

Graficzna recepcja *Portretu młodzieńca* U źródeł mitów interpretacyjnych¹

Przypisywany Rafaelowi *Portret młodzieńca*², do II wojny światowej znajdujący się w zbiorach Czartoryskich, zajmuje szczególne miejsce w dziejach polskiej kultury. Stał się niejako symbolem strat poniesionych przez Polskę w czasie ostatniej wojny. W zbiorowej świadomości zaistniał w ostatnich latach właśnie jako wielki nieobecny³. Przedmiotem fascynacji stało się jednak nie tyle samo dzieło, ile jego losy⁴, które – kolejny paradoks – jeszcze przed wojenną grabieżą były trudne do precyzyjnego odtworzenia. W dziejach interpretacji i analiz tego obrazu znaczącą rolę odegrały ryciny odzwierciedlające jego wizerunek⁵.

Odwołania do sztuki dawnej i współczesnej pojawiały się w dziełach graficznych już w XV wieku, wówczas jednak wynikały one zwykle z wyborów i decyzji pozaartystycznych. Dopiero w XVI stuleciu kwestie estetyczne bądź związane z historiografią sztuki ujawniły się wyraźniej jako motywacja działań rytowników i wydawców, sięgających po cudze wzory. W pierwszej połowie XVI wieku grafika do swych zróżnicowanych funkcji dodała aspekt „reprodukcyjny”, czyli funkcję powtarzania i rozpowszechniania wizerunków innych dzieł sztuki, których walory formalne miała sugestywnie oddawać. Co znamienne, wśród pierwszych dzieł w tym celu przekładanych na język grafiki znalazły się obrazy Rafaela⁶. Mistrz z Urbino nie wykonywał wprawdzie rycin własnoręcznie, ale doceniał ich potencjał promocyjny, o czym świadczyła jego ścisła współpraca z rytownikami, którym dostarczał swoje

¹ Impulsem do powstania tego tekstu był pokaz pt. *Portret młodzieńca. W poszukiwaniu zaginionego arcydzieła Rafaela*, prezentowany w MNW od 21 listopada 2019 do 19 stycznia 2020.

² Janusz Wałek, *The Czartoryski "Portrait of a Youth" by Raphael*, „Artibus et Historiae” 1991, vol. 12, no. 24, s. 201–224; idem, *Rafała „Portret młodzieńca” ze zbiorów Czartoryskich*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 1999, t. 1, s. 13–82. Seria Nowa; Józef Grabski, *The Lost 'Portrait of a Young Man' (Attributed to Raphael) from the Collection of the Princes Czartoryski Family in Cracow. A Contribution to Studies on the Typology of the Renaissance Portrait*, „Artibus et Historiae” 2004, vol. 25, no. 50, s. 215–239.

³ Oprócz demaskatorsko-ironicznej powieści Zygmunta Miłoszewskiego *Bezcenny* (Warszawa 2013), można przywołać też kadry z filmów, jak choćby scenę w tajnej „kapliczce” kolekcjonera sztuki w *Vincim* Juliusza Machulskiego (2004), czy płonący obraz w składnicy zagrabionych dzieł sztuki w *Obróńcach skarbów* George’a Clooneya (2014).

⁴ Monika Kuhnke, „*Portret młodzieńca*” Rafaela – najcenniejszy z utraconych, „Cenne, bezcenne, utracone” 1997, nr 2, s. 9. Zob. też: Robert J. Kudelski, *Zaginiony Rafael. Kuliszy największej kradzieży nazistów*, Kraków 2014.

⁵ Zestawienia rycin według *Portretu młodzieńca* pojawiają się od początku XIX w. Ostatnio przedstawił je Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, vol. 3, *The Roman Portraits, ca. 1508–1520*, Landshut 2008, s. 94–99, kat. no. 70.

⁶ David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven–London 1994, s. 162 i nn.



il. 1 | fig. 1

Paulus Pontius,
 Portret Rafaela
 | Portrait of Raphael,
 1630-1640,
 Rijksmuseum,
 Amsterdam

fot. | photo © Rijksmuseum,
 Amsterdam

rysunki wykonane specjalnie z myślą o przełożeniu na język grafiki⁷. Sięgając po dzieła Rafaela, rytownicy kierowali się różnymi motywami – pragnieniem złożenia hołdu sztuce mistrza, ale też chęcią rynkowego wykorzystania jego sławy. Na przestrzeni stuleci zaowocowało to jednym z najciekawszych zjawisk w dziejach tzw. grafiki reprodukcyjnej, pokazującym, w jaki sposób medium graficzne może utrwać, albo wręcz współtworzyć, sławę dzieł sztuki, ale także deformować lub kreować ich wizerunek i przekaz treściowy⁸. Analiza rycin powtarzających *Portret młodzieńca* ukazuje, w jaki sposób na przestrzeni stuleci zmieniała się translacja dzieła malarskiego na język grafiki, w zależności od wyboru techniki oraz umiejętności i intencji rytowników. Co ciekawe, okazuje się, że to przeniesienie w inne medium wykaczało często poza prostą repetycję i odzwierciedlało kluczowe problemy artystyczne i estetyczne epoki lub środowiska. Ryciny według *Portretu młodzieńca* znakomicie obrazują też ambiwalentny charakter grafiki reprodukcyjnej, która z jednej strony powstaje jako swoisty efekt popularności pewnych dzieł, z drugiej zaś współtworzy ich sławę.

