

JANUSZ WAŁEK

RAFAELA *PORTRET MŁODZIEŃCA* ZE ZBIORÓW CZARTORYSKICH*

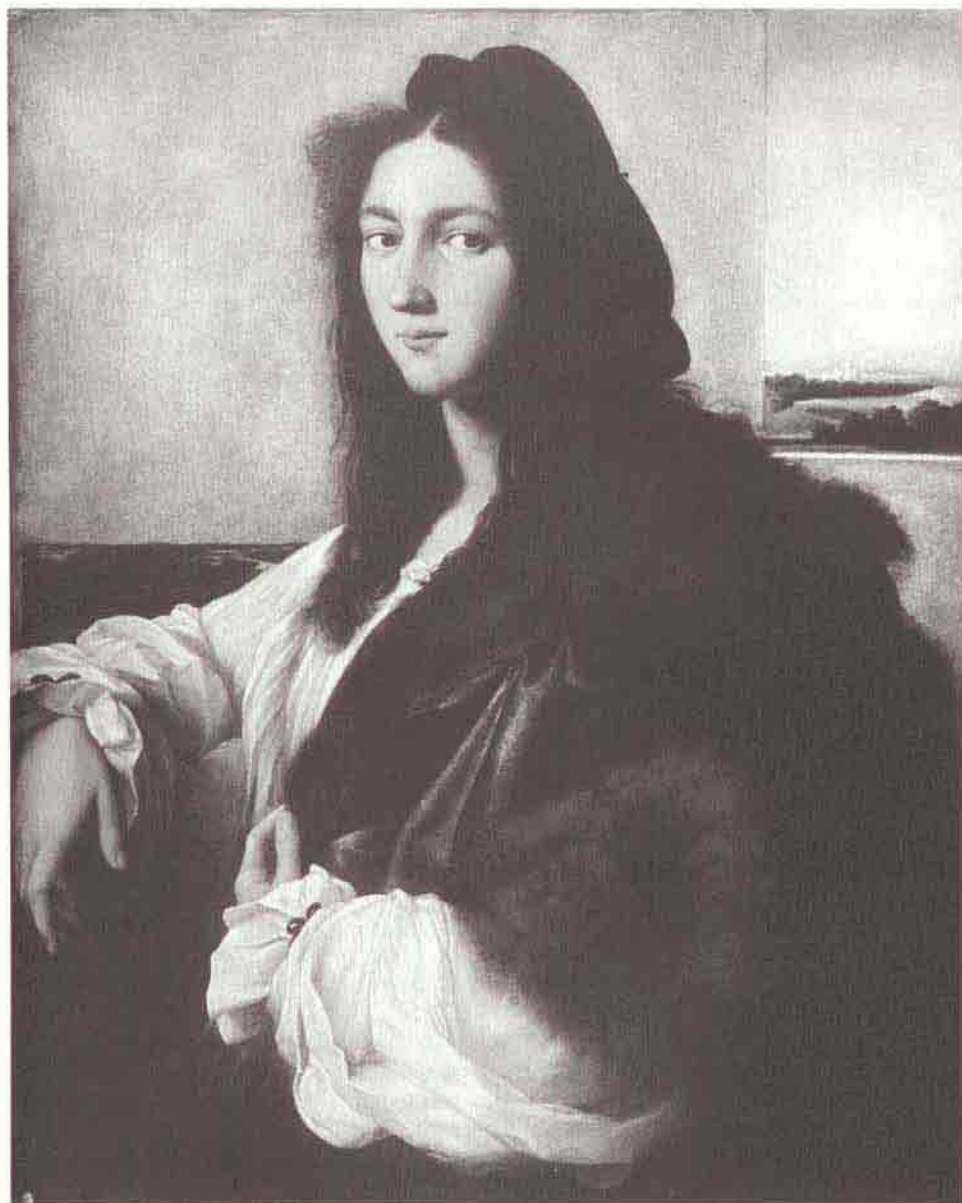
WPROWADZENIE

Portret młodzieńca Rafaela (il. 1), znajdujący się w Polsce od początku wieku XIX w posiadaniu rodziny Czartoryskich, zaginął w czasie II wojny światowej¹. Pusta rama po nim, liczne zdjęcia (il. 2–5) i barwne reprodukcje², opisy

* Pierwsza wersja tego artykułu, zatytułowana *The Czartoryski „Portrait of a Youth” by Raphael*, została opublikowana w czasopiśmie „Artibus et Historiae”, 24, 1991, s. 201–224. Obecna wersja została złożona do druku w r. 1994. Opracowania poświęcone twórczości Rafaela, jakie pojawiły się od tego czasu, nie wnoszą nic nowego do interpretacji zaproponowanej w niniejszej rozprawie.

¹ Obraz namalowany olejno na desce o wymiarach 76,8 × 60,8 cm. Grubość deski 15–17 mm. Parkietowany – sześć listew poprzecznych przyklejonych do deski i sześć podłużnych wierzchnich. Obraz niesygnowany i niedatowany. Nry inwentarza: Dom Goetycki – 1280; Muzeum XX. Czartoryskich – V-239. Por. [H. Ochęnkowski], *Galeria obrazów. Katalog tymczasowy. Wydawnictwo Muzeum XX. Czartoryskich*, Kraków 1914, s. 36; w egzemplarzu muzealnym uzupełniające adnotacje odręczne Stefana Komornickiego. – Rama drewniana, złożona, ozdobiona motywem klosów, dziewiętnastowieczna, wykonana w Krakowie, przechowywana dotąd w Muzeum.

² W Archiwum Fotograficznym Muzeum Czartoryskich znajdują się dwie klisze przedstawiające cały obraz: nr V-143, fot. A. Pawlikowski (1912–1914), i nr V-144, fot. S. Komornicki (1934), a także trzy wysokiej jakości klisze ukazujące fragmenty obrazu. Zdjęcia te wykonane zostały w roku 1930 przez Stanisława Muchę, na zamówienie prof. dra F. Offnera. Są to: V-145 – głowa sportretowanego; V-146 – partia tułowia z rękami; V-147 – krajobraz za oknem. – Reprodukcje barwne: luźna reprodukcja (wraz z obrazem Leonarda da Vinci *Dama z gronostajem*) wykonana w Zakładzie Reprodukcyjnym „Zorza” w Krakowie, ul. Św. Krzyża, w roku 1909; pocztówka kolorowa firmy „Stella” w Bochni, oznaczona numerem 28. Najlepsza znana mi reprodukcja barwna obrazu Rafaela znajduje się w zeszycie „Arkad” z października 1938, nr 10, na frontyście.



