

Zaginiony i odnaleziony. Rysunek *Kłęcząca Joanna d’Arc* Petera Paula Rubensa w Muzeum Narodowym w Warszawie

W grudniu 1945 roku do Warszawy przybył transport dzieł sztuki pozyskanych w ramach tzw. akcji rewindykacyjnej ze składnicy na zamku Paulinum w Jeleniej Górze¹. Wśród nich znajdował się niewielki rysunek, który przez kolejnych sześćdziesiąt lat przechowywany był w Gabinetcie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie jako *Kłęczący rycerz* autorstwa anonimowego artysty ze szkoły północnej, datowany na wiek siedemnasty². Przy okazji prowadzonych od 2009 roku prac nad katalogiem rysunków flamandzkich MNW udało mi się ustalić, że przedstawia on Joannę d’Arc, znany jest badaczom twórczości Petera Paula Rubensa, jednak uznawany jest przez nich za zaginiony od czasów II wojny światowej (il. 1).

Historia badań nad warszawskim rysunkiem sięga co najmniej lat dwudziestych minionego wieku, kiedy to przechowywany był w Schlesisches Museum der bildenden Künste we Wrocławiu³. Pierwszy dowód zainteresowania szkicem dokumentuje przedwojenna fotografia, na której jest widoczny wraz z fragmentem karty albumu, na której się znajdował (il. 2). Nie wiadomo, czy widoczny tuż pod nim napis *Van Dyk* [sic] odnosi się do *Kłęczącej Joanny d’Arc*, jednak na podkładce, na której naklejono zdjęcie, atrybucja ta została powtórzona⁴.

¹ Na temat tzw. akcji rewindykacyjnej zob. Witold Kiezkowski, *Składnica muzealna Paulinum i rewindykacja zabytków na Dolnym Śląsku*, „Pamiętniki Związku Historyków Sztuki i Kultury” 1948, t. 1, s. 135–158; Józef Gębczak, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000; Lidia Karecka, *Akcja rewindykacyjna w latach 1945–1950. Spór o terminologię czy istotę rzeczy*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 3–4, s. 404–409.

² Karta naukowa rysunku zawierająca te dane została sporządzona w 1985 r.

³ Alwin Schultz, który w 1877 r. opisał po raz pierwszy albumy *Dessins originaux*, z których pochodzi *Joanna d’Arc*, wspomina o rysunku podpisanym imieniem Rubensa („Bezeichnet mit dem Namen P. Rubens eine Skizze, Feder und Bister, darstellend eine Frauengestalt”). Chodzi tu jednak o inny rysunek, przypisywany obecnie Łodewijkowi Toeputowi (*Madonna ze sceny zwiastowania i dwa studia głów kobiecych*, nr inw. Rys.Ob.d.1241 MNW). Zob. Alwin Schultz, *Die Sammlung von Handzeichnungen in der Breslauer Stadtbibliothek*, „Anzeiger für Kunde der deutsche Vorzeit” 1877, 24, Nr. 5, kol. 142.

⁴ Pod zdjęciem, niebieskim atramentem: *Dyck, Anthonis van*; na verso podkładki, niebieskim atramentem: *Aus den der Stadt gehörigen Klebebändern*, poniżej tuszowa pieczęć Schlesisches Museum der bildenden Künste (L.2265f) i numer: 23680 (przedwojenny numer inwentarza – „Lagerbuch”). Zbiór reprodukcji fotograficznych i światłodrukowych Schlesisches Museum der bildenden Künste liczy 15 720 sztuk i przechowywany jest obecnie w Gabinetcie Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu (dalej jako MNWr). Zob. Piotr Borusowski, *‘Dessins Originaux’. Osiemnastowieczna kolekcja rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie. Stan i perspektywy badań / ‘Dessins Originaux’. An 18th century collection of drawings at the National Museum in Warsaw. State and prospects of research* [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 231–238.

Rękę Rubensa rozpoznał w nim po raz pierwszy Erhard Göpel; w 1932 roku przekazał on fotografię rysunku Ludwigowi Burchardowi⁵, który, chociaż nigdy nie miał okazji zobaczyć samego dzieła, uznał je za oryginalną pracę Rubensa – projekt do obrazu przechowywanego obecnie w North Carolina Museum of Art w Raleigh (il. 3) i datował na ok. 1620 rok⁶. Sam obraz powiązał z dziełem wymienionym w inwentarzu sporządzonym po śmierci artysty – „A piece of Pucelle d'Orleans, vppon Cloth”⁷. Od tego czasu rysunek omawiany był w kontekście amerykańskiego płótna. Burchard, a za nim kolejni historycy sztuki (W.R. Valentiner⁸, Justus Müller Hofstede⁹, Michael Jaffé¹⁰), uznali obraz za dzieło Rubensa, jednak atrybucja ta nie mogła utrzymać się w świetle prowadzonych później badań stylistycznych i technologicznych. Uwagę zaczął zwracać brak subtelności, szkicowość i konturowość, wręcz nieumiejętne wykończenie – płaska w wyrazie kotara, mechanicznie namalowane elementy zbroi i wzory na dywanie nie mogłyby wyjść spod ręki Rubensa. Zdjęcie rentgenowskie (il. 4) ujawniło zamalowany fragment kolumny i dowiodło, że obraz został w nieustalonym momencie przycięty ze wszystkich stron i przemalowany. Wątpliwości związane ze słabym poziomem wykonania sprawiły, że Michael Jaffé zrewidował swoją opinię i widział w nim później dzieło warsztatowe¹¹. Elizabeth McGrath utrzymała atrybucję Rubensowi ze znakiem zapytania, wymieniając wszystkie słabe strony dzieła, sugerując jednak, że obraz mógł zostać przez niego z niewyjaśnionych powodów nieukończony i przemalowany – najprawdopodobniej po jego śmierci – przez innego artystę w celu przygotowania go do sprzedaży. Rozczarowujący poziom wykonania dzieła skłonił ją do wskazania jeszcze innej możliwości, że jest to być może zredukowana i uproszczona kopia z zaginionego oryginału¹². Kristin Lohse Belkin odrzuciła tę hipotezę i uznała, że bardziej prawdopodobne jest jednak, że obraz został rozpoczęty przez Rubensa, a po jego śmierci dokończony (niezbyt udolnie) przez artystę z jego warsztatu¹³. Ostatnio Dennis P. Weller opowiedział się za w pełni warsztatowym charakterem obrazu, choć namalowanym w dwóch etapach¹⁴.

Plansza z *Joanna d'Arc* ma numer 49843 i znajduje się w tece nr 101. Chciałbym serdecznie podziękować Robertowi Hesiowi, Kierownikowi Gabinetu Dokumentów MNWr, za okazaną życzliwość i pomoc w przeglądaniu tego potężnego zbioru.

⁵ Zob. notatkę na verso przedwojennej fotografii rysunku, przechowywanej w Rubenianum w Antwerpii.

⁶ Zob. dokumentację rysunku przechowywaną w Rubenianum. Por. Elizabeth McGrath, *Rubens. Subjects from History*, vol. 1, *Texts and illustrations*, vol. 2, *Catalogue and indexes*, London 1997. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 13(I).

⁷ *An Inventory of Pictures found in the howse of the late Sr Peter Paul Rubens...* [w:] Kristin Lohse Belkin, Fiona Healy, *A House of Art. Rubens as a Collector*, kat. wyst., Rubenshuis, 2004, Schoten 2004, s. 331. poz. 159. Zob. też E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 318.

⁸ W.R. Valentiner, *Joan of Arc by Rubens*, „The North Carolina Museum of Art Bulletin” 1957, vol. 1, no. 3, s. 11–16.

⁹ Justus Müller Hofstede, *Beitrage zum zeichnerischen Werk von Rubens*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1965, 27, s. 304–306.

¹⁰ Michael Jaffé, *Rubens as a Collector of Drawings. Part Three*, „Master Drawings” 1966, vol. 4, no. 2, s. 131, przyp. 20 i 21.

¹¹ Idem, *Rubens. Catalogo completo*, trans. Germano Mulazzani, Milan 1989, s. 240, kat. nr 493, s. 241, il.

¹² E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 318.

¹³ K. Lohse Belkin, F. Healy, op. cit., s. 142, przyp. 3.

¹⁴ Dennis P. Weller, *Seventeenth-Century Dutch and Flemish Paintings*, kat. zbiorów, North Carolina Museum of Art, Raleigh 2009, s. 311–315, kat. nr 65.



il. 1 | fig. 1

Peter Paul Rubens, *Kłęcząca Joanna d'Arc* | *Joan of Arc*,
ok. | c. 1622, Muzeum Narodowe w Warszawie
| The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Peter Paul Rubens, *Klęcząca Joanna d'Arc* | *Joan of Arc*
(zdjęcie przedwojenne | pre-war photo),
Gabinet Dokumentów Muzeum Narodowego
we Wrocławiu | Documents Collection of the National
Museum in Wrocław

fot. | photo © Muzeum Narodowe we Wrocławiu

il. 3 | fig. 3

Peter Paul Rubens
(pracownia | workshop),
Joanna d'Arc | *Joan of Arc*,
tu datowany ok. 1622 i po
1640 | here dated c. 1622
and after 1640, North
Carolina Museum of Art,
Raleigh

Obraz zakupiony
z funduszy Stanu Północna
Karolina | painting purchased with
funds from the State of North
Carolina

il. 4 | fig. 4

Zdjęcie rentgenowskie il. 3
| X-radiograph of fig. 3

fot. | photo © North Carolina
Museum of Art, Raleigh





il. 5 | fig. 5

Nieznany artysta wg obrazu z North Carolina Museum of Art, Raleigh (il. 3) | Unknown artist after the painting from the North Carolina Museum of Art, Raleigh (fig. 3), *Joanna d'Arc* | *Joan of Arc*, tu datowany przed 1630 | here dated before 1630, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga | Copenhagen

fot. | photo © SMK Photo

Warszawski rysunek opublikował po raz pierwszy w 1965 roku Justus Müller Hofstede, który (również na podstawie zdjęcia) przypisał jego autorstwo Rubensowi, podobnie jak Burchard powiązał go z obrazem w Raleigh i datował nieco wcześniej¹⁵. W jego opinii, zastanawiająca jak na Rubensa szczegółowość projektu do obrazu, może świadczyć o tym, że mamy do czynienia nie z pierwszym, spontanicznym szkicem rejestrującym inwencję artysty,

¹⁵ J. Müller Hofstede, op. cit., s. 304–306.

a przemyślanym i dopracowanym *modello*, które mogło być okazane klientowi. Stanowiłby również doskonały projekt do ryciny – dzięki dopracowaniu wielu detali szkic nie wymagałby dodatkowych wyjaśnień dla rytownika¹⁶.