Najstarszym znanym wizerunkiem graficznym *Portretu młodzieńca*, lustrzanym w stosunku do malarskiego pierwowzoru, jest miedzioryt datowany na ok. 1630–1640, wykonany przez Paulusa Pontiusa (1603–1658) (il. 1)⁹. Ten znakomity rytownik działający w Antwerpii, uczeń Lucasa Vorstermana oraz bliski współpracownik Rubensa i van Dycka, nigdy nie opuścił Flandrii, a zatem tworząc swe dzieło, musiał posłużyć się dostępnym tam modelem. Trudno jednoznacznie określić ten bezpośredni wzór, skoro wczesne dzieje obrazu Rafaela nadal budzą wiele wątpliwości (przypuszcza się, że znajdował się on w północnej Italii, choć źródło tej informacji pochodzi dopiero z połowy XVII stulecia)¹⁰. Ponadto trzeba pamiętać, że w czasach, gdy Pontius wykonał



il. 2 | fig. 2

Anthony van Dyck,
Portrait of Raphael
| *Portrait of Raphael*,
The British
Museum, Londyn
| London

foto. | photo © Trustees of
the British Museum

⁷ Spośród ogromnej literatury poświęconej temu zagadnieniu można wymienić: *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, a cura di Konrad Oberhuber, catalogo di Achim Gnann, Palazzo Te, Mantua; Albertina, Wiedeń, 1999, Milano 1999; Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004; *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, ed. Edward H. Wouk, Manchester 2016.

⁸ Zob. *Raffaël und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. von Corinna Höper, Wolfgang Brückle, kat. wyst., Staatsgalerie Stuttgart, 2001, Hatje Cantz, Ostfildern 2001; *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830*, Hrsg. Stephan Brakensiek, Michel Polfer, kat. wyst., Musée national d'histoire et d'art, Luksemburg, 2009, Milano 2009.

⁹ Zob. *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Anthony van Dyck, part 6, comp. by Simon Turner, ed. by Carl Depauw*, Rotterdam 2002, s. 143–144, nr 494.

¹⁰ Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657, s. 169. Zob. też: J. Wałek, *The Czartoryski „Portrait of a Youth”...*, op. cit., s. 210–211; idem, *Rafała „Portret młodzieńca”...*, op. cit., s. 42 i nn.



il. 3 | fig. 3

Johannes Wierix (?),
Portret Lucasa van Leyden
 w: „Pictorum aliquot
 celebrium Germaniae
 inferioris effigies”
 | *Portrait of Lucas*
van Leyden in Pictorum
aliquot celebrium
Germaniae inferioris
effigies, 1572, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

foto: | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

swój miedzioryt, wygląd *Portretu młodzieńca* znany był już także dzięki malarskim kopiom¹¹. Właśnie we Flandrii jego sława zataczała coraz szersze kręgi, co dokumentuje szereg dzieł, na różne sposoby przywołujących kompozycję obrazu. Wśród tych prac najbardziej oczywiste odniesienie odnajdujemy w *Alegorii malarstwa* Jana Brueghla młodszego (Holandia, zbiory prywatne). Nie można wykluczyć, że bezpośrednim impulsem do wykonania ryciny przez Pontiusa mogło być dzieło z kręgu bliskiego rytownikowi, a mianowicie rysunek przedstawiający ogólny zarys sportretowanej postaci znajdujący się w tzw. włoskim szkicowniku Anthony’ego van Dycka (il. 2)¹². Pobyt w Italii (1621–1627) wywarł ogromny wpływ na twórczość van Dycka – powstałe wówczas rysunkowe „notatki” stanowiły nie tyle zapis widzianych dzieł, ile refleksję nad metodami pracy i kompozycjami dawnych mistrzów, wykorzystywaną później przez artystę we własnych dziełach¹³. Omawiany obraz (albo jego kopia, nie jest bowiem oczywiste, czy van Dyck oglądał oryginał) musiał zrobić na Flamandzie duże wrażenie, skoro na jego kompozycji wzorował kilka portretów, m.in. wizerunek własny¹⁴.

Miedzioryt Pontiusa – za sprawą umieszczonej u dołu rozbudowanej inskrypcji – jest najwcześniejszym dowodem na interpretowanie obrazu jako autoportretu Rafaela: *RAPHAEL DE VRBIN | Vrbinum Vrbs aluit: pinxit sua dextera, nempe | Qui melius quiret pingere, nullus erat. | Sic ipsum praeter bene quis pinxisset Apellem | Eximia eximios pingier arte decet | Pontius excudit, semel ut qui pinxit in Vrbe | Se, excusus toto, pictus et orbe foret*. W tym wyszukany tekst posłużono się formą laudacji, której tradycja sięga co najmniej połowy XV wieku. Porównanie do Apellesa stanowiło najwyższą pochwałę talentu artysty. W ten sposób komplementowano nie tylko kunszt Rafaela, ale także Fra Angelica, Dürera czy Tycjana, a spośród twórców z kręgu Pontiusa – van Dycka i Rubensa (nazywanego „Apellesem swych czasów” i „Apellesem Antwerpii”)¹⁵.

¹¹ Znane są co najmniej dwie wczesne kopie: obraz w Accademia di Carrara w Bergamo oraz obraz ze Stuttgartu zniszczony w czasie II wojny światowej. Zestawienie znanych malarskich kopii przedstawił Jürg Meyer zur Capellen – J. Meyer zur Capellen, op. cit., s. 94–99, kat. nr 70.

¹² British Museum, Londyn, nr 1957.1214.207.109.

¹³ David Jaffé, *New Thoughts on Van Dyck’s Italian Sketchbook*, „The Burlington Magazine” 2001, vol. 143, no. 1183 (October), s. 614–624; Van Dyck, *The Anatomy of Portraiture*, ed. Stijn Alsteens et al., New York–New Haven 2016, s. 87 nn.

¹⁴ Zob. Susan J. Barnes, *Van Dyck in Italy: 1621–1628*, New York 1986; Van Dyck, *The Anatomy of Portraiture...*, op. cit.

¹⁵ Ruth Wedgwood Kennedy, *Apelles redivivus* [w:] *Essays in Memory of Karl Lehmann*, ed. by Lucy Freeman Sandler, New York 1964, s. 160–170; Patricia A. Emison, *Creating the ‘Divine’ Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden–Boston 2004, s. 100 i nn.; Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersburg 2013, s. 117 i nn.



Porównanie Rafaela z Apellesem spotykamy w tekstach najbardziej wpływowych autorów piszących o sztuce – topos ten wykorzystali m.in. Vasari, Lomazzo i Bellori¹⁶.