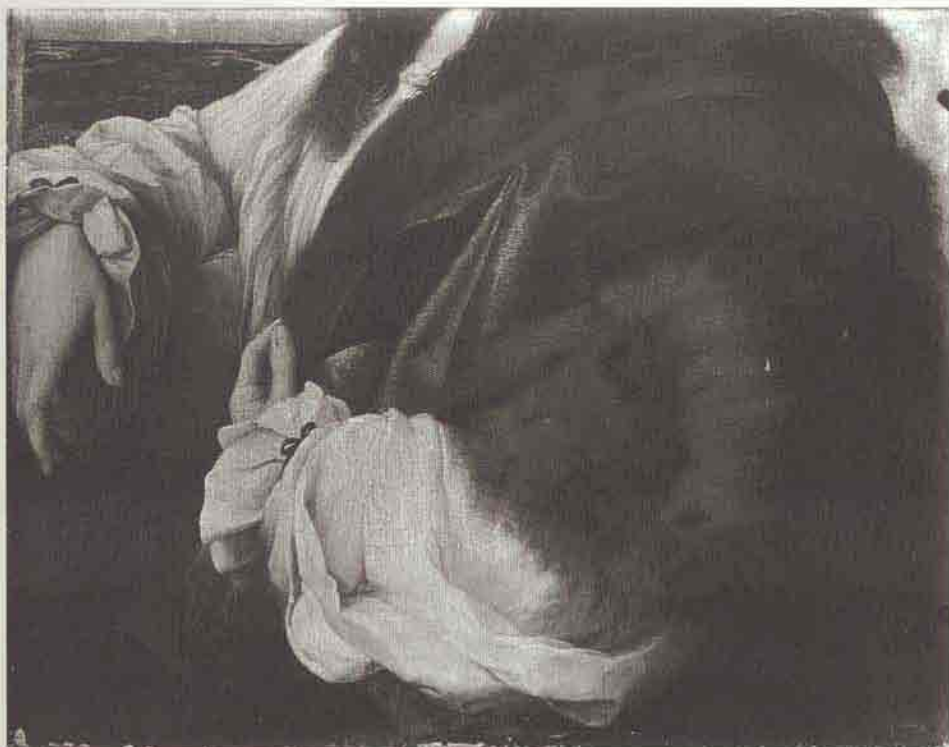
1. Rafael, *Portret młodziężca* (fot. A. Pawlikowski, 1912–1914)



2. Rafael, *Portret młodzieńca* (repr. T. Zaucha, z: „Arkady”, IV/10, 1938)



3. Rafael, *Portret młodzieńca*, fragment (fot. S. Mucha, 1930)



4. Rafael, *Portret młodzieńca*, fragment (fot. S. Mucha, 1930)

inwentarzowe³, a także wspomnienia ludzi znających dzieło z autopsji – wszystko to współtworzy dzisiaj wokół utraconego obrazu piękną i zarazem dramatyczną legendę. Zapewne dużą rolę odgrywa w tej legendzie uroda tajemniczego modela sprzed kilku wieków. „Spojrzenie spoza rzęs, nie więcej niż mgnienie, sekunda, i w nim świadomość inna, czekająca, zacząjona, nieomal zamaskowa-

³ Najdokładniejszy opis obrazu przekazał S. Komornicki, *Muzeum Księżąt Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1929, s. 13, poz. 56: „Portret młodej osoby (zapewne chłopca) w półpostaci siedzącej w lewo, głowa prawie na wprost; prawa ręka wsparta o stół, lewa podtrzymuje ubiór na piersiach. Długie kasztanowate włosy przykrywa czarny beret, zsunięty na lewą stronę głowy. Ubiór stanowi biała, obficie sfałdowana koszula; od lewego ramienia spada na kolana spod sutego kołnierza i obszycia futrzanego (jasnobrunatnego, kuny). Na stole z lewej dywan wschodni o drobnym wzorze, w którym przeważają barwy pomarańczowa i ciemnozielona. W tle gładka, szarożółta ściana z wycięciem, przez które widać krajobraz przedstawiający Kampanię rzymską, grobowiec Cecylii Metelli przy Via Appia, z szeregiem drzew o ciężkich, kulistych koronach; w dali mury i wieże Rzymu, wreszcie góry Sabatyńskie i czysty błękit nieba”.



5. Rafael, *Portret młodzieńca*, fragment
(fot. S. Mucha, 1930)

na przed samą sobą⁴ – te poetyckie słowa najlepiej oddają aurę, jaką wytwarza się przy pierwszym kontakcie z młodzieńcem spoglądającym z portretu. Nawet przy pobieżnym wertowaniu albumu z reprodukcjami dzieł Rafaela obraz ten przyciąga uwagę czystością kompozycji, precyzją rysunku, naznaczonym „srebrzystą, pogodną aurą”⁵ kolorytem. Urzeka doskonałą, klasyczną harmonią, która charakteryzuje największe kreacje dojrzałego renesansu.

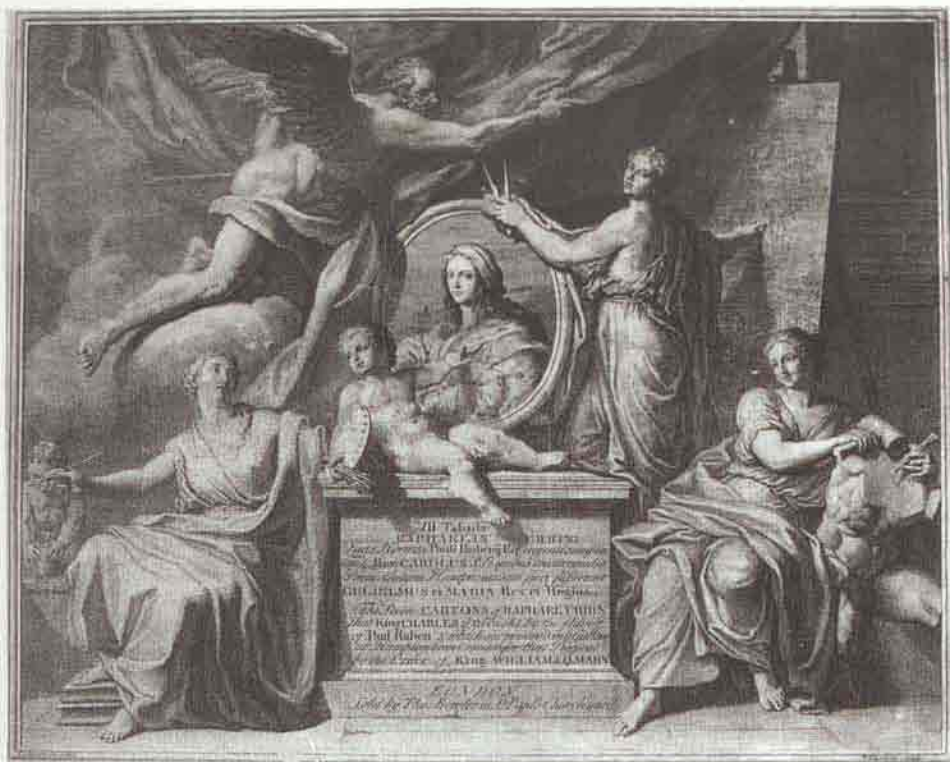
Około roku 1800, kiedy obraz został zakupiony przez Czartoryskich, Rafael zajmował jedno z naczelných miejsc wśród artystów wszystkich czasów. Już przy końcu wieku XVII akademik francuski Roger de Piles, oceniając twórczość niektórych wybranych malarzy (m.in. Dürera, Leonarda da Vinci, Rafaela, Michała Anioła, Rembrandta i Rubensa) pod względem kompo-

