

JOANNA WINIEWICZ-WOLSKA

Zamek Królewski na Wawelu

## Czy „*Portret młodzieńca*” w zbiorach wawelskich jest obrazem Jana Lievensa?

Krakowski historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Jerzy Mycielski (1856–1929) 26 kwietnia 1910 roku nabył na aukcji w Amsterdamie *Portret młodzieńca*, przypisany w katalogu aukcji holenderskiemu malarzowi Janowi Lievensowi (1607–1674)<sup>1</sup>. Rok później dzieło zostało pokazane krakowskiej publiczności na wystawie obrazów zorganizowanej w salach krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych<sup>2</sup>. Wkrótce zainteresowali się nim badacze. W artykule opublikowanym w roku 1917 Hans Schneider<sup>3</sup> dopatrywał się w nim analogii z przypisanym Rafaelowi *Portretem młodzieńca* (uważanym za autoportret) pochodzącym ze zbiorów rodziny Giustiniani i znajdującym się wówczas także w Krakowie – w kolekcji książąt Czartoryskich<sup>4</sup>.

Po śmierci Mycielskiego w roku 1929 *Portret Lievensa*, wraz z całą kolekcją profesora, został przekazany – na mocy zapisu testamentowego – do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu.

W skromnej kolekcji odnawianej wówczas rezydencji monarszej było to dzieło szczególne. Swoistą nobilitacją był dla niego fakt, że malarz, któremu dzieło przypisano, należał do elitarnego kręgu Rembrandta – artysty, którego krytyka artystyczna

<sup>1</sup> „Portrait d’un seigneur. Il est assis pres d’une bale ouverte qui laisse voir un paysage boisé. Représenté à mi-corps de trois quarts à quatre, il porte une chemise blanche à grandes manches touffues, sur laquelle est passé un grand manteau de satin rouge garni de fourrure. Les traits mâles sont encadrés d’une abondante chevelure noire. Cadre en bois sculpté. Toile 100 × 81 cm”; *Catalogue de tableaux anciens provenant d’une collection à l’étranger et de quelques autres provenances* [...], Amsterdam, 26 kwietnia 1910 [...] Frederik Muller, poz. 77.

<sup>2</sup> J. Mycielski, *Katalog wystawy obrazów dawnych malarzy włoskich, holenderskich, niemieckich, francuskich i polskich*, Kraków 1911, poz. 7.

<sup>3</sup> H. Schneider, *Raffael und Lievens*, „Oud Holland”, 1917, no. 35, s. 34–42.

<sup>4</sup> Obraz (ol., deska, 76,8 × 60,8 cm) zakupił książę Adam Jerzy Czartoryski we Włoszech, prawdopodobnie w 1801 roku w Wenecji, od rodziny Giustinianich. Do 1830 roku dzieło to znajdowało się w Puławach, potem w Paryżu, od 1876 roku, kiedy kolekcja Czartoryskich została przeniesiona do Krakowa, w Muzeum XX. Czartoryskich. Podczas II wojny światowej – w rękach generalnego gubernatora Hansa Franka na Wawelu. Po wojnie nieodnalezione; zob. J. Wałek, *Rafaella „Portret młodzieńca” ze zbiorów Czartoryskich*, Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie, Seria Nowa, t. 1, Kraków 1999, s. 39 (wcześniejsza wersja artykułu, w jęz. angielskim, zatytułowana *The Czartoryski „Portrait of a Youth” by Raphael*, „Artibus et Historiae”, 1991, no. 24, s. 201–224).



Il. 1. Rafael, *Portret młodzieńca*, zaginiony, dawniej Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Przedruk za: J. Wałek, *Rafaela „Portret młodzieńca” ze zbiorów Czartoryskich*, Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie, Seria Nowa, t. 1, Kraków 1999 (fot. A. Pawlikowski)

XIX i XX wieku uznała za geniusza. Przydawało obrazowi splendoru także to, że wzorem dlań był obraz innego spośród geniuszy – Rafaela, malarza najwyżej cenionego przez cały XIX wiek. Autorstwo Rafaela w odniesieniu do obrazu z kolekcji Czartoryskich było przez niektórych badaczy kwestionowane – wątpliwości mieli m.in. tacy znawcy malarstwa włoskiego, jak Joseph A. Crowe i Giovanni Cavalcaselle oraz Bernard Berenson, który przypisywał go Sebastianowi del Piombo<sup>5</sup>. Do poglądów kwestionujących autor-

<sup>5</sup> J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Raphael. Sein Leben und seine Werke*, [Leipzig 1883], t. I, s. 222; B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York–London 1910, s. 126. Polemikę na temat autorstwa obrazu przytacza J. Wałek, *Rafaela „Portret młodzieńca”...*, s. 20–27 oraz J. Grabski, *Zaginiony „Portret młodzieńca” Rafaela ze zbiorów XX. Czartoryskich w Krakowie. Ze studiów nad typologią portretu renesansowego [w:] Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*. Materiały sesji naukowej, red. S. Dudzik i T.J. Żuchowski (Sztuka i Kultura 4), Toruń 2003, s. 255–257.

stwo Rafaela dołączyła opinia Józefa Grabskiego, który jest skłonny widzieć w obrazie idealizowany wizerunek Rafaela, namalowany przez jednego z malarzy północnowłoskich w latach 20. XVI wieku, już po śmierci artysty, jako wyraz hołdu złożonego geniuszowi. Spośród kilku możliwych autorów – takich jak Sebastiano del Piombo, Parmegianino i Giulio Romano – za najbardziej prawdopodobne Grabski uznał autorstwo tego ostatniego<sup>6</sup>. Niemniej tradycja, według której jest to oryginał mistrza z Urbino z około 1514 roku, utrwaliła się na dobre. Równie trwała okazała się tradycja łącząca wzorowany na nim obraz wawelski z Janem Lievenssem. Dwa obrazy, dwa wybitne nazwiska.

