobliżu stawów lub na terenach podmokłych, noszącą łacińską nazwę *Petasites hybridus*. Nic więc dziwnego, że kompozycja ta zdecydowanie wyróżniła się na ekspozycji. Można się zastanawiać, czy ów obraz nie jest jednym z kilku najlepszych przedstawień o tej tematyce znajdujących się

<sup>1</sup> Obraz *Łabędź i kaczka* w okresie powojennym hipotetycznie przypisywany był Janowi Asselijnowi, a ostatnio figurował w zbiorach muzealnych jako dzieło anonimowe. Natomiast w katalogu warszawskiej wystawy *Świat Rembrandta. Artyści. Mieszczanie. Odkrywczy* datowany został na ok. 1650 r. (zob. przyp. 7); olej, płótno (dublowane), 105 × 82,5 cm, obecnie w prawdopodobnie XIX-wiecznej, zdobionej ramie; na blejtramicie widnieje odręczny napis: *painted Wernic (?) („zapewne Weenix”)* oraz nalepka z krakowskiej wystawy z roku 1949, na której scena ta była prezentowana jako dzieło J. Asselijna, podobnie jak podczas następnego pokazu tego obrazu w 1955 r. w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W ostatnich latach kompozycja ta uchodziła w krakowskim Muzeum Narodowym jedynie za XVII- lub nawet XIX-wieczną kopię innej pracy, choć nigdy nie wskazano żadnej wersji oryginalnej (według muzealnej karty obiektu z adnotacjami D. Dec i J. Wałka). Stwierdzenie to należałoby zdecydowanie odrzucić i wysunąć zupełnie nową atrybucję wraz ze zmianą datowania. Obraz przekazany został do krakowskiego Muzeum Narodowego z Magistratu m. Krakowa zapewne w 1946 r. i włączony do zbiorów muzealnych (nr inw. XII-A-323, d. NI 77.115). Istnieją przesłanki pozwalające na postawienie hipotezy, iż dzieło to porzucili okupanci niemieccy w roku 1945 (podobnie jak portret F. Bola, nr inw. XII-A-334, także prezentowany na wspomnianej wystawie). Niewykluczona jest też zagraniczna proveniencja animalistycznej sceny, lecz kwestie te wymagają jeszcze uściśleń i dalszych badań. Za pomoc w identyfikacji obu roślin składam podziękowania botanikowi Agnieszce Chmielewskiej z Muzeum w Nieborowie i Arkadii (oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie) oraz prof. Teresie Grzybkowskiej (Warszawa).



1. Abraham Bisschop (atryb.), *Łabędź i kaczką*, ok. 1700 lub później, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XII-A-323. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie / Abraham Bisschop (attributed to), *A Swan and a Duck*, c. 1700 or later, National Museum in Kraków, inv. no. MNK XII-A-323. Photo Photographic Studio of the National Museum in Kraków

w polskich zbiorach, obok nie mniej efektownej *Walki kota z kogutem* Jacoba Victorsa z 1674 r. (która to scena *notabene* również pojawiła się na zamkowej wystawie, podobnie wypożyczona z Muzeum Narodowego w Krakowie) czy *Walki psa z czapłą* (1667) pędzla Abrahama Hondiusa, pochodzącej ze zbiorów stołecznego Muzeum Narodowego. Wobec tak dużej klasy malowidła zupełnie niezrozumiały wydaje się fakt dotychczas tylko dwukrotnego, zresztą dosyć przypadkowego eksponowania tegoż dzieła na wystawach muzealnych, w dodatku całkiem odległego, bo ponad 65 i ponad 70 lat temu, a wreszcie – brak jakichkolwiek badań poszerzających stan wiedzy na temat niezwykłego obrazu. Jego enigmatyczność podkreśla jeszcze dość tajemnicza proveniencja. Dzieło, którego wcześniejsze dzieje przed trafieniem do zbiorów muzealnych pozostają nieznane, poza odnotowanym przekazaniem z krakowskiego magistratu tuż po zakończeniu ostatniej wojny, może pochodzić z zagranicznego źródła, ponieważ znalazło się w Krakowie najprawdopodobniej za przyczyną niemieckich okupantów (wcześniej nie było rejestrowane w krakowskich zbiorach instytucjonalnych ani prywatnych). Płótno to w okresie powojennym łączono, nie bez pewnej słuszności, z twórczością hollenderskiego italianisty Jana Asselijna (lub Asselyna; ok. 1610–1652). Pomijam tutaj anonimową