zycji, rysunku, koloru i ekspresji, najwyżej ocenił Rafaela, przyznając mu w swoim dwudziestopunktowym systemie ocen: 17 punktów za kompozycję, po 18 za rysunek i ekspresję, a 12 za koloryt⁶. Ugruntowało to na długo bardzo

⁴ C. Miłosz, *Widzenia nad zatoką San Francisco*, Paryż 1969, s. 26.

⁵ M. Rostworowski, *Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie*, Warszawa 1980, s. 119.

⁶ Zagadnienie to omawia szerzej W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 466–470.



6. L. Cheron, N.-H. Tardieu, *Apoteoza Rafała*, akwaforta.
Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. M. Wesołowska)

wysoką pozycję włoskiego artysty, określanego odtąd nierzadko mianem „boskiego” (il. 6). „Dzieła Rafała tak przepelniały i przytłaczały mnie zawsze niebiańskim pięknem – pisał w roku 1797 Wilhelm Heinrich Wackenroder – że nie potrafiłem o nich mówić ani wytłumaczyć nikomu, w czym ukryta jest jaśniejsza z nich boskość”⁷. A tak autora słynnych fresków w watykańskich Stanzach scharakteryzował Stendhal: „W Rzymie Rafael jest jak niegdyś Herkules w heroicznej Grecji: temu bohaterowi przypisuje się wszystko, co wielkie i szlachetne w malarstwie. Nawet jego życie, tak przecież zwyczajne, staje się zagadkowe i niezwykle, do tego stopnia wypełniło je cudami uwielbienie potomnych⁸. „W ogóle, jeśli chodzi o wysoki poziom inwencji – napisał później Friedrich

⁷ W. H. Wackenroder, *Serdeczne wyznania miłującego sztukę zakonnika*, cyt. za: *Teoretycy i krytycy o sztuce. 1700–1870*. Wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzeczka, Warszawa 1974, s. 244.

⁸ Stendhal, *Przechadzki po Rzymie* [w:] *Tenże, Wybór z pism różnych*, Warszawa 1965, s. 360.

Wilhelm Schelling – Rafael jest jedynym i największym. Jeśli uprzednio, mając na uwadze każdą z poszczególnych form sztuki: w rysunku Michała Anioła, w świątlocieniu Correggia, w kolorycie Tycjana, to o Rafaelu musimy stwierdzić, że posiadał wszystkie te formy w jednakowej mierze i wobec tego jest prawdziwie boskim kapłanem sztuki nowożytnej”⁹.

Konstatacje Izabeli Czartoryskiej na temat Rafaela były utrzymane w podobnym duchu: „Rzadki geniusz, imaginacja obfita, wybór zawsze szczęśliwy”¹⁰ czy: „doskonałość we wszystkich szczegółach i we wszystkich częściach swych dzieł unieśmiertelniły jego pamięć”¹¹. Potwierdzają one w pełni zgodność estetycznych odczuć założycielki pierwszego w Polsce muzeum z gustami epoki, a także tłumaczą obecność dzieła tego właśnie artysty w jej kolekcji obrazów.

Studium obecne, mając za podstawę wyłącznie fotografię zaginionego dzieła, stanowi próbę analizy budowy obrazu, jego – jak to się wydaje już na pierwszy rzut oka – nader starannej formalnej organizacji. Jest zarazem próbą odczytania zawartej, być może, w tym portrecie Rafaelowskiej koncepcji idealnego człowieka renesansowego, co nadawałoby dziełu szerszą wymowę, skłaniającą do przyznania mu w dziejach malarstwa portretowego miejsca bardziej znaczącego. Zebrane tutaj informacje o dziejach portretu i stanie badań nad nim mają na celu przypomnienie tego ważkiego malowidła, jednego z najwybitniejszych dzieł włoskiego malarstwa w polskich zbiorach, dzieła, które – jak wszystko, co traci swą materialną postać – wypadło już niestety z pola naszej świadomości.

I. STAN BADAŃ

Portretem młodzieńca ze zbiorów Czartoryskich zajmowano się w sposób naukowy mniej więcej od połowy wieku XIX. Badania od początku skupiły się przede wszystkim na dwu zagadnieniach: autorstwie Rafaela, które przez niektórych badaczy było kwestionowane, oraz tożsamości przedstawionej osoby.

1. ZAGADNIENIA AUTORSTWA OBRAZU

Jako jeden z pierwszych pisał o *Portrecie młodzieńca* Johann David Passavant, niemiecki rysownik i malarz, a także historyk sztuki, dyrektor muzeum we Frankfurcie nad Menem. W obszernej monografii Rafaela, wydanej w roku

⁹ F. W. Schelling, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1983, s. 252.

¹⁰ [I. Czartoryska], *Rękopiśmienny katalog Domu Gotyckiego w Puławach*, rkps, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, sygn. 2917 III, s. 11.

¹¹ Tamże.

1839 i później wznawianej¹², nie znając co prawda obrazu z autopsji, opowiedział się on zdecydowanie za autorstwem malarza z Urbino, co podkreślił umieszczeniem ryciny wykonanej według tego właśnie obrazu na frontyspisie francuskiego wydania książki w roku 1860, jako jedynej w niej ilustracji¹³. Opinię Passavanta podtrzymał następnie Otto Mündler (1863)¹⁴.

François Anatole Gruyer (1881), autor monograficznego opracowania portretów Rafała¹⁵, wysunął przypuszczenie, do którego później wielokrotnie powracano, że w wykonaniu przez Rafała *Portretu młodzieńca* mógł mieć także udział któryś z uczniów lub pomocników artysty, co w owym czasie było powszechnie praktykowane i na ogół nie miało wpływu na ocenę wartości dzieła. Gruyer zastanawiał się również nad możliwością samodzielnego wykonania portretu przez innego malarza – Gianfrancesca Penniego zwanego Il Fattore¹⁶ – współpracownika Rafała przy dekorowaniu Loggii watykańskich i znanego kopisty jego dzieł, m.in. *Transfiguracji*.

