

MACIEJ DARIUSZ KOSSOWSKI  <https://orcid.org/0000-0002-5566-0749>

Centrum Ratownictwa Zabytków, Warszawa

*O portretach Rembrandta z Zamku Królewskiego w Warszawie –  
analiza przedstawienia a zdefiniowanie tematu i określenie  
sportretowanych osób*

W hołdzie ś.p. Profesor Karolinie Lanckorońskiej

*ABSTRACT*

*About portraits of Rembrandt from the Royal Castle in Warsaw analysis of  
the presentation, defining the subject and determining the portrayed*

In tribute to the blessed memory of Professor Karolina Lanckorońska

The iconographic analysis of both portraits in the context of the adopted nomenclature and interpretation of the presentation, the recognition of the symbolic meaning and the anthropological type of portraits give the basis for clarifying the subject. The determination of racial affiliation attests the previous provenance.

The formal features of the composition and the fact of the secondary cutting of the boards do not speak in favour of the *pendant* of both paintings. Other properties and conditions – much more important than the format of the canvas, the scale of figures and their mutual orientation – prove the connection between both portraits from the moment of their creation. They are the typological features of portrayed persons, the symbolic meaning of images and the context of their realisation. These disqualify the assignment of the portraits to the *tronie* type. The portraits are, therefore, a pair, although they were created separately.

In the 17<sup>th</sup> century they belonged to John III Sobieski. They were part of the royal collection of paintings and decorated the king's bedroom in Wilanów Palace. They were recorded in the General Inventory of 1696. In this inventory, the title of the male portrait – “portrait of a Portuguese rabbi” – draws attention.

The anthropological analysis confirms that both portraits show representatives of Sephardic Jews. This group originally lived in Spain, Portugal and Morocco. They came to

Poland in large numbers only in the 17<sup>th</sup> century. They differed physically from the Ashkenazi Jews who had arrived in Central Europe earlier. In 1696, he was accurately portrayed as the “Portuguese rabbi” because he presents features typical of the Sephardic population. The name given in the inventory from 1696 corresponded to the image identified in the portrait. It provides convincing evidence that John III Sobieski had both of the Rembrandt portraits in his collection.

The man in a portrait is probably about 60 years old. The girl is probably 15–17 years old. Their filiation is obvious. Several similarities clearly indicate a close family relationship. The determined age difference of 45 years does not preclude paternity.

Since both images were never separated, they can be described as the *Sephardic Rabbi in the lectern* and the *Jewess in the beret (Rabbi's daughter)*, which would consider the record tradition in the inventory from 1696 and would be a fairly close reference to the defined topic.

**Keywords:** iconographic analysis of the portraits of Rembrandt from the Royal Castle in Warsaw, symbolism of portraits, anthropological analysis of portrayed persons, name for both works in the context of the recognised presentation

**Słowa kluczowe:** analiza ikonograficzna portretów Rembrandta z Zamku Królewskiego w Warszawie, wymowa symboliczna portretów, analiza antropologiczna sportretowanych osób, nazwa dla obu dzieł w kontekście rozpoznanego przedstawienia

Autorstwo dwóch portretów z kolekcji hr. Lanckorońskich h. Zadora, uważanych przez trzy stulecia za oryginały Rembrandta, zakwestionował Horst Gerson w 1969 roku na podstawie archiwalnych fotografii<sup>1</sup>, wskutek czego oba dzieła nie znalazły miejsca w monumentalnej edycji realizowanej w ramach Rembrandt Research Project, kierowanej przez Ernsta van de Weteringa<sup>2</sup>. Stosunkowo niedawno przeprowadził on analizę tych dzieł, po zapoznaniu się z nimi z autopsji, i w 2006 roku potwierdził autorstwo genialnego mistrza<sup>3</sup>. Umożliwiło to wystawienie obu portretów z okazji 400-lecia urodzin malarza w Museum Het Rembrandthuis w Amsterdamie oraz w Gemäldegalerie w Berlinie<sup>4</sup>. Pojawiające się opinie o możliwym autorstwie Ferdinanda Bola<sup>5</sup> lub Samuela

<sup>1</sup> „Sądząc ze zdjęć, przypisanie Rembrandtowi jest bardzo mało prawdopodobne”, por.: A. Bredius, *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings, revised by H. Gerson*, London 1969, s. 566, nr 219 oraz s. 578, nr 359.

<sup>2</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings, III: 1635–1642*, red. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P. J.J. van Thiel, E. van de Wetering, Dordrecht–Boston–London 1989.

<sup>3</sup> E. van de Wetering, *Rembrandt, a biography [w:] Rembrandt: Quest of a Genius*, Amsterdam, 2006, s. 42, 46 oraz *idem, Rembrandt as a searching artist [w:] Rembrandt: Quest...*, s. 114–115, 119–120.

<sup>4</sup> Zob. także: *Rembrandt: Genie auf der Suche*, kat. wystawy Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Köln–Berlin 2006, s. 36–38, 92–93, 98–99, kat. 33–34 na s. 306–307, il. s. 308–309.

<sup>5</sup> A. Ziemba, *Dwa obrazy z kolekcji Lanckorońskich: Rembrandt i Bol*, „Ikonotheka: Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1998, nr 13, s. 11–24.

van Hoogstratena<sup>6</sup> odnoszące się do jednego z tych portretów zostały odrzucone w najnowszym i ostatnim wydaniu *Corpusu* z 2015 roku<sup>7</sup>.

Przypomnijmy pokrótce ich znane losy.

Obrazy weszły do zbiorów Stanisława Augusta jako para. Król nabył oba dzieła w 1777 roku za 545 dukatów od spadkobierczyni Friedricha Paula von Kamekego<sup>8</sup> i Marii Aleksandrownej Gołowkin<sup>9</sup>, a więc od Anny Franciszki von Kameke, jedynej ich córki<sup>10</sup>, a nie Elżbiety Henrietty Marii, jak dotąd przyjmowano<sup>11</sup> w ślad za ustaleniami Tadeusza Mańkowskiego<sup>12</sup>. Pochodziły one z rozprzedawanej od jesieni 1769 roku berlińskiej kolekcji rodziny Kameke, którą przejął Jakub Triebel, określony przez Mańkowskiego mianem handlarza i spekulanta<sup>13</sup>. Stanisław August umieścił je w galerii obrazów w pałacu Na Wodzie w warszawskich Łazienkach. W inwentarzu obrazów króla z 1795 roku portret męski, oznaczony numerem 208, oszacowany został na 200, kobiecy zaś z numerem 207, na 300 dukatów<sup>14</sup>. Łazienki wraz z ruchomościami objął na mocy testamentu w 1798 roku bratanek króla, książę Józef Poniatowski. Po śmierci księcia w 1813 roku oba dzieła odziedziczyła jego siostra Maria Teresa z Poniatowskich Tyszkiewiczowa. Pozostały one w dotychczasowym miejscu. 7 października 1815 roku obrazy zakupił za 500 dukatów Kazimierz Rzewuski, b. pisarz polny koronny, i wkrótce zrobił zapis na rzecz córki Ludwika, od 1794 roku żony Antoniego Józefa Lanckorońskiego<sup>15</sup>, którzy przejęli je w 1820 roku. Lanckorońscy zamieszkiwali w Wiedniu, dziedzicząc portrety w kolejnych pokoleniach. Na początku XX wieku Karol hr. Lanckoroński zawiesił oba dzieła Rembrandta w Gabinetcie Holenderskim nowo wybudowanego pałacu neobarokowego przy Jacquingasse 18, w dzielnicy dyplomatycznej Wiednia<sup>16</sup>. Zostały one pokazane w 1902

<sup>6</sup> Sugestia Waltera Liedtkego podczas sympozjum w Berlinie w 2006 roku. *Vide* E. van de Wetering, *Connoisseurship and Rembrandt's paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II*, „The Burlington Magazine” February 2008, 1259 (CL), s. 88. Także Ch. Brown wskazał na wyraźne różnice między portretem ze zbiorów Lanckorońskich i *trompe l'oeil* portretu Agaty Bas, por.: Ch. Brown, *The Rembrandt Year*, „The Burlington Magazine” February 2007, 1247 (CXLIX), s. 108.

<sup>7</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings, VI: Rembrandt's Paintings Revisited – A Complete Survey*, red. E. van de Wetering, współpr. C. van Nes, Dordrecht 2015, nr 186, s. 576.

<sup>8</sup> Ur. 9.05.1711 roku w Strachimiu (Pomorze), a zm. 27.08.1769 roku w Bath (Somersetshire). Syn Paula Antona von Kamekego (1.07.1674 Strachim – 19.08.1717 tamże), pułkownika straży przybocznej Fryderyka III Hohenzollerna (Fryderyka I), generał-majora podczas wojny północnej i pruskiego ministra stanu.

<sup>9</sup> Ur. 8.04.1718 roku w Berlinie, zm. 8.08.1787 roku tamże. Córka Aleksandra Gawryłowicza Gołowkina (20.08.1688 Moskwa – 24.11.1762 Rijswijk), rosyjskiego posła nadzwyczajnego i ministra pełnomocnego w Berlinie (1711–1727), Paryżu (1727) i Hadze (1731).

<sup>10</sup> Ur. 23.07.1740 roku w Gervin (Pomorze), a zm. 4.01.1778 roku w Wernitz (Brandenburgia).

<sup>11</sup> D. Juszcak, H. Małachowicz, *Galeria Lanckorońskich. Obrazy z daru profesor Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1998, s. 51.

<sup>12</sup> T. Mańkowski, *Obrazy Rembrandta w Galerji Stanisława Augusta*, Kraków 1929 (nadbitka z „Prac Komisji Historji Sztuki”, t. 5), s. 4.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Idem*, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 233–234.

<sup>15</sup> *Idem*, *Obrazy Rembrandta...*, s. 8, 10.

<sup>16</sup> J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, t. 1, Kraków 2010, s. 7, 255–274; *eadem*, *Karol Lanckoroński and His Viennese Collection*, vol. 1, Cracow 2014, s. 7, 257–276.

roku na wystawie obrazów z jego zbiorów<sup>17</sup>. Od 1933 roku portrety stały się własnością dzieci Karola – Antoniego, Adelajdy i Karoliny, którzy planowali przenieść je wraz z całą kolekcją do Lwowa. W 1939 roku zostały zarekwirowane i przejęte przez komisarza państwowego w administrowanie powiernicze. Portretami Rembrandta był szczególnie zainteresowany marszałek Rzeszy Hermann Göring<sup>18</sup>, lecz do 1944 roku pozostały one w wiedeńskim pałacu. Wywiezione przez Niemców i ukryte w kopalni soli Altaussee k. Salzburga 8 maja 1945 roku zostały przejęte przez armię amerykańską i przewieziono do centralnej składnicy dzieł sztuki w Monachium. Antoni Lanckoroński odzyskał je w 1947 roku i umieścił w zamku Hohenems, będącym własnością hr. Karoline von Waldburg-Zeil, wzniesionym nad granicą szwajcarską w kraju związkowym Vorarlberg. Prawowity właściciel dążył do wywiezienia całej kolekcji z Austrii, lecz władze próbowały zatrzymać najcenniejsze obiekty w zbiorach państwowych, argumentując roszczenie rekompensatą za poniesione straty w zbiorach publicznych przez okres wojny. W grupie tej znalazły się portrety Rembrandta<sup>19</sup>. W marcu 1950 roku spłonęła sala zamku, w której złożono większą część obrazów z kolekcji Lanckorońskich. Obrazy w skrzyniach uratowano i część zawieszonych na ścianach, jednak podczas inwentaryzacji nie można było ustalić losów przeszło 100 obiektów<sup>20</sup>. W rzeczywistości rozmiary strat były znikome, a najcenniejsze dzieła, w tym portrety Rembrandta, przewieziono przez granicę i zdeponowano w banku w Zurichu. Dopiero w 1994 roku ujrzały światło dzienne. Zostały wówczas pokazane na wystawie kolekcji Lanckorońskich na Zamku Królewskim w Warszawie<sup>21</sup>. Karolina Lanckorońska, ostatnia z rodu wywodzącego się z Brzezia, ofiarowała portrety Rembrandta „w hołdzie Rzeczypospolitej Wolnej i Niepodległej”<sup>22</sup>, a więc narodowi polskiemu, przekazując je 26 października 1994 roku na ręce Prezydenta RP z przeznaczeniem do ekspozycji na warszawskim Zamku.

Oba obrazy namalował Rembrandt w 1641 roku. Powstały one na deskach topolowych w technice olejnej. Wtórne ich przycięcie<sup>23</sup> nie przemawia na rzecz dostosowania rozmiaru w celu połączenia w parę podczas wyprzedaży kolekcji Kameke około 1770 roku, jak sugerują Antoni Ziemia<sup>24</sup> oraz Dorota Juszcak i Hanna Małachowicz<sup>25</sup>. Mo-

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 274–279 i odpowiednio 277–281.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 356 i odpowiednio 361.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 388 i odpowiednio 392.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>21</sup> D. Juszcak, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 9–13; *Rembrandt i inni. Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta*, t. 2: *Obrazy z daru Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, katalog wystawy 19 lipca – 16 października 2011 w Pałacu na Wyspie Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie: *Katalog: Rembrandt van Rijn*, oprac. H. Małachowicz, Warszawa 2011, s. 48.

<sup>22</sup> Karolina z Brzezia Lanckorońska do Lecha Wałęsy, Prezydenta RP, list donacyjny: Rzym, 8 września 1994 roku.

<sup>23</sup> T. Ważny, *Ekspertyza dendrologiczna*, Warszawa 1995, msp. Zob. także: J. Czernichowska, R. Dmowska, A. Nowicka, *Two paintings by Rembrandt: „Girl in a picture frame” and „Scholar at his writing table” from the collection of the Royal Castle in Warsaw – history, examination and conservation*, „Opuscula Musealia. Czasopismo muzeologiczne”, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011, MCCCXX, z. 19, s. 9–23, zwłaszcza s. 11, 15.

<sup>24</sup> A. Ziemia, *op. cit.*, s. 13, 19.

<sup>25</sup> D. Juszcak, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 51.

gło to nastąpić przed rozpadem kolekcji, nawet w XVII wieku. Nie należy też, na podstawie zauważonych cech kompozycji obu dzieł, nieświadczących w sposób oczywisty za *pendant*, twierdzić, że w takim razie nie stanowią pary<sup>26</sup>. Inne właściwości i uwagowania, znacznie istotniejsze niż format podobrazia, skala figur oraz wzajemne ich ukierunkowanie, przemawiają za łącznością obu portretów od chwili powstania. Są nimi cechy typologiczne sportretowanych, wymowa obrazów oraz kontekst ich wykonania. Wykluczają one przypisanie portretów do gatunku *tronie*, którym w rembrandtowskiej terminologii określa się przedstawienia ludzi niebędących wizerunkami konkretnych osób, jak i niepowstałych z woli zamawiającego.