i zupełnie nietrafioną, może wcześniejszą próbę powiązania kompozycji z nazwiskami Jana Weenix'a st. lub mł., wyrażoną jako adnotacja na odwrocie obrazu. Według autorów publikacji towarzyszących dwóm powojennym prezentacjom sceny z dumnym łabędziem można było ją zestawić jedynie z równie wyjątkowym dziełem, niewątpliwie autorstwa wspomnianego Asselijna, pochodzącym z amsterdamskiego Rijksmuseum (zbieżność tę jako pierwsi zauważyli zresztą autorzy skromnego katalogu niewielkiej krakowskiej wystawy z 1949 r., muzealnicy Feliks Kopera i Kazimierz Buczkowski)<sup>2</sup>. Wydaje się, że należy zweryfikować tamtą atrybucję, jak również przyrzeć się tej kompozycji od strony ikonograficznej, znaczeniowej. Najpierw trzeba jednak dokonać konfrontacji obrazu krakowskiego z amsterdamskim, bez wątplenia powszechnie znanym i popularnym. W przypadku tak często reprodukowanego dzieła, tytułowanego najczęściej *Łabędź broniący swego gniazda* albo też znacznie rzadziej *Zraniony łabędź*, w istocie analogiczna może być tylko postać białego ptaka, porównywanego z tym ukazanym na niedawno wystawianym płótnie z Krakowa, na kompozycji z Rijksmuseum przedstawionego dla odmiany z rozłożonymi skrzydłami, w chwili obrony przed intruzem, zbliżającym się psem. W obu obrazach postać głównego bohatera została potraktowana niemalże monumentalnie, ponadto po mistrzowsku, jeśli chodzi o znakomite oddanie upierzenia zwierzęcia. W dziele krakowskim widać spoczywającego łabędzia, a w scenie amsterdamskiej, niepozabawionej dynamizmu i dramatyzmu, jakby rozgniewanego, gwałtownie reagującego na pojawiające się zagrożenie. Kompozycja z majestatycznym ptakiem przechowywana w Rijksmuseum, należąca do najważniejszych w dorobku Asselijna, paradoksalnie zdaje się najmniej charakterystyczna dla malarstwa tego typowego twórcy italianizujących widoków i rodzajowych scenek, zafascynowanego południowym krajobrazem, odmiennym od północnego, intensywnym, jakby złotawym światłem i włoskimi malowniczymi realiami<sup>3</sup>.

Asselijn namalował ten obraz już po powrocie do ojczyzny na zamówienie Jana (Johana) de Witte, jak się sądzi ok. 1650 r. Jednak tuż po śmierci zleceńodawcy, która nastąpiła w dramatycznych okolicznościach, ilustracja zwierzęcych zmagających stała się alegorią polityczną<sup>4</sup>. Tak też zinterpretowali tę scenę historycy z Narodowej Galerii Sztuki w Hadze na początku XIX w. Następnie kompozycja znalazła się w zbiorach przyszłego Rijksmuseum jako nabytek rozpoczynający muzealną kolekcję. Przedstawienie, czasem zwane *Splotoszony łabędź*, poprzez nadaną mu wymowę zyskało status narodowego emblematu, zaczęło nawet

<sup>2</sup> Zob. F. Kopera, K. Buczkowski, *Wystawa dzieł dawnego malarstwa włoskiego, flamandzkiego i holenderskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków: Muzeum Narodowe, 1949, s. 17, nr 55 (jako „Jan Asselijn – Łabędzie” (!); *Katalog wystawy obrazów dawnych mistrzów włoskich, hiszpańskich, francuskich, flamandzkich, holenderskich, niemieckich i angielskich od XV do XIX w.*, Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1955, s. 21, nr kat. 104 (ponownie jako „Jan Asselyn – Łabędzie”).

<sup>3</sup> A.Ch. Steland-Stief, *Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652*, Amsterdam 1971; *eadem, Jan Asselyn und Willem Schellinks, „Oud Holland”*, 79, 1964, s. 99–110; *eadem, Zum zeichnerischen Werk des Jan Asselyn. Neue Funde und Forschungsperspektiven, „Oud Holland”*, 94, 1980, s. 213–258.

<sup>4</sup> Zob. Steland-Stief, *Jan Asselijn...*, s. 97–98, nr kat. 244; P.J.J. van Thiel *et al.*, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam, Maarssen: Rijksmuseum, 1976, s. 89; A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616–1680)*, Doornspijk: Davaco Publishers, 1982, fig. 33; R. Zanderink, *De zwaan als vliegende Hollander, „Origine”*, 14/3, 2006, s. 30 i nn.; ponadto w publikacji *The age of Rembrandt: Dutch paintings and drawings of the 17th century*, kat. wyst., National Museum of Western Art (Tokyo), Kyoto Municipal Museum, Tokyo: [Yomiuri Shimbun] 1968, nr kat. 1.