Przyjęta przez rytownika formuła, w której graficznemu wizerunkowi *uomo illustro* towarzyszy pochwalna inskrypcja o literackich i antycznych odniesieniach, cieszyła się w Niderlandach popularnością już od XVI wieku. Co więcej, miała tam szczególną rangę – służyła stworzeniu kanonu sztuki niderlandzkiej (il. 3)¹⁷. Sam Pontius również wyko-

il. 4 | fig. 4

Paulus Pontius,
Erasmus Quellinus,
Podwójny portret
Petersa Paula Rubensa
i Anthony'ego
van Dycka | Double
Portrait of Peter
Paul Rubens and
Anthony van Dyck,
przed 1685,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

¹⁶ Zob. Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and history*, New Haven 1995; Sybille Ebert-Schifferer, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, „Accademia Raffaello. Atti e studi” 2006, vol. 5, s. 5–30. Serie Nuova.

¹⁷ Dobry przykład stanowią publikacje Domenicus Lampsoniusa (*Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, 1572) i Hendricka Hondiusa (*Pictorum aliquot celebrium praecipuae germaniae inferioris effigies*, 1610). Zob. też: Nadine Orenstein, *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Rotterdam 1996, vol. 1, s. 51, 133. *Studies in Prints and Printmaking*.



il. 5 | fig. 5

Balthasar Moncornet
 (wydawca) | (publisher),
Portret Rafaela
 | *Portrait of Raphael*,
 1656, The British
 Museum, Londyn
 | London

fot. | photo © Trustees of
 the British Museum

nywał takie laudacyjne portrety współczesnych artystów (np. podwójny portret Rubensa i van Dycka wykonany wraz z Erazmem Quellinusem) (il. 4)¹⁸. W odniesieniu do jego ryciny z wizerunkiem Rafaela warto odnotować, że towarzysząca jej inskrypcja stanowi pochwałę nie tylko malarskiego talentu mistrza z Urbino, lecz także walorów promocyjnych grafiki. Tym samym dowartościowuje umiejętności rytownika (w przypadku I stanu tej ryciny będącego także wydawcą), który wykonując ten miedzioryt, starał się oddać bogactwo faktur materiałów ukazanych na obrazie. Niestety nie wiadomo, czy zawarta w inskrypcji interpretacja sportretowanej postaci jako samego Rafaela zrodziła się dopiero wtedy, czy też odwoływała się do starszej tradycji. Pozostawiając to pytanie bez odpowiedzi, trzeba zarazem zaznaczyć, że powstanie miedziorytu przypadło na czas wzmożonej fascynacji sztuką Rafaela, która właśnie wtedy, w środowiskach kolejnych akademii, zyskała rangę kanonu sztuki „klasycznej”¹⁹.

Jest natomiast pewne, że rycina Pontiusa cieszyła się dużą popularnością. Jej kolejne wydanie przygotował znany flamandzki rytownik, wydawca i malarz działający w Antwerpii, Joannes Meyssens (1612–1670)²⁰, dla którego graficzny wizerunek Rafaela mógł mieć szczególnie wydźwięk, sam bowiem był autorem ważnej publikacji poświęconej portretom artystów (*Image de divers hommes d'esprit sublime...*, 1649). W połowie stulecia rycinę wyraźnie zależną od miedziorytu Pontiusa (il. 5) opublikował Balthasar Moncornet (ok. 1600–1668), działający w Paryżu rytownik i wydawca. Kompozycja ta jest odwrócona w stosunku do ryciny flamandzkiej, a ujęcie w owal spowodowało redukcję partii tła. Powtórzone natomiast zasadniczą część inskrypcji towarzyszącej graficznemu wzorowi autorstwa Pontiusa, będącej podstawą do rozpowszechniania autoportretowej interpretacji obrazu. Zasadne jest przypuszczenie, że to właśnie rycinom, a nie lakonicznym wzmiankom w źródłach pisanych, obraz – jako wizerunek Rafaela – zawdzięczał coraz większą popularność.

W XVIII wieku pojawiły się kolejne graficzne przywołania portretu. Co ciekawe, dwukrotnie zostały one umieszczone we frontyspisach cykli rycin „reprodukujących” słynne kartony

¹⁸ Anthony van Dyck as a Printmaker, kat. wyst., ed. Carl Depauw et al., Museum Plantin-Moretus, Antwerpia; Rijksmuseum, Amsterdam, 1999–2000, Amsterdam–New York 1999, s. 291–292.

¹⁹ Zob. Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico, a cura di Giulio Carlo Argan, Francesco Sissini, Renato Grispo, kat. wyst., Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencja, 1984, Firenze 1984; Edouard Pommier, Raffaello e il classicismo francese del XVII secolo, Sant'Angelo in Vado 2004.

²⁰ Znany jest też III stan tej kompozycji, wykonany po usunięciu adresu Meyssensa. *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings...*, op. cit., s. 143–144, kat. nr 494.III.



Rafała – projekty tapiserii zamówionych do Kaplicy Sykstyńskiej przez papieża Leona X. Te monumentalne kompozycje stworzone przez Rafała i jego warsztat zostały w 1623 roku zakupione przez księcia Walii (przyszłego Karola I) i szybko zyskały rangę najcenniejszych dzieł w zbiorach królewskich, co następnie znalazło odzwierciedlenie w seriach graficznych popularyzujących kartony oraz ich historię (il. 6). W latach dziewięćdziesiątych XVII wieku na polecenie Williama III kartony poddano zabiegom konserwatorskim, a następnie specjalnie dla nich stworzono galerię w królewskim pałacu Hampton Court (The Cartoon Gallery)²¹. Widok galerii przedstawiała rycina wykonana przez Simona Gribelina (1661–1733),