Zdecydowany sprzeciw wobec autorstwa Rafała wyrazili Joseph Archer Crowe i Giovanni Battista Cavalcaselle (1882)¹⁷, którzy, odmawiając obrazowi wyższych jakości artystycznych (sic!), starali się połączyć go bądź z Parmigianinem (właśc. Francesco Mazzola) – malarzem, który w roku 1523, a więc już po śmierci Rafała, przyjechał do Rzymu, by studiować tam jego dzieła – bądź z jednym z malarzy urbinackich, Timoteo della Viti (zmarłym 1523), dopatrując się w portrecie ze zbiorów Czartoryskich pewnych cech wspólnych z pracami tego artysty¹⁸. S. H. Fraser (1883)¹⁹ natomiast próbował dostrzec w *Portrecie młodzieńca* dzieło Jacopo Palmy Starszego. Wyszukał on u Giorgio Vasariego

¹² J. D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839; wyd. francuskie: T e n z e, *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris 1860. *Portret młodzieńca* omówiony został we francuskim wydaniu książki Passavanta, II, s. 96–98, nr 77.

¹³ Rycina, której autorem był Alexis-François Girard, opatrzona została napisem: „Raphaël d'Urbino de la Collection du Prince A. Czartoryski à Paris”; odbito ją w warsztacie F. Chardona Starszego w Paryżu.

¹⁴ O. Mündler, *Rafael* (Zeitschrift für Bildende Kunst, 3, 1863), s. 296–300.

¹⁵ F. A. Gruyer, *Raphaël. Peintre de portraits*, Paris 1881, t. I, s. 249–296.

¹⁶ Tamże, s. 251.

¹⁷ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *Raphael. His Life and Works*, London 1882, t. I, s. 282; wyd. niemieckie: C i z s a m i, *Raphael. Sein Leben und seine Werke*, [b. m. i r.], t. I, s. 222 („Es ist weder das Porträt Raphaels, noch von Raphael selbst gemalt”).

¹⁸ Tamże.

¹⁹ S. H. Fraser, *Portrait attribué à Raphaël dans la collection du prince Czartoryski* (Gazette des Beaux-Arts, 26, 1883), s. 158–161.



7. Sebastiano del Piombo, *Portret kobiety, tzw. Dorota*.
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (repr. Archiwum MNK)

opis jednego z autoportretów Palmy²⁰, mogący rzeczywiście odpowiadać naszemu obrazowi, ale dowiedziono później, że dotyczy on ponad wszelką wątpliwość autoportretu Palmy, znajdującego się obecnie w Monachium.

Eugène Müntz (1886)²¹, autor solidnej monografii Rafała, powrócił znowu do możliwości współpracy artysty z któryś z uczniów przy wykonywaniu portretu ze zbiorów Czartoryskich. Z kolei Wilhelm von Bode (1886)²² – największy w owym czasie autorytet w zakresie europejskiego malarstwa, którego głos bardzo się liczył – opowiedział się wyraźnie za autorstwem Rafała.

Interesującą propozycję co do odmiennego autorstwa wysunął później Bernard Berenson (1910)²³, dostrzegając w obrazie ze zbiorów Czartoryskich dzieło Sebastiana del Piombo. Portrety tego weneckiego malarza, osiadłego od roku 1511 w Rzymie, wykazują istotnie pewne podobieństwo z niektórymi portretami namalowanymi przez Rafała (np. *Portret mężczyzny* w Szépművészeti Museum w Budapeszcie, *Portret kobiety*, tzw. *Dorota*, obecnie w Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz w Berlinie; il. 7) i czasem nawet przypisywano pewne dzieła (np. *Skrzypka* z Galerii Sciarra w Rzymie; obecnie w Paryżu, Collection Rothschild) na przemian to Rafaelowi, to znów Sebastianowi del Piombo. Podobieństwa wynikają przede wszystkim ze zbliżonej kompozycji, prawie identycznych zwrotów głowy i spojrzeń przedstawionych postaci (nasz portret i *Dorota* Sebastiana del Piombo), bardzo podobnych gestów (podtrzymywanie płaszcza dłonią – nasz portret i *Dorota*) oraz scenerii – wnętrza z oknem, poza którym widoczny jest rozległy krajobraz. Niejeden raz zwracano uwagę na związki Rafała z malarstwem weneckim²⁴ (Sebastiano del Piombo pełnił tu zapewne rolę doskonałego pośrednika), w którym ten właśnie typ portretu (il. 8), ukazującego modela przed otwartym oknem, był popularny, a wywodził się być może od Belliniowskich

²⁰ „Ma certo che tutte l'opere sue, come che molte siano, non vagliono nulla appresso a una testa, che se ritrasse nella spera con alcune pelli di camello attorno con certi ciuffi di capeggi, la quale quasi ogni anno nella mostra della Ascesa in quella città si vede”. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torino 1986, t. II, s. 801.

²¹ E. Müntz, *Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps*, Paris 1886.

²² W. von Bode, *Aus Österreichischen Galerien* (Repertorium für Kunstwissenschaft, 9, 1886), s. 309.

²³ B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York–London 1910, s. 120.

²⁴ M.in. w książce o Rafaelu napisanej w r. 1909, a wydanej dopiero po sześćdziesięciu latach – A. P. Oppé, *Raphael*. Edited with an introduction by C. Mitchell, London 1970. Por. także A. Chastel, *Raphael* [hasło w:] *A Dictionary of Italian Painting*, London 1964, s. 247; mowa tu o „wenecjanizmie” Rafała m.in. w związku z freskiem *Msza Bolsęńska* w Watykanie.



8. Bartolomeo Veneto, *Portret szlachcica*.

Rzym, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Galleria Barberini (repr. Archiwum MNK)



9. Rafael, *La Velata*. Florencja, Palazzo Pitti
(repr. Archiwum MNK)

Madonn, przedstawianych często na tle kotar odsłaniających fragmentarycznie pejzażowe tła.