Po raz kolejny zaginiony rysunek stał się przedmiotem dociekań w związku z przygotowaniem trzynastego tomu *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, poświęconego dziełom o tematyce historycznej¹⁷, gdzie McGrath uznała, że jest to raczej kopia, która zdaje się wiernie oddawać pierwotną koncepcję Rubensa. Według niej jego szczegółowość byłaby zaskakująca w przypadku uznania go za szkic kompozycyjny, choć badaczka nie odrzuciła definitywnie argumentów Müllera Hofstede. Analizę powiązała ściśle z obrazem w Raleigh oraz szkicem przechowywanym w Statens Museum for Kunst w Kopenhadze (il. 5)¹⁸. Opisała szeroko kontekst powstania kompozycji, wspomniała również o obrazie ukazującym Joannę d'Arc odnotowanym w inwentarzu kolekcji kardynała Giovanniego Francesca Guidi di Bagna z 1641 roku, co jest ciekawe w kontekście związków kardynała z malarzem. Nie ma jednak żadnych dowodów, że był on dziełem Rubensa i że istniała zależność między nim a rysunkiem warszawskim¹⁹.

W 2004 roku Kristin Lohse Belkin odniosła się do rysunku w katalogu wystawy *A House of Art. Rubens as a Collector*²⁰. Twierdząc, że jest mało prawdopodobne, by był to szkic przygotowawczy do obrazu, również uznała warszawski rysunek za kopię²¹. Zgodziła się z McGrath, że zapewne powtarza dość dokładnie oryginalną kompozycję – w jej mniemaniu obrazu z Raleigh, przez przycięciem i przemalowaniem.

Ostatnia wzmianka o rysunku pojawia się w katalogu zbiorów siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego i flamandzkiego muzeum w Raleigh²². Dennis P. Weller uznał go tam również za kopię, która ukazuje prawdopodobny wygląd oryginalnej kompozycji obrazu²³. Podaje również nową propozycję jego datowania – po 1640 roku²⁴.

Rysunek pochodzi z kolekcji Albrechta von Sebischa (1685–1748), wrocławskiego możnowładcy, wieloletniego burmistrza, a od 1741 roku przewodniczącego Rady Miejskiej w nowo utworzonym pruskim magistracie²⁵. Po jego śmierci kolekcję dzieł sztuki (rysunki, ryciny, obrazy) odziedziczył Ernst Wilhelm von Hubrig (1712–1787), który w 1767 roku przekazał ją miastu (*donatio inter vivos*)²⁶. Wtedy również wszystkie 1133 rysunki zostały wklejone do dwóch albu-

¹⁶ Ibidem, s. 305.

¹⁷ E. McGrath, op. cit., vol. 1, il. 217–219; vol. 2, s. 317–323, kat. nr 57 i 57a.

¹⁸ Nieznany artysta według Petera Paula Rubensa, *Joanna d'Arc*, tu datowany przed 1630, czarna kredka, lawowanie w tonie brązowym, światła biela, papier błękitny, 33,2 × 26,2 cm, nr inw. Tu 82g,12, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga.

¹⁹ E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 321.

²⁰ K. Lohse Belkin, F. Healy, op. cit., s. 140–142, kat. nr 18.

²¹ Ibidem, s. 140, podpis pod il. 18a.

²² D.P. Weller, op. cit., s. 311–315, kat. nr 65.

²³ Ibidem, s. 314.

²⁴ Ibidem, s. 315, il. 65C (propozycja datowania ze znakiem zapytania).

²⁵ Otto Pusch, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, Bd. 4, Dortmund 1990, s. 182–183.

²⁶ Właściciel *Joanny d'Arc* był mylony ze swoim stryjecznym wujem Albrechtem von Sebischem (1610–1688), również wybitnym kolekcjonerem (zob. Waldemar Deluga, *Netherlandish Sixteenth-Century Prints in Poland*, „Print Quarterly” 1992, 9, no. 3, s. 285–287; Anita Frank, *Albrecht von Sebisch (1610–1688) – das Leben eines*

mów: *Desseins originaux. Pars I* i *Desseins originaux. Pars II* i złożone w bibliotece przy kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu²⁷. W wyniku scalania podlegających miastu księgozbiorów i kolekcji sztuki część jej zbiorów artystycznych trafiła w 1853 roku do Stadtbibliothek, zaś od ok. 1880 roku do II wojny światowej rysunki i ryciny znajdowały się w Schlesisches Museum der bildenden Künste. Do Muzeum Narodowego w Warszawie trafiły pod koniec 1945 roku w ramach tzw. akcji rewindykacyjnej²⁸.

Von Sebisch mógł kupić szkic podczas podróży po Europie, którą odbył w latach 1708–1712 (Niemcy, Niderlandy, Francja, Szwajcaria, Włochy)²⁹. W jego posiadanie mógł wejść również w Wiedniu, gdzie w latach 1728–1731 był przedstawicielem Wrocławia na dworze Karola VI. Wtedy właśnie jego kolekcja obrazów znacznie się powiększyła, przede wszystkim w wyniku zakupu dzieł artystów współczesnych³⁰. Nie da się też wykluczyć, choć to raczej mało prawdopodobne, że trafił on do jego kolekcji w czasie, gdy mieszkał już we Wrocławiu³¹. Wszystko wskazuje na to, że przez von Sebischa rysunek nie był postrzegany w kontekście autorstwa czy szkoły. Nie widnieje na nim żadna świadcząca o tym inskrypcja. Być może zachowała się na verso, jednak nie mamy do niego dostępu (rysunek naklejony jest na fragment karty albumu), a badanie na podświetlanym blacie nie ujawniło niczego poza numerem

Vermittlers und Bibliophilen, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 1774, red. Stefan Kiedroń, Wrocław 1995, s. 73–93. Neerlandica Vratislaviensia, 8; Waldemar Deluga, *Prints by Balthasar van den Bos from the collection of Albrecht von Saebisch*, „Delineavit et Sculptit” 1997, 17, s. 1–6). Zbiór rycin tego drugiego trafił po śmierci do biblioteki przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu i wszedł w skład słynnej Rehdererz, zaś ok. 1856 r., podobnie jak zbiory innych wrocławskich bibliotek przykościelnych, został przeniesiony do Biblioteki Miejskiej (Stadtbibliothek). Opisanie i rozdzielenie kolekcji rycin obydwu Sebischów będzie przedmiotem odrębnego opracowania.

²⁷ O dalszych losach kolekcji zob. P. Borusowski, ‘*Dessins Originaux*’..., op. cit., passim; idem, *Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo uuritud ja päritolu selgitamine Albrecht von Sebischi (1685–1748) joonistuste kogu rekonstrueerimisel / Technical examination and provenance research in the reconstruction of the drawing collection of Albrecht von Sebischi (1685–1748)*, „Eesti Kunstimuuseumi Toimetised / Proceedings of the Art Museum of Estonia. Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad / Technical Art History – Technics of Art History?” 2012, 2(7), s. 107–132 (tam dawniejsza literatura).

²⁸ Zob. P. Borusowski, ‘*Dessins Originaux*’..., op. cit., passim. Choć rysunek nigdy nie był przechowywany w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, informacja ta podawana jest we wszystkich powojennych publikacjach, które wzmiankują dzieło. Po II wojnie światowej Schlesisches Museum der bildenden Künste przestało istnieć (poważnie uszkodzony gmach został rozebrany w latach sześćdziesiątych) a jego zbiory zostały podzielone między kilka instytucji, m.in. Muzeum Państwowe we Wrocławiu (utworzone w 1947 r., otwarte dla publiczności w 1948 w dawnym gmachu Zarządu Prowincji Śląskiej, przemianowane w 1950 na Muzeum Śląskie a dopiero w 1970 na Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Gabinet Rycin w Bibliotece Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie i Muzeum Narodowe w Warszawie.

²⁹ Co prawda nie są znane szczegóły tej podróży (*Kavalierstour*), jednak w zbiorach Oddziału Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu znajduje się dziennik Johanna Christopha Eichbändera, który – zgodnie z inskrypcją na pierwszej stronie – część swojej podróży po Europie odbył z Albrechtem von Sebischem i jego bratem Johannem Siegmundem (1692–1745). Zob. Johann Christian Eichbänder, *Bei Anno 1706. den 15. April von Breslau unter dem geleitete Gottes weg gangen und Anno: 1712 d. 14. Januari wieder Gott sey gelobet gesund an her kommen, mit beyden Herren von Sebisch*, Oddział Rękopisów, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (dalej jako BUWr), Akc. 1949/749.

³⁰ Wśród nich Johanna Georga Platzera (1704–1761), Christiana Hilfgotta Branda (1695–1756), Maximiliana Josepha Schinnagela (1697–1762) czy Franza Wernera Tamma (1658–1724). Już w 1899 r. Theodor von Frimmel uznał kolekcję obrazów von Sebischa za jedną z najważniejszych kolekcji dzieł artystów wiedeńskich 1. poł. XVIII w., zestawiając ją ze zbiorem księcia Eugeniusza Sabaudzkiego w Turynie. Zob. Theodor von Frimmel, *Geschichte der wiener Gemldesammlungen* [sic]. *Erster Halbband: Einleitung und Geschichte der Keiserlichen Gemäldegalerie*, Leipzig 1899, s. 25 i 65–66. Zob. też Beata Lejman, *Malarstwo Europy Środkowej XVI–XVIII wieku. Niemcy, Austria, Czechy, Węgry, Słowacja*, kat. zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012, s. 11, przyp. 22.

³¹ Na temat sposobów pozyskiwania dzieł sztuki przez śląskich kolekcjonerów zob. Michał Mencfel, *Skarbc natury i sztuki. Prywatne gabinety osobliwości, kolekcje sztuki i naturalistów na Śląsku w wiekach XVII i XVIII*, Warszawa 2010, s. 196–228.

naniesionym już po śmierci kolekcjonera³². Choć dwa inne rysunki z kolekcji von Sebischa podpisane są imieniem Rubensa, nie zostały zestawione obok siebie wraz z *Kłęczącą Joanną d'Arc*³³. Wydaje się, że skoro kolekcjoner umieścił ten szkic w sekwencji poświęconej tematowi religijnym, musiał tak właśnie interpretować tę scenę. Trudno dziś jednak wyrokować, czy miał na myśli francuską bohaterkę, czy też po prostu modlącą się postać. Rysunki nie są zresztą jedynymi dziełami w kolekcji von Sebischa związanymi z Rubensem. Według sporządzonego w 1817 roku spisu rycin (przechowywanych już wówczas w bibliotece przy kościele św. Marii Magdaleny), jeden z woluminów zawierał 85 rycin artysty³⁴. Uznawane za jego dzieło *Bachanalia* znajdowały się w kolekcji obrazów³⁵. Wśród samych rysunków jest kilka kopii według jego obrazów³⁶.