W portrecie starego, brodatego mężczyzny (il. I)<sup>27</sup> jego tors zwrócony jest niemal frontalnie do widza, nawet z nieznacznym skretem tułowia w prawo, gdy głowa skierowana jest w jednej czwartej na lewą stronę<sup>28</sup>. Tego rodzaju ujęcie wynika z oparcia ciężaru ciała na prawym przedramieniu, przy czym efekt ten pogłębia pulpit do pisania ustawiony ukośnie do płaszczyzny obrazu. W prawej dłoni sportretowany trzyma pióro. Lewa, zaciśnięta w pięść, oparta jest na podłożu, na którym stoi pulpit z leżącym na nim posytem. Na palcu wskazującym złoty pierścień z klejnotem oszlifowanym w kaboszon. Mężczyzna ma na sobie obszerne okrycie wierzchnie o szerokich rękawach, podszyte futrem. Zostało ono zdefiniowane jako *tabbaard* – uroczysta odmiana domowego odzienia o późnośredniowiecznej formie, noszona w XVII stuleciu w Holandii przez urzędników państwowych i municypalnych, jurystów, profesorów oraz ministrów gmin wyznaniowych, podkreślający ich powagę i dostojeństwo (*gravitas* i *dignitas*)<sup>29</sup>. Jednak termin ten przede wszystkim odnosi się do krótkiego kaftana lub płaszcza bez rękawów, względnie z krótkimi rękawami, ozdobionego herbem, noszonego przez rycerzy na zbroi. W wypadku osób cywilnych odpowiada mu paltrok, krótki płaszcz dla dygnitarzy z rękawami do łokcia. Codzienny *tabbaard*, w rodzaju szlafroka (*nachttabbaard*), nosił Rembrandt w swoim atelier, o czym przekonuje jego quasi-autoportret *Malarz w pracowni* z ok. 1628 roku<sup>30</sup>. W portrecie Rembrandta z 1641 roku rękawy sięgają dłoni, a poły pozbawione są zapięcia wzdłuż ich krawędzi, stąd okrycie mężczyzny określić należy mianem szuby. Głowę jego nakrywa ciemny, niezbyt szeroki beret. Na piersi drogocenny łańcuch, spinający poły okrycia, podobny do tego z *Autoportretu Rembrandta w płaskiej czapce* z Royal Collection, wykonanego rok później<sup>31</sup>, a nie w rodzaju ozdoby wierzchniej,

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Warszawa, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 3905. Deska topolowa: 105,7 × 76,4 cm, sygn.: *Rembrandt. / f 1641*. Na odwrocie m.in. czarną farbą *No. 32*, czerwoną farbą *NB* oraz XIX-wieczne odciski polskich pieczęci herbowych w laku, także dwa odciski z monogramem *F[redericus] R[ex]* pod koroną i napisem: *BUREAU DE BERLIN*.

<sup>28</sup> W tym miejscu należy wyjaśnić, że tradycyjnie stosowana formuła „w trzech czwartych w lewo” jest nieadekwatna do rzeczywistości. Gdyby sportretowany był tak zwrócony, powinien być ukazany niemal profilem.

<sup>29</sup> M. de Winkel, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, s. 48.

<sup>30</sup> Boston, Museum of Fine Arts, nr inw. 38.1838. Ol. na deskach: 24,8 × 31,7 cm. *Vide* A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 199.

<sup>31</sup> Londyn, Hampton Court Palace, Cumberland Art Gallery, Royal Collection Trust, RCIN 404120. Ol. na deskach: 69,9 × 58,4 cm, 1642. *Vide* *A Corpus of Rembrandt Paintings*, IV: *The Self-Portraits*,

jak na wcześniejszym *Autoportrecie w kapeluszu i z dwoma łańcuchami* z Madrytu<sup>32</sup>. Wiek sportretowanego można ustalić na ok. 60 lat. Twarzy jego nie pokrywają liczne zmarszczki, widoczne jedynie koło oczu i niezbyt głębokie na czole. Zarost nie jest całkowicie siwy, jak też nie widać siwizny na skroniach. Skóra dłoni jest wyraźnie gładka.

Portret młodej dziewczyny (il. II)<sup>33</sup> przedstawia ją *en face* do linii bioder, stojącą za czarno-politurowaną ramą z dłońmi na niej opartymi. Popiersie i ramiona nie są ustawione idealnie frontalnie do płaszczyzny obrazu, lecz nieznacznie zwrócone w lewo, a pogłębiają ten efekt jej prawe, zacienione przedramię i pas zwisający na stronę przeciwną, a także światło rozjaśniające cały prawy policzek. Ubrana jest w ciemnoczerwoną suknię o nietypowym dla Holendrów, przestarzałym kroju, sięgającą do szyi, przewiązaną złocistym pasem i ozdobioną trzema sznurami klejnotów. W prawym uchu złoty kolczyk z łezkową perłą, w lewym z rubinem. Na głowie równie archaiczny rozległy miękki beret o czarnej barwie, zapewne aksamitny. Holenderki rzadko nosiły kapelusze<sup>34</sup>. W latach 40. i 50. XVII wieku kapelusz damski wyszedł z użycia w kręgach mieszczaństwa oraz patrycjatu i zastąpiony został fularową chustką zawiązaną pod brodą<sup>35</sup>. Wiek dziewczyny można określić na 15–17 lat. Na pewno nie jest to dziecko, nie starsze niż dziesięcioletnie, jak sądzi van de Wetering<sup>36</sup>.

Obie osoby zostały sportretowane w pozycji stojącej. Natomiast w literaturze przyjęło się, że mężczyzna siedzi. Nie jest to możliwe przy takim ułożeniu rąk jak na portrecie, chyba że siedzisko krzesła znajdowało się niemal na jednym poziomie z płaszczyzną, na której postawiono pulpit. W takim razie wykluczyć należy stolik oraz biurko. Może być to jedynie katedra lub kantor. Katedrę wyłącza przyborek pisarski z wierzchem stanowiącym pulpit do pisania.

Portrety utrzymane są w typowo Rembrandtowskim mrocznym światłocieniu z kilkoma punktowymi rozświetleniami. W obu dziełach dwa elementy kompozycji iluzjonistycznie przybliżone zostały w stronę widza, a mianowicie poszyt wystający za krawędź pulpitu i palce dziewczyny wychodzące ku nam poza ciemną ramę, na której oparła dłoń. Jako elementy znaczeniowe zostały one rozświetlone. W portrecie męskim światło skupione jest na twarzy, rękopisie i prawej dłoni trzymającej pióro, gdy lewą, zaciśniętą w pięść skrywa cień. W portrecie dziewczyny rozświetlona jest twarz i obie dłonie.

Twarz mężczyzny nie zdradza wyrazu melancholii ani tym bardziej smutku. To twarz osoby zamyślanej. Spojrzenie jest odległe, nieutkwione w otwarte stronicie rękopisu,

---

red. E. van de Wetering *et al.*, Dordrecht 2005, nr IV 1, s. 353–360; *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 189, s. 291.

<sup>32</sup> Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza, nr inw. 331 (1976.90). Ol. na deskach: 72,0 × 54,8 cm, 1642–1643. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings*, IV..., nr IV 2, s. 361–370; *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 178, s. 571–572; M. Barobia, *Museo Thyssen-Bornemisza: Old Masters*, Madrid 2009, s. 384–385.

<sup>33</sup> Warszawa, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 3906. Deska topolowa: 105,5 × 76,3 cm, sygn.: *Rembrandt f / 1641*. Na odwrocie czerwoną farbą NB oraz XIX-wieczne odciski polskich pieczęci herbowych w laku, także dwa odciski z monogramem F[redericus] R[ex] pod koroną i napisem: BUREAU DE BERLIN.

<sup>34</sup> P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, Warszawa 1965, s. 62.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., s. 576.

zdecydowanie inne niż w *Graczu w karty*, akwaforcie, którą wykonał Rembrandt tego samego roku. Ta doskonała rycina<sup>37</sup>, do której pozował jego uczeń, także utrwała psychologizujący akcent sportretowanego oblicza, z tym że twarz ta jest przede wszystkim skupiona (il. III). W portrecie ze zbiorów Lanckorońskich zamyślenie starca nie może przemawiać za filozofem lub innym uczonym w pracowni, przerywającym na chwilę pisanie, aby przemyśleć utrwalone słowa, jak widzi to Antoni Ziemia<sup>38</sup>. Nie dostrzegamy tu „umysłowego napięcia, zastanowienia nad zapisywaną właśnie myślą”<sup>39</sup>. Ponadto sportretowany nie zgłębia wiedzy, studiując księgę, gdyż to nie księga leży przed nim na pulpicie. Żadne dodatkowe atrybuty o tym nie świadczą. Tło jest jednorodne. Drugi plan nie zawiera akcesoriów związanych ze światem nauki lub humanistycznych odniesień, których nie pominął Peter Paul Rubens w *Portrecie Ludwika Nonniusza* (il. IV)<sup>40</sup>, *Portrecie Jana-Gaspara Gevartiusa* (il. V)<sup>41</sup> czy też w *Autoportrecie ze swoim bratem Filipem, Justusem Lipsiuszem i Johannesem Woveriusem*, zw. *Czterej Filozofowie* (il. VI)<sup>42</sup>. Antwerpski humanista portugalskiego pochodzenia Nonniusz, lekarz, numizmatyk i antykwariusz, który obracał się w kręgu Gevartiusa, Rockoxa i Moretusa, został przedstawiony w czarnym satynowym kostiumie z karbowanymi białymi mankietami i białym kołnierzem. Popiersie Hipokratesa za jego plecami zaświadcza o rodzaju wykonywanej profesji. W podobnym stroju i w kryzie sportretowany został Gevartius przed popiersiem Marka Aureliusza. Był to szanowany filolog, neolaciński poeta i historyograf, prawnik, sekretarz Antwerpii odpowiedzialny za oficjalne uroczystości w mieście. Studiował prawo i nauki humanistyczne na uniwersytecie w Louvain. Pozostawił nieopublikowane komentarze do dzieł Marka Aureliusza. Jego przyjaciel Rubens przedstawił go z gęsim piórem przy otwartym rękopisie. Lecz jest to znacznie grubszy manuskrypt niż ten z portretu z kolekcji Lanckorońskich. Natomiast Justus Lipsiusz wyobrażony został w futrzanej sukni profesora uniwersytetu w Louvain, także zupełnie innej niż okrycie na naszym portrecie – odmiennej w kroju i o znacznie krótszych rękawach. Na stole, wokół którego skupili się czterej neostoicy, widzimy najprawdopodobniej sześć książek, w tym dwie otwarte. Stoi na nim kałamarz i leżą dwa pióra, a kolejne trzyma w rękę Filip Rubens. Kontekst otoczenia wskazuje, że pióra mogły służyć do zakreślania wydrukowanego tekstu lub nanoszenia uwag na marginaliach studiowanych woluminów. Nawet jeżeli dwa otwarte bloki nie są książkami, to ich grubość świadczy o obszerności brulionów, jakich używano do adnotacji z naukowych przemyśleń. W tle tego

<sup>37</sup> *The Illustrated Bartsch*, Harvard 1993, 50, nr 136, s. 117; J. Talbierska, *Rembrandt: ryciny i rysunki ze zbiorów gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, Warszawa 2004, nr 116, s. 284–285; *Katalog: Rembrandt rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, Warszawa 2009, nr 85, s. 197–198.

<sup>38</sup> A. Ziemia, *Dwa obrazy...*, s. 17.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Londyn, National Gallery, nr inw. NG 6393. Ol. na desce: 124,4 × 92,2 cm, ok. 1627. *Vide* H. Vlieghe, *Rubens portraits of identified sitters painted in Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, cz. XIX, t. II), London–New York 1987, nr 124, s. 137–139, il. 152.

<sup>41</sup> Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, nr inw. 706. Ol. na desce: 119 × 98 cm, ok. 1628. *Vide* H. Vlieghe, *op. cit.*, nr 106, s. 113–116, il. 122.

<sup>42</sup> Florencja, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, nr inw. n. 85 (1912). Ol. na desce: 167 × 143 cm, 1611. *Vide* H. Vlieghe, *op. cit.*, nr 117, s. 128–132, il. 140, 169.

dzieła nie zabrakło kamiennego popiersia Seneki. Natomiast tam, gdzie nie występują starożytne popiersia, to wyeksponowane książki lub pojedynczy wolumin unaoczniają zamiłowania naukowe sportretowanego, jak na *Portrecie Jana Branta* (il. VII, VIIa)<sup>43</sup> lub *Portrecie Hendrika van Thuldena* (il. VIII)<sup>44</sup>, oba pędzla Rubensa. 75-letni Brant, uczony, prawnik i radny w Antwerpii, trzyma książkę w lewej ręce. Na półce ściennej stoją cztery woluminy, w tym dwa z tytułami na grzbiecie: COMMENTARIA/C. IVLII/CAESARIS oraz M. T. CICERO/=NIS OPERA/OMNIA, które odnoszą się do humanistycznej działalności Branta, edytora Cezara i Cycerona. Zarówno Brant, jak i teolog Van Thulden, noszą czarne, satynowe suknie typowe dla uczonych. Poza tego ostatniego jest monumentalna. Także w portretach Rembrandta odnajdujemy odniesienia przywołane z prac Rubensa. *Portret Nicolaesa Rutsa* (il. IX)<sup>45</sup> prezentuje go w okryciu podbitym futrem z rękawami do łokcia, takim jakie nosili uczeni, choć był on kupcem prowadzącym handel z Rosją. *Portret mężczyzny przy pulpicie* być może uosabia notariusza Jacoba Bruyningha<sup>46</sup>. Siedzi on za stołem w eleganckim czarnym ubraniu oraz białej kryzje i robi notatki z obszernego rękopisu. Na *Portrecie Johanna Elisona*, ministra holenderskiego kościoła reformowanego w Norwich<sup>47</sup>, książki i rękopisy leżą koło niego na stole. Także w roku powstania portretów z kolekcji Lanckorońskich Rembrandt wykonał *Portret podwójny kaznodziei menonickiego Cornelisa Cleasza Anslo z żoną Aeltje Schouten* i znaczną część tego płótna przeznaczył na stół, na którym piętrzą się opasłe starodruki i stoi na nim świecznik<sup>48</sup>.