Powiązaniu obrazu z Sebastianem del Piombo przeciwstawił się Georg Gronau (1915)²⁵, uznając *Portret młodzieńca* za w pełni autentyczną pracę Rafaela, objawiającą „monumentalny wyraz” właściwy rzymskiemu okresowi artysty. Podobnego zdania była także Mary Logan-Berenson (1915)²⁶, próbująca ustalić datę powstania naszego obrazu na czas malowania przez Rafaela *La Vellaty* (ok. 1514; il. 9). Logan-Berenson zwróciła też uwagę, że pewne partie obrazu – a w szczególności ściana, na tle której rysuje się postać młodzieńca – nie zostały całkowicie wykończone przez artystę. Kustosz galerii obrazów Muzeum Czartoryskich, Henryk Ochenkowski w nie opublikowanym z powodu wybuchu I wojny światowej katalogu rozumowanym obrazów²⁷ przedstawił bardzo rzetelnie, z przytoczeniem rozległej literatury, *Portret młodzieńca*, który uznał za pewne dzieło Rafaela, reprezentujące bardzo wysoką klasę artystyczną. Podobne opinie wyrazili w tym samym czasie Oskar Fischel (1916)²⁸ i Tibor Gerevich (1918)²⁹ (ten ostatni omawiając obszernie, w specjalnym wydawnictwie, obrazy włoskie w Muzeum Czartoryskich), a potwierdził je, oglądający obraz w Krakowie, wybitny znawca malarstwa włoskiego Adolfo Venturi, czego dowodzi odręczna notatka Stefana Komornickiego na karcie maszynopisu katalogu Ochenkowskiego: „Prof. A. Venturi. 26. VIII. 1928. Początek rzymskiego okresu Rafaela, krajobraz pod wpływem Fra Bartolomeo”³⁰.

Warto odnotować, że dopiero w okresie międzywojennym *Portret młodzieńca* doczekał się pierwszego opracowania typu monograficznego, którego autor, Władysław Mahler³¹, uznający autorstwo Rafaela za pewne, zajął się przede wszystkim zagadnieniem tożsamości przedstawionej na obrazie osoby, o czym będzie nowa dalej. Niektórzy późniejsi badacze – Sergio Ortolani (1940), E. Camesasca (1956), Michele Prisco (1966), Henri Zerner (1969)³² – opowiadali

²⁵ G. Gronau, *Die Bildnisse von Raffael und Leonardo aus der Czartoryski-Sammlung in Krakau* (Zeitschrift für Bildende Kunst, 26, 1915), s. 145.

²⁶ M. Logan-Berenson, *I dipinti italiani a Cracovia* (Rassegna d'Arte, 15, 1915), s. 4.

²⁷ H. Ochenkowski, *Die Galerie Czartoryski zu Krakau. Catalogue raisonné. Die Bildnisse*, Basel 1918, t. I (maszynopis, s. 243–263, Muzeum Czartoryskich, sygn. 154).

²⁸ O. Fischel, *Der Raffael Czartoryski* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 37, 1916), s. 257.

²⁹ T. Gerevich, *A krakói Czartoryski képtár olasz mesterei*, Budapest 1918, s. 195–215.

³⁰ Na odwrotnej stronie karty nr 244 (Ochenkowski, *Die Galerie...*).

³¹ W. Mahler, *O portrecie Rafaela w Muzeum Czartoryskich w Krakowie* (Sztuki Piękne, 1924), s. 521–525.

³² S. Ortolani, *Raffaello*, Bergamo 1940; 3. wyd. 1948, s. 62; [E. Camesasca],

się nadal za współpracą Rafała z uczniem lub pomocnikiem, inni natomiast, jak Wilhelm E. Suida (1948), Oskar Fischel (1949 i 1964), a następnie Luitpold Dussler (1966 i 1971), Luisa Becherucci (1968) oraz Wilhelm Kelber (1979) i J.-P. Cousin (1985)³³, przyznawali zdecydowanie autorstwo Rafaelowi, umacniając tym przekonanie, że obraz ze zbiorów Czartoryskich był niewątpliwym dziełem jednego z największych artystów włoskiego renesansu. Należy podkreślić, że Dussler, autor największego pełnego katalogu dzieł Rafała, swoje przekonania oparł przede wszystkim na przesłankach wysnutych z samego obrazu, z jego wysokiej artystycznej jakości (mistrzowska kompozycja, ciepła, harmonijna kolorystyka)³⁴; podobnymi przesłankami kierował się także Cousin, pisząc o mistrzowskich efektach przestrzennych i elegancji kompozycji³⁵.

Jedynym po wojnie badaczem wyraźnie odrzucającym autorstwo Rafała był Sydney J. Freedberg (1961)³⁶, który próbował przesunąć datowanie obrazu poza granicę roku 1520, a więc na czas, kiedy Rafał już nie żył. Z powojennych polskich opracowań obrazu Rafała należy zwrócić uwagę na interesujące studium Michała Walickiego *Z zagadnień poży portretowej*³⁷ oraz zwięzłe omówienie obrazu przez tego autora wspólnie z Janem Białostockim w albumowym wydawnictwie *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*³⁸. Obydwaj badacze opowiedzieli się wyraźnie za autorstwem Rafała.

Tutta la pittura di Raffaello, I, Milano 1956, s. 64; M. Prisco, *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1966, nr 127, s. 115–116; H. Zerner, *Toute l'oeuvre de Raphaël*, Paris 1969, s. 116.

³³ W. E. Suida, *Raphael's Painting and Drawings*, London 1948, s. 26; O. Fischel, *Raphael*, London 1964, s. 124–125, 364 (pierwsze wyd. książki Fischela: London 1948); L. Dussler, *Raffaello. Kritisches Verzeichnis der Gemälde. Wandbilder und Bildteppiche*, München 1966, poz. 52; wyd. angielskie: Tenze, *Raphael. A Critical Catalogue of His Pictures. Wallpaintings and Tapestries*, London 1971, s. 41–42; L. Becherucci, A. Marobettini, A. Forlani Tempesti i in., *Raffaello – L'Opera – Le Fonti – La Fortuna*. Presentazione di M. Salmi, Novara 1968, t. I, s. 188; W. Kelber, *Raphael von Urbino. Leben und Werk*, Stuttgart 1979, s. 448, nr 93; J.-P. Cousin, *Raphael. His Life and Works*, London 1985, s. 142–144.

³⁴ Dussler, *Raphael. A Critical Catalogue...*, s. 15: „In my opinion this portrait has such qualities (masterly composition, warm, harmonious colouring) that can hardly be any doubt of Raphael's share in it”.

³⁵ Cousin, o.c., s. 142: „The mastery of spatial effects [...] and the elegance of the composition”.

³⁶ S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge 1961, s. 179.

³⁷ M. Walicki, *Z zagadnień poży portretowej* [w:] Tenze, *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1963, s. 269–293.

³⁸ J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich, 1300–1800*, Warszawa 1955, s. 470, nr 61.



10. Paulus Pontius, rycina wg *Portretu młodzieńca* Rafaela; miedzioryt.
Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

2. ZAGADNIENIE TOŻSAMOŚCI SPORTRETOWANEGO

Próby ustalenia tożsamości sportretowanej przez Rafała osoby podejmowane były przez kolejnych badaczy obrazu, którzy zaproponowali kilka różnych rozwiązań. Najczęściej w sportretowanym próbowano dostrzec: 1) samego Rafała, 2) Francesca Marię della Rovere I, księcia Urbino, 3) Federiga Gonzagę, księcia Mantui oraz 4) kobietę.