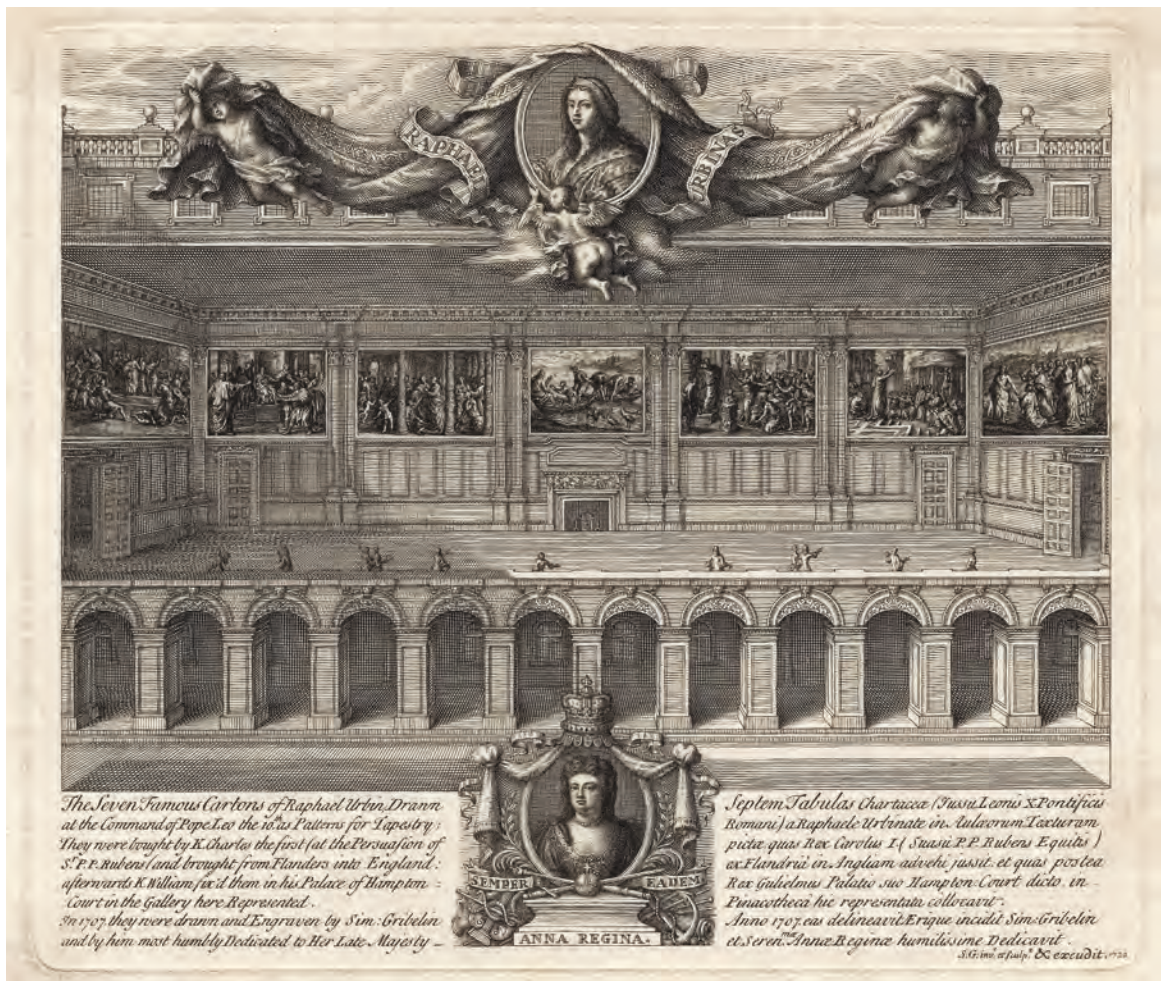
il. 6 | fig. 6

John Simon, Karta tytułowa cyklu rycin według kartonów Rafała („VII Tabulae Raphaelis...”)

Frontispiece of a set of prints after Raphael's cartoons (VII Tabulae Raphaelis...), ok. c. 1720–1725, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

²¹ Dzieła te odegrały ogromną rolę w dziejach myśli o sztuce w Anglii – m.in. w popularyzacji wiedzy o najznamienniejszych dziełach sztuki i w tworzeniu kanonu sztuki europejskiej – zob. Chia-Chuan Hsieh, *Publishing the Raphael Cartoons and the Rise of Art-Historical Consciousness in England, 1707–1764*, „The Historical Journal” 2009, no. 52/4, s. 901 i nn.



il. 7 | fig. 7

Simon Gribelin,
Frontispis cyklu
rycin według
kartonów Rafała
Frontispiece of
a set of prints after
Raphael's cartoons,
1720, The British
Museum, London
| London

fot. I photo © Trustees of
the British Museum

działającego w Londynie hugenockiego rytownika, wydawcę i grawera (il. 7)²². Stanowiła ona frontyspis do wydanej w 1720 roku reedycji serii rycin „The Seven Famous Cartons [sic] of Raphael”, powstałej w 1707 roku i intensywnie reklamowanej w prasie. W zwieńczeniu przekroju galerii putta unoszą medalion z wizerunkiem Rafała, zaczerpniętym z interesującego nas obrazu. U dołu, pod kompozycją, a zarazem dokładnie poniżej wizerunku malarza, umieszczono medalion z podobizną królowej Anny, której rytownik zadedykował tę publikację (sprzedaż była anonsovana przez syna artysty jeszcze w 1735 roku). Trudno jednoznacznie wskazać źródło inspiracji do zestawienia kartonów z tym konkretnym wizerunkiem Rafała – impulsem mogły być zarówno omówione XVII-wieczne ryciny z pracą Pontiusa na czele, jak i kolejne malarskie kopie obrazu znajdujące się na Wyspach Brytyjskich²³.

²² Sheila O'Connell, Simon Gribelin (1661–1733). Printmaker and Metal-Engraver, „Print Quarterly” 1985, vol. 2, no. 1 (March), s. 31, 34, kat. nr 7; C.-C. Hsieh, op. cit., s. 905 i nn.

²³ Zob. J. Meyer zur Capellen, op. cit., s. 94–99, kat. nr 70.