Twarz starca z portretu pochodzącego z kolekcji Lanckorońskich nie emanuje zapalem twórczym lub dumą z odkrycia. Nie ma w niej uchwytnego akcentu podniosłej pomnikowości. Sam pulpit i rękopis to za mało. Także van de Wetering zwrócił uwagę, że w świetle tradycji malarskiej jest mało prawdopodobne, aby taki typ piszącego uczonego był zestawiony z młodą dziewczyną<sup>49</sup>, choć uwagę tę odniósł do argumentu za wykluczeniem *pendants*. Pojęcie „uczonego” jest nieadekwatne do kontekstu przedstawienia, dlatego nie powinno się go stosować. Powrócimy do tej tezy poniżej.

<sup>43</sup> Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 354. Ol. na desce: 108 × 94,9 cm, 1635. *Vide* H. Vlieghe, *op. cit.*, nr 78, s. 58–60, il. 42–44; M. Neumeister, *Alte Pinakothek: Flämische Malerei*, München 2009, s. 355.

<sup>44</sup> Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 316. Ol. na desce: 123,5 × 105 cm, ok. 1615–16. *Vide* H. Vlieghe, *op. cit.*, nr 152, s. 189–190, il. 220; M. Neumeister, *op. cit.*, s. 254.

<sup>45</sup> Nowy Jork, The Frick Collection, nr inw. 1943.1.150. Ol. na desce mahoniowej: 116,8 × 87,3 cm, 1631. *Zob. też: A Corpus of Rembrandt Paintings*, II: 1631–1634, red. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, Dordrecht–Boston–Lancaster 1986, nr A 43, s. 115–121; *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 59, s. 510.

<sup>46</sup> St. Petersburg, Ermitaż, nr inw. ГЭ–744. Ol. na pł.: 104,4 × 91,8 cm, 1631. *Zob. też: A Corpus of Rembrandt Paintings*, II..., nr A 44 (błędny numer inw. „741”), s. 122–129; *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 60, s. 510.

<sup>47</sup> Boston, Museum of Fine Arts, nr inw. 56.510. Ol. na pł.: 174 × 124,5 cm, 1634. *Zob. też: A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 121a, s. 538.

<sup>48</sup> Berlin, Gemäldegalerie, nr inw. 828 L. Ol. na pł.: 176 × 210 cm, 1641. *Zob. też: A Corpus of Rembrandt Paintings*, III..., nr A 143, s. 403–415; *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 183, s. 574.

<sup>49</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., s. 576.



Owal twarzy dziewczyny z wyraźnie zauważalną tkanką tłuszczową uzmysławia nam, że nie cierpiała ona z powodu głodu, a wypielęgnowane palce rąk nie zaznały ciężkiej pracy. Uroda jej nie jest wyidealizowana, choć obca typowym obliczom młodych kobiet malowanych przez Rembrandta. Antoni Ziemia trafnie zauważył, że jej „[p]ostać czyni wrażenie dystyngowanej, dostojnej, wręcz statycznie monumentalnej – zdecydowanie innej niż Rembrandtowskie młode niewiasty, raczej swobodne, poruszone, a czasem nawet z lekka figlarne”<sup>50</sup>. Jednak w tym stroju wygląda ona pretensjonalnie. Jest przesadnie dystyngowana. Rembrandt prawdopodobnie miał podobne odczucie, skoro usunął pióro początkowo zdobiące jej beret, ujawnione w reflektogramie wykonanym w podczerwieni i rentgenogramie<sup>51</sup>. Dlaczego zatem mistrz tak ją przedstawił? Tylko jedna odpowiedź wydaje się właściwa – taką otrzymał dyspozycję od zamawiającego, którym najpewniej był jej ojciec. To przekonanie uwiarygodnia zastosowana w portrecie rama obrazu, kojarząca się nieodparcie z oknem – oto prezentacja sportretowanej wyrażająca jej oczekiwanie. O tym, że twarz dziewczyny wyraża ten stan, przemawiają jej powiększone źrenice, lekko rozchylone usta i nieznaczny grymas w obrębie ich lewego kącika, świadczący o stonowanym uśmiechu, subtelnie oddanym przez Rembrandta. Oczekiwania nie mąci niepewność, która uwidoczniłaby się zaciśnięciem jej palców na ramie. Dłonie spoczywają na niej swobodnie. Nie są już w ruchu, jak przyjęło się sądzić, gdyż chwilę wcześniej go wykonała. Ruch jej ustał z chwilą oparcia rąk. Kciuk prawej dłoni dodatkowo przemawia za podświadomą stanowczością oczekiwania, a palec wskazujący lewej ręki zdradza pewną niecierpliwość dziewczyny. Tylko jego koniuszek silnie dociska do ramy.

W zbiorach Stanisława Augusta portrety figurowały pod nazwami *Żydowska narzeczona* („La mariée Juive”) i *Ojciec narzeczonej* („La pere de la mariée”)<sup>52</sup>. Na akwaforach zdjętych z tych portretów w 1769 i 1770 roku przez berlińskiego rytownika Georga Friedricha Schmidta umieszczone zostały określenia: „La Juive fiancée (...)” oraz „Le Pere de la Fiancée réglant sa dot, d’après le tableau original de Rembrandt tiré du Cabinet de Mr. le comte de Kam[e]ke. Rembrandt pinx[it] 1641”<sup>53</sup>. „Oto żydowska dziewczyna wychyla się z okna, jakby w oczekiwaniu oblubieńca, obok zaś jej sędziwy ojciec pochyla się nad księgą, rozmyślając nad zapisem posagu córki” – rozpoznają przedstawienie Dorota Juszcak i Hanna Małachowicz, pośrednio zestawiając oba portrety w parę<sup>54</sup>. Jednak dziewczyna nie ma pierścionka na palcu, więc kontrakt zaręczynowy nie nastąpił. Nie trzyma też listu lub bukietu kwiatów mogących przemawiać za przyszłym związkiem. O brulionie i dekoracji pulpitu z portretu męskiego, wykluczających zapis posagu, mowa będzie niżej.

Przekonanie o *Dziewczynie w oknie* upowszechnił Antoni Ziemia, przydając nawet to określenie tytułowi obrazu<sup>55</sup>. Píše on: „znamienny jest w obrazie Lanckorońskich

<sup>50</sup> A. Ziemia, *Dwa obrazy...*, s. 19.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> T. Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta...*, nr 207, s. 233 oraz nr 208, s. 234.

<sup>53</sup> G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler; Bildhauer, Baumeister; Kupferstecher; Formschneider; Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, München 1845, XV, nr 156, 157, s. 323.

<sup>54</sup> D. Juszcak, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 51.

<sup>55</sup> A. Ziemia, *Dwa obrazy...*, s. 11.

motyw okna, przez które przedstawiona postać patrzy na widza”, i dalej: „[w] obrazie warszawskim uderza z kolei podobieństwo układu dłoni opartej na ramie okiennej”<sup>56</sup>. Nie może być to futryna okienna, choć rama obrazu kojarzy się z framugą otwartego okna. W budownictwie holenderskim otwory okienne były nieco wyżej umieszczone, jak to widać na obrazie *Czytająca list przy otwartym oknie* Johanna Vermeera<sup>57</sup> czy też w *Portrecie Saskii w otwartym oknie* Rembrandta<sup>58</sup> lub tegoż *Dziewczynie opartej na parapecie okna*<sup>59</sup>. Ponadto ramy okienne XVII-wiecznych domów holenderskich malowane były w kolorze zielonym, czerwonym, brązowym lub białym<sup>60</sup>. Dziewczyna nie stoi w otwartym oknie, bo gdyby tak miało być, Rembrandt przedstawiłby futrynę okna, a nie ramę obrazu. Chociaż nie jest to okno w znaczeniu dosłownym, to nawiązywało i współgrało z jego odniesieniem w zastosowanej ramie obrazu. Dobitniej wyrażało prezentację osoby. Przydawało nobilitującej majestatyczności, zrywając z mieszcząską powszechnością w ukazaniu codziennej rodzajowości. Ta wymowa przeważa naszym zdaniem nad „wyjście z kadru obrazu”<sup>61</sup>, bo ten jest niezmienny, dwuwymiarowy, ograniczony powierzchnią podobrazia. Zastosowany efekt spowodował uzyskanie głębi – przestrzennej trójwymiarowości.

W ubiegłym wieku Kurt Bauch oba obrazy nazwał: *Uczony przy biurku* oraz *Młoda dziewczyna ponad parapetem*<sup>62</sup>. Kilka lat później Horst Gerson podobnie – *Uczony przy swoim biurku* i *Młoda dziewczyna z dłońmi opartymi na parapecie*<sup>63</sup>. Ostatnio odnotowane w literaturze naukowej nazwy obu portretów to: *Uczony przy pulpicy* i *Dziewczyna w fantastycznym stroju w ramie obrazu*<sup>64</sup>.

Rozpatrzmy termin *Uczony przy pulpicy* w kontekście przedstawienia sportretowanego. Czy jest to rzeczywiście uczony zamyślony nad zapisywanymi kartami? A może jest to kupiec odnotowujący towar lub bankier udzielający kredytu? Czy możemy zatem niezawodnie stwierdzić, że jest on pochylony nad studiowanym manuskrypcem, a przez to nazwany *Uczonym przy pulpicy*? Częściową odpowiedź przyniosły nam scharakteryzowane powyżej portrety humanistów wykonane przez Rubensa. Oczywiście, można dowodzić, że Rembrandt nie był tak odczytany jak jego antwerpski kolega. Nie zmienia to jednak faktu, że symbolika naszego dzieła jest zdecydowanie inna.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>57</sup> Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, nr inw. Gal.-Nr 1336. Ol. na pł.: 83,0 × 64,5 cm, ok. 1659.

<sup>58</sup> Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, nr inw. R 131 (PK). Rys. piórkiem brązowym atramentem na barwionym papierze: 23,6 × 17,8 cm, ok. 1633–36. *Vide* H. Bevers, P. Schatborn, B. Welzel, *Rembrandt: the Master & his Workshop: Drawings & Etchings*, New Haven and London 1991, s. 17, il. 8; J. Lloyd Williams, *Rembrandt's Women*, London 2001, il. 96.

<sup>59</sup> Londyn, Dulwich Picture Gallery, nr inw. DPG 163. Ol. na pł.: 81,8 × 66,2 cm, 1645. *Vide* E. van de Wetering, *Rembrandt: Quest of a Genius...*, s. 193, il. 220.

<sup>60</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, s. 18.

<sup>61</sup> A. Ziemia, *Iluzja a realizm...*, s. 180. Właściwszym określeniem byłoby „wyjście z płaszczyzny obrazu”.

<sup>62</sup> K. Bauch, *Rembrandt: Gemälde*, Berlin 1966, s. 10, nr 176 oraz s. 14, nr 265.

<sup>63</sup> A. Bredius, *op. cit.*, nr 219, 359.

<sup>64</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., s. 575. Wcześniej używano tytułu „Girl in a Picture Frame”, *Vide* E. van de Wetering, *Rembrandt: Quest of a Genius...*, nr 43, s. 46.

W słynnym dziele Rembrandta *Syndycy cechu sukienników*<sup>65</sup> na stole zasłanym cy-nobrowym kobiercem nie ma wycinków tkanin ani próbnika kolorów, choć syndycy kontrolowali jakość barwionego materiału. Leży na nim poszyt lśniący śnieżną bielą (il. X). W wymowie tego portretu zbiorowego najpewniej jest to księga rachunkowa. Sportretowany prezes zarządu uderza w nią wierzchem dłoni, jakby chciał potwierdzić rzetelność adnotacji. Ale widz nie ma wątpliwości, że stronice nie są zapisane. Natomiast w portrecie zbiorowym Fransa Halsa *Spotkanie oficerów i podoficerów Cluveniersschutterij* z 1633 roku<sup>66</sup> podobnie ujęta kompozycyjnie książka, kartkowana przez por. Hendricka Gerritsza Pota, choć leżąca ukosem i widoczna od strony górnego bloku, ma karty wyraźnie zapisane (il. XI). Taka jest też administracyjna księga rękopiśmienna w *Portrecie zbiorowym regentek szpitala św. Elżbiety w Haarlem* (il. XII)<sup>67</sup>, wykonanym przez Halsę w tym samym roku, co omawiany portret Rembrandta. W rękopisie na *Portrecie regentów Spinhuis i Nieuwe Werkhuis w Amstardamie* Karela Dujardina czytelne są poszczególne słowa (il. XIII)<sup>68</sup>. Poszyt na pulpicie portretu z 1641 roku jest również zapisany (il. XIV–XV). Odstająca karta jest prześwietlona, co nie tylko uwypukla głębię, ale także wzmacnia wymowę symboliczną zanotowanych wersów. Zwrócić należy uwagę, że rękopis liczy siedem arkuszy złożonych na pół i zszytych. Poszyt posiada więc 14 kartek. To zdecydowanie za mało na notatnik naukowy czy diariusz czynności. Za mało też na księgę rachunkową, a za dużo na zapis posagu. Na zapis testamentowy w sam raz, jeżeli miały zostać wyszczególnione w nim wszystkie ruchomości lub cele ostatniej woli zamożnego testatora. Karty i ich szycie nie wyglądają na nowe, dopiero, co zakupione. Starzec ich nie zapisuje po raz pierwszy. Adnotacje wykonane były wcześniej, więc nie jest to bieżąca rachunkowość. Nadto nie widać w liternictwie rzędu cyfr. Poza tym przy pulpicie nie ma kałamarza ani piaseczniczki. Wszystko zostało uprzednio spisane, a teraz nadszedł czas na weryfikację adnotacji. Sportretowany zapewne dokonuje korekty i uzupełnień zapisu, którym może być właśnie testament. A może zamierza jedynie złożyć na nim swój podpis? Należy też mieć na względzie, że ujęcie jest pozowane i nie stanowi rzeczywiście podpatrzonego zdarzenia. Rembrandt najpewniej włożył portretowanemu gęsie pióro do ręki, a pierścień ukierunkował celowo skośnie. Nie spoczywa on na palcu wskazującym symetrycznie (il. XVI). Nie jest kwestią zbiegu okoliczności, że górna krawędź poszytu zwisa w stronę motywu zdobiącego pulpitu. Nie chodzi tu wyłącznie o uzyskanie efektu iluzji. Dekoracja przedniej ściany pulpitu nie jest przypadkowa. Przedstawia głowę lwa z antabą w paszczy między dwoma antytetycznymi delfinami (il. XVII–XVIII). Rembrandt położył sygnaturę na bocznej ścianie pulpitu, chociaż jego podpis byłby bardziej zauważalny, gdyby znalazł się na płaszczyźnie frontowej lub przy krawędzi podłoża. A jednak tu go nie umieścił. Przemówiły za tym względy znaczeniowe.