Stan zachowania *Kłęczącej Joanny d'Arc* jest ściśle związany z liczącą ponad 250 lat historią kolekcji, z której pochodzi. Wklejenie rysunków do albumów w połowie osiemnastego wieku miało zagwarantować integralność kolekcji w chwili jej przekazywania do biblioteki Marii Magdaleny, jednak tym samym uniemożliwiło ich pojedyncze udostępnianie i prezentowanie³⁷. Stało się to poważnym problemem sto lat później, gdy pierwotna funkcja kolekcji – prywatnego zbioru przeznaczonego do indywidualnej kontemplacji – zmieniła się (w związku z powstaniem najpierw Stadtbibliothek, a następnie Schlesisches Museum der bildenden Künste) w zespół muzealiów w publicznej instytucji, do którego dostęp miał być bardziej demokratyczny. Wówczas to, najprawdopodobniej po 1880 roku, rozpoczęto wyjmować rysunki z albumów, montować je w oddzielnych passe-partout i zestawiać w zupełnie nowych układach³⁸. Dokonywano tego bez sporządzania właściwej dokumentacji fotograficznej, przez co nie dysponujemy obecnie wizerunkami nieistniejących już oryginalnych kart. Być może ten, wydawałoby się, brak dbałości o materiał wynikał z tego, że już wtedy zatracona była wiedza o proveniencji albumów, o czym świadczy artykuł Alwina Schultza z 1877 roku³⁹. Bez względu na przyczynę, praktyka ta była kontynuowana, osiągając swój szczyt w latach pięćdziesiątych

³² Na temat znaczenia numerów zob. P. Borusowski, *Tehnilised uuringud...*, op. cit., s. 121–123.

³³ Por. przywoływane już wcześniej *Madonna ze sceny zwiastowania i dwa studia głów kobiecych* oraz rysunek *Nimfy i satyry*, nr inw. Rys.Ob.d.1242 MNW (ten ostatni rysunek będzie przedmiotem odrębnego opracowania).

³⁴ „No: I. (3). Ein Band mit Kupferstichen in großfol. I von Peter Paul Rubens – 85 Kupferblätter”. Zob. *Verzeichniss der von den Bibliotheks-Geldern neu angeschafften Kupfer-Werke und der Säbisch-Hubrigscher Kupferstiche gefertigt von Daniel Vogel Professor des Magdalensäums 1818*, Oddział Rękopisów BUWr, Akc. 1949/766, s. 19.

³⁵ „Ein Bachanale – Rubens”. Zob. *Nachweisung wie die von Sabische Schildereyen und Kunst-Sachen in denen auf dem Maria Magdalenaichen Real Gymnasio dazu adaptirten Zimmern vorjetzo aufgehangen und placiret sich befinden*, Oddział Rękopisów BUWr, Akc. 1949/761; późniejszy odpis – Oddział Rękopisów BUWr, Akc. 1949/562, fol. 2r. W 1863 r. obraz uważany był już za kopię według Rubensa. Zob. *Katalog der Bilder-Galerie im Ständehause zu Breslau*, 3. Ausg., Breslau 1863, s. 23, poz. 256 (*nach Rubens*). Obecne miejsce przechowywania nieznane.

³⁶ M.in. Willem Panneels według Petera Paula Rubensa, *Święty Krzysztof* (przed 1630, czarna kredka, pióro i lawowanie w tonie brązowym, papier żeberkowy, nr inw. Rys.Ob.d.946 MNW), według kompozycji z verso lewego skrzydła tryptyku *Zdjęcie z Krzyża* z katedry Najświętszej Marii Panny w Antwerpii (1612–1614). Rysunek wchodził w skład tzw. *cantoor* Rubensa. Zob. Jesper Svenningsen, *The Classification of Drawings in the so-called Rubens' Cantoor*, „Master Drawings” 2013, vol. 51, no. 3, s. 349–359 (tam dawniejsza literatura).

³⁷ Zob. P. Borusowski, *Tehnilised uuringud...*, op. cit., passim.

³⁸ Proces wyjmowania rycin musiał rozpocząć się znacznie wcześniej, skoro w chwili przenoszenia zbiorów papierowych z Biblioteki Miejskiej do Schlesisches Museum der bildenden Künste, Max Lehrs, który nadzorował cały proces, zauważył, że ryciny zamontowane są na brzydkich, brązowożółtych kartonach. Zob. Max Lehrs, *Die Kupferstichsammlung der Stadt Breslau*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen” 1882, Bd. 3, s. 222.

³⁹ A. Schultz, op. cit., passim.

i następnie siedemdziesiątych w Muzeum Narodowym w Warszawie. Tylko nieliczne karty przed „zdemontowaniem” doczekały się dokumentacji fotograficznej⁴⁰.

Kłęcząca Joanna d'Arc pierwotnie znajdowała się wraz z najprawdopodobniej czterema innymi rysunkami na 59. karcie albumu *Desseins originaux. Pars I*⁴¹, w sekwencji obejmującej sceny religijne⁴². Obecnie trzy z nich – *Święty Jan Chrzciciel*⁴³, *Święta Anna Samotrzeć ze świętym Janem Chrzcicielem*⁴⁴ oraz *Golgota*⁴⁵ są wycięte z albumu i odklejone od oryginalnego podłoża. Zachował się tylko mocno zniszczony fragment karty spod trzeciego z nich. O kolejności ich rozmieszczenia świadczą numery na verso, odpowiednio – 166, 167, 168. *Kłęcząca Joanna d'Arc* nosi numer 169 i wciąż naklejona jest na fragment oryginalnego podłoża, co pozwala precyzyjnie ustalić jej pierwotne położenie. Jego prawy – równy i w charakterystyczny sposób zabrudzony – brzeg to zewnętrzna krawędź karty albumu. Biegące w poprzek specyficzne zmarszczenie papieru pojawia się na wszystkich zachowanych kartach, niemal dokładnie w połowie wysokości, tym samym określając miejsce, na które naklejona była *Joanna*. Nie zachowała się dolna część stronicy (ok. 1/3 całości), gdzie znajdował się jeszcze jeden szkic, o numerze 170. Zaginął on przed przywiezieniem kolekcji do Warszawy – wiadomo o tym, ponieważ po wojnie przeliczone i ponumerowane zostały ponownie wszystkie karty (ołówkiem w ich prawych dolnych rogach). Ponieważ numer 56 znajduje się do dzisiaj tuż pod *Joanną*, w tym miejscu musiała się kończyć karta, kiedy ją numerowano. Nie wiadomo niestety, co przedstawiał brakujący szkic. Jedynym jego śladem jest fragment uwieczniony na przedwojennym zdjęciu – widać na nim prawy górny narożnik o równych krawędziach (il. 2). Wskazówką dotyczącą autorstwa zaginionego szkicu może być widoczna na zdjęciu adnotacja: *Van Dyk*? W literaturze była ona wiązana z rysunkiem warszawskim, jednak może dotyczyć dzieła znajdującego się tuż pod nim. Choć przed wojną wykonano zdjęcie *Kłęczącej Joanny d'Arc* i szeregu innych dzieł z albumów, fotografii zaginionego do dziś rysunku nie udało mi się odnaleźć⁴⁶. Trudno też stwierdzić, kiedy został usunięty z albumu. Wiele wskazuje na to, że musiało się to odbyć gwałtownie. Nie został on wycięty precyzyjnie, a brutalnie wydarty wraz z fragmentem *Kłęczącej Joanny d'Arc*, co wskazuje na pośpiech sprawcy tego działania i może przede wszystkim na to, że uznał on wyrywany rysunek za bardziej wartościowy niż te, które pozostały na karcie.

Wszyscy badacze są zgodni, że Rubens jest autorem przynajmniej kompozycji widocznej na warszawskim rysunku. Artysta mógł wzorować się na rzeźbie ustawionej niegdyś na

⁴⁰ Szerzej na ten temat zob. P. Borusowski, *Tehnilised uuringud...*, op. cit., s. 119. Na temat rekonstrukcji albumów zob. idem, *Wirtualna rekonstrukcja jako metoda badań nad dawnymi kolekcjami rysunków na przykładzie albumów Desseins originaux z Muzeum Narodowego w Warszawie / The Use of Virtual Reconstruction in Research of Historical Collections of Drawings. Desseins originaux albums from the National Museum in Warsaw* [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Talbierska (w przygotowaniu).

⁴¹ Oryginalne numery kart wykonane są czerwonym tuszem i znajdują się w prawym górnym rogu.

⁴² O wyjątkach od tej zasady zob. P. Borusowski, *Tehnilised uuringud...*, op. cit., s. 122–123.

⁴³ Pier Francesco Mola (?), *Święty Jan Chrzciciel*, 1698, czarna kredka, papier żeberkowy, 19,7 × 11,8 cm, nr inw. Rys.Ob.d.266 MNW.

⁴⁴ Artysta z kręgu Jana de Herdta (Monogramista F.G.P?), *Święta Anna Samotrzeć ze świętym Janem Chrzcicielem*, pędzel w tonie brunatnym, gwasz (biele), na zarysie ołówkiem, papier żeberkowy (zagruntowany gwaszem w tonie błękitnym), 15,2 × 13,3 cm, nr inw. Rys.Ob.d.1175 MNW.

⁴⁵ Artysta nieznan, *Golgota*, koniec XVII w. (?), pióro w tonie brązowym, lawowanie w tonie szarym, papier żeberkowy, 18,2 × 28,2 cm, nr inw. Rys.Ob.d.1177 MNW.

⁴⁶ Podczas kwerendy w Gabinetie Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu w przechowywanym tam zespole przedwojennych fotografii dzieł sztuki nie odnalazłem poszukiwanego zdjęcia.



il. 6 | fig. 6

Léonard Gaultier, strona tytułowa do | title page to *Heroinae nobilissimae Ioannae Darc... historia*, 1612, The British Museum, Londyn | London

foto: | photo © Trustees of the British Museum

moście w Orleanie, ukazującej klęczących Joannę i Karola VII, adorujących Pietę. Jako drugie źródło inspiracji wskazuje się frontispis projektu Léonarda Gaultiera do *Heroinae nobilissimae Ioannae Darc... historia* Jeana Hordala (il. 6), gdzie w górnej części znajduje się ta rzeźbiarska grupa⁴⁷. Choć Rubens mógł dysponować rysunkiem bądź rysunkami figury Joanny ze wspomnianego mostu⁴⁸, mógł również odwiedzić miasto i zobaczyć rzeźbę *in situ*, wydaje mi się jednak, że frontispis Gaultiera odegrał decydującą rolę w układaniu programu ikonograficznego dzieła⁴⁹. Świadczy o tym wykorzystanie nie tylko postaci klęczącej Joanny, ale również symboliki znajdujących się poniżej personifikacji: Fortitudo trzymającej kolumnę i Virginitas o długich włosach, trzymającej lilie i tarczę. Na warszawskim rysunku co prawda nie ma tych postaci, jednak kolumny na drugim planie i długie rozpuszczone włosy Joanny, odwołujące się do jej przymiotów, nieprzypadkowo znajdują się dokładnie na osi kompozycji⁵⁰. Nieobecny wzrok i lekkie przekręcenie głowy, sugerujące nasłuchiwanie, mają zapewne źródło w przekazach mówiących o tym, że kierowała się nie tyle wizjami, co „niebiańskimi głosami”⁵¹.