2. Jan Asselijn, *Łabędź broniący swego gniazda*, ok. 1650, Rijksmuseum, nr inw. SK-A-4. Fot. Rijksmuseum, Amsterdam / Jan Asselijn, *The Swan Defending Its Nest*, c. 1650, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-4. Photo: Rijksmuseum, Amsterdam

symbolizować Holandię, także w minionym stuleciu. Wydaje się, że sens całej sceny uzupełnionej napisami został odczytany poprawnie. Powstający, ponadnaturalnej wielkości ptak broni tutaj zbudowanego nad wodą gniazda i swoich dzieci; do jego kryjówki zbliża się ukazany w lewym dolnym rogu podpływający pies (il. 2). Walecznego łabędzia identyfikowano z pierwszym ministrem Republiki Zjednoczonych Prowincji (zwanym również Wielkim Pensjonariuszem, od 1653), czyli właśnie Janem de Wittem, czujnie broniącym niepodległości młodego państwa – potocznie zwanego Holandią – dbającym o bezpieczeństwo kraju, którym włada, a wyobrażonego poniżej psa utożsamiono z wrogami czyhającymi na wolność wciąż zagrożonej republiki. Tłumaczą to wyraźnie widoczne napisy: umieszczone między nogami łabędzia *de raad-pensionaris* (czyli wielki pensjonariusz) oraz ponad głową psa *de viand van de staat* (wróg, przeciwnik państwa), dodatkowo na leżącym jaju widnieje nazwa *Holland*<sup>5</sup>. W ten sposób scena

<sup>5</sup> Obraz Jana Asselijna pochodzi najpewniej z ok. 1650 r. (olej, płótno, 144 × 171 cm; sygn. przez artystę jedynie monogramem A w prawym dolnym rogu; nr inw. A 4). Pod koniec XVIII w. znajdował się w znanym zbiorze prywatnym Jana Gildemeestera w Hadze i był już opisywany jako „alegoria pensjonariusza de Witta”; w 1800 r. dzieło nabyto do właśnie tworzonej kolekcji sztuki holenderskiej dla haskiej Gallerii Narodowej. Wkrótce scena ta trafiła do Amsterdamu (1808), zapoczątkowując zbiory innej nowej instytucji – Muzeum Narodowego, późniejszego sławnego Rijksmuseum. Zakup ten został zresztą specjalnie udokumentowany, wraz z ceną 100 guldenów, przez ówczesnego dyrektora Cornelisa Sebilliego Roosa. Fakt ów dowodzi szczególnego przywiązania do obrazu i znaczenia, jakie dostrzegano w niemal monumentalnej (pozornie) animalistycznej kompozycji. Amsterdamski *Łabędź broniący swego gniazda* do dzisiaj jest jednym z najczęściej prezentowanych i reprodukowanych dzieł holenderskiego złotego wieku, wielokrotnie bywa także publikowany w opracowaniach naukowych, popularnonaukowych czy albumowych; zob. np. *Rijksmuseum Amsterdam*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady,

ta uzyskała nowe znaczenie, zapewne początkowo niezamierzone, gdyż stosowne podpisy wprowadzono obcą ręką, w dodatku wtórnie – uczyniono to dopiero po śmierci twórcy, mistrza Asselijna, w celu nader pomysłowego powiązania malowidła z osobą zasłużonego męża stanu. Nie dokonano tego bez powodu – jeszcze jedną przesłanką było z pewnością ostateczne potwierdzenie uzyskania niepodległości przez Republikę Zjednoczonych Prowincji w wyniku podpisania pokoju westfalskiego w 1648 r. Wygląda to więc na interesujący zbieg okoliczności, możliwe, że nie całkiem przypadkowy, jak już wspomniano Asselijn stworzył swój bodaj najbardziej znany obraz, zapewne zamówiony u de Witta (w zasadzie jedyny o tej tematyce, jeśli nie liczyć niedużej pracy z okazałym wielbłądem, pozostającej w zbiorach prywatnych), dwa lata później. Dodajmy, że kompozycja zawdzięcza swoją sławę nie tyle sile wyrazu czy klasie malarskiej tej atrakcyjnej, fascynującej sceny, co raczej zręcznie nadanym treściom politycznym. Wybór wyrazistego symbolu, w tym przypadku pojmowanego jako emblemat, był słuszny (nawet gdyby okazał się wtórny), gdyż łabędziowi zazwyczaj przypisywano pozytywne znaczenia. Od czasów starożytnych utożsamiany bywa z czystością, cnotą i siłą, występuje w *Eneidzie* Wergiliusza jako atrybut dobrej wróżby. Podobnie jawi się w kompendium Cesarego Ripy, czyli *Ikonologii*, co też zgodne jest z poglądem nowożytnym, renesansowym, według którego barwa łabędziego upierzenia oznacza jasność, blask – naturalnie słońca i światła. W przypadku dzieła Asselijna biały ptak mógłby personifikować odwagę, ale także inne cnoty, jak odpowiedzialność obrońcy za własne państwo<sup>6</sup>. Wróćmy jednak do nie mniej fascynującej sceny ze zbiorów polskich.