Ernst van de Watering i Volker Manuth trafnie zauważyli, że w obrazie mężczyzny niewiele jest elementów, które mogą świadczyć o kontekście pracy naukowej

<sup>65</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, nr inw. SK-C-6. Ol. na pł.: 191,5 × 279 cm, 1662 (data przy sygnaturze na kobiercu, a powyżej, na ścianie ponad boazerią, dodana później inskrypcja: *Rembrandt f. 1661*).

<sup>66</sup> Haarlem, Frans Hals Museum, nr inw. OSI-122. Ol. na pł.: 207 × 337 cm, 1633.

<sup>67</sup> Haarlem, Frans Hals Museum, nr inw. OS-I-622. Ol. na pł.: 152 × 210 cm, 1641.

<sup>68</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, nr inw. SK-C-4. Ol. na pł.: 225 × 390 cm, 1669.

sportretowanego<sup>69</sup>. Uznali jednak, że jest to przede wszystkim pulpit do pisania, a właściwie pudełko do przechowywania przyborów piśmiennych i papieru<sup>70</sup>. Na podstawie dekoracji pulpitu o ornamentyce wywodzącej się z antyku doszli do przekonania, że Rembrandt najprawdopodobniej zastosował go w odniesieniu do uczonych zorientowanych w kierunku starożytności lub jako nawiązanie do klasycznego wyrazu humanizmu<sup>71</sup>. Biorąc pod uwagę dekorację pulpitu i klejnoty („fantazyjny złoty naszyjnik” i pierścień na lewej ręce), określili starca mianem antycznego filozofa, jako że pierścień posiada też *Arystoteles Rembrandta*<sup>72</sup>. Zaproponowali nawet zamienny termin dla naszego dzieła – *Starożytny filozof przy pulpicie pisarskim*<sup>73</sup>. Czy słusznie?

Powszechnie wiadomo, że broda nie czyni mędrca. Klejnoty tym bardziej. Ze słynnej düsseldorfskiej galerii obrazów pochodzą dwa portrety filozofów stanowiące *pendants*, namalowane ok. 1650–1653 roku przez neapolitańczyka Luca Giordano<sup>74</sup>. Obaj sportretowani cynicy nie mają na sobie cennego ubrania. Można wprawdzie dowodzić, że starzec z portretu Rembrandta był wyznawcą neostoicyzmu i nie musiał zostać przedstawiony w łachmanach, lecz wydaje się to mało przekonujące. *Arystoteles przy popiersiu Homera* zaprezentowany został bowiem w fantazyjnym, wyimaginowanym stroju, jaki wyobrażał sobie Rembrandt (il. XIX)<sup>75</sup>. Ubiór z warszawskiego obrazu jest rzeczywisty. Wyprofilowanie łuku naszyjnika z tegoż portretu ze zbiorów Lanckorońskich dowodzi, że nie mógł on być zawieszony wokół szyi starca, a nawet nie wydaje się, aby spoczywał na jego ramionach. Nie jest to naszyjnik, lecz łańcuch przytrzymujący połę szuby, na co wskazaliśmy w opisie dzieła. Natomiast czapki filozofów i współczesnych uczonych miały inny fason, zachowawczy, uwarunkowany tradycją, o formie takiej jak na *Portrecie Erazma z Rotterdamu* Hansa Holbeina mł.<sup>76</sup> W birecie sportretowany został teolog i prawnik Jean Carondelet II przez Barenta van Orleya<sup>77</sup>. Stulecie później birety nie uległy znacznej modyfikacji. Współcześni filozofowie nie gardzili pierścionkami i często nosili ich wiele, nawet po kilka na jednym palcu. Na omawianym portrecie jest tylko jeden. Należy zwrócić uwagę na ukierunkowanie pierścienia, którego klejnot znajduje się w jednej linii z zaostrzoną końcówką gęsiego pióra. Ten połyskliwy, przezroczysty kamień z naszego obrazu różni się barwą w zależności od oświetlenia. W sztucznym świetle i w cieniu jest złocistobrazowo-miodowy, w naturalnym staje się bardziej czerwony. W starożytności szczególne znaczenie przydawano karbonkułowi (*ἀνθραξ*, *carbunculus*), klejnotowi o odcieniu karminowo-fioletowym, łącząc go z różnymi kamieniami, głównie

<sup>69</sup> Rembrandt: *Genie auf der Suche...*, nr 34, s. 307.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. 492 i 493. Ol. na pł.: 131 × 103 cm i 131 × 103,4 cm. *Vide* C. Syre, *Alte Pinakothek: Italienische Malerei*, München 2007, s. 112–113.

<sup>75</sup> Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 61.198. Ol. na pł.: 143,5 × 136,5 cm, 1653. *Zob. też: A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 228, s. 618.

<sup>76</sup> Paryż, Musée du Louvre, Département des Peintures, nr inw. 1345. Ol. na desce: 43 × 33 cm, 1523.

<sup>77</sup> Monachium, Alte Pinakothek, nr inw. WAF 742. Podobrazie dębowe: 53,2 × 37,7 cm, prawdopodobnie przed 1530. *Vide* M. Schawe, *Alte Pinakothek: Altdeutsche und altniederländische Malerei*, München 2006, s. 340.

z odmianą granatu – almandynem. Ale także uważano, że jest to rubin, a nawet topaz<sup>78</sup>. Karbonkułowi poświęcił swoją uwagę Teofrast i Pliniusz Starszy, który odnotował, że kamień ten świeci w ciemności, przypominając rozżarzony węgielek<sup>79</sup>. Według tradycji almandyn zabrał Noe na arkę, aby roztaczać światło. Miał świecić sam z siebie, a nie je odbijać, jak inne kamienie. Wierzono też, że dodaje on odwagi i koi ból serca. W *Księdze Wychścia* został wymieniony w opisie pektorału żydowskiego arcykapłana, jako pierwszy w drugim rzędzie<sup>80</sup>. Według Epifaniusza z Salaminy odpowiadał on plemieniu Judy. Był także ozdobą Lucyfera, jednym z dziewięciu przynależnych mu kamieni, o czym zaświadcza Ezechiel<sup>81</sup>. Spośród wielu określeń, jakie przywołał z wcześniejszej literatury Filippo Picinelli, odnosiły się do niego hasła: *CUNCTIS SPLENDIDIOR* (Wszystko jaśniejszy), *AMAT OBSCURVM* (Kocha ciemności) oraz *IN TENEBRIS CLARIVS* (Wyraźniej w ciemności)<sup>82</sup>. Pierścień stanowił tradycyjny symbol nieskończoności i wieczności, obdarzający mocą działania. Wymowa zaciśniętej w pięść dłoni starca z portretu Lanckorońskich może oznaczać konieczność lub stanowczość. Symbolika tych elementów portretu jest znacząca dla wymowy przedstawienia, tym bardziej że nie widzimy w polu obrazu naczynia z atramentem. Czyżby w przelaniu woli na papier wspomagać miało światło kamienia? Ale od kogo pochodzące?

Ukrycie dłoni w mroku łączyć należy z motywem dekoracyjnym przedniej ściany pulpitu. Jest nim niewątpliwie znak emblematyczny. Podobny odnajdujemy u mediolańskiego

<sup>78</sup> S. Kobielski, *Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Kraków 2012, s. 108.

<sup>79</sup> Caius Plinius Secundus Maior, *Naturalis Historiae*, XXXVII, 25–26. Por. wyd. z epoki: C. PLINII/ SECUNDI HISTORIAE/ MVNDI LIBRI XXXVII/ OPVS OMNI QVIDEM COMMENDATIONE/ MAIUS, SED NVLLIS AD HVNC DIEM EDITIONIBVS,/ nulla cuiusquam singulari vel opera, vel industria, à mendis, quæ aut tempo-/rum iniquitate, aut superiorum ætatum negligentia, inter Latinos primæ no-/tæ scriptorem hactenus occuparunt, satis vnquam emaculatum fuerit. (...), Coloniae Allobrogvm [Genewa] 1615, lib. XXXVII, cap. VII, s. 737–738.

<sup>80</sup> Ex. 28, 18 oraz 39, 11.

<sup>81</sup> Ez. 28, 13.

<sup>82</sup> F. Picinelli, *MONDO SIMBOLICO/ O SIA/ VNIVERSITA' D'IMPRESE/ SCELTE, SPIEGATE, ED'ILLVSTRATE/ con sentenze, ed eruditioni/ SACRE, E PROFANE./ STVDIOSI DIPORTI/ DELL'ABBATE/ D. FILIPPO PICINELLI/ MILANESE/ NE I CANONICI REGOLARI LATERANENSI/ Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore priuilegiato./ Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici./ Poeti &c. infinito numero di concetti/ CON INDICI COPIOSISSIMI./ IN MILANO/ Per lo Stampatore Archiepiscopale. M. DC. LIII [Milano 1653], lib. XII, cap. VI, s. 358–359. W późniejszych edycjach łacińskich nazwa *Carbonchio* została zastąpiona terminem *Carbunculus*, por. *idem*, *MUNDUS/ SYMBOLICUS,/ IN EMBLEMATUM UNIVERSITATE/ FORMATUS, EXPLICATUS, ET TAM SACRIS,/ quàm profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus./ Subministrans/ ORATORIBUS, PRÆDICATORIBUS, ACADEMICIS,/ POETIS &c. INNUMERA CONCEPTUUM ARGUMENTA:/ Idiomatico conscriptus/ à REVERENDISSIMO DOMINO,/ D. PHILIPPO PICINELLO/ MEDIO-LANENSI, CANONICO REGULARI LA-/teranen. Abbate, Theologo, Lectore, Prædicatore privilegiato;/ Nunc verò/ Justo Volumine auctus & in latinum traductus/ à R. D. AUGUSTINO ERATH,/ IMPERIALIS COLLEGII AD B. V. IN WETTENHAUSEN;/ Ord. S. Augustini Canonico Regulari, SS. Theologie Doctore ac/ Professore, Protonotario Apostolico ac Sub-Decano,/ TOMUS PRIMUS;/ Cum quadruplici copiosissimo Indice, Lemmatum, Applicationum, Rerum/ notabilium, & locorum S. Scripturæ./ Nunc primum in Germania prodit./ COLONIAE AGRIPPINÆ,/ Sumptibus HERMANNI DEMEN, Anno M.DC.LXXXVII., [Kolonia 1687], lib. XII, cap. IX, s. 685–686.**

prawnika i humanisty Andrei Alciato, w jego leksykonie emblematycznym. Nawiązuje on do sztuki sepulkralnej i przedstawia ułożone w przeciwległych kierunkach dwa delfiny związane ogonami z centralnie umieszczoną głową Meduzy<sup>83</sup>. W kolejnych wydaniach emblemu ten był różnie definiowany, np. z delfinami zwróconymi ku sobie (il. XX, XXa)<sup>84</sup> lub splecionymi ogonami (il. XXI)<sup>85</sup>, lecz zawsze odnosił się do pojęcia i dewizy przedwczesnej śmierci – *In mortem praeproperam*. Świadczy o tym zakończenie wierszowanej subskrypcji: „(...) *sed fati Gorgonis ora, / Delphinesq[ue] tui signa dolenda dabunt*”<sup>86</sup> (oblicze zgubnej Gorgony i delfiny będą znakami twego losu). W mitologii greckiej delfin przewoził na grzbiecie dusze zmarłych na Wyspy Szczęśliwe. Według pitagorejskiej teorii metempsychozy dusza ludzka po śmierci, zanim odrodziła się w wyższym stadium bytu, przechodziła w ciało delfina. Jeżeli Rembrandt zastosował emblemu ze słownika Alciato, to zamienił głowę Meduzy z tego *iconu* na głowę lwa z uwagi na wymowę. Głowa lwa z antabą w paszczy oznaczała poskromienie króla zwierząt, symbolizując zwycięstwo ludzkiego ducha nad dziką przyrodą, co mogło się odnosić do znaczenia zapanowania nad świadomością w obliczu śmierci. Dekoracja pulpitu o wymowie wanitatywnej bardziej przemawia za zapisem woli niż zgłębianiem wiedzy.

*Żydowska narzeczona* nie jest terminem właściwym dla przedstawionej dziewczyny, a ponadto jest określeniem mylącym z innym obrazem Rembrandta, namalowanym ok. 1665 roku i pod tym mianem prezentowanym w zbiorach Rijksmuseum (il. XXII)<sup>87</sup>. Jest też terminem mało ścisłym. Trudno wyłącznie na jego podstawie zorientować się, czy chodzi o narzeczoną pochodzenia żydowskiego, czy też tego pochodzenia ma być jej kawaler. Adekwatna sytuacja dotyczy amsterdamskiego obrazu, zwłaszcza że oboje sportretowani nie wykazują cech fizycznych typowych dla populacji semickich. Kontekst

<sup>83</sup> A. Alciato (A. Alciatus), *OMNIA D. AND. ALCIATI EMBLEMATA AD QVAE SINGVLA, PRAETER concinnas acutásque inscriptiones, lepidas & expressas imagines, ac caetera omnia, quae prioprius nostris editionibus cum ad eorum distinctionem, tum ad ornatum & correctionem adhibita continebantur; Nunc primùm perelegantia persubtiliaq’; adiecta sunt ΕΠΙΜΥΘΙΑ, quibus Emblematum amplitudo, & quacunq; in iis dubia sunt aut obscura, tanquam perspicuis illustrantur*, Lvgdvni 1566, emblem CXII.

<sup>84</sup> *Idem, ANDREÆ ALCIATI/ EMBLEMATA/ CVM COMMENTARIIS/ CLAVDII MINOIS I.C. FRANCISCI SANCTI BROCCENSIS, & Notis/ LAVRENTII PIGNORII PATAVINI./ Nouissima hac editione in continuam vnius Commentarij seriem congestis, in certas quas-/dam quasi Classes dispositis, & plusquam dimidia parte auctis./ OPERA ET VIGILIIS/ IOANNIS THVILII MARIAEMONTANI TIROL./ Phil. & Med. D. atq; olim in Archiduc. Friburg. Brisgoiæ/ Vniuersitate Human. liter. Professoris ordinarij./ Opus copiosa Sententiarum, Apophthegmatum Adagiorum, Fabularum, Mythologiarum, Hiero/glyphicorum, Nummorum, Picturarum & Linguarum varietate instructum & exornatum./ Proinde omnibus Antiquitatis & bonarum literarum studiosis cum primis vtile./ Accesserunt in fine Federici Morelli Professoris Regij Corollaria &/ Monita, ad eadem Emblemata./ CVM INDICE TRIPLICI./ Patauij apud Petrum Paulum Tozzium./ Sub Signo SS. Nominis IESV. 1621, emblem CLVII.*

<sup>85</sup> *Idem, OMNIA ANDREÆ ALCIATI. V. C. EMBLE:/ MATA Cum Commentariis, / quibus emblematum detecta origine, dubia/ omnia, et obscura illus:/trantur./ Per Claud. Minoem I. C./ Aceßerunt huic/ editioni/ FED. MORELLI PROFESS. REG./ Decani Corollaria et monita./ Parisiis 1618, emblem CLVI.*

<sup>86</sup> *Idem, ANDREÆ ALCIATI / EMBLEMATA...*, s. 663.