Pierwsze znane nam określenie naszego obrazu jako autoportretu Rafała pojawiło się na rycinie flamandzkiego rytownika Paulusa Pontiusa, wykonanej w I. połowie wieku XVII (il. 10). Artysta ten, przyjmując obraz, według którego wykonał sztych, za autoportret Rafała, nawiązał być może do wcześniejszej tradycji, ale nie można wykluczyć, że *Portret młodzieńca* dopiero wówczas uznany został za wizerunek tego, z którego „natura uczyniła ludzkości dar”³⁹.

Piękne rysy młodzieńca, jego bogaty i wykwintny strój, malujący się na twarzy wyraz swobody, a nawet pewności siebie, zapewne sprzyjały uznaniu tego po mistrzowsku wykonanego wizerunku za autoportret wybitnego artysty, którego z czasem wyróżniono mianem „najlepszego z najlepszych” (Roger de Piles).

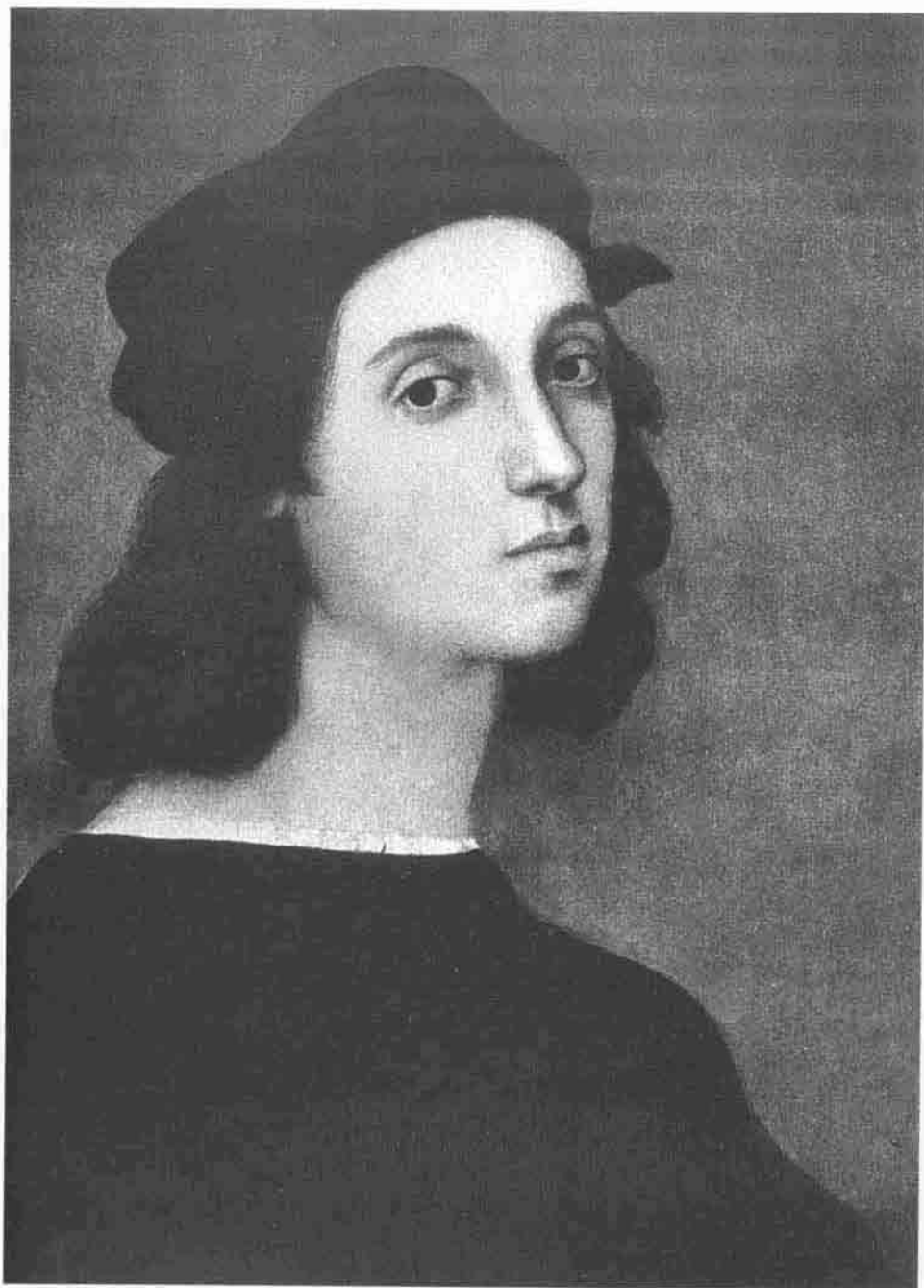
Również w Puławach uznawano obraz za autoportret Rafała. „Portret Rafała będący w Gabinecie Domu Gotyckiego – napisała Izabela Czartoryska w rękopiśmiennym katalogu muzeum – łączy w sobie dwie drogie pamiątki: podobieństwo twarzy tak sławnego człowieka i zapewnienie, że te rysy jego własnej są ręki [...] Twarz piękna zdaje się być ożywiona duszą tkliwą. Włosy rozpuszczone, na głowie zgięty niby kapelusz. W białym jest odzieniu, a futro z boku go okrywa. Ręka jedna oparta, a druga opuszczona. Za nim okno, przez które widok daleki daje się postrzegać. Wielkość całego obrazu mniejsza jest cokolwiek jak naturalna”⁴⁰. Wydany w roku 1828, na dwa lata przed katastrofą Puław w czasie powstania listopadowego, jedyny drukowany katalog zbiorów przechowywanych w Domu Gotyckim określał nasz obraz jako „Portret Rafała, przez niego samego malowany”⁴¹.

Uznaniu obrazu za autoportret Rafała przeciwstawił się, jako pierwszy, Gruyer, sądząc, że portret ze zbiorów Czartoryskich nie przedstawia artysty, lecz

³⁹ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył K. E. Streicher, Warszawa 1979, s. 379.

⁴⁰ Czartoryska, *Lc*.

⁴¹ *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 105, nr 1280. Pełna notatka w katalogu brzmi: „Portret Rafała, przez niego samego malowany. Kupiony od rodziny Justynianów przez XX. Adama i Konstantego Czartoryskich”.