O podziwie dla kartonów Rafaela, wpisującym się w kolejny okres fascynacji twórczością mistrza z Urbino, świadczy też kolejna seria rycin „reprodukujących” te prace, opublikowana zapewne nieco później i od początku pomyślana jako dzieło o zasięgu międzynarodowym (dwujęzyczne inskrypcje, sprzedaż w Londynie i w Paryżu)²⁴. Interesujący nas portret znajduje się w centrum alegorycznej kompozycji stanowiącej frontyspis serii (il. 8). Autor ryciny – Nicolas Tardieu (1674–1749) wykorzystał wzór stworzony przez Louisa Chérona (1660–1725), francuskiego malarza historycznego i twórcę ilustracji książkowych, który u schyłku XVII wieku jako protestant wyemigrował do Anglii. Wizerunek Rafaela, ponownie ograniczony do półpostaci ujętej owalnym medalionem, umieszczono na cokole. Obok przysiadło putto, które zwraca się ku personifikacji Malarstwa, wskazując na portret malarza. Powyżej wlatuje Chronos, który odsłania kotarę skrywającą *Przemienienie Pańskie*, podkreślając w ten sposób ponadczasowy wymiar ostatniego, niedokończonego dzieła mistrza.

il. 8 | fig. 8

Nicolas Tardieu
według Louisa Chérona
after Louis Chéron,
Frontyspis cyklu rycin
według kartonów
Rafaela | Frontispiece
of a set of prints after
Raphael's cartoons,
ok. c. 1721, Harvard
Art Museums / Fogg
Museum, Gift of
Belinda L. Randall from
the collection of John
Witt Randall

fot. | photo © President and
Fellows of Harvard College

²⁴ Inskrypcja podkreśla szczególną rangę dzieł reprodukowanych w publikacji: VII Tabulae | RAPHAELIS | URBIN: | Quas Hortatu Pauli Rubenij Eq: Rex et Regina. | The Seven CARTONS of RAPHAEL URBIN | that King Charles I bought by the Advice of Paul Ruben & which are preserv'd in the Gallery | at Hampton Court erected for that Purpose | by the Order of King WILLIAM & Q. MARY.



RAPHAEL SANZIUS de VRBINO

Pictorum omnis prope modum ævi summus artifex, die Servatoris nostri emortuali. f. Parasceves dicto, natus est. A patre, et pater pater Petrus de Perugia, et pater disciplinatus brevi lentos operat progressus, ut suorum omniumque scutorum temporum miraculum credidit. Sub hoc pontificem Pontifex III. commendatus sumo quod dom. et suorum favor eius est. Leonis quippe Pontifex Rom. X. affectus adeo erant, ut Raphael peripatuo iacobum in augustinum sedis Rom. purpurator. Consortium eius esset, nisi nimis mulierum amore evenisset, et de fine abusu exhaustus vitam in fere etatis A. 17. 20. et 37. mature satis finis. Raphael pinxit.

E. W. Knorr sc. et excud. Nor.

il. 9 | fig. 9

Georg Wolfgang
Knorr, Portret Rafaela
Portrait of Raphael
w: | in Historische
Künstler-Belustigung
oder Gespräche In
dem Reiche derer
Todten..., München
1738, Germanisches
Nationalmuseum,
Monachium | Munich

foto. | photo © Germanisches
Nationalmuseum

111.

Na ten obraz wskazuje również wyposażona w cyrkiel personifikacja Rysunku. Po prawej stronie kompozycji zasiada personifikacja Rzeźby wsparta o *Torso Belwederskie*. Rycina wykorzystywała tradycyjny język alegorii, aby wyrazić „ducha epoki”: kompozycja prezentująca jednocześnie wizerunek malarza, dzieło wieńczące jego artystyczne dokonania oraz źródła inspiracji jego sztuki, stanowiła swoistą próbę kondensacji życia i twórczości Rafaela, postrzeganych wówczas na gruncie akademickiej teorii i praktyki jako ponadczasowy ideał artystyczny i moralny – wcielenie greckiej kalokagatii²⁵. W tym kontekście umieszczenie autoportretu artysty w centrum kompozycji nabierało dodatkowego znaczenia. Analizując angielskie przykłady graficznej recepcji obrazu, warto może odnotować, że u schyłku XVIII wieku, podczas swej podróży po Anglii, kartonami Rafaela zachwyciła się Izabela Czartoryska, która kilkanaście lat później została właścicielką *Portretu młodzieńca*²⁶.

Jeszcze inaczej omawiany wizerunek przywołał Georg Wolfgang Knorr (1705–1761), niemiecki rytownik i wydawca, a także pisarz o sztuce. Zamieścił on rycinę przedstawiającą *Portret młodzieńca* w swym opublikowanym w 1738 roku w Norymberdze dziełku *Historische Künstler=Belustigung*, stanowiącym przykład bardzo popularnego wówczas gatunku literackiego, jakim były tzw. rozmowy zmarłych (il. 9). Knorr opisał spotkanie w zaświatach Rafaela i Albrechta Dürera oraz ich rozmowę o dziejach życia, sztuce i własnej pośmiertnej sławie²⁷. Tekst tej biograficznej pracy, czerpiącej obficie z dzieł Sandrarta i Vasario, poprzedzały dwie ryciny wykonane przez samego Knorra, prezentujące wizerunki obu artystów. Co istotne, wzorem tych przedstawień były – jak wskazują sygnatury – autoportrety obu malarzy. W przypadku wizerunku Dürera bezpośredni wzór stanowiła rycina Lukasa Kiliana z 1608 roku, inspirowana autoportretem artysty umieszczonym w *Święcie różańcowym* z 1506 roku. Wzorem dla przedstawienia Rafaela była bez wątpienia rycina Pontiusa. Graficzne wizerunki obu twórców nie stanowiły jedynie neutralnego uobecnienia ich postaci – niebiański dialog rozpoczynał się bowiem od ich wzajemnego rozpoznania, możliwego dzięki temu, że za życia Dürer przesłał Rafaelowi swój autoportret²⁸. Ryciny opatrzone łacińskimi inskrypcjami przedstawiającymi charakterystykę dokonań obu malarzy, co jest zgodne z ogólnym zamysłem pracy Knorra, wpisującej się w ten dość oryginalny sposób w ówczesny rozkwit popularności biografii artystów.