<sup>87</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, nr inw. SK-C-216. Ol. na pl.: 121,5 × 166,6 cm, ok. 1665. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 312, s. 679–680.

dzieła z Rijksmuseum, z wyjątkiem obu portretowych rysów twarzy, nie jest rzeczywisty, lecz przeniesiony w czasie.

Określenie *Dziewczyna w ramie obrazu* okazuje się ściśle, ale niezbyt logiczne znaczeniowo. Co mianowicie miałyby robić w tej pustej ramie? Zastosowany iluzjonizm mistrza jest tu oczywisty i wyjątkowo czytelny. Nazewnictwo już nie. Antoni Ziemia użył trafniejszej nazwy portretów – *Starzec przy pulpicie*<sup>88</sup> i *Dziewczyna w kapeluszu*<sup>89</sup>. Obie nazwy są neutralne znaczeniowo. Ta przesadna poprawność skutkowałą dewaluacją identyfikacji. Jeżeli mamy do czynienia, dajmy na to, z wizerunkiem charta, to czy powinniśmy określać go mianem psa, terminem zbyt ogólnym na opisanie rzeczywistości?

Zacznijmy od rysów twarzy dziewczyny. Nie mają one cech rasowych ludów aryjskich Europy. Ujawniają wybitnie progresywny genotyp jednej z gałęzi Semitów, charakterystyczny dla południowej Fenicji (Kanaanu) sprzed rozproszenia tamtejszej ludności. Rysy twarzy dziewczyny w sposób ewidentny wskazują na jej żydowskie pochodzenie o w miarę czystym pierwotnym typie rasowym bez domieszek ludów z północy. Możliwy jest natomiast udział algamacji z Maurami lub Berberami, co z uwagi na pokrewny genotyp nie odbiło się ujemnie w zachowawczym rysie fizjonomii. Wprawdzie na podstawie jednowymiarowego przedstawienia nie można, co jest oczywiste, ustalić głównego wskaźnika czaszkowego ani dokonać przestrzennych pomiarów<sup>90</sup>, jednak nie będzie to konieczne. Sama wizualizacja rysów twarzy jest wystarczająca. Decyduje tu oprawa oka, kształt nosa, stopień ekspozycji (uwypuklenia i podniesienia) kości policzkowych, uwydatnienie podbródka, barwa włosów i kolor tęczęwki oka oraz wiele dodatkowych szczegółów anatomicznych i wzajemny ich stosunek proporcji. Żydzi przedstawiają większą jednolitość pod względem fizjonomii niż kształtu czaszki, zwłaszcza duży stopień rasowej stałości ma u nich barwa włosów i tęczęwek oczu. Proporcje twarzy dziewczyny sportretowanej przez Rembrandta i odległość między skroniami mogą przemawiać za czaszką pośrednią (mezocefaliczną), choć jednoznacznie stwierdzić tego nie można. Oczodoły są płytke, przez co gałki oczne ma ona bardziej uwypuklone niż u innych ras. Tęczęwka oka jest ciemnobrązowa. Brwi są szerokie, wysoko uniesione i ciemne. Wyniosłość bródkowata niewielka. Włosy mają barwę rudo-ciemnokasztanową. Najbardziej przekonująca jest tu oprawa oczu, zwłaszcza powieka górna z dobrze odznaczającym się rowkiem (*sulcus*) i charakterystyczna lekko przyciemniona jej pigmentacja (o sinym odcieniu), perfekcyjnie podpatrzona i wykonana przez Rembrandta. Wymienione cechy podkreślają jej pochodzenie.

Przy analizie powyższej charakterystyki wypada zwrócić uwagę na cechy osobnicze. Prawa małżowina uszna dziewczyny bardziej odstaje niż lewa, co świadczy o indywidualnej cesze anatomicznej przemawiającej za konkretną postacią, a nie wymyślanym wizerunkiem nieokreślonej osoby. Również na lewym policzku mężczyzny, w okolicy oka, widoczne jest znamię o ciemniejszej pigmentacji, będące cechą personalną – starczą lub nabytą wskutek choroby.

<sup>88</sup> A. Ziemia, *Dwa obrazy...*, s. 12.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 18 („Dziewczyna w oknie”, s. 11). Później już poprawnie: „Dziewczyna za ramą obrazu”, zob. A. Ziemia, *Iluzja a realizm...*, s. 180.

<sup>90</sup> Możliwe są do wykonania przybliżone pomiary niektórych odległości, np. szerokości głowy na podstawie uśrednionej wielkości kciuka lub pierwszych dwóch paliczków z palców wskazujących sportretowanej dziewczyny.

Rysy twarzy mężczyzny także zachowują cechy fizjonomiczne typowe dla jednej z grup populacji żydowskiej. Jedynie zarost przesłania podbródek, więc nie sposób określić stopnia prognatyczności żuchwy. W ujęciu skośnym głowa wydaje się lekko wydłużona. Czoło jest proste. Kości policzkowe są prawie niewystające, a oczodoły duże, wyraźnie zarysowane i płytkie. Szpara oczna ma formę migdałowatą. Rozpoznawalna jest powieka semicka z typowym rowkiem między powieką a skórą wyściełającą górną część oczodołu. Oko charakteryzuje się brązową (ciemnopiwną) tęczówką. Nos jest niezbyt wydatny o wysokiej i wąskiej nasadzie. Usta są małe i pełne. Włosy wyraźnie kędzierzawe, pierwotnie były ciemne.

W tym miejscu należy wskazać, że w 1939 roku Niemcy rozważali wpisanie tego portretu na Reichslistę z przeznaczeniem do projektowanego Muzeum Sztuki w Linzu. Jednak został on z niej skreślony nie tylko z powodu „złego stanu zachowania”, ale także z powodu „proweniencji”, a więc niewątpliwie rozpoznania w obliczu przedstawiciela pogardzanej rasy, a nie, jak domyśla się Joanna Winiewicz-Wolska, „pochodzenia z dawnych zbiorów króla Polski”<sup>91</sup>, gdyż w podobny sposób nie potraktowano przejętych zbiorów Rothschildów.

Oba portrety, zanim trafiły w XVIII wieku do Brandenburgii, były własnością Jana III Sobieskiego. Wchodziły w skład królewskiej kolekcji obrazów i zdobiły najważniejsze pomieszczenie pałacu wilanowskiego – sypialnię króla. Odnotowane są w Inwentarzu Generalnym z 1696 roku pod numerami 74 i 75: „*Portret Rabina Portugalskiego, malowania / Rynbranta, w ramach czarnych*” oraz „*Obraz takieyze wielkosci, Zydowki w Birlecie, Rynbranta Malarza, wramach czarnych*”<sup>92</sup>. Wartość ich została oszacowana na 150 i 190 talarów<sup>93</sup>. W nieustalonym czasie portrety znalazły się w Berlinie, ale zapewne nie u Augusta II, bo gdyby trafiły w jego ręce, niechybnie pozostałyby w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie. Nie wiadomo jednak, czy obrazy nazywały się tak w kolekcji Jana III, czy może nazwa została im nadana dopiero w dniu pośmiertnej inwentaryzacji królewskich ruchomości. W obu jednak wypadkach najprawdopodobniej wynikała z wniosków wywiedzionych z obserwacji sportretowanych osób.

W inwentarzu Jana III zwraca szczególną uwagę sformułowanie tytułu dzieła odnoszące się do portretu męskiego – „portret rabina portugalskiego”. W obecnych czasach zanikła umiejętność identyfikacji rasowej ludzi, na którą to ułomność złożyło się wiele

<sup>91</sup> J. Winiewicz-Wolska, *op. cit.*, s. 346 (w wersji anglojęzycznej s. 350).

<sup>92</sup> AGAD, AR, dz. X: Dokumenty Domów Obcych. Dokumenty Sobieskich, *Inwentarz/ GENERALNY/ Kleynotow, Sreber/ Galanterij y Ruchomosci/ roznych / Tudziesz Obrazow./ ktore się tak w Pałacu Willanowskim / Iako tesz / W Skarbcach Warszawskich/ Ie.<sup>o</sup> KMci znaydowały./ podzielonych/ Na Trzech Najasnieyszych Krolewiczow IchMciow/ Iakuba, Alexandra y Konstantego./ przez/ Iasnie Oswieconego Xiążęcia Ie<sup>o</sup> Mci Kardynała/ Michała Radziejewskiego, Prymasa Koron.~/ Iako do tego Działu za Superarbitra Uproszonogo./ Tudziesz przez Iasnie Wielmożnych IchMciow / Ie<sup>o</sup> Mci Xiędza Biskupa Inflanskiego./ Ie<sup>o</sup> Mci Pana Woiewodę Inflanskiego./ Ie<sup>o</sup> Mci Pana Marszałka Nadwor.~ WXL<sup>o</sup>./ do tego Działu Naznaczonych y Zapisanych/ Plenipotentow. Odprawiony d[ie] 10 9bris A.<sup>o</sup> D.<sup>mi</sup> 1696.<sup>o</sup>, s. 70. Zob. także A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny 1696 z opracowaniem. Materiały do dziejów rezydencji „ad Villam Novam”*, t. VI, Warszawa 2012, s. 126 oraz il. 14 i 15 na s. 52. Pierwszy raz inwentarz został opublikowany przez Aleksandra Czołowskiego, *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937. Zob. też: W. Drecka, *Na tropach obrazów ze zbiorów Jana III Sobieskiego*, „Studia Wilanowskie” I, 1977, s. 131–132, il. 1, 2.*

<sup>93</sup> M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 215.



czynników. W dawnych zaś wiekach, łącznie z XX stuleciem, nie stanowiła ona trudności. Nie tylko określony wygląd, ale także zachowanie, cechy charakteru, a nawet sposób poruszania się, gestykulacji i wymowy, wreszcie odmienny ubiór, z łatwością wyróżniały osoby pochodzenia żydowskiego od populacji tych narodów, do których należeli przybysze z Lewantu. Współczesna klasyfikacja rasowa i badanie wzajemnych różnic antropologicznych w przeważającej mierze polega na ustaleniach chromosomalnych<sup>94</sup>, tak jak stosunkowo niedawno motywowana była wskaźnikami kraniometrycznymi i etnogenezą fizyczną<sup>95</sup>, a przed wiekami opierała się na wizualnej identyfikacji rysów twarzy, to oznaczenia te na ogół nie różnią się w kwestii zasadniczej. Otóż pochodzenie Żydów europejskich wywodzono od XVI wieku z dwóch grup odmiennych nie tylko w zakresie wzorców kulturowo-religijnych, ale także różnych fizycznie. Jedną stanowili Żydzi aszkenazyjscy, a więc niemieccy i wschodnioeuropejscy, drugą sefardyjscy, których przodkowie zamieszkiwali południowo-zachodnią Europę (Hiszpanię i Portugalię) oraz północną Afrykę (Maroko). Dualizm cech fizycznych był znaczący i nie sprawiał trudności w odróżnieniu obu grup. Także status społeczny, a co za tym idzie – ubiór znacznie ich różnił i dzielił.

Rembrandt mieszkał w dzielnicy żydowskiej Vlooienburg na Breestraat w Amsterdamie od 1633 do 1635 oraz od 1639 do 1658 roku i zwłaszcza z tej racji był blisko związany z amsterdamskimi Żydami. Przyjaźnił się z lekarzem, Żydem sefardyjskim Efraimem Ezechiaszem Bueno (1599–1665). Innym jego znajomym był Menasseh ben Israel (1604–1657), portugalski rabin, kabalista, pisarz, drukarz i wydawca. U niego malarz szukał pomocy w symbolice kabalistycznej i słownictwie aramejskim<sup>96</sup>. Zanim Rembrandt popadł w problemy finansowe, będące wynikiem m.in. jego stosunku do patronów żydowskich, zwłaszcza Menessesa, które ostatecznie doprowadziły do jego bankructwa w 1656 roku<sup>97</sup>, często wykorzystywał do licznie malowanych scen ze Starego Testamentu jako modeli żydowskich mieszkańców z zamieszkiwanej wspólnie z nimi dzielnicy. Przyjęło się uważać, że podłoże tych obrazów miało aktualny charakter polityczny, gdyż w tym czasie, po uniezależnieniu się spod panowania katolickiej Hiszpanii, mieszkańcy republiki holenderskiej uważali się za ludzi wybranych „Nowego Izraela” i wyzwoloną ziemię określali mianem „Nowego Jeruzalem”<sup>98</sup>. Okres władzy hiszpańskiej Holendrzy rzeczywiście porównywali z rządami faraona lub biblijnego Hamana, lecz nie tłumaczy to tematyki obrazów opartej na przekazach biblijnych, zwłaszcza starotestamentowych, bowiem były one powszechne w całej średniowiecznej i wczesnonowożytnej Europie. Odmiennie motywy marynistyczne, równie popularne w dobie holenderskiej ekspansji morskiej, niewątpliwie miały charakter polityczno-społeczny, zapewniając łatwość zbytu wyspecjalizowanym w nich twórcom, takim jak Hendrick Vroom i Jan van Goyen. Przyjęta przez Rembrandta

<sup>94</sup> Vide H. Ostrer, *Legacy: A Genetic History of the Jewish People*, Oxford 2012.

<sup>95</sup> Zob. m.in. I.M. Judt, *Żydzi jako rasa fizyczna: analiza z dziedziny antropologii*, Warszawa 1902.

<sup>96</sup> Ch. Tümpel, *Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1977, s. 75; Ch. i A. Tümpel, *Rembrandt: Images and Metaphors*, London 2006, s. 110–111. Zob. szerzej: S. Nandler, *Rembrandt's Jews*, Chicago 2003.

<sup>97</sup> Vide P. Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art. Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge 2006.

<sup>98</sup> Zob. szerzej: A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000.

tematyka również miała mu przynieść powszechność zbytu. Mistrz korzystał także z żydowskich modeli do swoich studiów portretowych starych ludzi, czego świadectwem jest *Portret starca w czapce (jarmulce)* przypisany do gatunku *tronie* (il. XXIII)<sup>99</sup>, oraz wykorzystywał ich charakterystyczne rysy twarzy do portretów w fantazyjnych strojach *alla'orientalis* (il. XXIV)<sup>100</sup>. Znany jest też portret rabina pędzla Van Rijna (il. XXV)<sup>101</sup>.