11. Rafael, *Autoportret*. Florencja, Galleria degli Uffizi
(repr. Archiwum MNK)

jest wizerunkiem Francesca Marii della Rovere, księcia Urbino⁴². Porównując nasz obraz z udokumentowanymi autoportretami Rafała w Galerii Uffizi we Florencji (il. 11) oraz na fresku watykańskim *Szkola Ateńska* (il. 12), zwrócił Gruyer uwagę, że w obydwu tych wizerunkach Rafael ukazał swoją osobę w sposób bardzo prosty, w zwykłym, skromnym ubiorze, podczas gdy osoba na portrecie ze zbiorów Czartoryskich ma ubiór zbyt bogaty jak na artystę. „W tamtych czasach każdy trzymał się swojego miejsca i artysta, jak wielkim by nie był, nie zachowywał się jak książę”⁴³ – pisał Gruyer, wyciągając z tej, chyba błędnej, przesłanki wniosek, że portret ten może przedstawiać jakąś znakomitą osobistość. Gruyer próbował dostrzec w sportretowanym rzeczywiście jedną ze świetniejszych postaci epoki, Francesca Marię della Rovere I, księcia Urbino i dowódcę wojsk papieskich, który żył w latach 1490–1538. Spostrzeżenie to nasunęło się mu po porównaniu osoby z naszego portretu z domniemanym wyobraże-



12. Rafael, *Autoportret*, fragment fresku *Szkola Ateńska*. Watykan, Stanza della Segnatura (repr. Archiwum MNK)

⁴² Gruyer, *o.c.*, s. 249 i n.

⁴³ Tamże, s. 255.



13. Rafaël, fragment fresku *Szkola Ateńska*.
Watykan, Stanza della Segnatura
(repr. Archiwum MNK)

niem księcia della Rovere na fresku *Szkola Ateńska* pod postacią pięknego, w białe szaty odzianego młodzieńca, umieszczonego w grupie filozofów po lewej stronie malowidła (il. 13). „To jest ten sam portret tylko w odwróceniu – stwierdził Gruyer – postać na fresku obrócona w prawo jest obrócona na obrazie [naszym – przyp. autora] ku lewej stronie. Te same rysy wierne odtworzone, ten sam urok, ten sam wdzięk, ta sama dystynkcja objawiająca się w swobodzie ruchów i powściągliwości, także ten sam wiek [Francesco della Rovere liczył w okresie powstania fresku watykańskiego około 20 lat – przyp. auto-

ra]. Głowa wykazuje to samo poruszenie, ten sam układ. Włosy są tego samego koloru (blond przechodzący w rudy), podobnie ułożone i rozdzielone pośrodku czoła opadają w ten sam sposób wzdłuż policzków i kołnierza na ramiona”⁴⁴.

Koncepcja Gruyera była bardzo sugestywna. Marian Sokołowski zaakceptował ją z entuzjazmem: „Dość jest go [nasz portret – przyp. autora] – napisał w roku 1892 – zestawić z ryciną włoską przeszłego wieku (il. 14), która przedstawia głowę tego księcia ze *Szkoły Ateńskiej* Rafaela w naturalnej wielkości, aby się o tym przekonać. Na pierwszy rzut oka można by sądzić, że rycina ta [...] jest wykonana podług naszego portretu”⁴⁵.

Nie wszyscy jednak godzili się na tę atrakcyjną hipotezę. Jako pierwszy zanegował ją w roku 1893 Fraser, uzasadniając swój pogląd w ten sposób: „Jak wierzyć, że piękny młodzieniec z portretu, o spojrzeniu słodkim i życzliwym, mógłby być Franciszkiem della Rovere, który w r. 1507, w wieku zaledwie 17 lat,

⁴⁴ Tamże, s. 249–250.⁴

⁴⁵ M. Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, Lwów 1892, s. 19.

zwabił do siebie szwagra, by go kazać zasztyletować, i który w r. 1511 ośmielił się podnieść świętokradczą rękę na księcia kościoła i zamordował na ulicy kardynała Alidoso? To czoło czyste i spokojne nie może być czołem człowieka wojny zamieszanego w te krwawe dramaty i tysiąc intryg epoki”⁴⁶.

Z kolei Ernst von Liphardt (1912)⁴⁷ i Henryk Ochenkowski (1918)⁴⁸ przedstawili nową koncepcję identyfikacji sportretowanego, dostrzegając w nim Federiga Gonzagę (1500–1540), od roku 1530 księcia Mantui. Ochenkowski, negując opinię Gruyera, zwrócił uwagę, że nie ma żadnej pewności, czy porównywany z osobą na naszym portrecie piękny młodzieniec ze *Szkoły Ateńskiej* jest naprawdę księciem Urbino. Osoba ta, nie wzmiankowana w opisie Vasario, określona została dopiero znacznie później, prawdopodobnie dopiero w wieku XVII, jako Francesco Maria della Rovere. Porównanie z innymi znanymi portretami księcia Urbino też wypadło na niekorzyść Gruyera, przy czym najważniejszą różnicę dostrzegł Ochenkowski w kolorze włosów – na naszym obrazie są one złocistobrunatne, a na portretach księcia della Rovere czarne (na jednym z późniejszych portretów, namalowanych przez Tycjana, księżę Urbino ma także czarną brodę) – a także w pewnych niezgodnościach



14. A. Mengs, D. Cunego, rycina głowy młodzieńca (domniemany portret Francesca Marii della Rovere) wg fresku *Szkoła Ateńska* Rafała, akwaforta, 1783. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

⁴⁶ Fraser, o.c., s. 160–161.

⁴⁷ E. v. Liphardt, *Kritische Gänge und Reiseeindrücke* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 33, 1912), s. 201.

⁴⁸ Ochenkowski, *Die Galerie...*, s. 247 i n.



15. A. Mengs, D. Cunego, rycina głowy młodzieńca (domniemany portret Federigo Gonzagi) wg fresku *Szkola Ateńska* Rafaela, akwaforta, 1783. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

rysów, uchwytnych przy bardziej wnikliwej obserwacji.

Federigo Gonzaga, który w czasie malowania *Szkoły Ateńskiej* liczył około 10 lat, został przedstawiony przez Rafaela na tym fresku, o czym poinformował nas Vasari: „Między innymi widać tam młodzieńca wyjątkowej piękności, otwierającego ramiona na widok tyłu cudów i pochylającego głowę. Jest to portret Fryderyka II, księcia Mantui, który właśnie wtedy bawił w Rzymie”⁴⁹ (il. 15). Mały chłopiec, którego główka widoczna jest na fresku watykańskim tuż za plecami Epikura⁵⁰, dokładnie pomiędzy nim a Averroesem, odpowiada wiekiem Gonzadze, ale zupełnie się nie zgadza z opisem Vasari’ego. Do opisu tego przystaje natomiast inna postać, w grupie chłopców skupionych po

prawej stronie fresku wokół Euklidesa: piękny młodzieniec, rzeczywiście rozwierający ramiona i pochylający głowę o długich, rozdzielonych nad czołem włosach jasnego, złocistego koloru. Wziąwszy pod uwagę takie odczytanie osoby Federigo Gonzagi na fresku watykańskim, zaproponowane również przez autorów jednej

⁴⁹ Vasari, *Żywoty...*, s. 385.