Joanna ukazana jest na pierwszym planie pośrodku, najbliżej krawędzi rysunku, jej stopy oraz fałdy dywanu, na którym klęczy wydają się wręcz wychodzić przed jego lico. Efekt ten jest niestety osłabiony przez oddarcie dolnej części. Krucyfiks na cokole oraz rękawice umieszczone są w tej samej linii co Joanna, jej hełm – tuż za nią. Drugi plan, nieznacznie tylko cofnięty, stanowią kotara po lewej, kolumny i balustrada po prawej stronie. Niezarysowany fragment stanowi niemal jedną trzecią szerokości rysunku, dodaje kompozycji przestrzeni i otwiera ją zarówno w prawo, jak i w głąb. Ciekawym zabiegiem jest „zagęszczenie” kompozycji bliżej widza po lewej oraz jej stopniowe „rozrzedzanie” im bliżej strony prawej. Ten układ jest podkreślony, jeśli nie wręcz wydobyty przez przemysłany światłocień, uzyskany przy pomocy szrafowania i w niektórych partiach przez użycie czarnej kredki. Widoczne są dwa źródła

⁴⁷ Jean Hordal, *Heroinae nobilissimae Ioannae Darc... historia*, Port-à-Musson 1612. O historii rzeźby w Orleanie oraz zależnościach ikonograficznych między rzeźbą a ryciną zob. E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 319–320 oraz przyp. 18 i 19. Zob. też W.R. Valentiner, op. cit., zwł. il. 1 – drzeworyt ukazujący stan rzeźby sprzed zniszczenia przez kalwinistów w 1562 i rekonstrukcji w 1571 r.

⁴⁸ E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 320; K. Lohse Belkin, F. Healy, op. cit., s. 140.

⁴⁹ Michael Jaffé uważał, że sama rycina mogłaby być niewystarczająca dla stworzenia przez Rubensa kompozycji widocznej na rysunku. Zob. M. Jaffé, *Rubens as a Collector...*, op. cit.

⁵⁰ Zamalowanie kolumny zniszczyło tym samym oryginalny koncept Rubensa.

⁵¹ E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 318.

światła znajdujące się poza kompozycją: po lewej u góry (oświetla krucyfiks, dłonie i twarz Joanny oraz fałdy kotary) i po prawej – za balustradą (rozjaśnia przede wszystkim kolumny, balustradę i pióropusz na hełmie).

Postać Joanny wyróżnia się szczegółowością wykonania (il. 7); ma szeroko otwarte oczy, lekko opuszczony nieobecny wzrok (nie spogląda na znajdujący się przed nią krucyfiks), układ brwi sugerujący zmarszczenie czoła i potęgujący wrażenie zamyślenia. Włosy opadają na plecy aż do pasa, są w nieładzie, chociaż narysowane precyzyjnymi kreskami piórem i podkreślone czarną kredką. Z pieczołowitością została narysowana zbroja, szczególnie w partii ramienia i torsu. Również tam, oprócz pióra i brązowego atramentu widać czarną kredkę, która uzupełnia i wzmacnia efekty światłocieniowe, w innych miejscach osiągane wyłącznie szrafowaniem. Jest ona w tych miejscach równoprawnym środkiem wyrazu, współtworzy bryłę postaci. Bardzo sugestywnie rysowana jest kotara z licznymi załamaniem i fałdami. Gęste szrafowanie i użycie czarnej kredki na lewo od Joanny, szczególnie w okolicach jej głowy miało wydobyc postać z tła, zwłaszcza rysowane konturowo twarz i dłonie. Poprzez użycie kredki w załamaniach kotary oraz dzięki cieniowi, jaki tkanina rzuca na trzon kolumny, udało się rysownikowi ożywić tę przestrzeń i uzyskać efekt głębi. Krucyfiks naszkicowany jest zdawkowo, cienką, jasną linią na czystym papierze. Postument, na którym stoi, scharakteryzowany jest mocniejszymi kreskami i szrafowaniem. Kreski, którymi narysowana została kotara również wykonane są gradacyjnie – od delikatnych i cienkich tuż przy krucyfiksie, po bardziej zdecydowane i mocniejsze im bliżej kolumn. Ostre światło padające od strony krucyfiksu oświetla twarz i dłonie Joanny a także jej napierśnik. Lewa dłoń rzuca silny cień na wewnętrzną część prawej, lewe ramię na naplecnik; dzięki nim lewy łokieć wydaje się być znacznie bliżej lica rysunku niż reszta ciała. Kolumny zostały narysowane jedynie kilkoma kreskami, prawdopodobnie również dlatego, by podkreślić, że są dobrze oświetlone, szczególnie od prawej strony. Tym samym możliwe stało się umieszczenie dość głębokiego cienia rzuconego przez kotarę. Ostre światło pada również na pióropusz zdobiący hełm. Partie, które na rysunku zostały naszkicowane bardziej oszczędnie i konturowo niż inne nie sprawiają wrażenia nieukończonych. To świadomy zabieg, dzięki któremu artysta precyzyjnie ukazał partie „zalne światłem”. Jedynie prawa część kompozycji wydaje się rzeczywiście tylko zamarkowana – ukazana jest jedna tralka balustrady (choć można byłoby narysować jeszcze co najmniej trzy), nie wiadomo też, co miało być pokazane za balustradą – może właśnie sugerowana przez badaczy bitwa o Orléan.

Historycy sztuki wątpiący w autorstwo Rubensa wskazywali, że rysunek (podobnie jak ten ze Statens Museum for Kunst w Kopenhadze) jest kopią oryginalnej kompozycji obrazu w North



il. 7 | fig. 7

Fragment il. 1 | detail
of fig. 1

fot. I photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Carolina Museum of Art w Raleigh. Co jednak należy rozumieć przez ową oryginalną koncepcję czy też kompozycję, którą powtarzać ma warszawski rysunek według McGrath, Lohse Belkin i Wellera?⁵²

Oryginalna koncepcja, by móc zostać skopiowaną, musi znaleźć wyraz w zrealizowanym dziele, w jego kompozycji. Trudno uwierzyć, że *Kłęcząca Joanna d'Arc* kopiuje jedynie obraz w Raleigh sprzed przemalowania jeśli weźmie się pod uwagę w jakim stopniu niektóre jej partie różnią się od pierwotnego zamysłu, którego wierną rejestracją miałyby być. Kompozycja obrazu oczywiście była wtedy inna – przede wszystkim większa, zarówno wwyż, jak i wszcz, obejmowała kolumnę i balustradę po prawej, teraz w większości odcięte i (co widać na zdjęciu rentgenowskim) zamalowane. Chociaż na rysunku kotara potraktowana jest bardzo szkicowo, jednak zastosowane przez artystę szrafowanie i miejscowe użycie czarnej kredki wystarczyło w zupełności, by uczynić z niej element nadający kompozycji głębi. Opada tu ona do samych kolan heroiny i stanowi również tło dla krucyfiksu. Na obrazie tkanina ta jest płaska, namalowana szybko, sprawia wrażenie niedokończonej i jest zdecydowanie krótsza i węższa. Zwieńczenie postumentu, na którym stoi krucyfixs ma inny profil. Głowa Joanny na rysunku jest okrągła, ukazana z profilu, na obrazie – owalna, zwrócona nieco bardziej w lewo (widoczny jest dzięki temu fragment prawego oka). Jej usta są lekko rozwarte, a wzrok uniesiony – skierowany w stronę krucyfiksu. Zmiana w opracowaniu twarzy jest znacząca. Joanna na rysunku wydaje się być bardziej zamyślona niż rozmodlona, twarz wyraża skupienie, spojrzenie świadczy o tym, że nie kontempluje znajdującego się przed nią krucyfiksu. Jeśli uznać rysunek warszawski za kopię z oryginalnej kompozycji malarskiej, nasuwa się szereg pytań. W jakim stopniu ukończenia był obraz, skoro jego dopracowanie wymagało tylu zmian? Czy różnice między rysunkiem, który ma ukazywać domniemany pierwotny stan obrazu, a dziełem znanym nam obecnie, mogą wynikać z umiejętności (a raczej z ich ograniczeń) artysty, który „kończąc” dzieło tak je przemalował?

Kluczowego argumentu w tej kwestii dostarcza analiza rysunku z Kopenhagi (il. 5). W dotychczasowej literaturze przedmiotu nie zwrócono uwagi, że pochodzi on z liczącego kilkaset sztuk zespołu dzieł nazywanego *cantoor* Rubensa, przechowywanego w Statens Museum for Kunst⁵³. Wśród nich znajdują się liczne kopie z oryginalnych dzieł artysty, przede wszystkim rysunków, ale również obrazów, zgromadzone przez jego ucznia, Willema Panneelsa (ok. 1600–1634) i w większości jemu przypisywane. Jego przynależność do tego zespołu potwierdza numer znajdujący się na verso szkicu, 109, który umieszcza go w sekwencji dzieł ukazujących męskie torsy i zbroje⁵⁴. Panneels opuścił warsztat Rubensa w 1630 roku, zabierając ze sobą, jak się obecnie uważa, wspomniane rysunki⁵⁵. Kopenhaska *Joanna d'Arc* z musiała zatem powstać przed tym rokiem i tym samym ukazuje fragment kompozycji obrazu na wiele lat przed śmiercią Rubensa i przemalowaniem nieukończonego obrazu w jego pracowni.

⁵² Zob. E. McGrath, op. cit., t. 2, s. 318 i 323; K. Lohse Belkin, F. Healy, op. cit., s. 142; D.P. Weller, op. cit., s. 314.

⁵³ Na temat tzw. *cantoor* Rubensa zob. przede wszystkim: Jan Garff, Eva de la Fuente Pedersen, *Rubens Cantoor. The Drawings of Willem Panneels*, vol. 1, *A Critical Catalogue*, vol. 2, *The Plates*, Copenhagen 1988; *Rubens Cantoor. Een verzameling tekeningen ontstaan in Rubens' atelier*, red. Iris Kockelbergh, Paul Huvenne, kat. wyst., Rubenshuis, Antwerpia 1993; J. Svenningsen, op. cit., passim.

⁵⁴ J. Svenningsen, op. cit., s. 352, il. 4a–g. Za informacje dotyczące rysunku chciałbym podziękować Chrisowi Fisherowi z Gabinetu Rycin i Rysunków Statens Museum for Kunst w Kopenhadze.