Sportretowany nie należał do grupy ubogich Żydów, niemieckich hołszy, lecz do wspólnoty sefardyjskiej. Spośród dwóch grup jedynie Żydzi sefardyjscy doszli w XVII wieku do znacznych wpływów i bogactwa. Sefardyjczycy iberyjscy, liberalnie przyjmowani w Niderlandach pod koniec XVI wieku, zdołali ok. 1600 roku opanować wiele ważnych gałęzi przemysłowo-handlowych, związanych zwłaszcza z eksportem. Stali się tak potężni, że w 1612 roku wybudowali wielką synagogę w Amsterdamie, nie pytając o pozwolenie władz, które uznały fakt dokonany<sup>102</sup>. Menasseh ben Israel uruchomił pierwszą hebrajską prasę drukarską w Amsterdamie<sup>103</sup>. Odegrał też znaczącą rolę w re-admisji pierwszych trzydziestu rodzin sefardyjskich z Hiszpanii i Portugalii do Anglii za rządów Olivera Cromwella, z której Żydzi zostali wypędzeni w 1290 roku. Rodzina portugalskich Żydów de Pinto wydała licznych bankierów i rabinów. Abraham de Pinto i jego brat David byli prominentnymi bankierami antwerpskimi. Ten pierwszy pozostawił testament, w którym zapisał majątek gminie wyznaniowej i na cele publiczne. Sefardyjczycy charakteryzowali się bardziej owalną twarzą niż aszkenazyjczycy, mieli nieco krótsze nosy i gałki oczne płycej osadzone w oczodołach. W 1636 roku Rembrandt sportretował Menasseha ben Israela (il. XXVI)<sup>104</sup> oraz Efraima Bueno, tego drugiego zarówno w grafice<sup>105</sup>, jak i oleju (il. XXVII)<sup>106</sup>. Znacznie później uwiecznił *Młodego Żyda* (il. XXVIII)<sup>107</sup> oraz *Brodatego młodzieńca w jarmulce* (il. XXIX)<sup>108</sup>, obu pochodzących z grupy sefardyjczyków, zakwalifikowanych do portretów typu *tronie*.

<sup>99</sup> Kingston (Ontario), Queen's University, Agnes Etherington Art Centre, nr inw. 46-031. Ol. na desce dębowej: 24,3 × 20,3 cm, 1630. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings, I: 1625–1631*, red. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, Hague – Boston – London 1982, nr C 22, s. 576–580. *A Corpus of Rembrandt Paintings, IV...* (corrigenda et addenda I–III), nr I C 22 / Br. 633, s. 628. *A Corpus of Rembrandt Paintings, VI...*, nr 44, s. 503.

<sup>100</sup> Waszyngton, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, nr inw. 1940.1.13. Ol. na pł.: 98,5 × 74,5 cm, ok. 1635. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings, II...*, nr B 8, s. 581–588. *A Corpus of Rembrandt Paintings, VI...*, nr 99, s. 528.

<sup>101</sup> Londyn, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust, RCIN 405519. Ol. na deskach rzadkiego drewna liściastego z gat. 'Cordia': 72,6 × 62,3 cm, 1635. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings, II...*, nr C 102, s. 646–650. *A Corpus of Rembrandt Paintings, VI...*, nr 142, s. 552.

<sup>102</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, s. 90.

<sup>103</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>104</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, nr inw. RP-P-1961-1145. Akwaforta 14,9 × 10,7 cm, 1636. *Vide The Illustrated Bartsch 50 (Supplement): Rembrandt Hermensz. van Rijn*, New York 1993, nr 269, s. 222. E. Hinterding, *Rembrandts Radierungen: Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung*, Köln–Weimar–Wien 2011, kat. nr 24, s. 68–69.

<sup>105</sup> *The Illustrated Bartsch 50...*, nr 278, s. 231.

<sup>106</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, nr inw. SK-A-3982. Ol. na deskach: 19,5 × 15,7 cm, ok. 1647.

<sup>107</sup> Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, nr inw. 828 M. Ol. na deskach: 25,4 × 21,7 cm, ok. 1648.

<sup>108</sup> Fort Worth, Kimbell Art Museum, nr inw. AP 1977.04. Ol. na pł.: 65,8 × 57,5 cm, 1663. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings, VI...*, nr 304, s. 675.

Natomiast w *Szkicu starego człowieka* Rembrandt przedstawił w lewym profilu Żyda aszkenazyjskiego (il. XXX)<sup>109</sup>. Inny osobnik z grupy aszkenazyjskiej utrwalony został przez mistrza w *Studium światła na starcu, jako modelu* (il. XXXI)<sup>110</sup>. Także te wizerunki zaliczone zostały do portretów typu *tronie*. Portretów ze zbiorów Lanckorońskich nie sposób przypisać do tego gatunku, również z uwagi na ich wymowę.

W 1696 roku, a może jeszcze za życia Jana III, trafnie określono sportretowanego mianem „rabina portugalskiego”, gdyż prezentuje on cechy typowe dla populacji sefardyjskiej. Podkreślmy raz jeszcze, że cechą charakterystyczną tak przyjętego nazewnictwa stało się rozpoznanie dokonane na podstawie kształtu twarzoczaszki oraz wielkości i wzajemnych proporcji jej elementów. Istotnymi przy tym cechami identyfikacyjnymi były głębokość osadzenia gałki ocznej w oczodole i oprawa oka, a szczególnie ukształtowanie powieki. Do Polski Żydzi napłynęli w średniowieczu przede wszystkim ze Śląska, Niemiec, Austrii, Węgier, Krymu i Inflant. Dlatego ich wygląd odbiegał od Żydów z Półwyspu Iberyjskiego, którzy na nasze ziemie przybyli później, więc byli łatwo odróżniani. Stanowi to przekonujący dowód, że w Polsce oba portrety były już w XVII stuleciu w kolekcji Jana III Sobieskiego.

W świecie sztuki różnice rasowe wśród młodych kobiet są dostatecznie widoczne. *La Bella* Tycjana (il. XXXII)<sup>111</sup> to dama w bogatym stroju, na policzki której malarz położył róż, podobnie jak wokół oprawy jej oczu. Obszar między górną powieką a brwiami ma tę samą tonację pigmentu skóry, co skronie i czoło. Powieka nie tworzy nawisu. Podobnie jest na portrecie *Dziewczyna z perłą* Johannes Vermeera (il. XXXIII)<sup>112</sup>, a nawet u *Cyganki* Fransa Halsa (il. XXXIV)<sup>113</sup>. Takie same cechy odnajdziemy u *Saskii jako Flory* Rembrandta<sup>114</sup>, *Dziewczyny z koszem owoców* Christiaena van Couwenbergh'a (il. XXXV)<sup>115</sup>, *Dziewczyny w półotwartych drzwiach* warsztatu Rembrandta (Samuela van Hoogstratena) (il. XXXVI)<sup>116</sup> oraz w *Portrecie Heleny Fourment 'Het Pelsken'* Petera Paula Rubensa (il. XXXVII)<sup>117</sup>, każdej z kobiet o innej charakterystyce rasowej, lecz o cechach nieżydowskich, gdy natomiast *Judyta z głową Holofernesa* Cristofano Allori<sup>118</sup> ma ewidentne rysy twarzy zachowujące cechy typowe dla grupy sefardyjskiej.

Filiacja dziewczyny i mężczyzny z portretów na Zamku Królewskim w Warszawie jest oczywista, wbrew opinii Mańkowskiego, który uważał taki związek za „naciągnięty”<sup>119</sup>.

<sup>109</sup> Kolekcja prywatna. Ol. na desce: 23 × 18 cm, ok. 1655. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 238, s. 628.

<sup>110</sup> Milwaukee (Wi), Daniel and Linda Bader Collection. Ol. na desce: 38,1 × 26,8 cm, 1659. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., nr 276, s. 659.

<sup>111</sup> Florencja, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, nr inw. 18 (1912). Ol. na pł.: 89 × 75,5 cm, 1536.

<sup>112</sup> Haga, Mauritshuis, nr inw. 670. Ol. na pł.: 44,5 × 39 cm, ok. 1665.

<sup>113</sup> Paryż, Musée du Louvre, Département des Peintures, nr inw. MI 926. Ol. na deskach: 58 × 52 cm, 1628–1630.

<sup>114</sup> St. Petersburg, Ermitaż, nr inw. 732. Ol. na pł.: 101 × 125 cm, 1634.

<sup>115</sup> Getynga, Gemäldegalerie der Universität Göttingen. Ol. na pł.: 107,5 × 93 cm, 1642.

<sup>116</sup> Chicago, Chicago Art Institut, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection, nr inw. 1894.1022. Ol. na pł.: 102,5 × 85,1 cm, 1645.

<sup>117</sup> Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. 688. Ol. na deskach: 176 × 83 cm, ok. 1638. *Vide H. Vlieghe, op. cit.*, nr 97, s. 91–93, il. 88, 89.

<sup>118</sup> Florencja, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, nr inw. 96. Ol. na pł.: 139 × 116 cm, ok. 1620.

<sup>119</sup> T. Mańkowski, *Obrazy Rembrandta...*, s. 10.

Wiele podobieństw jednoznacznie wskazuje na bliskie powiązanie rodzinne (il. XXXVIII–XXXIX). Określona przez nas różnica wieku w granicach 45 lat nie wyklucza ojcostwa.

Ponieważ oba obrazy nigdy nie były rozłączne, można określić je mianem *Rabin sefardyjski przy pulpicie* i *Żydówka w berecie (córka rabina)*, co uwzględniałoby tradycję zapisu w inwentarzu z 1696 roku i byłoby dość ścisłym odniesieniem do zdefiniowanego tematu. Za nazewnictwem rabina przemawiają zarówno najstarsza adnotacja ze zbiorów polskich, jak też jego dostojny i poważny wygląd, odbiegający od zwykłego kupca, choćby najbogatszego. Termin *Uczony przy pulpicie* nie daje się utrzymać w związku z powyższym, a także przez fakt, że ówczesni Żydzi na ogół nie zajmowali się nauką (z wyjątkiem Barucha Spinozy), a jedynie lekturą Talmudu i wiedzą tajemną (kabałą), więc co najwyżej można byłoby mówić w naszym wypadku o nauczycielu szkoły rabinackiej. W takiej sytuacji nakrycie głowy nie musiało być identyczne jak na *Portrecie rabina* z Hampton Court Palace. Portretując Menasseha ben Israela, Rembrandt nie przedstawił go w jarmulce ani w płaskiej futrzanej czapie, tylko w kapeluszu.

Nie wiadomo dotąd, w jaki sposób oba dzieła trafiły do zbiorów Jana III. Ryszard Szymycki zwraca uwagę na dwóch antykwariuszy amsterdamskich Hendricka Uylenburgha i jego syna. Uylenburgh urodził się prawdopodobnie w Krakowie, tam gdzie jego ojciec Gerrit Rombousz. Uylenburgh został zatrudniony jako stolarz ebenista na dworze Zygmunta III<sup>120</sup>. Dwaj synowie Gerrita, w tym Hendrick, osiedli w Gdańsku. Hendrick Uylenburgh w latach 1619–1621 dwukrotnie udawał się do Niderlandów, jako agent artystyczny Zygmunta III<sup>121</sup>. Z Rembrandtem miał częste kontakty w latach 1632–1635, a aktywny był w Amsterdamie do 1661 roku<sup>122</sup>. Posiadał pokaźną kolekcję obrazów najśłynniejszych malarzy i oferował oryginały do nabycia, a także kopie wytwarzane pod kierunkiem Rembrandta<sup>123</sup>. Przedsięwzięcie ojca kontynuował Gerrit Uylenburgh, którego matką była gdańszczanka Maria van Eyck<sup>124</sup>. Oba omówione tu portrety Rembrandta mogły trafić do Polski dzięki związkom któregoś z Uylenburghów – ojca lub syna – z polskim dworem królewskim. To jedna z hipotetycznych dróg obu dzieł nad Wisłę. Druga być może wiąże się z osobą Mikołaja Reya, starosty libuskiego. W 1641 roku przebywał on na studiach w Holandii i Uylenburgh skredytował mu 5 tysięcy florenów<sup>125</sup>. Może to właśnie Rey nabył oba portrety Rembrandta, przywiózł je do Polski i przed śmiercią w 1676 roku legował Janowi III?

Na zakończenie zastanowić się można nad hipotetycznymi okolicznościami powstania obu portretów. Otóż w 1639 roku Rembrandt kupił nieruchomość przy Breestrat, w której obecnie mieści się pod nr 4 muzeum jemu poświęcone. Jest to wąska, ale trzykondygnacyjna kamienica z wyrazistym gzymsem i trójkątnym tympanonem w zwieńczeniu fasady. Kosztowała 13 tysięcy guldenów. Takiej kwoty Rembrandt nie miał, jednak zapłacił 1 listopada przy podpisaniu dokumentów 1200 guldenów, a 1 maja 1640 roku uiścił kolejne 850. Dalsze  $\frac{3}{4}$  należności miał spłacać w ratach przez pięć lub sześć lat

<sup>120</sup> R. Szymycki, *Firma Uylenburgh i Syn: Komercyjny wymiar sztuki w czasach Rembrandta*, „Barok: Historia – Literatura – Sztuka” 2007, XIV/1 (27), s. 230.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 233, 234.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 235.

<sup>124</sup> *Ibidem*, s. 236.