Lievens, artysta, który swoim talentem dorównywał Rembrandtowi, długo był uważany za jego ucznia, działającego w cieniu wielkiego mistrza. *Jan Lievens ein Maler im Schatten Rembrandts* – „Jan Lievens malarz w cieniu Rembrandta” – tak zatytułowano pierwszą po II wojnie światowej wystawę monograficzną jego obrazów<sup>7</sup>. Wiele spośród wczesnych dzieł Lievensa, bardzo wybitnych, przypisano Rembrandtowi – po części dlatego, że stylistycznie były do jego obrazów bardzo podobne, a po części z tego powodu, że dzieła tak wysokiej klasy artystycznej niemal automatycznie łączono z jego nazwiskiem. Wydawało się bowiem niemożliwe, by inny artysta mógł osiągnąć taką doskonałość. Tak bliskie pokrewieństwo obrazów Lievensa i Rembrandta tłumaczy fakt, że w drugiej połowie lat 20. XVII wieku obaj pracowali w Lejdzie. Malowali te same modele, na drewnianych podobrazach z tego samego warsztatu, ba, pochodzących nawet z tego samego drzewa. Wspólnie eksperymentowali, dzielili się doświadczeniami. Czy – jak przypuszczano – mieli wspólny warsztat? Nie była to – jak się wydaje – zależność uczeń–mistrz. Z czasem ich twórczość podążyła różnymi drogami. Rembrandt osiadł w Amsterdamie, Lievens po trzyletnim pobycie w Londynie w latach 1632–1635 wybrał Antwepię. Już we wczesnej młodości uznany za geniusza, w początkowej fazie twórczości był artystą bardziej znanym niż Rembrandt, cieszył się też znacznie większym powodzeniem, miał sporą klientelę. Gdy Rembrandt znajdował się u szczytu swojej artystycznej kariery, Lievens tworzył w Antwerpii. Być może właśnie ze względu na rosnącą sławę i popularność swego kolegi Lievens osiedlił się w Antwerpii, a do Amsterdamu powrócił w 1644 roku, gdy gwiazda Rembrandta już przygasła. Należy miejsce w dziejach malarstwa przywrócić Lievensowi dopiero ostatnia wystawa monograficzna<sup>8</sup>, na której nie pokazano jednak *Portretu młodzieńca* ze zbiorów wawelskich. Czy należałoby zatem zweryfikować dotychczasową atrybucję? Autorstwo Lievensa nie budziło dotąd większych zastrzeżeń<sup>9</sup>, jakkolwiek dostrzegano stylistyczne pokrewień-

<sup>6</sup> J. Grabski, *Zaginiony „Portret młodzieńca”...*, s. 221–261. Jak się przypuszcza, po śmierci Rafaela obraz trafił w ręce Giulia Romana, a przez niego, na dwór Gonzagów w Mantui; zob. J. Wałek, *Rafaela „Portret młodzieńca”...*, s. 37.

<sup>7</sup> *Jan Lievens ein Maler im Schatten Rembrandts*, kat. wystawy, Herzog Anton Ulrich–Museum Braunschweig, Braunschweig 1979.

<sup>8</sup> *Jan Lievens. A Dutch Master rediscovered*, kat. wystawy, National Gallery of Art w Waszyngtonie (16.10.2008–11.01.2009), Milwaukee Art Museum (7.02–26.04.2009), Rembrandthuis w Amsterdamie (17.05–9.08.2009), oprac. A.K. Wheelock jr. i in., Washington 2008.

<sup>9</sup> J. Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2001, poz. 43 (tu wcześniejsza literatura); *100 najpiękniejszych obrazów w kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2004, s. 94.

stwo obrazu z portretami innych malarzy z kręgu Rembrandta – Juriaena Ovensa<sup>10</sup> lub Govaerta Flincka<sup>11</sup>. Wątpliwości te nie zostały jednak szerzej uzasadnione.

*Portret młodzieńca* jest typowy dla holenderskiego malarstwa portretowego około połowy XVII wieku. Reprezentuje styl określony przymiotnikiem „międzynarodowy”, ukształtowany pod wpływem portretu flamandzkiego, zwłaszcza dzieł van Dycka. Jego cechą wyróżniającą jest przede wszystkim kompozycja: model w swobodnej, niewymuszonej pozie ukazany zazwyczaj w  $\frac{3}{4}$  postaci, lekko zwraca się w prawo lub lewo, przy czym głowa skierowana jest na wprost, a oczy spoglądają na widza. Elegancki, bogaty strój oraz kolumna bądź kotara w tle mają podkreślać wysoki status społeczny portretowanego, który prezentuje się jako człowiek w pełni świadomy swojej wartości. Portrety te – w odróżnieniu od współczesnych, nieco ascetycznych i sztywnych wizerunków holenderskich mieszczan, w ciemnym, uroczystym stroju, pozujących malarzowi nie bez pewnej godności i dumy – wydają się pełne życia i ruchu. Ten nurt malarstwa portretowanego reprezentowali w Holandii Adriaen Hanneman i Cornelis Janssens van Ceulen, a także wspomniani już Govaert Flinck oraz Juriaen Ovens.

Fakt to bezsporny, że wawelski obraz był wzorowany na *Portrecie młodzieńca* z kolekcji Czartoryskich – jego podobieństwo do pierwowzoru jest istotnie uderzające. Nie jest to wprawdzie ani jego kopia, ani też replika, lecz swobodne przetworzenie wzoru, z zachowaniem nie tylko układu kompozycyjnego, lecz także detali: ułożenia rąk i elementów stroju portretowanego. Model został ukazany w pozycji siedzącej, w  $\frac{3}{4}$  postaci, lekko zwrócony w lewo, z charakterystycznym zwrotem głowy na wprost i wzrokiem skierowanym w stronę widza. Dłoń prawej ręki, wspartej na parapecie, opada swobodnie w dół, lewą natomiast ujmuje brzeg futra, którym podbity jest aksamitny płaszcz – w geście sugerującym konieczność jego poprawienia bądź przytrzymania. Tłem wizerunku jest prosta, gładka ściana, a z prawej strony, za plecami portretowanego, widnieje okno, które otwiera się na daleki pejzaż. Tak samo upozowany jest młodzieniec na obrazie wawelskim – w odróżnieniu od Rafaela został sportretowany bez nakrycia głowy, a pejzaż, widziany przez prostokątny otwór w kamiennej ścianie, umieszczono z lewej strony. Oba dzieła – mimo że kompozycyjnie pokrewne – różni cała epoka. Wyrażają już zupełnie inną estetykę: statyczna, wyważona, zrównoważona kompozycja Rafaela odpowiada ideałom portretu renesansowego, dynamika i rozmach obrazu wawelskiego są adekwatne do estetyki XVII wieku.