W następnych dekadach właśnie ten wymiar ilustracyjny (towarzyszenie tekstowi prezentującemu życiorys i dokonania Rafaela) stał się kluczem do atrakcyjności interesującego nas wizerunku na arenie wydawniczej²⁹. Kolejne ryciny według *Portretu młodzieńca*, pochodzące

²⁵ Zob. Martin Rosenberg, *Raphael and France. The Artist as Paradigm and Symbol*, Pennsylvania 1995; C.-C. Hsieh, op. cit., s. 910 i nn.

²⁶ Zob. Izabela Czartoryska, *Podróż po Anglii. Dziennik podróży po Anglii i Szkocji w roku 1790*, opracowanie i wprowadzenie Agnieszka Whelan, przeł. Zdzisław Żygulski jun. i Agnieszka Whelan, Warszawa-Toruń 2015.

²⁷ Georg Wolfgang Knorr, *Historische Künstler=Belustigung, oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beiden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino (Nürnberg 1738)*, herausgegeben und eingeleitet von Hans Christian Hönes, „Fontes” 2014, Bd. 81.

²⁸ Znaczenie towarzyszących tekstowi portretów akcentował też podtytuł tej publikacji: [...] *Gespräche [...] nebst ihren wahren und eigentlichen Portraits, nach denen besten Stucken accurat vorgestellt werden.*

²⁹ Na przykład konturowa główka z dzieła *Allgemeines Künstlerlexikon, oder Lebensbeschreibungen 223 berühmter Künstler*..., Augsburg 1797. Inny przykład to ilustracja zamieszczona w *L'Europe illustre...* Jeana-François Dreux du Radiera (Paris 1755, t. 1, wyd. Michel Odieuvre), stanowiąca cytat z obrazu (wizerunek został ograniczony do popiersia). Zob. też: „Czasy! Ludzie! Ich dzieła!” *Teatr obrazów księżnej Izabeli Czartoryskiej. Obrazy i miniatury z Domu Gotyckiego i Świętyni Sybilli w Puławach*, koncepcja Dorota Dec, Janusz Wałek, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, 2001, Kraków 2001, kat. nr 108–109.



z XVIII wieku, utrwalają jego interpretację jako autoportretu Rafaela. Szereg z nich stanowi jednak zaledwie odległe echo samego obrazu. Na przykład w dziele weneckiego grafika Giacomina Zatty (czynny ok. 1791–1794) wizerunek malarza został mocno uproszczony, a dla przekazu ryciny najważniejsza jest umieszczona pod kompozycją wierszowana laudacja: *Raffaello | Natura ed Arte gli mostraro il Bello | Ch'egli imitò ne l'opre di pennello. | E l'avria forse con destrezza vinto | Se in maggior lotta non cadeva estinto (il. 10)*. Z kolei w kategorii trawestacji można analizować pracę turyńskiego grafika Pietra Peiroleriego (1741 – ok. 1777) (il. 11). Nie tylko bowiem zmniejszył on kadr, ale też zmienił układ dłoni modela, w których umieścił prostokątną tabliczkę (zapewne obraz), co miało stanowić odniesienie do artystycznej profesji sportretowanego. Ponownie najciekawszym elementem tego przeciętnego dzieła jest inskrypcja, głosząca dobitnie (a w kontekście wprowadzonych zmian także nieco obłudnie), że jest to „portret Rafaela z Urbino namalowany przez niego samego” (*Ritratto di Raffaello d'Urbino dipinto da lui medesimo*).

Od drugiej połowy XVIII wieku najwyższą formą pochwały artysty było już nie porównanie do Apellesa, ale obwołanie „drugim Rafaellem”³⁰. Kolejne graficzne odwołania do *Portretu młodzieńca* pojawiają się w licznych publikacjach będących przejawem przypadającej na ten czas eksplozji kultu „boskiego” Rafaela³¹. Wydaje się, że dzięki kolejnym graficznym repetycjom i przywołaniom portret miał szansę stać się kanonicznym wizerunkiem malarza. Taka interpretacja dzieła skusiła zapewne Czartoryskich i następnie funkcjonowała w ich kręgu – sama Izabela odnotowywała obraz słowami: *Portret Rafaela, przez niego samego malowany*³². Co ciekawe, w połowie stulecia sam książę Adam Jerzy Czartoryski wśród dowodów przemawiających

³⁰ *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, a cura di Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, Roma 1990; M. Rosenberg, op. cit.; S. Ebert-Schifferer, op. cit., s. 20 i nn.

³¹ Na przykład rycina autorstwa Philiberta Boutrois pojawiła się jako frontyspis monografii Rafaela *Vie et œuvre complète de Raphaël Sanzio* Charlesa Paula Landona, wydanej w 1805 w ramach serii *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres*.

³² Izabela Czartoryska, *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 105, poz. 1280. Jeszcze wyraźniej jest to odnotowane w *Katalogu rozumowanym Domu Gotyckiego* (t. 3, s. 9; BCzart. Rkps 2917): „Portret Rafaela, będący w gabinecie Domu Gotyckiego, łączy w sobie dwie drogie pamiątki: podobieństwo twarzy tak sławnego człowieka i zapewnienie, że rysy jego własnej są ręki”.

za autentycznością obrazu wymieniał właśnie wykonane według niego „sztychy”³³.

W XIX wieku dzieło stało się przedmiotem analiz naukowych, których autorzy nie byli bynajmniej zgodni ani co do identyfikacji modelu, ani co do autorstwa Rafaela³⁴. Wątpliwości te jednak późno przedostały się do przekazu graficznego. Warto natomiast zwrócić uwagę, że w tym okresie ryciny stały się źródłem informacji – o nieustalonej genezie – na temat dziejów portretu. Najciekawszym przykładem prezentacji takich proveniencyjnych dociekań jest wykonany w latach dwudziestych XIX wieku miedzioryt Pietera Jana de Vlamyncka (1795–1850) (il. 12). Inskrypcja umieszczona na rycinie przedstawia historię obrazu niemal od czasów jego powstania: *Raphaël d'Urbino peint par lui même. Ce Tableau provient de la fameuse Collection du Duc de Mantoue qui le tenait de Jules Romain. Il appartient maintenant à Mr Reghellini de Schio*³⁵. Pierwsza część tekstu sugeruje, że po śmierci Rafaela (1520) obraz trafił do jego ucznia i współpracownika Giulia Romano (1499? – 1546)³⁶. W 1524 roku artysta ten został zaproszony na dwór Federica II Gonzagi w Mantui i pracował tam aż do śmierci. Ten fakt z jego biografii uprawdopodobnia pozostanie dzieła w „słynnej kolekcji władcy Mantui”. Jako aktualnego właściciela autoportretu Rafaela inskrypcja wymieniała pisarza i masona Marcella Reghelliniego (1763–1855), znanego jako Reghellini de Schio. Wiadomo, że wszedł on w posiadanie obrazów ze znaczących kolekcji z północnych Włoch i starał się je intensywnie wypromować z myślą o jak najkorzystniejszej sprzedaży³⁷. W opublikowanym w 1826 roku katalogu swej kolekcji, przy opisie interesującego nas obrazu Reghellini wymienił liczne