<sup>125</sup> *Ibidem*, s. 234.

według uznania<sup>126</sup>. Nigdy jednak nie spłacił kredytu hipotecznego, od którego musiał odprowadzić 5% odsetek, gdy powszechnie płacono 2–3%<sup>127</sup>, co przyczyniło się do jego kłopotów finansowych. Rok po ukończeniu obu omawianych portretów, w 1642 powstał *Portret członków bractwa strzeleckiego 2 kompanii arkebuzerów pod dowództwem kpt. Fransa Banninga Cocq'a i por. Willema van Ruytenburch'a*, zw. też *Wymarszem strzelców* lub *Strażą nocną*<sup>128</sup>. Rembrandt przyjął to zamówienie w 1639 roku, złożone mu przez amsterdamską kompanię arkebuzerów. Pobrał zawrotne, jak na ówczesne czasy, honorarium 1600 guldenów. Jednak niewątpliwy niedobór środków spowodował przyjęcie zamówienia na dwa zrealizowane w tym czasie portrety – ojca i córki. Oba są bardzo werystyczne oraz przedstawiające takie ujęcia i pozy, jakich najwyraźniej życzył sobie zamawiający, określając swoje zapotrzebowanie. Nie żałował na ich powstanie złota, gdyż mistrz wypełnił skrupulatnie życzenie nabywcy. Jednak użyte w naszych portretach drewno charakteryzuje się chropowatą powierzchnią i wieloma sękami<sup>129</sup>. Obie deski mogły pochodzić z tego samego pnia topoli, w każdym razie zostały nabyte jednocześnie. Powierzchnia desek podobrazia była niestarannie wygładzona. Dlaczego Rembrandt zastosował tak słabe podłoże do portretów, do wykonania których dobrze się przyłożył? Deski topolowe były znacznie gorszej jakości niż dębowe i mahoniowe. Czy użyłby takich, gdyby zamówienie złożył mu np. Jan Six, zamożny fabrykant, ale jednocześnie regent i burmistrz Amsterdamu? Czy żydowskiego nabywcę potraktował mniej elegancko, niż gdyby dzieło miało trafić do kamienicy rajcy miasta? Może przekonany był, że długo nie przetrwa i nie warto inwestować w nie droższych materiałów? Podobna sytuacja dotyczyła podobrazia do portretu dziewczyny. Było ono wcześniej wykorzystane do niezrealizowanego portretu kobiety z kryzą, co ujawnił rentgenogram dzieła. Sukienka dziewczyny została tak pobieżnie wykonana, jak w niedokończonym obrazie, choć twarz i ręce, jako partie wykończone, świadczą o kontroli Rembrandta nad realizacją dzieła<sup>130</sup>. Cechy te także mogą przemawiać o powyższym, a nie wyłącznie o studium ruchu. Wreszcie obie prace są podpisane, gdyż nabywca mógł sobie tego życzyć.

A może Rembrandt sportretował swojego kredytodawcę? Jeżeli tak, to rozmyśla on w swoim mniemaniu nad własnym testamentem, a w przekonaniu Rembrandta nad podpisaną umową i wysokością oprocentowania z udzielanego kredytu. Wobec tego karbonkuł w pierścieniu i dekoracja pulpitu stanowią ironiczny stosunek malarza do sporządzonego na jego imię dokumentu. Rembrandt znany był z bezkompromisowej postawy i uszczypliwości w stosunku do swoich klientów, czego wyrazem jest charakterystyka osobowości sportretowanych syndyków cechu sukienników i wymowa tego portretu zbiorowego, mówiąca, że nieprzedstawiona na obrazie osoba zarzuciła obradującym malwersację<sup>131</sup>.

<sup>126</sup> Za: [https://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/nitgelicht/rembrandt\\_prive/rembrandt\\_van\\_rijn/rembrandt\\_koopt\\_huis/](https://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/nitgelicht/rembrandt_prive/rembrandt_van_rijn/rembrandt_koopt_huis/) [dostęp: 27.06.2017].

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, nr inw. SK-C-5. Ol. na pł.: 363 × 437 cm, 1642. Nazwa *Straż nocna* została nadana w XIX wieku z powodu pociemniałego werniksu. Został on usunięty w 1975 roku, odsłaniając rzeczywistą tonację tła, oddanego przez twórcę w dziennym oświetleniu. *Vide A Corpus of Rembrandt Paintings*, III..., kat. A 146, s. 430–485.

<sup>129</sup> A. Ziemia, *Dwa obrazy...*, s. 13.

<sup>130</sup> *A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI..., s. 576.

<sup>131</sup> Por. przyp. 65.

Wedle znanych przykładów malarstwa portretowego I połowy XVII wieku oba analizowane obrazy nie dają się złączyć jako *pendants*. Różnice w ujęciu postaci są aż nazbyt widoczne. Rembrandt stale jednak eksperymentował, także w zakresie ujęć kompozycyjnych. Gdy oba portrety zestawimy tak, jak są obecnie eksponowane na Zamku Królewskim w Warszawie i jak były zawieszane w Gabinetcie Holenderskim wiedeńskiego pałacu Lanckorońskich, to zauważyć można, że zwrot lewej ręki dziewczyny nawiązuje do ukierunkowania siedzącego starca i może celowo została w ten sposób ujęta, aby zaakcentować łączność z portretem męskim po jej lewej stronie.

## Bibliografia

- A Corpus of Rembrandt Paintings*, I: 1625–1631, red. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, Hague–Boston–London 1982.
- A Corpus of Rembrandt Paintings*, II: 1631–1634, red. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, Dordrecht–Boston–Lancaster 1986.
- A Corpus of Rembrandt Paintings*, III: 1635–1642, red. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, Dordrecht–Boston–London 1989.
- A Corpus of Rembrandt Paintings*, IV: *The Self-Portraits*, red. E. van de Wetering i in., Dordrecht 2005.
- A Corpus of Rembrandt Paintings*, VI: *Rembrandt's Paintings Revisited – A Complete Survey*, red. E. van de Wetering, współpr. C. van Nes, Dordrecht 2015.
- Alciato A. (Alciatus Andreas), *ANDREÆ ALCIATI/ EMBLEMATA/ CVM COMMENTARIIS/ CLAVDII MINOIS I.C. FRANCISCI SANCTI BROCENSIS,/ & Notis/ LAVRENTII PIGNORII PATAVINI./ Nouissima hac editione in continuum vnus Commentarij seriem congestis, in certas quas-/dam quasi Classes dispositis, & plusquam dimidia parte auctis./ OPERA ET VIGILIIS/ IOANNIS THVILII MARIAEMONTANI TIROL./ Phil. & Med. D. atq; olim in Archiduc. Friburg. Brisgoiæ/ Vniuersitate Human. liter. Professoris ordinarij./ Opus copiosa Sententiarum, Apophthegmatum Adagiorum, Fabularum, Mythologiarum, Hiero-/glyphicorum, Nummorum, Picturarum & Linguarum varietate instructum & exornatum:/ Proinde omnibus Antiquitatis & bonarum literarum studiosis cùm primis vtile./ Accesserunt in fine Federici Morelli Professoris Regij Corollaria & Monita, ad eadem Emblemata./ CVM INDICE TRIPLICI./ Patauij apud Petrum Paulum Tozzium./ Sub Signo SS. Nominis IESV. 1621.*
- Alciato A. (Alciatus Andreas), *OMNIA ANDREÆ ALCIATI. V. C. EMBLE:/MATA Cum Commentariis,/ quibus emblematum detecta origine, dubia / omnia, et obscura illus:/trantur:/ Per Claud. Minoem I. C./ Acceperunt huic/ editioni/ FED. MORELLI PROFESS. REG./ Decani Corollaria et monita./ Parisiis 1618.*
- Alciato A. (Alciatus Andreas), *OMNIA D. AND. ALCIATI EMBLEMATA AD QVAE SINGVLA, PRAETER concinnas acutásque inscriptiones, lepidas & expressas imagines, ac cætera omnia, quæ prioprius nostris editionibus cùm ad eorum distinctionem, tum ad ornatum & correctionem adhibita continebantur; Nunc primùm perelegentia persubtiliaq; adiecta sunt EPIIMYΘIA, quibus Emblematum amplitudo, & quacunq; in iis dubia sunt aut obscura, tanquam perspicuis illustrantur,* Lvgdvni 1566. Barobia M., Museo Thyssen-Bornemisza: Old Masters, Madrid 2009. Barobia M., Museo Thyssen-Bornemisza: Old Masters, Madrid 2009.
- Bauch K., *Rembrandt: Gemälde*, Berlin 1966.

- Beyers H., Schatborn P., Welzel B., *Rembrandt: the Master & his Workshop: Drawings & Etchings*, New Haven and London 1991.
- Bredius A., *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings, revised by H. Gerson*, London 1969.
- Brown Ch., *The Rembrandt Year*, „The Burlington Magazine”, February 2007, 1247 (CXLIX).
- Crenshaw P., *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge 2006.
- Czernichowska J., Dmowska R., Nowicka A., *Two paintings by Rembrandt: „Girl in a picture frame” and „Scholar at his writing table” from the collection of the Royal Castle in Warsaw – history, examination and conservation*, „Opuscula Musealia. Czasopismo muzeologiczne”. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011, MCCCXX, z. 19.
- Czołowski A., *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937.
- Drecka W., *Na tropach obrazów ze zbiorów Jana III Sobieskiego*, „Studia Wilanowskie” I, 1977.
- Gębarowicz M., *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966.
- Hinterding E., *Rembrandts Radierungen: Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung*, Köln–Weimar–Wien 2011.
- Inwentarz/ GENERALNY/ Kleynotow, Sreber/ Galanterij y Ruchomosci/ rozných/ Tudziesz Obrazow./ ktore się tak w Pałacu Willanowskim/ Iako tesz/ W Skarbcah Warszawskich / Ie.<sup>o</sup> KMci znaydowały./ podzielonych/ Na Trzech Najasnieyszych Krolewiczow IchMciow/ Iakuba, Alexandra y Konstantego./ przez/ Iasnie Oswieconego Xiążęcia Ie.<sup>o</sup>Mci Kardynała/ Michała Radziejowskiego, Prymasa Koron.–/ Iako do tego Działu za Superarbitra Uproszonogo./ Tudziesz przez Iasnie Wielmożnych IchMciow/ Ie.<sup>o</sup>Mci Xiędza Biskupa Inflanskiego./ Ie.<sup>o</sup>Mci Pana Woiewodę Inflanskiego./ Ie.<sup>o</sup>Mci Pana Marszałka Nadwor.– WXL./ do tego Działu Naznaczonych y Zapisanych/ Plenipotentow. Odprawiony d[ie] 10 9bris A.<sup>o</sup> D.<sup>ni</sup> 1696<sup>o</sup> (AGAD, AR, dz. X: Dokumenty Domów Obcych. Dokumenty Sobieskich).*
- Judt I.M., *Żydzi jako rasa fizyczna: analiza z dziedziny antropologii*, Warszawa 1902.
- Juszczak D., Małachowicz H., *Galeria Lanckorońskich. Obrazy z daru profesor Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1998.
- Kobielus S., *Lapidarium christianum: Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Kraków 2012.
- Kwiatkowska A., *Inwentarz Generalny 1696 z opracowaniem. Materiały do dziejów rezydencji „ad Villam Novam”*, t. VI, Warszawa 2012.
- Lloyd Williams J., *Rembrandt's Women*, London 2001.
- Mańkowski T., *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
- Mańkowski T., *Obrazy Rembrandta w Galerji Stanisława Augusta*, Kraków 1929 (nadbitka z „Prac Komisji Historji Sztuki”, t. V).
- Nadler S., *Rembrandt's Jews*, Chicago 2003.
- Nagler G.K. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, München 1845.
- Neumeister M., *Alte Pinakothek: Flämische Malerei*, München 2009.
- Ostrer H., *Legacy: A Genetic History of the Jewish People*, Oxford 2012.
- Picinelli F., *MONDO SIMBOLICO/ O SIA/ VNIVERSITA' D'IMPRESE/ SCELTE, SPIEGATE, ED' ILLVSTRATE/ con sentenze, ed eruditioni / SACRE, E PROFANE./ STVDIOSI DIPORTI/ DELL' ABBATE/ D. FILIPPO PICINELLI/ MILANESE/ NE I CANONICI REGOLARI LATERANENSI/ Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore priuilegiato./ Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici./ Poeti &c. infinito numero di concetti/ CON INDICI COPIOSISSIMI./ IN MILANO/ Per Io Stampatore Archiepiscopale. M. DC. LIII [Milano 1653].*

- Picinelli F., *MUNDUS/ SYMBOLICUS,/ IN EMBLEMATUM UNIVERSITATE/ FORMATUS, EXPLICATUS, ET TAM SACRIS,/ quàm profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus:/ Subministrans/ ORATORIBUS, PRÆDICATORIBUS, ACADEMICIS,/ POETIS &c. INNUMERA CONCEPTUUM ARGUMENTA:/ Idiomate Italico conscriptus/ à REVERENDISSIMO DOMINO,/ D. PHILIPPO PICINELLO/ MEDIOLANENSI, CANONICO REGULARII LA-/teranen. Abbate, Theologo, Lectore, Prædicatore privilegiato:/ Nunc verò/ Justo Volumine auctus & in latinum traductus/ à R. D. AUGUSTINO ERATH,/ IMPERIALIS COLLEGII AD B. V. IN WETTENHAUSEN;/ Ord. S. Augustini Canonico Regulari, SS. Theologiæ Doctore ac/ Professore, Protonotario Apostolico ac Sub-Decano,/ TOMUS PRIMUS;/ Cum quadruplici copiosissimo Indice, Lemmatum, Applicationum, Rerum/ notabilium, & locorum S. Scripturæ./ Nunc primum in Germania prodit./ COLONIÆ AGRIPPINÆ,/ Sumptibus HERMANNI DEMEN, Anno M.DC.LXXXVII., [Kolonja 1687].*
- Plinius Secundus Maior Caius, *Naturalis Historiae*.
- Plinius Secundus Maior Caius, C. *PLINII/ SECUNDI HISTORIAE / MVNDI LIBRI XXXVII/ OPVS OMNI QVIDEM COMMENDATIONE/ MAIUS, SED NVLLIS AD HVNC DIEM EDITIONIBVS,/ nulla cuiusquam singulari vel opera, vel industria, à mendis, quæ aut tempo-/rum iniquitate, aut superiorum ætatum negligentia, inter Latinos primæ no-/tæ scriptorem hactenus occuparunt, satis vnquam emaculatum fuerit. /... /*, Coloniae Allobrogvm [Genewa] 1615.
- Rembrandt: *Genie auf der Suche*, kat. wystawy Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Köln-Berlin 2006.
- Rembrandt i inni: *Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta*, t. 2: *Obrazy z daru Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, katalog wystawy 19 lipca – 16 października 2011 w Pałacu na Wyspie Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie: *Katalog: Rembrandt van Rijn* (oprac. H. Małachowicz), Warszawa 2011.
- Schawe M., *Alte Pinakothek: Altdeutsche und altniederländische Malerei*, München 2006.
- Syre C., *Alte Pinakothek: Italienische Malerei*, München 2007.
- Szmydki R., *Firma Uylenburgh i Syn: Komercyjny wymiar sztuki w czasach Rembrandta*, „Barok: Historia – Literatura – Sztuka” 2007, XIV/1 (27).
- Talbierska J., *Rembrandt: ryciny i rysunki ze zbiorów gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, Warszawa 2004.
- The Illustrated Bartsch*, Harvard 1993.
- The Illustrated Bartsch 50 (Supplement): Rembrandt Hermensz. van Rijn*, New York 1993.
- Tümpel Ch., *Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1977.
- Tümpel Ch. i A., *Rembrandt: Images and Metaphors*, London 2006.
- Vlieghe H., *Rubens portraits of identified sitters painted in Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, cz. XIX, t. II)*, London–New York 1987.
- Wetering van de E., *Connoisseurship and Rembrandt's paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II*, „The Burlington Magazine”, February 2008, 1259 (CL).
- Wetering van de E., *Rembrandt, a biography [w:] Rembrandt: Quest of a Genius*, Amsterdam 2006.
- Wetering van de E., *Rembrandt as a searching artist [w:] Rembrandt: Quest of a Genius*, Amsterdam 2006.
- Winiewicz-Wolska J., *Karol Lanckoroński and His Viennese Collection*, vol. I, Cracow 2014.
- Winiewicz-Wolska J., *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, t. I, Kraków 2010.
- Winkel M. de, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006.
- Ziemia A., *Dwa obrazy z kolekcji Lanckorońskich: Rembrandt i Bol*, „Ikonotheka: Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1998, nr 13.