Czy twórca wawelskiego obrazu widział *Portret* Rafaela? Czy dzieło to było znane w Niderlandach<sup>12</sup>, czy też – jak sądzą niektórzy badacze – do momentu zakupu przez Czartoryskiego nie opuściło Italii? Charakterystyczną pozą modela – lekki zwrot w kierunku przeciwnym do ruchu głowy, wzrok skierowany na wprost oraz swobodnie

<sup>10</sup> Jan Lievens ein Maler im Schatten Rembrandts..., poz. 39, s. 115–117; W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, t. III, Landau 1986, poz. 1298.

<sup>11</sup> W. Sumowski, *Zur Jan Lievens-Ausstellung in Braunschweig*, „Kunstchronik”, 1980, t. 30, s. 12.

<sup>12</sup> Adriani przypuszcza, że obraz musiał się znajdować w Niderlandach (G. Adriani, *Anton van Dyck. Italienisches Skizzenbuch*, Wien 1965, s. 71), Michałkowa sądzi, że „gdzieś w Europie północnej” (J. Michałkowa, *Les tableaux de Jan Lievens dans les collections polonaises*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1956, s. 401). Białostocki i Walicki uważają, że obraz znajdował się w Anglii po upadku Karola I Stuarta (J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1958, poz. 277).

opuszczoną dłoń, przejętą od Rafaela – wielokrotnie powtarzał w swoich obrazach Anton van Dyck: w *Autoportrecie* datowanym na lata 1622–1624 (Ermitaż, Sankt Petersburg), w *Portrecie Nicolasa Laniera*, namalowanym w roku 1628 (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń), a także – w nieco innym układzie – w *Portrecie młodzieńca z szablą* (uważanym też za wizerunek Paula de Vos) z roku 1625 (Luwr, Paryż) oraz wizerunku antwerpskiego kompozytora i organisty Henrika Liberti (Alte Pinakothek, Monachium), uznanym za dzieło warsztatu mistrza. Gest uniesionej w górę dłoni, poprawiającej lub przytrzymującej fałd ubioru, charakterystyczny zwłaszcza dla wizerunków kobiecych, odnajdujemy na *Portrecie mężczyzny* uznanym czasem za podobiznę Rubensa, pochodzącym z kolekcji Jana Sixa (Rijksmuseum, Amsterdam). Czy van Dyck widział obraz Rafaela we Włoszech podczas swojej podróży i wówczas wykonał pobieżny szkic, odwzorowujący jego kompozycję<sup>13</sup>? Czy może miał w swoich zbiorach jedną z kopii dzieła, co sugerował Passavant<sup>14</sup>, zatem powtarzając pozę modelu, posługiwał się nie tylko rysunkowym, schematycznym szkicem, lecz miał przed oczami obraz?

Wyrażna zależność przypisywanego Lievensowi *Portretu* od pierwowzoru pędzla Rafaela, a także od wizerunków namalowanych przez Antona van Dycka każe się zastanowić, czy twórca wawelskiego obrazu posłużył się jedynie wspomnianym szkicem van Dycka, czy też może miał do dyspozycji również szytych Paula Pontiusa datowany na pierwszą połowę XVII wieku, odwzorowujący *Portret* Rafaela w lustrzanym odbiciu? I skąd Pontius, który nigdy nie był we Włoszech, znał *Portret*, jeśli przyjąć, że dzieło to – do momentu zakupienia przez Czarторыńskiego – nie opuściło Italii? Józef Grabski przytacza sugestię Passavanta, że sztycharz posłużył się kopią, znajdującą się wówczas w posiadaniu Antona van Dycka, a obraz kopiowano nie dlatego, że był dziełem Rafaela, lecz dlatego, że przedstawiał jego podobiznę<sup>15</sup>.

Zatem czy rzeczywiście to Jan Lievens, który zapewne znał rysunek van Dycka i szytych Pontiusa, był tym artystą, który zwrócił uwagę na kompozycję Rafaela? Jeśli istotnie dzieło Rafaela pozostawało przez cały wiek XVII we Włoszech, to może wzorem był nie oryginał, lecz jedna z jego kopii<sup>16</sup> – ta, którą jakoby posiadał Anton van Dyck?

Dokładna analiza wawelskiego płótna prowadzi do wniosku, że jeśli *Portret młodzieńca* byłby faktycznie dziełem Jana Lievensa, to stanowiłby w jego *oeuvre*, dość dobrze już rozpoznany, pozycję wyjątkową. Źródła tej wyjątkowości można wprawdzie doszukiwać się w tym, że nie jest to dzieło samodzielne, lecz powtórzenie wcześniejszego o ponad sto lat pierwowzoru, niemniej różnice czysto malarskie, dzielące go od

<sup>13</sup> Szkic ten znajduje się w przechowywanym w British Museum w Londynie w *Szkiełniku włoskim* van Dycka; zob. G. Adriani, *Anton van Dyck...*, s. 71–72, il. 109.

<sup>14</sup> D. Passavant wspomina, że w posiadaniu van Dycka był wizerunek Rafaela, według którego Paulus Pontius wykonał szytych; J.-D. Passavant, *Raphael d'Urbain et son père Giovanni Santi*, Paris 1860, t. I, s. 96–98.