W porównaniu do sławnego amsterdamskiego *Łabędzia broniącego swego gniazda*, niemal błyszczącego na tle błękitno-złotawego krajobrazu (*notabene* italianizującego w wyrazie) i szykującego się do odparcia ataku, kameralną w nastroju kompozycję z Krakowa można uznać za równie udane, lecz bardziej dekoracyjne i eleganckie animalistyczne przedstawienie, raczej bez większych wątpliwości pozbawione jakichś głębszych treści czy specjalnej wymowy. Niemniej pod względem stylistycznym omawiana tutaj scena również może odnosić się do południowych, italianistycznych realiów, o czym świadczyłoby wprowadzenie jakże nastrojowego wieczornego widoku z czapłą w tle, odznaczającego się wysmakowaną złocistą tonacją. W tym miejscu należy wyjaśnić nader specyficzne zaprezentowanie obrazu z elegancko upozowanym zwierzęciem, wyeksponowanego w sali otwierającej wspomnianą na wstępie wystawę, nie zaś pośród innych animalistycznych przedstawień z epoki, które znalazły się w dalszej części ekspozycji. Otóż na potrzeby wystawy, a przede wszystkim dobitnego zaakcentowania politycznej roli de Witta, „czuwającego” łabędzia umieszczono tuż obok skromnego portretu wielkiego pensjonariusza, zapewne repliki (?) wizerunku namalowanego najprawdopodobniej przez Caspara Netschera. Tym samym nieco przewrotnie zaakcentowano pozornie narzucający się (symboliczno-polityczny) związek lub raczej kontekst obu dzieł. Chociaż znaczenie to w przypadku opisywanego malarskiego przedstawienia dodano nieco na wyrost, a może nawet nastąpiła tutaj pewna nadinterpretacja krakowskiej sceny, wspomniany zabieg pozwolił na

1985, s. 81 (nota do obrazu); S. Slive, *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London: Yale University Press, 1995, s. 240 (rozdz. 5: *Italianate and Classical Painting* w kontekście twórczości J. Asselijna).

<sup>6</sup> Zob. L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2006, s. 304–306. Łabędź jest również kojarzony z muzyką jako atrybut muzy Erato.

zbudowanie wokół ujawnionego obrazu interesującej anegdoty. Kompozycja ta mogła zostać odczytana w zupełnie innym kontekście. Kwestie dotyczące autorstwa natomiast zeszyły na dalszy plan. Tym samym wybitny obraz zyskał nową interpretację, czy też ujmując rzecz inaczej – całkiem nowy sens. W istocie trudno jednak doszukiwać się tutaj specjalnych ukrytych znaczeń. Warto raczej skupić się na artystycznych aspektach przedstawienia, nie pomijając nie mniej ważnych, a wręcz narzucających się kwestii atrybucyjnych<sup>7</sup>. Publikując obraz w katalogu wystawy, autor noty rozmyślnie zachował dawną atrybucję, jednak z zastrzeżeniem, iż jest ona raczej hipotetyczna i niepewna, poza tym należy podkreślić, iż wysunięta została ponad pół wieku temu, zgodnie z ówczesnym stanem wiedzy, a raczej wobec usilnie narzucającego się wyobrażenia twórców obu powojennych prezentacji. Warto również dodać, że dawny pomysł z przypisaniem sceny Asselijnowi budził pewne zastrzeżenia. Ponieważ obecnie dysponujemy znacznie większym materiałem zarówno faktograficznym, jak i ilustracyjnym w postaci kilku ciekawych analogii w twórczości artysty jakże mniej znanego niż Jan Asselijn (zwany *Crabbe-tje*), a przede wszystkim z pewnością niecenionego jako wyróżniający się animalista, dokonać można pewnych nowych spostrzeżeń, jeśli chodzi o stan wiedzy dotyczący mistrzowskiego animalistycznego przedstawienia z Muzeum Narodowego. Wówczas, przed wielu laty znane było praktycznie jedno, przywołane ujęcie łabędzia, w dodatku ukazanego w akcji. Warto wspomnieć też o wiele późniejszej, niemal nieznannej kompozycji z kaczką lub kaczołem broniącym swojego gniazda przed psem, niedużym obrazie XVIII-wiecznego malarza z Dordrechtu Woutera Uiterlimmiga, skądinąd bardzo mało znanego jako twórca (obecnie płótno znajduje się w kolekcji prywatnej); być może jego wariacja została w jakiś sposób zainspirowana tak popularnym dziełem Asselijna. W żadnym razie jednak pozostałe istniejące wersje pokrewne wręcz sztandarowej realizacji italianisty tworzącego w Amsterdamie nie mogły być znane czy rozpoznawane w powojennej Polsce. W kwestii bodaj najbardziej dyskusyjnej, czyli nowej atrybucji przedstawionej sceny, motywem przewodnim będzie tytułowa figura, wyobrażony ptak. Poza autorem emblematycznego przecież, sławnego *Łabędzia broniącego swego gniazda*, obrazu o narodowym znaczeniu, w zasadzie żaden z holenderskich specjalistów animalistów nie podjął się realizacji podobnego tematu, poza tym prawie żaden z nich nie malował łabędzi. Zupełnym wyjątkiem był Jan Weenix mł., ale jego „dworskie” kompozycje z trofeami myśliwskimi, na których występują przeważnie martwe zwierzęta, w tym leżące łabędzie, znacząco różnią się stylistyką oraz stosowaną gamą kolorystyczną od rozpatrywanej sceny. Niezwykle drobiazgowo malowane, często sztucznie upozowane martwe natury myśliwskie Weenixa nijak mają się do postitalianistycznej manieri, którą reprezentował autor dzieła ze zbiorów krakowskich. Główny bohater jego obrazu uosabia swą postawą nie tyle cechy niemalże ludzkie, ile raczej sielskie, spokojne bytowanie. Możliwe, że jest to scena wieczornego odpoczynku na brzegu rzeki lub stawu (?) o zmierzchu dnia, w wersji nie tak chłodnej kolorystycznie jak u Asselijna. Ukazane spoczywające ptactwo, w tym przypadku łabędź wraz z kaczką, w sposobie