- Ziomba A., *Iluzja a realizm: Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.
- Ziomba A., *Nowe dzieci Izraela: Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000.
- Zumthor P., *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, Warszawa 1965.

Maciej Dariusz Kossowski *O portretach Rembrandta...*



Il. I. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Rabin sefardyjski przy pulpicie*, Warszawa, Zamek Królewski, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_158.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_158.jpg)



Il. II. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Żydówka w berecie (córka rabina)*, Warszawa, Zamek Królewski, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Girl\\_in\\_a\\_Picture\\_Frame.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Girl_in_a_Picture_Frame.jpg)



Il. III. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Gracz w karty (The Card Player)*. Zb. pryw. autora (Muzeum Kossowskich, *Collectio rarissima* nr inw. MK 3.2011). Fot. M.D. Kossowski



Il. IV. Peter Paul Rubens, *Portret Ludwika Nonnusa (Portrait of Ludovicus Nonnius)*. Londyn, National Gallery, [https://nl.wikimedia.org/wiki/Ludovicus\\_Nonnius](https://nl.wikimedia.org/wiki/Ludovicus_Nonnius)



Il. V. Peter Paul Rubens, *Portret Jana-Gaspara Gevartiusa (Portrait of Jan-Gaspar Gevartius)*. Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, [www.kmska.be/en/collectie/highlights/GaspardGevartius.html](http://www.kmska.be/en/collectie/highlights/GaspardGevartius.html)



Il. VI. Peter Paul Rubens, *Autoportret ze swoim bratem Filipem, Justusem Lipsiusem i Johannešem Woveriusem, zw. Cztery Filozofowie (Self-portrait with his brother Philip Rubens, Justus Lipsius and Johannes Woverius – The Four Philosophers)*. Florencja, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens\\_Four\\_Philosophers1611.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Four_Philosophers1611.jpg)



Il. VII, VIIa. Peter Paul Rubens, *Portret Jana Branta (Portrait of Jan Brant)*. Monachium, Alte Pinakothek. Fot. M.D. Kossowski



Il. VIII. Peter Paul Rubens, *Portret Hendrika van Thuldena* (*Portrait of Hendrik van Thulden*), fragm. Monachium, Alte Pinakothek. Fot. M.D. Kossowski



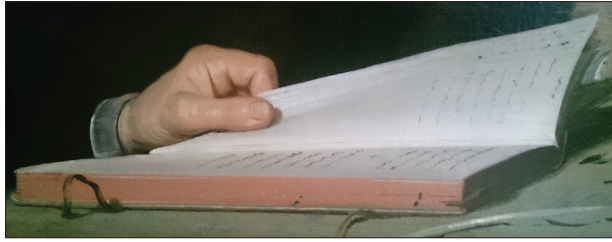
Il. IX. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Portret Nicolaesa Rutsa* (*Portrait of Nicolaes Ruts*). Nowy Jork, The Frick Collection, [www.collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:237](http://www.collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:237)



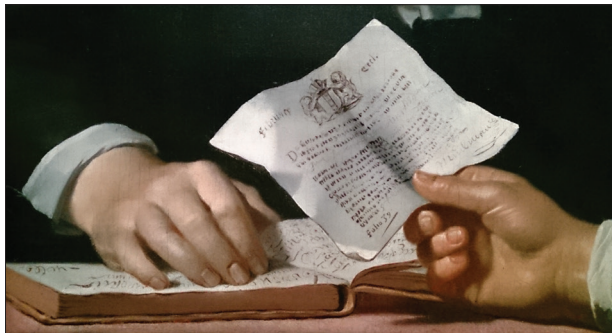
Il. X. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Syndycy cechu sukienników* (*Portrait of the Syndics of the Amsterdam Clothmaker's Guild*), fragm. Amsterdam, Rijksmuseum. Fot. M.D. Kossowski



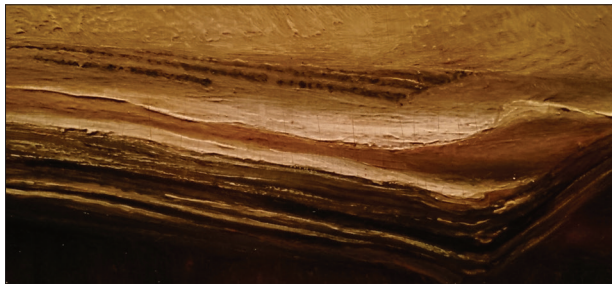
Il. XI. Frans Hals, *Spotkanie oficerów i podoficerów Cluveniesschutterij* (*Meeting of the officers and subalters of the Calivermen Civic Guard*), fragm. Haarlem, Frans Hals Museum. Fot. M.D. Kossowski



Il. XII. Frans Hals, *Portret zbiorowy regentek szpitala św. Elżbiety w Haarlem (Regentesses of St. Elisabeths Hospital at Haarlem)*, fragm. Haarlem, Frans Hals Museum. Fot. M.D. Kossowski



Il. XIII. Karel Dujardin, *Regenci Spinhuis i Nieuwe Werkhuis w Amsterdamie (The Regents of the Spinhuis and Nieuwe Werkhuis at Amsterdam)*, fragm. Amsterdam, Rijksmuseum. Fot. M.D. Kossowski



Il. XIV, XV. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Rabin sefardyjski przy pulpicie*, fragm. – poszyt. Fot. M.D. Kossowski



Il. XVI. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Rabin sefardyjski przy pulpicie*, fragm. – pierścień.  
Fot. M.D. Kossowski



Il. XVII, XVIII. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Rabin sefardyjski przy pulpicie*, fragm. – dekoracja pulpitu – część środkowa i prawa: głowa lwa z antabą w paszczy i delfin. Fot. M.D. Kossowski



Il. XIX. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Arystoteles przy popiersiu Homera* (*Aristotle with the bust of Homer*), Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_013.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_013.jpg)



Il. XX. A. Alciati, *Emblemata...*, 1621. Emblem CLVII: *Na przedwczesną śmierć* (Emblema *In mortem praep[r]operam*). Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego. Fot. M.D. Kossowski



Il. XXa. A. Alciati, *Emblemata...*, 1621. Emblem CLVII: *Na przedwczesną śmierć* (Emblema *In mortem praep[r]operam*). Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, fragm. Fot. M.D. Kossowski



Il. XXI. A. Alciati, *Emblemata...*, 1618. Emblem CLVI: *Na przedwczesną śmierć* (Emblema *In mortem praeproperam*). Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, fragm. Fot. M.D. Kossowski



Il. XXII. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Tzw. żydowska narzeczona* lub *Portret podwójny Izaaka i Rebeki*, (*'Portrait historié' of a couple as Isaac and Rebecca, known as 'The Jewish Bride'*). Amsterdam, Rijksmuseum, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn\\_-\\_Het\\_Joodse\\_bruidje.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_-_Het_Joodse_bruidje.jpg)





Il. XXIII. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Głowa starego człowieka w czapce (jarmulce)* (*Oil study of an old man with a skullcap*). Kingston, Queen's University, Agnes Etherington Art Centre, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Head\\_of\\_an\\_Old\\_Man\\_in\\_a\\_Cap.byRembrandt.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Head_of_an_Old_Man_in_a_Cap.byRembrandt.jpg)



Il. XXIV. Rembrandt Hermenszoon van Rijn i warsztat, *Mężczyzna w stroju alla'orientalis* (*Men in alla'oriental costume*). Waszyngton, National Gallery of Art, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Man\\_in\\_Oriental\\_Costume.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Man_in_Oriental_Costume.jpg)



Il. XXV. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Portret rabina* (*Portrait of a Rabbi*). Londyn, Hampton Court Palace, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt-Portrait\\_of\\_a\\_Rabbi-Royal\\_Collection\\_UK.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt-Portrait_of_a_Rabbi-Royal_Collection_UK.jpg)



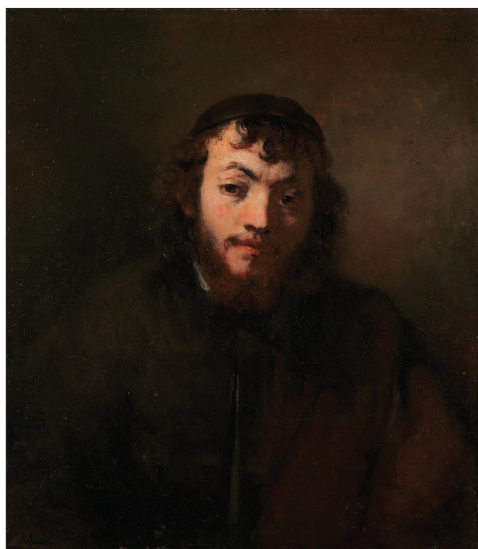
Il. XXVI. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Portret Izraela ben Menasseha* (*Portrait of Israel ben Menasseh*), akwaforta. Amsterdam, Rijksmuseum, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B.269\\_Rembrandt.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B.269_Rembrandt.jpg)



II. XXVII. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Portret Efraïma Ezechiasza Bueno (Portrait of Ephraim Ezechias Bueno)*. Amsterdam, Rijksmuseum, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portret\\_van\\_een\\_man,\\_vermoedelijk\\_Dr.\\_Ephraïm\\_Bueno\\_Rijksmuseum\\_SK-A-3982.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portret_van_een_man,_vermoedelijk_Dr._Ephraïm_Bueno_Rijksmuseum_SK-A-3982.jpeg)



II. XXVIII. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Portret młodego Żyda (Portrait of Young Jew)*. Berlin, Gemäldegalerie, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Portrait\\_of\\_a\\_Jewish\\_Young\\_Man,\\_1648,\\_Gemäldegalerie\\_Berlin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Portrait_of_a_Jewish_Young_Man,_1648,_Gemäldegalerie_Berlin.jpg)



II. XXIX. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Młody Żyd w jarmulce (Bust of a bearded young man with a skullcap)*. Fort Worth, Kimbell Art Museum, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:'Bust\\_of\\_a\\_Young\\_Jew',\\_oil\\_on\\_canvas\\_painting\\_by\\_Rembrandt\\_Harmensz.\\_van\\_Rijn.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:'Bust_of_a_Young_Jew',_oil_on_canvas_painting_by_Rembrandt_Harmensz._van_Rijn.jpg)



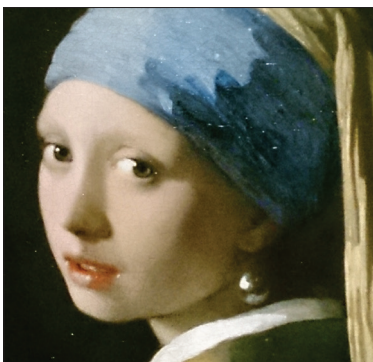
XXX. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Szkic starego człowieka (Żyd aszkenazyjski) (Oil sketch of an old man)*. Kolekcja prywatna, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Oil\\_Sketch\\_of\\_an\\_Old\\_Man.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Oil_Sketch_of_an_Old_Man.jpg)



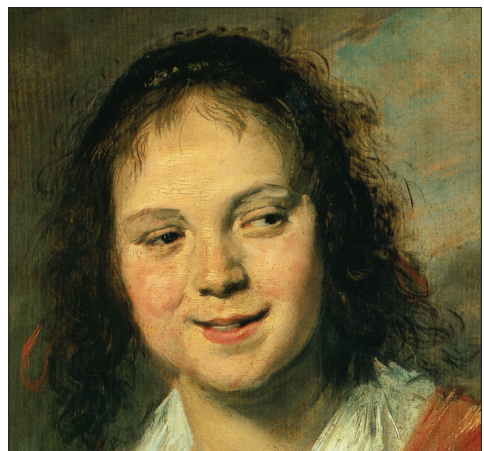
XXXI. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Studium światła na starcu, jako modelu (Żyd aszkenazyjski)* (*Lighting study with an old man as a model*). Milwaukee, Daniel and Linda Bader Collection, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_Lighting\\_Study\\_with\\_an\\_Old\\_Man\\_as\\_a\\_Model.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Lighting_Study_with_an_Old_Man_as_a_Model.jpg)



XXXII. Tycjan, *La Bella*, fragm. Florencja, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian\\_034.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_034.jpg)



XXXIII. Johannes Vermeer van Delft, *Dziewczyna z perłą* (*Girl with a Pearl Earring*), fragm. Haga, Mauritshuis. Fot. M.D. Kossowski



XXXIV. Frans Hals, *Cyganka* (*Gypsy Girl*), fragm. Paryż, Musée du Louvre, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_Hals\\_008.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_008.jpg)



XXXV. Christiaan van Couwenbergh, *Dziewczyna z koszem owoców*, fragm. Getynga, Gemäldegalerie der Universität Göttingen, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christiaan\\_van\\_Couwenbergh\\_-\\_Woman\\_with\\_a\\_Basket\\_of\\_Fruit\\_-\\_WGA05569.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christiaan_van_Couwenbergh_-_Woman_with_a_Basket_of_Fruit_-_WGA05569.jpg)



XXXVI. Samuel Dirksz van Hoogstraten (warsztat Rembrandta), *Dziewczyna w półotwartych drzwiach*, fragm. Chicago, Chicago Art Institut, [www.atlc.edu/aic/collections/artwork/94840](http://www.atlc.edu/aic/collections/artwork/94840)



XXXVII. Peter Paul Rubens, *Portret Heleny Fourment w futrze 'Het Pelsken'*, fragm. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, [https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2015/point-of-view-13/CSM\\_GG\\_688-940\\_244...jpg](https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2015/point-of-view-13/CSM_GG_688-940_244...jpg)



XXXVIII. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Rabin sefardyjski przy pulpicie*, fragm. Fot. M.D. Kossowski



XXXIX. Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Żydówka w berecie (córka rabina)*, fragm. Fot. M.D. Kossowski