<sup>15</sup> J. Grabski, *Zaginiony „Portret młodzieńca”...*, s. 259.

<sup>16</sup> Kilka kopii, w tym dwie w zbiorach angielskich, wymienia J. Wałek, *Rafaela „Portret młodzieńca”...*, s. 42–43. „Copia antica del famoso ritratto attribuito a Raffaello della Galleria Sartorinski [sic] di Parigi” została sprzedana na aukcji kolekcji Giustiniani-Barbarigo w roku 1892; *Catalogo della Galleria di quadri Giustiniani-Barbarigo di Venezia e degli altri oggetti d'arte pregevolissimi di questa patrizia familia [...] di cui la vendita al pubblico incanto avra luogo in Milano nella Sede della Impresa, Corso Vittore Emanuele No 37 [...] 16 Gennaio 1893 e giorni successivi*, Milano 1893, poz. 64.



innych prac artysty, są tak istotne, że warto się raz jeszcze zastanowić, czy taka atrybucja da się – na gruncie analizy stylistycznej – rzeczywiście utrzymać. Jest faktem, że w dorobku Lievensa są dzieła bardzo różnorodne, reprezentujące odmienne nurty ówczesnego malarstwa – od portretów w stylu Rembrandta (jak chociażby *tronies* z okresu lejdejskiego), poprzez wielkofigurowe kompozycje inspirowane twórczością caravaggionistów utrechckich: Gerrita van Honthorsta, Hendricka Terbrugghena, Dirka van Baburena, po dzieła wyraźnie inspirowane malarstwem flamandzkim, nie tylko zresztą portretowym, lecz także pejzażowym. Przypuszczano, że *Portret młodzieńca* powstał po wyjeździe artysty do Londynu, gdzie Lievens przebywał w latach 1632–1635, pracując, być może, w pracowni van Dycka, i gdzie miał namalować portrety rodziny królewskiej. Kontakt ze słynnym już wówczas flamandzkim artystą wpłynął bowiem na istotną zmianę stylu Lievensa. To van Dyckowi mógł zatem zawdzięczać koncepcję ukazania modelu w takim właśnie ujęciu, charakterystycznym dla malarstwa flamandzkiego, a ukształtowanym pod wpływem portretu włoskiego, zwłaszcza weneckiego.

„Flamandzkie” portrety Lievensa, malowane podczas jego pobytu w Antwerpii w latach 1635–1644 oraz późniejsze, w których kontynuuje artysta ów „międzynarodowy styl”, także różnią się znacznie od wawelskiego *Portretu młodzieńca*. Nawet *Autoportret* Lievensa w National Gallery w Londynie, datowany na lata 50. XVII stulecia<sup>17</sup>, uważany za dzieło najbliższe obrazowi na Wawelu, nie pozwala sformułować przekonujących wniosków o pokrewieństwie obu dzieł. Pejzaż w tle obrazu w Londynie porównywano z fragmentem krajobrazu ukazany z lewej strony, ponad prawym ramieniem portretowanego na obrazie wawelskim – motyw monumentalnych drzew o rozłożystych, sękatych konarach, sposób ich malowania oraz padające na ziemię światło przefiltrowane przez gałęzie porównywano do analogicznych motywów na obrazach i rysunkach Lievensa z około 1650 roku, a zwłaszcza 1660–1665<sup>18</sup>. Jednak na londyńskim *Autoportrecie* Lievensa pejzaż w tle pełni niemal samoistną rolę – jest skonstruowany prawie jak zawieszony na ścianie obraz, skomponowany w sposób przemyślany, o „uciekającej” w głąb perspektywie, interesującej kolorystyce i walorach światłocieniowych. Takie pejzaże – z wielkimi drzewami, o masywnych, częściowo uschniętych gałęziach, przez które przenika światło, kładąc się jasnymi plamami na ściółce pod drzewami, malował Lievens po przyjeździe do Antwerpii, jak sądzą badacze, pod wpływem Adriaena Brouwera, a także krajobrazów Rubensa. Lievens nakładał farbę grubo, *pastoso*, tak że ściółka tworzy niemal wypukłą, „reliefową” powierzchnię. Na wątych gałęziach drzew o nieostrych konturach i przejrzysto malowanym drobnym listowiu kładł punktowo grube, wypukłe świetliste plamki. Krajobraz na obrazie wawelskim, jakkolwiek skomponowany z podobnych elementów, wydaje się bardziej schematyczny i płaski, jest malowany stosunkowo cienką warstwą farb i nie ma w nim ani charakterystycznej „reliefowej” powierzchni, ani perspektywicznej głębi, ani poetyckiego nastroju i świetlistej wibracji barw, które charakteryzują pejzaże Lievensa.

<sup>17</sup> Gertrud Schlüter-Göttische stawia tezę, że londyński *Autoportret* Lievensa jest w istocie portretem Jürgena Ovensa, namalowanym przez Lievensa około 1647–1648 roku. Twierdzenie to opiera na porównaniu obrazu w Londynie z wizerunkiem Ovensa na jego epitafium w kościele ewangelickim w Tönning (G. Schlüter-Göttische, *Die Selbstbildnisse und Bildnisse von Jürgen Ovens (1623–1678)*, Nordelbingen. Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte, 1976, t. 45, s. 42).

<sup>18</sup> *Jan Lievens ein Maler im Schatten Rembrandts...*, poz. 39, s. 115–117.