⁵⁵ O przynależności rysunku do zespołu dzieł zabranego przez Panneelsa z Antwerpii przekonany jest Jesper Svenningsen, któremu chciałbym podziękować za opinie wyrażone w e-mailach z grudnia 2013 roku.

Artysta, który wykonał wersję w Kopenhadze, kopiując obraz skoncentrował się na postaci Joanny, uwzględniając dodatkowo dywan, rękawice i hełm. Tło zamarkowane jest lawowaniem, szczególnie po lewej stronie. Mimo iż na rysunku nie ma kolumny, co mogłoby sugerować, że szkic wykonano już po jej zamalowaniu, wydaje się jednak, że autor celowo pominął nie tylko ją, ale również kotarę i postument z krucyfiksem, koncentrując się nie na kompozycji jako takiej, a na klęczącej postaci w zbroi⁵⁶. Na rysunku z Kopenhagi i obrazie twarz i włosy Joanny (szczególnie ich gładkość i sposób upięcia), układ dłoni (choć znajdują się nieco niżej niż na obrazie), układ nóg oraz ich położenie wobec leżących obok rękawic są analogiczne. Podobnie detale zbroi i uzbrojenia: dekoracyjne zakończenia zarękawia, napierśnika, fartucha (na tym ostatnim również dekoracyjne pionowe pasy z metalu o innym kolorze), łączenie na pierśnika i naplecnika, nakolanniki i trzewiki, a także rękojeść miecza, której jelce mają taką samą długość i charakterystyczne zakończenia. W moim przekonaniu mamy tu zatem możliwość przyjrzenia się Joannie sprzed przycięcia i przemalowania obrazu, dające się zaś dostrzec różnice między nimi są efektem tego, w jaki sposób po śmierci Rubensa została przemalowana postać Joanny, dywan na którym klęczy i jej hełm. Zbroja, którą widzimy obecnie na obrazie w Raleigh nie różni się znacznie od tej, którą widział artysta wykonujący szkic z Kopenhagi. Refleksy światła na metalowych powierzchniach są w obu dziełach właściwie identyczne. Sposób namalowania tej partii nie sprawia wcale wrażenia ukończenia, wręcz przeciwnie, szkicowości i niedopracowania. Co więcej, analiza tej partii obrazu potwierdza, że nie została przemalowana⁵⁷. Podobnie jak na szkicu kopenhaskim, głowa na rysunku warszawskim jest bardziej okrągła. Artysta, który dokończył obraz z nieznanych powodów uczynił ją zaś bardziej owalną – być może właśnie taki sposób przemalowania wywołuje opisywane przez McGrath wrażenie, że tło wokół głowy zostało namalowane już po jej ukończeniu⁵⁸. Być może głowa, namalowana przez artystę z pracowni czekała na dopracowanie przez samego Rubensa, co jednak nie nastąpiło i musiał tego dokonać ktoś już po śmierci malarza. Dywan na rysunku nie ma wzorów, pozostałe elementy są właściwie analogiczne. Powiązanie kopenhaskiego rysunku z *cantoor* Rubensa potwierdza, że obraz z Raleigh znajdował się ok. 1628 roku w pracowni Rubensa choć nie dowodzi, czy jest on tożsamy z dziełem wymienianym w inwentarzu sporządzonym w 1640 roku, po śmierci artysty⁵⁹. Jeśli zatem obraz przed przemalowaniem był w dużym stopniu nieukończony, warszawski rysunek (biorąc pod uwagę jego szczegółowość i to, że pokazuje więcej niż rzekomo kopiowane dzieło) może wcale nie być kopią. Narzuca się wniosek, że szkic jest koncepcją obrazu i ukazuje nie tyle jego stan sprzed przemalowania a docelowy, nigdy niezrealizowany wygląd.

⁵⁶ Por. nieokreślony artysta, *Rycerz z wyciągniętymi do przodu rękami*, przed 1630, czarna kredka, pióro i lawowanie w tonie brązowym, światła biela, papier błękitny, nr inw. VI,73a, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga. Rysunek podpisany na verso numerem 118, analogicznie jak inne rysunki z tzw. *cantoor* Rubensa, w tym przypadku w sekwencji z dziełami ukazującymi zbroje (wykonanych tą samą techniką, na błękitnym papierze, tło postaci zaznaczone jest lawowaniem w podobny sposób). Wyraźnie widać, że wykonującemu je artyście zależało na ukazaniu elementów zbroi a nie całych kompozycji kopiowanych dzieł. Jest prawdopodobne, że szkice te wykonane zostały na jednej karcie papieru, pociętej na mniejsze fragmenty w nieustalonym czasie.

⁵⁷ Za informacje dotyczące sposobu namalowania obrazu chciałbym podziękować Noelle Ocon, konserwatorce obrazów z North Carolina Museum of Art w Raleigh.

⁵⁸ Jak zaproponowała Elizabeth McGrath (E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 319).

⁵⁹ Niepewność co do tego faktu wyraziła Elizabeth McGrath (E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 317), a ostatnio Dennis P. Weller (D.P. Weller, op. cit., s. 311).



il. 8 | fig. 8

Fragment il. 1 | detail
of fig. 1

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Odnalezienie szkicu w Muzeum Narodowym w Warszawie daje pierwszą od siedemdziesięciu lat możliwość jego bezpośredniej i pogłębionej analizy, co ma kluczowe znaczenie w kontekście jego atrybucji.

Rysunek mierzy 18,4 × 18,5 cm⁶⁰, naklejony jest całą powierzchnią na fragment karty albumu o wymiarach 20,2 × 20,8 cm⁶¹. Wykonany jest piórem w tonie brązowym linią o zróżnicowanej grubości i tonie oraz czarną kredką, która w wielu miejscach, jak wskazano wcześniej, pełni rolę pełnoprawnego środka wyrazu pogłębiającego światłocien i budującego efekt trójwymiarowości. Narysowany jest na gładkim cienkim papierze żeberkowym o jasnokremowym kolorze⁶². Boczne krawędzie są równe, górna nieznacznie poszarpana, bardziej nieregularny charakter dolnej krawędzi wynika z oddarcia fragmentu rysunku o szerokości ok. jednego centymetra⁶³.

Szkic wykonany jest pewną ręką; kolumny i miecz są rysowane pojedynczymi, zdecydowanymi pociągnięciami. Już Müller Hofstede zauważył, że nie mamy tu do czynienia ze szkicem ukazującym pierwszą, zdawkową koncepcję artysty, ale z dziełem w pełni ukształtowanym,

⁶⁰ Wymiary maksymalne.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Filigran niewidoczny.

⁶³ Podawane przez Müllera Hofstede oryginalne wymiary szkicu to 21,9 × 20,3 cm. Zob. J. Müller Hofstede, op. cit., s. 305.



przemyślanym, które można byłoby przedstawić zleceniodawcy do zaakceptowania (*videmus*)⁶⁴. Skrupulatność rysunku, jako nietypowa dla projektów obrazów, była później dla badaczy argumentem przemawiającym przeciw oryginalności dzieła i skłaniała do uznania go raczej za kopię według obrazu Rubensa. Dokładna analiza wykazała jednak bardzo interesujące szczegóły. W świetle dziennym widać bowiem miejsca, w których cienka, jasna linia piórem i tuszem (podobna do tej, którą narysowany jest krucyfiks) poprawiona jest, czasem kilkakrotnie, kolejnymi grubszyymi i bardziej zdecydowanymi pociągnięciami. I tak – układ palców lewej dłoni Joanny miał być pierwotnie nieco inny, zaś prawa dłoń znajdowała się wyżej (il. 8). Zmiany odnajdziemy w miejscu połączenia naplecnika i fartucha zbroi, znacznie obniżony i poszerzony jest również sam fartuch oraz znajdująca się pod nim kolczuga. Pierwotnie narysowane były w taki sposób, że odkrywały część ud Joanny – linie wyznaczające je są wciąż dobrze widoczne. Pierwsza, cienka linia, zarysowująca układ ud, kolan i łydek, ginie niemalże pod kolejnymi pociągnięciami definiującymi ich szerokość oraz rysującymi nakolanniki (il. 9). Inne było pierwotne ułożenie głowni miecza, także hełm zmieniał swoją wielkość – aż trzykrotnie. Jeszcze wyraźniej zmiany są widoczne w świetle UV (il. 10). W świetle dziennym bardzo dobrze widoczne są również miejsca, w których została użyta czarna kredka. Analiza reflektogramu w podczerwieni (IRR) ujawnia, że kredki użyto nie tylko do pogłębienia światłocienia – delikatnie znaczy również kontur twarzy, usta, oko i brew Joanny, zarys cokołu, na którym znajduje się krucyfiks, oraz

il. 9 | fig. 9

Fragment il. 1 | detail of fig. 1

fot. I photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

⁶⁴ Ibidem.



il. 10 | fig. 10

Peter Paul Rubens,
Klęcząca Joanna d'Arc
 (zdjęcie w promieniach
 UV) | *Joan of Arc*
 (UV photo)

fot. | photo Anna Lewandowska

głównie miecza⁶⁵. Najbardziej interesujący jest jednak fragment, na którym narysowane są nogi – już w świetle naturalnym widoczna jest tu bardzo delikatna linia kreśląca owal nieco na lewo od stóp, a następnie, unosząc się nieznacznie, biegnąca w lewo w stronę ud (il. 11). Na zdjęciu w podczerwieni widać wyraźniej, że tuż obok wspomnianego owalu znajduje się drugi, zaś biegnąca w lewo linia zakręca po kilku centymetrach ostro do góry. Ślad ów należy interpretować jako pierwszą koncepcję układu stóp i nóg Joanny. Ten pierwszy szkic ukazywał nogi ułożone równolegle, żadna z nich nie była cofnięta, tak jak w naniesionym później rysunku piórem. Przypominał tym samym pozę Joanny widoczną na frontispisie Gaultiera.

⁶⁵ Za wykonanie zdjęcia i pomoc w jego interpretacji chciałbym podziękować Piotrowi Lisowskiemu i Annie Lewandowskiej z Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie.



il. 11 | fig. 11

Peter Paul Rubens,
Klęcząca Joanna d’Arc,
 reflektogram
 w podczerwieni (IRR)
Joan of Arc, infrared
 reflectogram (IRR)

fot. I photo Anna
 Lewandowska

To przede wszystkim jednak dowód na to, że warszawski rysunek nie jest kopią; wykonujący go artysta twórczo rozwiązywał problemy pojawiające się podczas rysowania, wychodząc od dostępnego, a być może zadanego, wzoru. Czy artystą tym był Rubens?