<sup>7</sup> Zob. *Świat Rembrandta. Artyści. Mieszczanie. Odkrywczy*, kat. wyst., red. A. Jakubowska, Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 2021, s. 94–95, nr kat. I.10 (F. Chmielewski). Obraz hipotetycznie przypisywany Janowi Asselijnowi i datowany na połowę wieku XVII – Amsterdam (?), ok. 1650 r. (?) – zgodnie z dawniejszymi przypuszczeniami i propozycjami atrybucyjnymi, ale nie bez zastrzeżeń autora noty katalogowej.

ujęcia może być kojarzone z kilkoma innymi przedstawieniami tych zwierząt pochodzącymi z epoki, naturalnie o holenderskiej proveniencji. Pewnych analogii ikonograficznych dostarczają zasoby mniej znanych holenderskich muzeów oraz dzieła oferowane na zagranicznym rynku sztuki. Szczególnie dwa obrazy godne są większej uwagi ze względu na istotne pokrewieństwo z wciąż nierozpoznaną badawczo, tajemniczą kompozycją zaprezentowaną w warszawskim Zamku. Występują w niej zauważalne podobieństwa do realizacji malarskich mało popularnego (jakkolwiek zupełnie niesłusznie) animalisty Abrahama Bisschopa, pochodzącego z Dordrechtu autora analogicznych prac.

Abraham Bisschop (lub Busschop), żyjący w latach 1670–1729 lub 1731 (?), wywodził się z artystycznej rodziny. Był synem i uczniem malarza portretów i eleganckich scen rodzajowych Cornelisa Bisschopa, działającego m.in. na dworze duńskim. Na temat biografii Abrahama zachowały się jedynie skąpe wzmianki. Około roku 1700 miał opuścić rodzinne miasto i przenieść się do Middelburga. Jest odnotowywany jako członek tamtejszej gildii malarskiej w 1715 r.; pozostawał nim aż do śmierci. Jeden z najbardziej znanych biografów XVII- i XVIII-wiecznych holenderskich artystów, Arnold Houbraken, w swym najpopularniejszym dziele, księdze życiorysów malarzy (powstałej w latach 1718–1721), wspomina krótko o Bisschopie mł., wymieniając go jako dobrego, utalentowanego twórcę scen animalistycznych, zwłaszcza przedstawień ptaków na tle krajobrazów, dekoracyjnych parków lub ogrodów (rzadziej na tle dzikiej, nieuładzonej przyrody), który wiele osiągnął w tej dziedzinie<sup>8</sup>. Według Houbrakena tworzył kompozycje przeznaczone do podziwiania, świadczące o jego wybitnych uzdolnieniach. Poza tymi bardziej rozbudowanymi scenami Bisschop malował jeszcze skromniejsze obrazy z mniejszą liczbą zwierząt oraz kwietne i owocowe martwe natury. W niezbyt znanym dorobku artysty wyspecjalizowanego we wspomnianym gatunku, któremu się poświęcił, reprezentowanym na różnych światowych aukcjach dawnego malarstwa, pojawiały się okazałe przedstawienia różnorodnego ptactwa w otoczeniu ogrodowych czy parkowych elementów architektonicznych, czasem antykizujących, nierzadko też z obowiązkowo umieszczanymi dekoracyjnymi wazami czy urnami. Bisschop był także autorem większych formatowo kompozycji umieszczanych w zamożnych domostwach – malowideł stropowych z motywem ptaków. Podobne ujęcia ptaków przeznaczone bywały również do rezydencji holenderskich albo niemieckich odbiorców tego jakże dekoratywnego, najczęściej niezbyt pogłębionego czy nasyczonego ważkimi treściami malarstwa. Artysta, aktywny na przełomie XVII i XVIII stulecia, reprezentował już późną, jedynie dekoracyjną, zdobniczą i efektowną fazę holenderskiej sztuki<sup>9</sup>. Chociaż stylistycznie