W przypadku gdy brak źródeł archiwalnych nie pozwala na potwierdzenie autorstwa, a analiza stylistyczna nie prowadzi do rozstrzygających wniosków, pozostaje odwołać się do analizy technologicznej<sup>19</sup>. Już we wczesnej fazie twórczości, w okresie lejdejskim, przypadającym na lata 20. XVII wieku, Lievens wykształcił specyficzną technikę malowania. Malował na deskach, które wybierał dla obrazów małego formatu – dla większych stosował płótno. Deski pokrywał zaprawą kredową, na którą kładł lekko zabarwiony na brązowo grunt. Nie stosował rysunku przygotowawczego. Zaczynał od malowania szkicu pędzlem, brązowym kolorem, a ewentualne poprawki наносił kolorem czarnym. Po wyschnięciu kładł pędzlem, szerokimi pociągnięciami, podmalówkę, wypełniając plamą kontury szkicu, konstruując w ten sposób wolumin form, używając do tego stłumionej wersji koloru finalnego. Faza przygotowawcza stanowiła dla niego integralną część procesu malowania i miała istotny wpływ na ostateczny efekt malarski. Brązowy szkic współtworzył światłocień. Często rysował końcem pędzla bliki światła w mokrej jeszcze warstwie farby, docierając do jaśniejszego gruntu – w ten sposób znaczył na przykład jaśniejsze, odbijające światło, pojedyncze kosmyki na ciemnobrązowych włosach swoich modeli.

Jeśli także porównanie budowy technologicznej *Portretu młodzieńca* w zbiorach wawelskich<sup>20</sup> i innych obrazów Lievensa wypada nieprzekonująco, warto – być może – powrócić do sugestii tych badaczy, którzy widzieli w nim dzieło Flincka bądź Ovensa. Z pewnością autora dzieła należy szukać wśród malarzy działających w kręgu van Dycka – tych, których portrety odznaczają się podobną swobodą ujęcia, elegancją i dbałością o efektowne oddanie miękkości i lśnienia tkanin.

Govaert Flinck (1615–1660), uczeń Lamberta Jacobsza i – od mniej więcej 1633 roku – także Rembrandta, malował wizerunki utrzymane w „rembrandtowskim” stylu. Są jednak w jego dorobku także dzieła reprezentujące ów flamandyzujący, „międzynarodowy” nurt malarstwa portretowego, jak chociażby *Portret mężczyzny z rodziny Munter* namalowany w roku 1658<sup>21</sup> czy wcześniejsze o ponad dziesięć lat, stanowiące pendant *Portret mężczyzny* i *Portret kobiety* (North Carolina Museum, Raleigh)<sup>22</sup>. Obrazy te świadczą o znajomości malarstwa van Dycka, a *Portret mężczyzny z rodziny Munter* powiela zarówno pozę, jak i układ rąk charakterystyczne dla *Portretu młodzieńca* Rafaela, przejęte zapewne za pośrednictwem obrazów van Dycka. Ale oparte na wzorach flamandzkich portrety w tzw. stylu międzynarodowym stanowią w twórczości Flincka zaledwie margines. Nie dorównują – ani pod względem malarskim, ani też pod kątem psychologicznej charakterystyki modelu – wizerunkom „rembrandtowskim” jego pędzla. Nie udało się artyście uniknąć w nich pewnej typizacji, także rysów twarzy. Przyjęty schemat portretu narzucał określone rozwiązania zarówno kompozycyjne, jak i stylistyczne, trudno więc oprzeć się wrażeniu, że Flinck nie znał z autopsji dzieła Rafaela, trudno też odnaleźć w jego twórczości ślady wielkiej fascynacji malarstwem van Dycka.

<sup>19</sup> Badania technologiczne obrazów Lievensa przeprowadzono w związku z wystawą *Jan Lievens. A Dutch Master rediscovered...* Ich wyniki zob. E. Melanie Gifford, *Lievens' Technique "Wonders in smeared paint, varnishes, and oils"* [w:] *Jan Lievens. A Dutch Master rediscovered...*, s. 42–53.

<sup>20</sup> Zob. artykuł E. Wiłkojć, *Badania obrazu Jana Lievensa „Portret młodzieńca”*, w niniejszym tomie, s. 49.

<sup>21</sup> J. von Moltke, *Govaert Flinck 1615–1660*, Amsterdam 1965, poz. 212, il. 40; także W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 1984, t. II, poz. 711.

<sup>22</sup> W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 1984, t. II, poz. 702.

Inaczej przedstawia się *oeuvre* Juriaena (Jürgena) Ovensa (1623–1678), duńskiego portrecisty pochodzącego z Fryzji. Przez Arnolda Houbrakena był uważany – czy słusznie? – za ucznia Rembrandta<sup>23</sup>. Zdaniem Schmidta nauka w pracowni Rembrandta przypadłaby na lata 1639–1640; z roku 1641 pochodzą jego pierwsze datowane obrazy<sup>24</sup>. Według Sumowskiego, Ovens wykazywał znajomość obrazów artysty, ale nie miał z nim osobistych kontaktów, a oddziaływanie mistrza ograniczyło się jedynie do kostiumu i światłocienia<sup>25</sup>. Zalicza się go zwykle do malarzy określanych jako „krąg Rembrandta” – artystów, na których geniusz mistrza wywarł niewątpliwie wielki wpływ. Niemniej jednak zdecydowanie silniej oddziało na styl jego obrazów malarstwo flamandzkie. Nie wiadomo, czy i u kogo pobierał naukę w Niderlandach. Stylistyczne cechy jego obrazów każą przypuszczać, że był to krąg Rubensa i van Dycka. Przypuszczano, że uczył się w warsztacie Lievensa w Amsterdamie – być może właśnie tam poznał tajniki stylu malarzy flamandzkich. Z Lievenssem, a także z Govaertem Flinckiem, z którym utrzymywał bliskie – być może nawet przyjacielskie – kontakty, zetknął się, gdy w latach 1649–1650 ubiegał się o zlecenie na malarską dekorację Huis ten Bosch. Znał także Ferdinanda Bola<sup>26</sup>.