il. 10 | fig. 10

Giacomo Zatta,
Portret Rafaela
| *Portrait of Raphael*,
lata 90. XVIII w.
| the 1790s, The
British Museum,
Londyn | London

fot. | photo © Trustees of
the British Museum

il. 12 | fig. 12

Pieter Jan de Vlamynck,
Portret Rafaela
| *Portrait of Raphael*,
lata 20. XIX w. (?)
| the 1820s (?),
Muzeum Narodowe
w Krakowie / Muzeum
Książąt Czartoryskich
| The National Museum
in Krakow / Princes
Czartoryski Museum

fot. | photo Archiwum
Fotograficzne Muzeum
Narodowego w Krakowie

³³ Janusz Pezda, *Młodzieniec z szafirem. O nieudanej próbie sprzedaży obrazu Rafaela „Portret młodzieńca”*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2012, t. 5, s. 172. Seria Nowa.

³⁴ Zob. przyp. 1.

³⁵ Zob. J. Wałek, *The Czartoryski „Portrait of a Youth”...*, op. cit., s. 222; idem, *Rafaella „Portret młodzieńca”*, s. 37, 45; „Czasy! Ludzie! Ich dzieła!”, op. cit., kat. nr III–II2.

³⁶ W osobie Giulia Romano upatrywano też niekiedy autora lub współautora *Portretu młodzieńca*. Zob. też: J. Wałek, *The Czartoryski „Portrait of a Youth”...*, op. cit., s. 210; J. Grabski, op. cit., s. 226.

³⁷ Zaoferował je na brukselskim dworze, a także udał się w tym celu na Wyspy Brytyjskie. Eugène Warmenbol, *Sarah Belzoni and Her Mummy. Notes on the Early History of the Egyptian Collection in Brussels* [w:] *Collections at Risk. New Challenges in a New Environment*, ed. Claire Derriks, Atlanta 2017, s. 152–153. Zob. też: „Messager des Sciences et des Arts” 1826, s. 417.

il. 11 | fig. 11

Pietro Peiroleri,
Portret Rafaela
| *Portrait of Raphael*,
ok. | c. 1770,
Rijksmuseum,
Amsterdam

fot. | photo © Rijksmuseum,
Amsterdam

dowody jego rangi i urody – oprócz przywołania opinii znawców sztuki wspomniął również, że wizerunek był wielokrotnie utrwalany w medium graficznym, poczynając od miedziorytu wykonanego przez Pontiusa³⁸. Zawierając treści cytowanej inskrypcji, trzeba uznać, że wzorem dla ryciny Vlamyncka nie mógł być obraz znajdujący się już wówczas w posiadaniu Czartoryskich, którzy – według ich własnego przekazu – mieli go nabyć od rodu Giustinianich³⁹. Czy zatem omawiana rycina dokumentuje istnienie kolejnego malarskiego wizerunku Rafaela – repliki lub kopii o północnowłoskiej proveniencji?⁴⁰ Rozważania na ten temat wykraczają poza ramy tego tekstu, warto jednak zauważyć, że analiza pracy Vlamyncka jeszcze pogłębia wątpliwości. Porównanie jej ze znanymi fotografiami obrazu uwidacznia odmienne przedstawienie rysów twarzy i fryzury, a także wyraźne sfeminizowanie modelu. Różnice te można wyjaśniać innym wzorem, ale też gustem epoki – graficzne interpretacje obrazów dawnych mistrzów tylko pozornie są neutralne.

O tym, że nawet stosunkowo nieodległe dzieje obrazu pozostają nadal niejasne, świadczy tuszowa adnotacja umieszczona na egzemplarzu ryciny Vlamyncka zachowanym w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich: *aquis par le p-ce Adam Czartoryski en 1808 à Venise*⁴¹. Zapis ten zdaje się zaprzeczać powszechnie przyjmowanemu stwierdzeniu, że wizerunek Rafaela został zakupiony podczas pobytu książąt Czartoryskich we Włoszech, przypadającego na przełom stuleci (1799–1801). Co więcej, inskrypcja ta pozwala przyjąć, że w kręgu Czartoryskich praca Vlamyncka była uznawana za „reprodukcję” posiadanego przez rodzinę obrazu!

Odkąd znalazł się w kolekcji Czartoryskich, portret zyskał szerszy odbiór: był udostępniany w Hôtel Lambert, a następnie w połowie stulecia zaistniał na londyńskim rynku sztuki⁴². Stał się przedmiotem analiz publikowanych w kolejnych monografiach Rafaela. Dziełem, które w pewnym sensie kanonizowało jego rangę w twórczości artysty był staloryt autorstwa Alexisa-François Girarda (1787–1870) (il. 13). Praca paryskiego rytownika i wydawcy w pełni zasługującego na miano biegłego *graveur d'interprétation* została zamieszczona jako frontyspis we francuskiej edycji pierwszej naukowej monografii Rafaela autorstwa Johanna Davida Passavanta (1787–1861), *Raphael d'Urbini et son père, Giovanni Santi* (1860)⁴³. Publikacja Passavanta – malarza, historyka sztuki oraz kuratora Städelches Kunstinstitut we Frankfurcie nad Menem – stała się wówczas modelową biografią artysty i wzorem dla naukowych opracowań

³⁸ *Catalogue de tableaux précieux formant la collection de M. Reghellini de Schio, précédé d'une Notice historique sur l'arrivée de ces tableaux dans le Royaume des Pays-Bas*, Brussels 1826, s. 15–17, kat. nr 30.