<sup>8</sup> Zob. A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Wien: Wilhelm Braumüller, 1888, t. 1, s. 247–248; t. 2, s. 222–223; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 4, Leipzig: Veb. E.A. Seemann Verlag, 1909, s. 62; *De Gruyter Saur – Allgemeines Künstlerlexikon*, t. 11, München–Leipzig: K.G. Saur, 1995, s. 226; A. van der Willigen, F.G. Meijer, *Cornelis II Bisschop*, w: *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525–1725*, Leiden: Primavera Press, 2003, s. 38; E. Gemar-Koeltzsch, *Abraham Bisschop*, w: *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, t. 2, red. E. Gemar-Koeltzsch, K. Ertz, Ch. Nitze-Ertz, Lingen: Luca-Verlage, 1995, s. 119; Ch.E. Jackson, *Abraham Bisschop*, w: *eadem, Dictionary of Bird Artists of the World*, Suffolk: Antique Collectors' Club, Woodbridge, 1999, s. 160.

<sup>9</sup> G.H. Veth, *Aanteekeningen omtjert eenige Dordrechtsche schilders*, „Oud Holland”, 5, 1887, s. 155–160; L.J. van Bol, *Abraham Busschop een voorloper van Aart Schouman*, „Tableau”, 12, 1990, nr 4, s. 87–89; S. Poearlberg, *Pronken net ondermans veren. Nieuwe aanwinst van Abraham Busschop*, „Bulletin Dordrechts Museum”, 2011,





3. Abraham Bisschop, *Łabędź, gęś i inne ptactwo na zalesionym brzegu rzeki*, ok. 1700, kolekcja prywatna. Fot. Wikimedia Commons / Abraham Bisschop, *A Swan, a Goose and Other Fowl on a Wooded Riverbank*, c. 1700, private collection. Photo Wikimedia Commons

zbliżał się do swych starszych kolegów, określanych mianem italianistów, najprawdopodobniej nigdy nie przebywał w Italii. Co więcej, niektóre fakty wskazują, iż nie opuszczał kraju urodzenia i tworzył z wyobraźni albo posiłkując się pracami innych animalistów, pozostając też pod przemożnym wpływem sławnego Melchiora de Hondecoetera. Bisschop odpowiadał niejako na zapotrzebowanie na dekoracyjne obrazy, które pojawiło się na przełomie wieków w związku z rosnącą zamożnością mieszczaństwa, którego przedstawiciele nierzadko osiągnęli status szlachecki. Owa wyższa klasa społeczna, preferująca francuskie zwyczaje i mody, niewątpliwie potrzebowała dzieł sztuki odzwierciedlających jej upodobania i rozrywki związane z życiem na wsi, polowaniami, ucztowaniem w ogrodach. Stąd też scenograficzny charakter malarstwa artysty, odtwarzającego rezydencjonalne ogrody lub parki z kolorowymi ptakami, nadto włączającego do swych scen wyraźnie antykizujące akcesoria, jak detale architektoniczne czy posągi lub urny figurujące w niczym niezakłóconym, idealnym krajobrazie. Efektem działalności Bisschopa, zastanawiająco często malującego trudne do uchwycenia łabędzie (występujące pojedynczo lub w parach, w towarzystwie innego ptactwa, na jeziorze), są następujące kompozycje niewątpliwie jego autorstwa. Pierwsza z nich, zatytułowana przez właściciela *Łabędź, gęś i inne ptactwo na zalesionym brzegu rzeki* (il. 3), datowana na ok. 1700 r., to upozowane przedstawienie ujęte na płótnie o kształcie kolistym, bardziej działające konturami umiejętności

Oktober, s. 5–8; L. Wepler, *What Makes a Picture Narrative? Jan Weenix and Fables*, w: *Aspects of Narrative in Art History. Proceedings of the International Workshop for Young Researchers, held at the Graduate School of Letters*, red. K. Hirakawa, Kyoto: Graduate School of Letters, Kyoto University, 2014, s. 100–101.