Ovens był jednym z najbardziej znanych i wziętych portrecistów epoki. Sumowski krytycznie oceniał jego twórczość portretową – uważał, że malarz był gotów zrezygnować z indywidualnego charakteru twórczości, by zaspokoić wymagania klienta<sup>27</sup>. Może właśnie dlatego miał tak dużą klientelę – zamożną i wpływową, wśród której nie brakowało królów czy książąt. Swoje wizerunki zamawiali u niego m.in. król Karol II Stuart, królowa Krystyna Szwedzka, księżna Holstein-Gottorp, a także należący do amsterdamskiej elity admirałowie Maarten Tromp, Michael Adriaensz de Ruyter, słynny

<sup>23</sup> A. Houbraken, *De Grootte Schouburg der nederlandsche Konstschilders een Schilderessen*, übersetzt von A. Wurzbach, Osnabrück 1970, s. 119.

<sup>24</sup> H. Schmidt, *Jürgen Ovens. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei im XVII. Jahrhundert*, Kiel 1922, s. 13–14. Jest to pierwsza monografia Ovensa; inne opracowania jego twórczości zob. J. Dress, *Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Porträt- und Historienmalerei am Gottorfer Hof* [w:] *Gottorf. Im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713*, Schleswig 1997, s. 245–259. Dress (s. 245) krytycznie odnosi się do prac monografistki Ovensa Gertrud Schlüter-Götttsche (zob. m.in. G. Schlüter-Götttsche, *Ein Beitrag zur Ovens Forschung*, Nordelbingen. Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte, 1969, t. 38, s. 87–98; *eadem*, *Ist das Original des Porträts des Jurgen Ovens (1625–1678) von seiner Frau Maria 1655 malte, nach Schloss Gottorf zurückgekehrt?*, Nordelbingen. Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte, 1975, t. 44, s. 64–69; *eadem*, *Die Selbstbildnisse und Bildnisse von Jürgen Ovens (1623–1678)*, Nordelbingen. Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte, 1976, t. 45, s. 30–53; *eadem*, *Jürgen Ovens. Ein schleswig-hollsteinischer Barockmaler*, Heide in Hollstein 1978); N.E. Middelkoop, *Jürgen Ovens in Amsterdam. A reconnaissance of the artist's Dutch years* [w:] *Grenzüberschreitung. Deutsch-niederländischer Kunst- und Künstleraustausch im 17. Jahrhundert*, Hamburg 2011, s. 123–138.

<sup>25</sup> W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 1986, t. III, s. 2218–2306; Friso Lammertse przypuszcza, że w latach 40. XVII wieku Ovens był związany z amsterdamską pracownią Hendricka van Uylenburgha; tam zetknął się zarówno z Rembrandtem, jak i Govaertem Flinckiem; F. Lammertse, *Gerrit Uylenburgh art dealer and painter in Amsterdam and London* [w:] *Uylenburgh & Son. Art and commerce from Rembrandt to De Lairese 1625–1675*, kat. wystawy, Rembrandthuis-Amsterdam; Dulwich Picture Gallery, Zwolle 2006, s. 61.

<sup>26</sup> H. Schmidt, *Jürgen Ovens...*, s. 31.

<sup>27</sup> W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 1986, t. III, s. 2218.



lekarz Nicolaes Tulp (portretował też jego córkę Margarethe, żonę Jana Sixa), czeski humanista i pisarz Jan Amos Comenius, niemiecki matematyk i geograf Adam Olearius. Spod jego pędzla wychodziły też obrazy rodzajowe, mitologiczne, często dość dużych rozmiarów. W 1661 roku ukończył rozpoczęte przez Flincka spore malowidło dla amsterdamskiego ratusza. Od 1657 do 1663 roku mieszkał wraz z rodziną w Amsterdamie, później przez blisko trzydzieści lat pracował jako nadworny portrecista książąt Holstein-Gottorp w Friedrichstadt. Był człowiekiem zamożnym, obracał się w kręgach elity zarówno w Amsterdamie, jak i Friedrichstadt. Szczycił się znaczną kolekcją obrazów i sporą biblioteką, a jego dom był urządzony dostatnio i wytwornie – oprócz obrazów były tam dzieła rzemiosła artystycznego, rzeźba, wyroby ze srebra.

Czy Ovens znał *Portret młodzieńca* Rafaela? Możliwe, że miał okazję widzieć obraz we Włoszech – na podstawie jednej z archiwalnych wzmianek przypuszcza się, iż między rokiem 1643 a 1649 odwiedził Italię<sup>28</sup>. Może natknął się na jego kopię w swojej praktyce kolekcjonerskiej i antykwarycznej? Gromadził bowiem nie tylko dzieła sztuki, ale też nimi handlował. W jego zbiorach, szacowanych na blisko 200 dzieł<sup>29</sup>, przeważało – według inwentarza sporządzonego po jego śmierci – malarstwo flamandzkie, w tym najwięcej obrazów van Dycka. Oprócz oryginałów miał również sporo kopii – tutaj też najliczniej byli reprezentowani artyści flamandzcy, drugie miejsce zajmowali włoscy, przy czym wyraźną preferencją cieszyli się malarze weneccy. Kopie te były zarówno dziełami artystów dawnych, jak i współczesnych. Sam Ovens także zajmował się kopiowaniem – m.in. dzieł Tycjana, Benedetta Castiglione, Sebastiana del Piombo. Wykonywał też rysunki według dawnych mistrzów: van Dycka czy Sebastiana del Piombo. Kopiowanie było dla niego jedną z metod artystycznej edukacji – w ten sposób poszukiwał rozwiązań kompozycyjnych i gromadził repertuar motywów dla własnych obrazów. Sumowski, krytycznie oceniając artystyczny poziom portretów pędzla Ovensa, twierdził, że malarz wręcz realizował się w kopiowaniu<sup>30</sup>. W ten sposób powstawały dzieła, w których można odnaleźć układ kompozycyjny czy motywy zaczerpnięte zarówno z obrazów o sto lat wcześniejszych, jak i z kompozycji niemal mu współczesnego Antona van Dycka, którego obrazy kopiował m.in. w amsterdamskiej kolekcji Jana Sixa oraz w zbiorach Sebastiana Leerse w Antwerpii<sup>31</sup>. Flamandzki mistrz był jednym z jego niekwestionowanych artystycznych autorytetów. W takim kontekście jest zrozumiała ścisła zależność portretów Ovensa od dzieł van Dycka i nie dziwiłby fakt, że w poszukiwaniu inspiracji dla swoich portretów właśnie poprzez van Dycka mógł zwrócić uwagę na *Portret młodzieńca* Rafaela. Może zainteresowały go dzieła Sebastiana del Piombo, którego *Portret kobiety* (Gemäldegalerie, Berlin) prezentuje rozwiązanie kompozycyjne bliskie Rafaelowskiemu *Portretowi młodzieńca*?