³⁹ Zob. *Poczet pamiątek...*, nr 1280.

⁴⁰ Istnienie kolejnych kopii obrazu potwierdza pochodząca ze zbliżonego czasu rycina Felice Zulianiego (zm. 1834), weneckiego rytownika specjalizującego się w wykonywaniu rycin według obrazów dawnych mistrzów. Towarzysząca rycinie inskrypcja: *Raffaello Sanzio da un Quadro in tella alto piedi parig. 2 poll. 6. lin. 10 largo piedi parig. 2. poll. 1. esistente presso il Sig. l Niccola Antonioli e similissimo a quello da cui Paolo Ponzio trasse il suo rarissimo intaglio del Ritratto medesimo*, wskazuje, że jej pierwowzorem był obraz na płótnie [sic] znajdujący się w posiadaniu niejakiego Niccola Antoniolego, „najbardziej podobny” (*similissimo*) do wizerunku, który w swej „niezwykle rzadkiej” (*rarissimo*) rycinie utrwalił Paulus Pontius.

⁴¹ Nr inw. XV R-3695a. Zob. J. Wałek, *The Czartoryski „Portrait of a Youth”...*, op. cit., s. 222; idem, *Rafaela „Portret młodzieńca”...*, op. cit., s. 38–39; J. Grabski, op. cit., s. 230.

⁴² Książę Adam Jerzy wysłał w 1850 obraz do Londynu z myślą o jego sprzedaży. Do Paryża wrócił zapewne w 1852 (w międzyczasie obraz próbowano sprzedać również w Berlinie) – zob. Janusz Pezda, *Młodzieniec z szafirem...*, op. cit., s. 167–178.

⁴³ Pierwsze wydanie dzieła Passavanta w języku niemieckim (*Raphael von Urbini und sein Vater Giovanni Santi*) zostało opublikowane w Lipsku w 1839. Passavant sam nigdy nie widział obrazu, zaufał osądowi Gustava Friedricha Waagena – zob. J. Wałek, *Rafaela „Portret młodzieńca”...*, op. cit., s. 20 i nn.; „Czasy! Ludzie! Ich dzieła!...” op. cit., nr 110.



il. 13 | fig. 13

Alexis-François
Girard, *Portrait of Raphael*
| *Portrait of Raphael*,
1860, Muzeum
Narodowe w Krakowie
/ Muzeum Książąt
Czartoryskich | The
National Museum
in Krakow / Princes
Czartoryski Museum

fot. | photo Archiwum
Fotograficzne Muzeum
Narodowego w Krakowie

o ambicjach *catalogue raisonné*. Analizując autoportret Rafaela, Passavant odnotował znane malarskie kopie obrazu, a także – co zrozumiałe u tego znawcy sztuki „papierowej” – jego graficzne powtórzenia⁴⁴. Pracę Girarda, opatrzoną proveniencyjną inskrypcją: *Raphaël d'Urbino de la Collection du Prince A. Czartoryski à Paris*, można uznać za jedno z najwierniejszych graficznych powtórzeń *Portretu młodzieńca*. Co więcej, jest to zarazem jedna z nielicznych kompozycji graficznych według interesującego nas obrazu, której faktyczny pierwowzór nie budzi wątpliwości.

Powątpiewania dotyczące interpretacji, którą w szerszych kręgach zainicjowała rycina Pontiusa, pojawiają się intensywniej u samego schyłku XIX wieku (*Portret młodzieńca* opublikował Paryż dopiero w listopadzie 1882 roku i został przewieziony do Krakowa). Graficznym echem tych kontrowersji jest datowana na rok 1881 rycina cenionego francuskiego rytownika Alphonse'a François (1814–1888)⁴⁵. Jej inskrypcja informuje, że sportretowana postać to Francesco Maria I della Rovere (1490–1538), książę Urbino. Taką właśnie identyfikację modelu forsował François-Anatole Gruyer, autorytet z zakresu malarstwa Rafaela, w publikacji z tego samego roku zatytułowanej *Raphael. Peintre de portraits*⁴⁶. Jego zdaniem omawiany obraz miał być młodzieńczym wizerunkiem tego słynnego kondotiera i patrona sztuki pochodzącego z jednego z najznamienitszych rodów XVI-wiecznej Italii⁴⁷.

Ryciny, a dokładniej towarzyszące im inskrypcje, akcentowały to, co – w opinii rytowników i wydawców – czyniło obraz atrakcyjnym dla odbiorców. Większość z nich wskazywała, że pierwowzorem był wykonany własną ręką wizerunek „boskiego” Rafaela. Te same zagadnienia, tj. identyfikacja sportretowanego modelu oraz atrybucja niesygnowanego obrazu, miały następnie nurtować znawców i historyków sztuki, którzy od pierwszej połowy XIX wieku podejmowali się naukowych analiz dzieła. Refleksja nad graficzną recepcją obrazu znanego współcześnie jako *Portret młodzieńca* pokazuje, że o jego atrakcyjności na rynku wydawniczym decydowała rozpoznawalność osoby portretowanej oraz autorstwo pierwowzoru. A o popularności dzieła i kolejnych kontekstach, w których ono funkcjonowało, mogła zadecydować jedna – ale znakomita – rycina.

⁴⁴ Johann David Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, t. 2, Paris 1860, s. 96–98, nr 77.

⁴⁵ Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle*, Paris 1887, t. 6, nr 13; Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs...*, Paris 1913, t. 2, nr 13.

⁴⁶ François-Anatole Gruyer, *Raphael. Peintre de portraits. Fragments d'histoire et d'iconographie sur les personnages représentés dans les portraits de Raphael*, Paris 1881, t. 1, s. 249–256.

⁴⁷ Zob. *Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy*, edited by Ian F. Verstegen, Kirksville 2007.