4. Abraham Bisschop, *Egzotyczne ptaki wodne na tle parku lub ogrodu*, 1718, Dordrechts Museum, nr inw. DM-889-307. Fot. Dordrechts Museum / Abraham Bisschop, *Exotic Water Birds Against the Background of a Park or Garden*, 1718, Dordrechts Museum, inv. no. DM-889-307. Photo Dordrechts Museum

wydobytych sylwetek niż kolorystyką, tutaj jasną, raczej rozbieloną. W kompozycji wpisanej w tondo, o dobrym rysunku, wręcz hiperrealistycznie wydobyta została postać dziwnego ptaka siedzącego w eleganckiej pozie zbliżonej do ujęcia wodnego ptaka z krakowskiego Muzeum Narodowego. Również pozostałe ptaki osadzone w zmierzchającym krajobrazie, z zarośniętym pniem drzewa w tle i grzybiastą rośliną na pierwszym planie odnajdujemy na rzekomym dziele Asselijna. Nie mniej interesująco prezentuje się jeszcze bliższy krakowskiej kompozycji (także pod względem formatu) olejny obraz zatytułowany *Egzotyczne ptaki wodne na tle parku lub ogrodu* (il. 4) ze zbiorów Dordrechts Museum, precyzyjnie datowany na 1718 r., tym razem z ptactwem o nieco egzotycznym upierzeniu w malowniczym otoczeniu południowego krajobrazu, może na poły fantastycznego, wymaginowanego<sup>10</sup>. Przedstawia on dwa jakże oryginalne

<sup>10</sup> Olej, płótno, śr. 100 cm; d. aukcja OMP, Sotheby's, Nowy Jork, 29 I 2015, poz. 333, oraz później: aukcja, Dorotheum, Wiedeń, 17 X 2017, poz. 322; drugi obraz datowany jest na rok 1718, olej, płótno, 101,5 × 98,5 cm (brak informacji o istniejącej sygnaturze); oba dzieła jak dotąd nie były publikowane. Na europejskim rynku aukcyjnym odnaleźć można jeszcze kilka analogii w postaci obrazów A. Bisschopa odznaczających się zbliżoną, choć bardziej rozbudowaną kompozycją, jak w przypadku sceny z innym egzotycznym ptactwem (*Aves exoticas al atardecer*, aukcja, Ansorena, Madryt; 22 I 2020, poz. 517; olej, płótno, 180 × 148 cm) czy też *pendant* z dwoma łabędziami nad stawem lub jeziorem (w bardzo rozbudowanej kompozycji), kolejno na tle przyrody oraz parkowej budowli, z występującymi identycznymi elementami jak w obrazie krakowskim, czyli różą chińską, nadwodnymi trzcinami i łopuchami (*A mute swan on the edge of a pond / A pair of mute swans*, 1722, aukcja OMP, Phillips, London, 10 XII 1996, poz. 63; olej, płótno, oba obrazy: 141 × 123 cm). Prace te nie dorównują jednak klasie malarskiej, jaką reprezentują zarówno dzieło krakowskie, jak i wspomniana scena z Dordrechts Museum. Na temat

ptaki, w swym upozowaniu wyraźnie przypominające dumną sylwetkę łabędzia z Krakowa; ponadto powtarza się motyw grubego pnia po lewej stronie, wraz z zaroślami i dekoracyjnym czerwonym kwiatem – chińską różą. Nawet pierwszoplanowy lepiężnik został tutaj podobnie usytuowany jako poprzedzający sylwetki obu barwnych egzotyków z dodatkowo wprowadzonym porzuconym piórkiem leżącym na ziemi. W scenie tej artysta umieścił jeszcze element architektoniczny, jakby antykizujący, zamykający kompozycję u dołu. Zdziwiała tu intensywna gama barwna całości z wprowadzonym zielonkawozłotawym ciepłym światłem tworzącym niezwykłą atmosferę. Nietypowe, nieco nienaturalne światło popołudniowe bądź wieczorne dodaje podobnym przedstawieniom w otoczeniu rajskiej przyrody pewnej ponadczasowości, potęgując także nastrój wyciszenia i skupienia, a nawet sielankowości. Na rynku aukcyjnym odnaleźć można jeszcze kilka innych kompozycji ogrodowych z łabędziami w roli głównej, lecz prezentują one zdecydowanie słabszy poziom od przytoczonych powyżej. Nie dorównują analizowanemu płótnu z rembrandtowskiej wystawy ani też obrazom porównywanym z nieznaną dotąd, acz wybitną realizacją (czego przyczyną może być stan zachowania tych prac, zbytnio nasyconych różnymi elementami, w efekcie raczej mało spójnych stylistycznie). Wydaje się, że teraz już niemal wszystkie kwestie zostały wyjaśnione. Nie ulega wątpliwości, iż odkryty na nowo przykład holenderskiej animalistyki to jedyna w Polsce rozpoznana kreacja malarzka Abrahama Bisschopa. W tej sytuacji obraz można by wstępnie datować na ok. 1700 r. lub jeszcze później, co zasadniczo zmienia dotychczasowe, jedynie hipotetyczne ustalenia czy też podejmowane próby badawcze. Wydaje się, że obecnie zaproponowano przekonującą atrybucję dzieła dotychczas dosyć enigmatycznego, wyjątkowo efektownej i przykuwającej uwagę animalistycznej sceny z łabędziem i kaczką. Sceny, która urzekła i zafascynowała nie tylko jej badacza, autora niniejszego tekstu, i Alicję Jakubowską, kuratorkę zamkowej wystawy.