Kwestią wciąż wywołującą kontrowersje jest szczegółowość rysunku, niespotykana w przypadku projektów kompozycyjnych Rubensa do obrazów, a która była – co zrozumiałe – najważniejszym (jeśli nie jedynym) powodem uznania warszawskiego rysunku za kopię. Znakomita większość rysunków Rubensa, stanowiących pierwsze koncepcyjne szkice do obrazów jest bardzo sumaryczna. W ramach jego różnorodnego *œuvre* zyskały nawet własną nazwę – *crabbelingen*. Charakter tych szkiców można wyjaśnić ich rolą w wieloetapowym procesie tworzenia obrazu w pracowni artysty (od szkicu koncepcyjnego, przez olejny szkic o większej dokładności i rysunki anatomiczne ukazujące poszczególne postaci grupy bądź fragmenty ich ciał, po gotowy obraz) – były pierwszym, spontanicznym, szybkim rysunkiem.

Jako takie nie nadawały się do przekazania współpracownikom, którzy mieli wykonać obraz, tym bardziej do zaprezentowania zleceniodawcy. Przyznawał to z resztą sam Rubens: „Należy pamiętać, że ostateczne dzieło będzie zupełnie inne od tych rysunków, które lekko i szybko naniesione są na papier by ledwie oddać zamysł, później wykonamy szkice i obraz z wszelką starannością i pilnością”⁶⁶. By dać przykład tego typu szkicu przywołajmy choćby ten z berlińskiego Kupferstichkabinett, ukazujący scenę historyczną interpretowaną swego czasu jako potępienie Joanny d’Arc (il. 12)⁶⁷. Rysunku warszawskiego nie można zaliczyć do *crabbelingen*, nie jest również „schludnym” rysunkiem kompozycyjnym⁶⁸ (a więc takim, który wykonany jest na podstawie bardziej sumarycznego szkicu w celu przedstawienia zleceniodawcy), o czym świadczą zmiany układu nóg i inne drobne korekty. Jest on przykładem dzieła, w którym, trawestując słowa Anne-Marie Logan, „artysta myślał piórem”, szukając najlepszych rozwiązań kompozycyjnych⁶⁹. Zmiany wprowadzane w trakcie tworzenia rysunku wskazują na jego oryginalność, a nie kopijny charakter. To według mnie kolejne argumenty za ponownym przypisaniem rysunku Rubensowi. Należy jednak uwzględnić również okoliczności powstania szkicu.

Już w przytaczanym wcześniej tomie *Corpus Rubenianum* Elizabeth McGrath zwróciła uwagę na zainteresowanie Joanną d’Arc ok. 1620 roku w bliskim kręgu Rubensa⁷⁰. Według niej fakt, że artysta stworzył dokładny historycznie wizerunek, który w tak wielu elementach zależny jest od wyglądu pomnika w Orleanie, może wiązać się z inicjatywą podjętą przez Charlesa du Lysa (ok. 1560 – przed 1632), który w 1613 roku opublikował pierwszą grupę propozycji inskrypcji, które miałyby się znaleźć na tym monumencie⁷¹. W pozyskanie kolejnych zaangażowany był Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580–1637). Dzięki jego szerokim kontaktom udział w tym projekcie zgłosili przedstawiciele intelektualnej elity Europy pierwszej połowy siedemnastego wieku, między innymi Nicolas Rigault, Nicolas Bergier, François Maynard, Étienne Pasquier, François de Malherbe, Marie le Jars de Gournay, Hugo Grocjusz czy najbliższy przyjaciel Rubensa, Jan Gaspar Gevaerts (Gevartius). Publikację otwierały przedmowy Ludwika XIII i Marii Medycejskiej. Peiresc korespondował w sprawie inskrypcji również z Rubensem – w 1622 roku prosił go o wywarcie presji na Gevartiusie, który co prawda pracę nad poematem o Joannie rozpoczął już w 1617, ale zwlekał z jego dostarczeniem Francuzowi⁷². Ostatecznie dzieło ukazało się w 1628 roku i zawierało nie tylko propozycje

⁶⁶ Peter Paul Rubens, *Król Dawid grający na harfie*, ok. 1612, pióro i lawowanie w tonie brązowym, 18,1 × 15 cm, nr inw. 20.221, Cabinet du Dessins, Luwr (inskrpcja pod kompozycją). Zob. Anne-Marie Logan in collaboration with Michiel C. Plomp, *Peter Paul Rubens. The Drawings*, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, New York–New Haven 2005, s. 7.

⁶⁷ Peter Paul Rubens, *Scena historyczna (Potępienie Joanny d’Arc?)*, pióro w tonie brązowym, 19,2 × 26,2 cm, nr inw. KdZ 5397, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz (Kupferstichkabinett), Berlin. Zob. Hans Mielke, Matthias Winner, *Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Originale, Umkreis, Kopien*, Berlin 1977, s. 62–64, kat. nr 18, il. 18v. Por. E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 321.

⁶⁸ A.-M. Logan, M.C. Plomp, op. cit., s. 7–9.

⁶⁹ Ibidem, s. 136.

⁷⁰ E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 320–321.

⁷¹ Charles du Lys, *Recueil de plusieurs inscriptions pour les statues du roy Charles VII et de la Pucelle d’Orléans qui sont eslevées... sur le pont de la ville d’Orléans, dès l’an 1458, et de diverses poésies faictes à la louange de la mesme Pucelle*, Paris 1613.

⁷² Wśród opublikowanych listów nie ma niestety odpowiedzi Rubensa. Gevartius dostarczył swój poemat ok. 1622–1623 r. Zob. E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 320 i przyp. 28.



il. 12 | fig. 12

Peter Paul Rubens,
Scena historyczna
(Potępienie
Joanny d'Arc?)
| Historical Scene
(The Condemnation
of Joan of Arc?),
 Kupferstichkabinett,
 Staatliche Museen
 zu Berlin Preussischer
 Kulturbesitz

fot. I photo
 © Kupferstichkabinett
 der Staatliche
 Museen zu Berlin –
 Preussischer Kulturbesitz

inskrpcji, ale i poematy ku czci Joanny d'Arc⁷³. Biorąc pod uwagę temat obrazu, nie dziwi, że McGrath (a następnie za nią Lohse Belkin i Weller) sugerowała, że obraz powstał dla francuskiego klienta, choćby du Lysa czy władz Orléanu, jeśli nie dla samego Peiresca. Choć początek wieloletniej korespondencji Rubensa i francuskiego uczonego i antykwariusza nastąpił pod koniec 1619, obraz mógł powstać w związku z podróżą malarza do Paryża w 1622 roku, kiedy spotkali się po raz pierwszy⁷⁴.

Nietypową precyzję rysunku można byłoby zatem uzasadnić w dwojaki sposób. Po pierwsze szkic na papierze jako projekt do obrazu dawał się łatwiej niż olejne *modello* przesłać na większą odległość do zaakceptowania zleceniodawcy, jak na to zwracał uwagę Müller Hofstede⁷⁵. Druga okoliczność wiąże się z tym, kto tak naprawdę namalował obraz w Raleigh. Stwierdzenie, w jakim stopniu i czy w ogóle przyczynił się do tego Rubens jest właściwie niemożliwe. Rubensowska jest oczywiście kompozycja, typ fizjonomiczny, ale wykonanie obrazu w pierwszej fazie wcale

⁷³ Charles du Lys, *Recueil de plusieurs inscriptions proposées pour remplir les tables d'attente estans sous les statues du Roy Charles VII et de la Pucelle d'Orléans, qui sont élevées, également armées, et à genoux, aux deux costez d'une Croix, et de l'image de la Vierge Marie estant au pied d'icelle, sur le pont de la ville d'Orléans, dès l'an 1458. Et de diverses poésies faites à la loüange de la mesme Pucelle, de ses frères et de leur postérité...*, Paris 1628.

⁷⁴ E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 320–321.

⁷⁵ J. Müller Hofstede, op. cit., s. 305.

nie musiało być autorstwa samego mistrza. Niewiele też można na ten temat powiedzieć na podstawie zdjęcia rentgenowskiego, które pokazuje co prawda zamalowane elementy, ale nie pozwala na podjęcie próby wskazania „rąk”. Jak dowodzi analiza rysunku z Kopenhagi, obraz w partii ukazującej postać Joanny był za życia malarza w stanie zbliżonym do dzisiejszego. Można zatem przypuszczać, że jego wygląd jest nie tyle efektem nieumiejętnego ukończenia, co zgrubnego namalowania. Reszta kompozycji była wykonana na tyle szkicowo, że malarz, który podjął się ukończenia dzieła odciął sporą jej część i zamalował niektóre elementy (kolumny, fragment kotary), a inne uzupełnił (m.in. dywan). Zmianę kształtu głowy i ekspresji twarzy Joanny trudno wytłumaczyć. Dennis Weller podtrzymał co prawda tezę o dwóch fazach powstawania dzieła, jednak zarówno pierwszą, jak i drugą, jak sędzę słusznie, atrybuował warsztatowi Rubensa, nie ma bowiem podstaw, by uważać, że zostało ono przez niego rozpoczęte⁷⁶. Jeśli jednak przyjąć, że obraz jest faktycznie dziełem warsztatowym, należy również przyjąć, że wykonujący go artysta (artyści) musiał dysponować do jego wykonania *modello*, które byłoby czymś więcej, niż tylko pierwszą sumaryczną koncepcją dzieła. Normalnie byłoby ono olejnym szkicem – pośrednim etapem między pierwszą koncepcją a docelowym dziełem, jednak w tym przypadku wydaje się możliwe, że warszawski rysunek mógłby pełnić taką funkcję ze względu na swoją szczegółowość pod warunkiem, że został uzupełniony o ustną informację dotyczącą kolorów.

Można w końcu postawić pytanie – czy jest możliwe, że rysunek powstał w Paryżu w 1622 roku, kiedy to Rubens po raz pierwszy odwiedził Peiresca?⁷⁷ Artysta mógł wykonać go podczas dyskusji na temat domniemanego zamówienia na obraz dla Charlesa du Lysa, władz Orleanu bądź osoby związanej z projektem dotyczącym inskrypcji. Przypuszczalnie wizerunek powinien był oddawać wygląd rzeźby w Orleanie, stąd nawiązująca do niej poza Joanny⁷⁸. Warto pamiętać, że Peirescowi, który nie był koneserem sztuki, mogło zależeć na precyzji i czytelności rysunku, przez co byłby łatwo zrozumiały przede wszystkim dla osób zainteresowanych Joanną, w tym samego zleceniodawcy. Rubens mógł odpowiednio zmodyfikować swój styl. Mogłoby to tłumaczyć szczegółowość przedstawienia heroiny w porównaniu z bardziej szkicowo zarysowanym tłem. Jeśli przyjąć taki przebieg wydarzeń, Rubens wrócił do Antwerpii ze szkicem, który następnie mógł przekazać jednemu ze współpracujących z nim artystów celem zrealizowania zlecenia. Nie zostało ono ostatecznie sfinalizowane i niedokończony obraz został w pracowni na lata. Za hipotezą przemawia sposób wykonania rysunku – punktem wyjścia miała być postać znacznie bliższa tej widocznej na rycinie Gaultiera (o czym świadczą ślady wstępnego szkicu czarną kredką), dopiero później Rubens odszedł od oryginalnego układu ciała, zmieniając go jednak nieznacznie. O ile podobieństwo postaci Joanny do rzeźby z Orleanu mogło być zadane, o tyle pomysł ukazania jej w bliżej niezidentyfikowanym pałacowym wnętrzu, klęczącej przed krucyfiksem na tle kotary, kolumn, balustrady i nieba jest elementem oryginalnym. Szkicowość potraktowania tła na rysunku może wynikać z faktu, że jego wygląd nie był aż tak ważny dla zleceniodawcy.