W karierze artystycznej Ovensa nietrudno więc znaleźć argumenty przemawiające za przypisaniem mu wawelskiego obrazu. Czy jednak zestawienie go z innymi dziełami malarza pozwala na wysuwanie takich wniosków? Wawelski *Portret* zbliża do obrazów Ovensa przede wszystkim zapożyczona od Rafaela i spopularyzowana w wizerunkach

<sup>28</sup> H. Schmidt, *Jürgen Ovens...*, s. 17; N.E. Middelkoop pisze, że nie potwierdzają tego ani źródła, ani datowane obrazy; N.E. Middelkoop, *Jürgen Ovens...*, s. 125.

<sup>29</sup> Była to spuścizna odziedziczona po śmierci artysty przez jego żonę; *ibidem*, s. 61.

<sup>30</sup> W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, 1986, t. III, s. 2218.

<sup>31</sup> H. Schmidt, *Jürgen Ovens...*, s. 36.

malowanych przez van Dycka kompozycja. Niewymuszona poza modela – ukazanego w  $\frac{3}{4}$  postaci, lekko zwróconego w prawo lub lewo, z opuszczoną swobodnie jedną ręką, a drugą uniesioną do góry, ukazanego na tle pejzażu – powtarza się w wielu wizerunkach jego pędzla: *Portrecie Dircka Kerckrincka* z mniej więcej lat 1660–1661 w Kunsthalle w Hamburgu, dawniej uznawanym za dzieło Ferdinanda Bola<sup>32</sup>, *Portrecie Jana Barends Schaepa*, datowanym około 1659 roku, w Historisch Museum w Amsterdamie, *Portrecie mężczyzny* na aukcji Christie’s w Londynie (6 lipca 2007, nr 184) czy *Portrecie młodej kobiety*, datowanym około 1662 roku, w galerii Hoogsteder & Hoogsteder w Hadze. Rozpoznawalną cechą indywidualnego stylu Ovensa jest natomiast sposób malowania. Wyróżnia go metoda kładzenia światła na bogatych, lśniących, mięsistych, suto sfałdowanych, eleganckich i zarazem kosztownych tkaninach, malowanych bardzo dynamicznie, z rozmachem. Światło odbijające się od lśniącej powierzchni znaczący artysta jasnymi smugami, przy czym pociągnięcia pędzla pozostają widoczne, a linie fałdów gną się niemal pod kątem prostym, tworząc bogate, piętrzące się układy. Ovens operuje silnym kontrastem – w przeciwieństwie do portretów Flincka, a także Lievensa, gdzie nie ma tak wyraźnych załamania fałdów, światło jest łagodnie rozproszone i mimo że nie unikają oni przeciwstawiania partii ocienionych i oświetlonych, kontrasty nie są tak ostre. Długie, opadające na ramiona włosy swoich modeli maluje Ovens gładko, pigment sprawia wrażenie rozartego na powierzchni, bliki światła nakłada pojedynczymi, lekkimi dotknięciami pędzla, co przywodzi na myśl technikę pastelu, Lievens natomiast – jak wiadomo – zaznaczał światła kreskami wyrytymi w wilgotnej farbie końcem pędzla, tak by prześwitywał jaśniejszy grunt.

Tło portretów – zarówno Lievensa, jak i Ovensa (rzadziej Flincka) – stanowi pejzaż, widoczny jedynie we fragmencie spoza kotary lub ramy okna. U Lievensa takie rozwiązanie zdarza się jednak rzadko (np. w sztychowanych portretach: muzyka Jacques’a Gaultiera w Museum of Fine Arts w Bostonie czy poety Joosta van den Vondela w Art Institute w Chicago). Podobne rozwiązania stosował van Dyck, umieszczając w tle kolumnę, kotarę czy też skałę, spoza których ukazywał fragment nieba – na *Portrecie Nicolasa Laniera* tło staje się rodzajem okna, a patrzącym ma wrażenie, że światło przezeń padające łagodnie oświetla sylwetkę modela. U Ovensa pejzaż nie ma aż tak wielkiego znaczenia. Ogranicza się do schematycznie zarysowanych drzew o podobnych jak u Lievensa uschniętych konarach i skromnym listowiu. Za plecami modela umieszcza malarz, wzorem van Dycka, ścianę skalną lub kotarę – elementy u Lievensa raczej niespotykane. Uważna analiza pejzażu na obrazie wawelskim nie pozwala – mimo związku z pejzażami Lievensa – dopatrywać się w nim jego własnoręcznego dzieła; widać, że tej partii obrazu autor nie poświęcił zbyt dużo uwagi. Pełni on jedynie rolę tła i nie ma ani głębi, ani też kolorystyki krajobrazów Lievensa.