---

sielskich, nie tylko animalistycznych przedstawień w sztuce holenderskiej złotego wieku zob. A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, New Jersey 1983; S.A. Sullivan, *The Dutch Gamepiece*, New Jersey: Rowman & Allenheld Publishers, 1984.

## BIBLIOGRAFIA / REFERENCES

## ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Houbraken A., *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, t. 1–2, Wien: Wilhelm Braumüller, 1888.

## OPRACOWANIA

*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 4, Leipzig: Veb. E.A. Seemann Verlag, 1909.

Blankert A., *Ferdinand Bol (1616–1680)*, Doornspijk: Davaco Publishers, 1982.

Bol L.J. van, *Abraham Busschop een voorloper van Aart Schouman*, „Tableau”, 12, 1990, nr 4, s. 87–89.

*De Gruyter Saur – Allgemeines Künstlerlexikon*, t. 11, München–Leipzig: K.G. Saur, 1995, s. 226.

Gemar-Koeltzsch E., *Abraham Bisschop*, w: *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, t. 2, red. E. Gemar-Koeltzsch, K. Ertz, Ch. Nitze-Ertz, Lingen: Luca-Verlage, 1995, s. 119.

Impelluso L., *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2006.

Jackson Ch.E., *Abraham Bisschop*, w: *eadem, Dictionary of Bird Artists of the World*, Antique Collectors' Club, Suffolk: Woodbridge, 1999, s. 160.

*Katalog wystawy obrazów dawnych mistrzów włoskich, hiszpańskich, francuskich, flamandzkich, holenderskich, niemieckich i angielskich od XV do XIX w.*, Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1955.

Kettering McNeil A., *The Dutch Arcadia Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Totowa–New Jersey: Rowman and Allenheld Publishers, 1983.

Kopera F., Buczkowski K., *Wystawa dzieł dawnego malarstwa włoskiego, flamandzkiego i holenderskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków: Muzeum Narodowe, 1949.

Poearlberg S., *Pronken net ondermans veren. Nieuwe aanwinst van Abraham Busschop*, „Bulletin Dordrechts Museum”, Oktober 2011, s. 5–8.

*Rijksmuseum Amsterdam*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1985.

Slive S., *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London: Yale University Press, 1995.

Steland-Stief A.Ch., *Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652*, Amsterdam: Van Gendt and Co, 1971.

Steland-Stief A.Ch., *Zum zeichnerischen Werk des Jan Asselyn. Neue Funde und Forschungsperspektiven*, „Oud Holland”, 94, 1980, s. 213–258.

Sullivan S.A., *The Dutch Gamepiece*, New Jersey: Rowman and Allenheld Publishers, 1984.

*Świat Rembrandta. Artyści. Mieszczanie. Odkrywczy*, kat. wyst., red. A. Jakubowska, Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 2021.

*The age of Rembrandt: Dutch paintings and drawings of the 17th century*, kat. wyst., red. K. Seiyo Bijutsukan et al., National Museum of Western Art (Tokyo), Kyoto Municipal Museum, Tokyo: [Yomiuri Shimbun], 1968.

Thiel P.J.J. van et al., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam–Maarsse: Rijksmuseum 1976.

Veth G.H., *Aanteekeningen omtjert eenige Dordrechtsche schilders*, „Oud Holland”, 5, 1887, s. 155–160.

Wepler L., *What Makes a Picture Narrative? Jan Weenix and Fables*, w: *Aspects of Narrative in Art History. Proceedings of the International Workshop for Young Researchers, held at the Graduate School of Letters*, red. K. Hirakawa, Kyoto: Graduate School of Letters, Kyoto University, 2014, s. 99–111.

Willigen A. van der, Meijer F.G., *Cornelis II Bisschop*, w: *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525–1725*, Leiden: Primavera Press, 2003, s. 38.

Zanderink R., *De zwaan als vliegende Hollander*, „Origine”, 2006, 14/3, s. 29–33.

Dr Filip Chmielewski, historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, kustosz w Muzeum Narodowym w Krakowie. Członek International Council of Museums – ICOM Polska i Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Autor rozprawy doktorskiej poświęconej dziejom i przemianom malarskiego gatunku martwej natury w Europie Środkowej epoki baroku (ok. 1590 – ok. 1730), obronionej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, obecnie przygotowywanej do druku. Zainteresowania: dzieje nowożytnej historii sztuki, szczególnie rozwój i przemiany europejskiego malarstwa, historia dawnego kolekcjonerstwa i muzealnictwa, ponadto kwestie atrybucyjne w odniesieniu do zbiorów zagranicznego nowożytnego malarstwa w polskich instytucjach muzealnych.