Jest jeszcze inna możliwość dotycząca funkcji i okoliczności powstania rysunku. Choć wspominał o tym Müller Hofstede, dotychczas nie była brana pod uwagę możliwość, że mógł

⁷⁶ D.P. Weller, op. cit., passim.

⁷⁷ Koncepcja ta została rozwinięta na podstawie sugestii Elizabeth McGrath przedstawionej w e-mailu z 4 grudnia 2013 r.

⁷⁸ O tym jak nietypowy pod wieloma względami jest sposób ukazania Joanny patrz E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 320–321.

on być projektem ryciny⁷⁹. Tym samym mógł być bezpośrednio związany z inicjatywą du Lysa i Peiresca oraz planowanym przez nich wydawnictwem. Müller Hofstede uznał, że szczegółowość warszawskiej kompozycji czyni z niej doskonały szablon, który ma precyzyjnie wyrysowane poszczególne części kotary, zbroi i twarzy⁸⁰. Wymieniane przez niego elementy kompozycji mogłyby być łatwo czytelne dla rytownika, szczególnie światłocieniowo potraktowany korpus Joanny.

Warto przy tym podkreślić, że nie byłby to pierwszy projekt związany z rycinami, przy którym Peiresc i Rubens współpracowali. W 1621 roku Francuz napisał do artysty z prośbą o wypożyczenie rysunku według *Gemma Augustea*⁸¹. Wkrótce potem wpadli na pomysł publikacji zawierającej ok. trzydziestu wizerunków antycznych kamei (między innymi z kolekcji malarza) – projekty do rycin wykonać miał Rubens, objaśniający tekst – Peiresc⁸². Do naszych czasów dotrwało kilka szkiców związanych z tym projektem. Co najmniej dwa powstały zapewne na początku 1622 roku podczas pobytu artysty w Paryżu. Pierwszy, ukazujący kameę z Klaudiuszem i Agrypiną, trudno uznać za właściwy projekt do ryciny (il. 13)⁸³. To szkic wykonany z myślą o włączeniu jej wizerunku do publikacji. Charakteryzuje go konturowość, operowanie kreską; cienie zaznaczone są równoległymi kreskami, na prawo od rydwanu przechodzącymi w gęste szrafowanie o krzyżujących się liniach. Nie jest on wierną imitacją antycznego wzoru – artysta dodał Klaudiuszowi prawą rękę i rozwiany płaszcz, których brakuje w oryginale⁸⁴. Rycina według tego rysunku co prawda nie powstała, jednak była planowana, skoro wśród rękopisów Peiresca zachował się opis kamei, który miał zostać włączony do planowanej publikacji⁸⁵. Inny charakter ma rysunek według *Gemma Tiberiana*, którą w 1620 roku Peiresc odnalazł w skarbcu Sainte-Chapelle w Paryżu (il. 14)⁸⁶. W jego wykonanie Rubens włożył znacznie więcej wysiłku – nie jest to już jedynie notatka rejestrująca wygląd kamei, a kompletny szkic, wykonany przy użyciu pióra i lawowania na delikatnym zarysie czarną kredką⁸⁷. Dostrzec można nawet gwasz, którym podkreślono miejsca

⁷⁹ J. Müller Hofstede, op. cit., s. 305.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Peter Paul Rubens, *Gemma Augustea*, pióro i lawowanie w tonie brązowym, 22,5 × 25 cm, nr inw. AB245, Sankt Annen-Museum, Lubeka. Zob. Marjon van der Meulen, *Copies after the Antique*, London 1994, vol. 2, s. 179–180, kat. nr 164a; vol. 3, il. 314. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 23.

⁸² Na temat planowanej publikacji i związanych z nią rysunków zob. m.in. Oleg Neverov, *Gems in the Collection of Rubens*, „The Burlington Magazine”, vol. 121, no. 916 (Jul. 1979), s. 424 i 426–432; David Jaffé, *Reproducing and Reading Gems in Rubens's Circle* [w:] *Engraved Gems: Survivals and Revivals*, ed. by Clifford Malcolm Brown, Washington, D.C. 1997, s. 181–193. Studies in the History of Art 54; Marjon van der Meulen, *Nicolas Fabri de Peiresc and Antique Glyptic* [w:] *Engraved Gems...*, op. cit., s. 195–227; A.-M. Logan, M.C. Plomp, op. cit., s. 116–117.

⁸³ Peter Paul Rubens, *Kamea z Klaudiuszem i Agrypiną*, ok. 1622, pióro w tonie brązowym, 14,8 × 22,3 cm, nr inw. KdZ 3379, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz (Kupferstichkabinett), Berlin. Zob. H. Mielke, M. Winner, op. cit., s. 88–91, kat. nr 31; M. van der Meulen, *Copies...*, op. cit., vol. 2, s. 180–182, kat. nr 165; A.-M. Logan, M.C. Plomp, op. cit., kat. nr 24, s. 116–117.

⁸⁴ Obecnie kamea przechowywana jest w Bibliothèque nationale de France w Paryżu (nr inw. Bab.276).

⁸⁵ A.-M. Logan, M.C. Plomp, op. cit., s. 116.

⁸⁶ Peter Paul Rubens, *Gemma Tiberiana*, ok. 1622, pióro i lawowanie w tonie brązowym na zarysie czarną kredką, gwasz (biele), 32,7 × 27 cm, nr inw. PK.OT.00109, Museum Plantin-Moretus, Antwerpia. Zob. M. van der Meulen, *Copies...*, op. cit., vol. 2, s. 190–191, kat. nr 168a. Zob. też Anke van Wagenberg-Ter Hoeven, *A Matter of Mistaken Identity. In Search of a New Title for Rubens's "Tiberius and Agrippina"*, „Artibus et Historiae” 2005, vol. 26, no. 52, s. 113–127, zwł. s. 125 oraz il. 12 i 13. Według Nico van Houta szkic został wykonany przez nieznanego artystę i jedynie uzupełniony przez Rubensa. Zob. Nico van Hout, *D'après l'antique. Rubens et l'Archéologie* [w:] *Rubens et l'art de la gravure, sous la direction de Nico van Hout*, kat. wyst., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen; Musée national des beaux-arts du Québec, 2004–2005, Gand 2004, s. 109–110, il. 79.

⁸⁷ Zob. M. van der Meulen, *Copies...*, op. cit., vol. 2, s. 174.



il. 13 | fig. 13

Peter Paul Rubens,
*Kamea z Klaudiuszem
i Agrypiną* | *Cameo
with Claudius and
Agrippina*, ok. c. 1622,
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen zu
Berlin Preussischer
Kulturbesitz

foto. | photo
© Kupferstichkabinett
der Staatliche Museen
zu Berlin – Preussischer
Kulturbesitz

il. 14 | fig. 14

Peter Paul Rubens,
Gemma Tiberiana,
ok. c. 1622, Museum
Plantin-Moretus, Print
Room, Antwerpia
| Antwerp

foto. | photo
© Museum Plantin-Moretus

najbardziej wyróżniające się z tła. Znamienne jest, że w kilku miejscach centralnej partii rysunku Rubens przy pomocy gęstego szrafowania połączonego z lawowaniem wprowadził głębokie cienie – przede wszystkim, by podkreślić miejsca, w których relief jest najgłębszy. Wydobywają one główne postaci ukazane na kamei z dość jednolitego w innych miejscach tła. Choć na podstawie rysunku powstała rycina (il. 15)⁸⁸ i obraz (il. 16)⁸⁹, również w tym przypadku trudno uznać go za typowy projekt; to raczej szczegółowy wizerunek oryginalnej kamei. Rysunki z Berlina i Antwerpii nie zostały omówione w tomie *Corpus Rubenianum* poświęconym frontispisom i ilustracjom, tylko w innym, dedykowanym kopiom z dzieł antycznych, bo słusznie za takie właśnie są uznawane. Prawdopodobna jest też supozycja, że obydwie rysunki kamei powstały w obecności Peiresca, który (będąc odkrywcą *Gemma Tiberiana*) mógłby chcieć analizować je wraz z Rubensem w miejscu ich przechowywania. Czy jest jednak możliwe, że Rubens i Peiresc, podobnie jak w przypadku wydawnictwa ukazującego kamee, mogli planować współpracę, której efektem byłby projekt ryciny do *Recueil de plusieurs inscriptions proposées...*?

W tym kontekście udział Rubensa w projekcie uhonorowania Joanny d'Arc nie musiał ograniczać się do interwencji u swojego przyjaciela Gevartiusa, mógł obejmować przygotowanie ilustracji. Wiadomo, że Rubens (co do zasady) wykonywał je w swoim wolnym czasie (zazwyczaj w niedziele i święta), traktując je przede wszystkim – tak przynajmniej twierdził – jako

⁸⁸ Nieznany rytownik według Petera Paula Rubensa, *Gemma Tiberiana*, miedzioryt, 32,3 × 27,4 cm, nr inw. 1891,0414.1233, The British Museum, Londyn.