Komu zatem należy przypisać *Portret młodzieńca*, inspirowany obrazem Rafała? Obaj artyści – zarówno Jan Lievens, jak i Jürgen Ovens – wywodzili się z kręgu Rembrandta, ale od stylistyki mistrza odeszli niemal całkowicie, podążając w tym samym kierunku – w stronę malarstwa sąsiedniej Flandrii. Ich obrazy – przy czym w przypadku Lievensa dotyczy to późnego okresu jego twórczości – reprezentują tzw. międzyar-

<sup>32</sup> Publ. *Segeln, was das Zeug hält. Niederländische Gemälde des Goldenen Zeitalters*, kat. wystawy, Kunsthalle, Hamburg; Villa Vauban – Musée d’Art de la Ville de Luxembourg, München 2010, s. 76.

dowy styl portretu, modny zwłaszcza w latach 50. i 60. XVII wieku. Malowali również podobnie i czasem – jak w przypadku *Autoportretu* Ovensa w Kunsthalle w Hamburgu<sup>33</sup> czy datowanego na lata 1650–1655 *Portretu mężczyzny* w Luwrze, które były przypisywane zmiennie: raz jednemu, raz drugiemu artyście – trudno ostatecznie i jednoznacznie rozstrzygnąć kwestię atrybucji. Portret w Luwrze jest eksponowany jako dzieło Lievensa, w hamburskiej Kunsthalle – jako obraz Ovensa. Twórca *Portretu młodzieńca* na Wawelu znał zapewne zarówno dzieło przypisywane Rafaelowi, jak i portrety pędzla van Dycka – jego obraz, niezależnie od rozstrzygnięcia problemu autorstwa, pozostanie jednym z cenniejszych w wawelskiej kolekcji malarstwa.

### SUMMARY

#### *Is “Portrait of a young man” in the Wavel collection a painting by Jan Lievens?*

In 1910, Cracow art historian Professor Jerzy Mycielski bought *Portrait of a young man*, believing it to be a work by Dutch painter Jan Lievens, at an auction in Amsterdam. After Mycielski's death in 1929, following his last will, the portrait along with his entire collection was bequeathed to the Wavel Royal Castle. In an article published in 1917 Hans Schneider saw the likeness of the painting to Rafael's *Portrait of a young man*, which was then in the Duke Czartoryski collection.

Attribution of the work to Lievens, who until recently was believed to be a student of Rembrandt, has never been questioned previously, although some researchers saw certain similarities between the painting and works by Juriaen Ovens or Govaert Flinck.

The painting represents an “international” style of portrait, formed under the Flemish influence, in particular of Anton van Dyck's portraits. Thus it should be assumed that the work of van Dyck was an important inspiration and point of reference for the artist who painted the portrait, who might have seen Rafael's *Portrait* – the original, its copy or a graphic version. All the more so as van Dyck himself was familiar with Rafael's work – he saw it during his journey to Italy in 1623 and made a copy in the form of drawing in his sketchbook.

Other than a close likeness to Rafael's original and van Dyck's works, the stylistic analysis of the Wavel *Portrait* does not enable pinpointing who painted it. Examination using technological means appears to be necessary, considering the fact that Lievens' paintings were rather carefully examined in view of the recent monographic exhibition at the National Gallery in Washington and the Rembrandthuis in Amsterdam.

The fact that the Wavel painting was included in Lievens' works displayed at that exhibition seems to suggest that the ideas of those researchers who saw it as a work by Flinck or

---

<sup>33</sup> Portret ten Schlüter-Göttsche przypisuje Janowi Lievensowi i datuje na lata 1658–1659; miałby on być dowodem odnowionych kontaktów Lievensa z Juriaenem Ovensem (G. Schlüter-Göttsche, *Die Selbstbildnisse...*, s. 45).

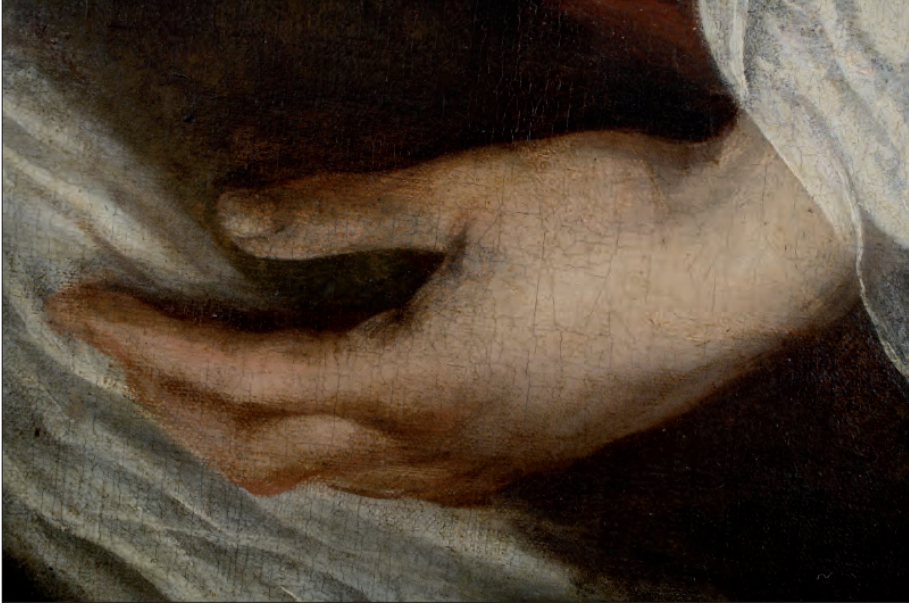
Ovens should be revisited. Flinck's portraits based on Flemish models are only of marginal importance and they certainly do have some common features. They do not show any traces of fascination with van Dyck's painting; neither are there any cues to suggest that he knew Rafael's *Portrait*. On the other hand, Juriaen Ovens, who probably visited Italy, could have seen Rafael's work. He might have come across a copy of it as a collector or as an antiquarian – since he not only had a large collection of paintings but also traded in antiquities. His fascination with van Dyck's painting and the fact that he was familiar with his oeuvre is confirmed by his numerous sketches of paintings by the Flemish master. The analysis of some details of the Wawel portrait – folds of the young man's outfit or landscape in the background – also seem to support the assumption that it is his work.

Joanna Winiewicz-Wolska



Il. I. Jan Lievens (?), *Portret młodzieńca*, Zamek Królewski na Wawelu





II. II–III. Jan Lievens (?), *Portret młodzieńca*, detale



II. IV-V. Jan Lievens (?), *Portrait mladzieňca*, detale





II. VI. Jan Lievens (?), *Portret młodzieńca*, detale



II. VII. Jan Lievens (?), *Portret młodzieńca*, fragment pejzażu w tle