⁸⁹ Peter Paul Rubens, *Gemma Tiberiana*, olej, płótno, 100,7 × 78 cm, nr inw. 1963.8.1, Ashmolean Museum, Oxford.





il. 15 | fig. 15

Nieznany rytownik według Petera Paula Rubensa | Unknown artist after Peter Paul Rubens, *Gemma Tiberiana*, The British Museum, Londyn | London

fot. | photo © Trustees of the British Museum

il. 16 | fig. 16

Peter Paul Rubens, *Gemma Tiberiana*, Ashmolean Museum, University of Oxford

fot. | photo © Ashmolean Museum, University of Oxford



intelektualną rozrywkę⁹⁰. Jeśli jednak w związku z wydawnictwem du Lysa planowana była rycina, którą wykonać miał Rubens, a postać Joanny miała być inspirowana rzeźbą z mostu w Orleanie, można by spodziewać się większego podobieństwa obydwu wizerunków⁹¹. Brak precyzji w partii tła oraz widoczne zmiany w wielu partiach szkicu również przeczą tej hipotezie⁹². Przeciwno świadczy też odmienny sposób wykonania znanych projektów rycin, które są bardziej „malarskie” niż inne rysunki Rubensa. Lawowanie jest tam używane znacznie częściej niż szrafowanie, bowiem nadawało się lepiej do przekazywania rytownikowi wskazówek dotyczących rozkładu światła i cieni w docelowej rycinie. Należy też dodać, że rysunek warszawski nie nosi śladów przenoszenia kompozycji na inne podłoże. Znany jest jednak przypadek, gdy wykonanie właściwego projektu poprzedziło sporządzenie wstępnego, bardziej zdawkowego szkicu⁹³, a w wielu przypadkach graficy wykonywali na podstawie projektu

⁹⁰ Zob. J. Richard Judson, Carl van de Velde, *Book Illustrations and Title Pages*, London 1977, vol. 1, s. 27. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 21.

⁹¹ E-mail od Elizabeth McGrath z 4 grudnia 2013 r.

⁹² Ibidem.

⁹³ J.R. Judson, C. van de Velde, op. cit., vol. 1, s. 214–215, kat. nr 47a; vol. 2, il. 159, 160.

malarza własne rysunki, które dopiero stawały się bezpośrednim wzorcem, który przenoszono na płytę⁹⁴. Zaproponowane tu „nadzwyczajne” okoliczności powstania szkicu mogłyby tłumaczyć zarówno nietypowy wygląd rysunku jako wstępnego projektu do obrazu (zbyt dokładny), jak i jako projektu do ryciny (za mało precyzyjny). Rysunek warszawski mógłby stać się dopiero punktem wyjścia do dalszego opracowywania. W *Recueil...* próżno jednak szukać kompozycji choćby zbliżonej do tej autorstwa Rubensa. Co prawda znajduje się w nim wizerunek bohaterki, jest tu jednak przedstawiona w zupełnie inny sposób – w półpostaci, z mieczem w dłoni, w sukni i w kapeluszu (il. 17)⁹⁵. Kompozycja, podobnie jak frontispis, została wykonana przez Gaultiera, jednak w niczym nie przypomina postaci z orleańskiego mostu – wzorowana jest na obrazie zamówionym przez radnych miasta ok. 1580 roku⁹⁶. Czy jest zatem możliwe, że mamy tu do czynienia z niezrealizowanym projektem ryciny, wykorzystanym jako projekt obrazu? Nie jest wykluczone, że funkcja warszawskiego rysunku może być bardziej wieloznaczna, niż do tej pory sądzono.

Przedstawione powyżej rozważania dotyczące *Kłęczącej Joanny d'Arc* zasadniczo nie poruszają zagadnień stylistycznych i porównawczych. Kwestie te stały się już zresztą przedmiotem dyskusji. Wątpiąc w oryginalność rysunku, Anne-Marie Logan zwróciła moją uwagę na fakt, że jeśli szkice Rubensa wykonane są piórem i tuszem, są dokładne i ukazują wiele szczegółów, to zazwyczaj nie są projektami do czegoś, a kopiami według. Wstępne rysunki kompozycyjne wykonane w tej technice są zaś szybkie i niezbyt precyzyjne⁹⁷. Pamiętać jednak należy, że *Kłęcząca Joanna d'Arc* powstała zapewne na zamówienie i na podstawie przedstawionego artyście konkretnego wzoru lub wzorów. Nie mógł to zatem być typowy, szybki szkic kompozycyjny; do pewnego stopnia postać Joanny jest kopią z rzeźby, choć została przez autora rysunku ubrana w zbroję inną niż ta w oryginale⁹⁸.

Kolejną kwestią podniesioną przez Logan jest to, że warszawski rysunek powinien być analizowany przede wszystkim w kontekście rysunków portretowych. Zauważyła ona, że Rubens posługiwał się konkretnymi technikami w zależności od funkcji i przeznaczenia



il. 17 | fig. 17

Léonard Gaultier,
Joanna d'Arc | *Joan of Arc*
(ilustracja w: | *Illustration*
in Charles du Lys, *Recueil*
de plusieurs inscriptions
proposées..., 1628),
The British Museum,
Londyn | London

fot. | photo © Trustees
of the British Museum

⁹⁴ Ibidem, vol. 1, s. 27–28.

⁹⁵ Ch. du Lys, *Recueil de plusieurs inscriptions proposées...*, op. cit., s. 11.

⁹⁶ E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 321.

⁹⁷ E-mail od Anne-Marie Logan z 31 marca 2014 r. Chciałbym serdecznie podziękować Anne-Marie Logan za inspirujące uwagi do pierwszej wersji niniejszego artykułu, nawet jeśli wersja ostateczna wciąż nie rozwiewa jej sceptycyzmu co do autorstwa Rubensa.

⁹⁸ E. McGrath, op. cit., vol. 2, s. 320.



il. 18 | fig. 18

Peter Paul Rubens,
Mężczyzna na koniu
| *Man on Horseback*,
1603, Staatliche
Graphische Sammlung,
Monachium | Munich

fot. | photo © Staatliche
Graphische Sammlung,
München

szkicu i był w tym konsekwentny⁹⁹. Do wykonania studiów portretowych używał przede wszystkim czarnej kredki, uzupełniając ją niekiedy kredką białą i czerwoną. Uzasadnienie tej specjalizacji jest bardzo proste – nadają się one doskonale do rejestrowania subtelności ludzkiej twarzy. Uderza jednak, że rysunki te to przede wszystkim studia głów, rzadziej popiersi i torsów – to studia fizjonomii pozujących postaci a nie projekty kompozycji całych obrazów¹⁰⁰. Jest tylko jeden wyjątek, *Mężczyzna na koniu* z 1603 roku przechowywany w Staatliche Graphische Sammlung w Monachium, który wykonany jest piórem i tuszem i stanowi właściwie studium do monumentalnego obrazu – portretu księcia Lermy (il. 18)¹⁰¹. Ciekawe jednak, że twarz jeźdźcy najprawdopodobniej nie jest jego twarzą¹⁰². Jego wizerunek Rubens skopiował zapewne z oficjalnego portretu autorstwa Juana Pantoja de la Cruz na sam koniec prac nad własnym obrazem. Funkcje rysunków z Monachium i pozostałych szkiców portretowych różnią się – pierwszy jest *modello* albo *vidimus* całej kompozycji, powstałym w celu okazania zleceniodawcy; pozostałe są studiami fizjonomii konkretnych postaci, które miały posłużyć do namalowania twarzy w ostatecznym dziele malarskim¹⁰³. Według mnie, różnica ta tłumaczy zastosowanie odmiennych technik. Przede wszystkim jednak uważam, że *Kłęcząca Joanna d'Arc* nie powinna być porównywana z rysunkowymi portretami. Jej twarz nie ma cech, które umożliwiłyby jej rozpoznanie jako wizerunku francuskiej bohaterki. Wręcz przeciwnie, jest stypizowana, a dodatkowo widoczna tylko częściowo, bo ukazana z profilu. To kompozycja rysunku, zbroja, długie włosy i może przede wszystkim bezpośrednie nawiązanie do figury z mostu w Orleanie umożliwiają identyfikację „kłęczącego rycerza”. Nawiązanie to byłoby szczególnie czytelne dla osób z kręgu Peiresca i du Lysa, którzy znając rzeźbę od razu mogliby rozpoznać postać ukazaną na szkicu. McGrath słusznie uznała obraz z Raleigh nie za portret a za scenę historyczną (czy raczej za obraz ukazujący historyczną postać) i jako taką włączyła do opracowanego przez siebie tomu *Corpus Rubenianum*. Kompozycja rysunku warszawskiego może być tym samym zestawiana – według mnie słusznie – ze znacznie szerszą grupą rysunków, nie tylko z portretami.

Podsumowując, do ponownego postawienia pytania o autorstwo *Kłęczącej Joanny d'Arc* skłonił jego bez wątpienia oryginalny, a nie kopijny charakter. Choć sposób wykonania nasuwa pewne wątpliwości, jednak w moim przekonaniu okoliczności powstania rysunku świadczą przeciw autorstwu jakiegokolwiek artysty z kręgu Rubensa. Pomysł uhonorowania bohaterki powstał i był realizowany w małym gronie zainteresowanych osób. Rubens mógł być zaznajomiony z projektem wydawnictwa już od 1619 roku, kiedy to rozpoczął korespondencję z Peirescem, a być może nawet wcześniej, za pośrednictwem swojego przyjaciela, Gevartiusa. W ciągu kolejnych lat korespondencja między Rubensem a Peirescem była intensywna i nie

⁹⁹ E-mail od Anne-Marie Logan z 31 marca 2014.

¹⁰⁰ Zobacz przede wszystkim Frances Huemer, *Portraits Painted in Foreign Countries*, London 1977. *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard. 19 (1); Hans Vlieghe, *Portraits of identified sitters painted in Antwerp*, New York 1987. *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard. 19 (2); A.-M. Logan, M.C. Plomp, op. cit., passim.

¹⁰¹ Peter Paul Rubens, *Mężczyzna na koniu*, 1603, pióro w tonie brązowym na zarysie czarną kredką, 76,1 × 41 cm, nr inw. 1983.84 Z, Staatliche Graphische Sammlung, Monachium (obraz przechowywany jest w Museo Nacional del Prado w Madrycie).

¹⁰² Wyczerpująco o rysunku i okolicznościach jego powstania czytaj w: A.-M. Logan, M.C. Plomp, op. cit., s. 90–93, kat. nr 13.

¹⁰³ Dzięki temu portretowany mógł uniknąć wielu godzin pozowania.

dotyczyła wyłącznie, jak wspomniałem wcześniej, kwestii naukowych i artystycznych. Listy dotyczące poematu *Gevartiusa* świadczą o tym, że artysta znał okoliczności powstania wydawnictwa. Zamówienie wizerunku Joanny u Rubensa wydaje się w tym kontekście czymś zupełnie naturalnym, wręcz się narzuca. Trudno przypuszczać, że zlecił komuś innemu wykonanie stanowiącego intelektualne wyzwanie projektu, silnie związanego z kręgiem jego najbliższych przyjaciół. Dalsze badania prowadzone przez specjalistów mogą koncentrować się na problemach stylistycznych, które być może pozwolą uznać ostatecznie rękę mistrza.

Chciałbym serdecznie podziękować Bertowi Watteeuw (*Rubenianum*) za okazane wsparcie i nieocenioną pomoc w gromadzeniu materiałów do artykułu, profesor Elizabeth McGrath (*The Warburg Institute*) za inspirującą e-mailową dyskusję, Dennisowi P. Wellerowi (*North Carolina Museum of Art*) za informacje dotyczące obrazu z *Raleigh*.