⁵⁰ Postacie filozofów w *Szkole Ateńskiej* według: Kelber, o.c., s. 464 – od lewej strony na pierwszym planie przy misie na postumencie: Epikur (obok niego mały Federigo Gonzaga), w zawoju na głowie pochylony Averroes, z otwartą księgą Pitagoras, siedzący na stopniach Diogenes, po prawej stronie kreślący na tabliczce znaki geometryczne Euklides. Pod postaciami filozofów ukryci m.in.: Leonardo da Vinci (Platon), Michał Anioł (Heraklit – siedzący na pierwszym planie po lewej z opartą na dłoni głową), Bramante (Euklides).



16. Rafał, *Fornarina*. Rzym, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Galleria Barberini (repr. Archiwum MNK)

z rycin wykonanych według tego fresku w wieku XVIII, moglibyśmy zastanawiać się nad przyjęciem naszego obrazu za portret Gonzagi, zachodzi bowiem pomiędzy tymi postaciami pewne podobieństwo (kolor włosów, uczesanie, zarys twarzy o pełnych policzkach etc.). Porównanie z innymi portretami Federiga Gonzagi, jakie zaproponował Ochenkowski, nie jest jednak w pełni przekonujące.

Wysunięty przez Fischela dość wcześnie (1915) i utrzymywany potem przez niego latami pogląd, podzielany także później przez Freedberga⁵¹, że portret ze zbiorów Czartoryskich przedstawia kobietę – podobną do *Fornariny* (il. 16) bądź nawet tę samą – także nie wytrzymuje krytyki. Fischel dowodził swoich racji m.in. przez analizę drobnych szczegółów, takich jak skracające się opornie loki na skroniach – rzekomo bardziej dziewczęce niż męskie – głęboko wycięte kciuki, wreszcie „tajemnica łona, które jest raczej ujawniane niż chronione przez futrzany płaszcz”⁵². Fischel zwrócił też uwagę, że daleko posunięty negliz sportretowanej osoby miałby sens tylko w przypadku obrazu przedstawiającego kobietę. Z licznych spostrzeżeń dotyczących osoby wyobrażonej na obrazie ze zbiorów Czartoryskich wspomnieć jeszcze można opinię wyrażoną przez Gerevicha, że może to być ktoś pochodzenia mieszczańskiego, a nie arystokratycznego, jak na ogół sądzono, oraz supozycję Mahlera, że model mógł być członkiem chóru papieskiego (kastratem?)⁵³. Obydwa te spostrzeżenia nie zostały jednak poparte dowodami.

Odosobniony pogląd miał w związku z tożsamością sportretowanego Jakub Burckhardt⁵⁴. Sądził on, że portret ze zbiorów Czartoryskich w ogóle nie jest wizerunkiem żadnej konkretnej osoby, stanowi jedynie bardzo swobodnie ujęte studium młodego, wytwornego pana, które podczas opracowywania podniesione zostało do rangi obrazu. To tłumaczyłoby – jego zdaniem – dość niezwykłą swobodę, a nawet nonszalancję w ubiorze młodzieńca, wykluczającą raczej możliwość, by był to oficjalny wizerunek konkretnej osoby.

Mimo różnych prób rozpoznania modelu przedstawionego przez Rafaela na portrecie ze zbiorów Czartoryskich nadal nie wiemy, kto to jest naprawdę. Żadna z proponowanych wersji nie przyjęła się i mówiąc o tym obrazie nazywamy go po prostu *Portretem młodzieńca*. Tak obraz był określony w Muzeum Czartoryskich w okresie międzywojennym i pod taką nazwą występuje w ówczesnych publikacjach, a także w większości późniejszych opracowań twórczości Rafaela.

⁵¹ Fischel, *Der Raffael Czartoryski*; Tenże, *Raphael*; Freedberg, o.c. Opinię swoją powtórzył Freedberg w liście do autora niniejszego artykułu z dnia 1 X 1992: „Surely it's a girl!”

⁵² Fischel, *Raphael*, s. 125.

⁵³ Gerevich, o.c., s. 195–215; Mahler, o.c., s. 521–525.

⁵⁴ J. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898, s. 275.

II. DZIEJE OBRAZU

Dzieje *Portretu młodzieńca* do czasu zakupu go przez Czartoryskich nie są dokładnie znane. Prawdopodobnie po śmierci Rafała w roku 1520 obraz przeszedł w ręce jego faworyzowanego ucznia Giulia Romano, który, zadowolony w roku 1524 na dwór Gonzagów do Mantui, zabrał tam obraz ze sobą⁵⁵. Przebywający w Mantui na początku roku 1623 Anton van Dyck zwrócił uwagę na ten właśnie portret i wykonał według niego swobodny rysunek w swym szkicowniku podróżnym⁵⁶ (il. 17). Istnieje przypuszczenie, że później obraz Rafała mógł trafić do Modeny⁵⁷, być może po zdobyciu Mantui przez wojska cesarskie w roku 1630, a następnie, po wyprzedaży kolekcji księcia Modeny po roku 1744⁵⁸, przejść w posiadanie rodziny Giustinianich w Wenecji. Od tych ostatnich właścicieli mieli go kupić Czartoryscy, przewożąc obraz z Wenecji do Puław, co dało początek jego już znacznie lepiej udokumentowanym polskim dziejom.

⁵⁵ Na rycinie Pietera Jana de Vlamyncka umieszczony został następujący napis: „Raphaël d'Urbain 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. Dedié à Mr le chevalier Peintre de S. M. Le Roi des Pays Bas. Par son Ami et Elève P. Devlamynck”. Napis na rycinie de Vlamyncka (artysta żył w latach 1795–1850) dowodzi, że istniała wcześniejsza tradycja łącząca obraz Rafała z osobą Giulia Romano, który, związany od dziesiątego roku życia z rzymską pracownią artysty, mógł istotnie otrzymać obraz od swojego mistrza (o podziale dobytku Rafała i przejściu jego części w ręce Giulia Romano informuje nas m.in. Vasari, *Żywoty...*) i zabrać potem dzieło ze sobą do Mantui.

⁵⁶ Szkicownik van Dycka, przechowywany w zbiorach British Museum, omawiają: L. Cust, *A Description of the Sketch-Book of Sir Anthony Van Dyck, Used by Him in Italy, 1621–1627*, London 1902, s. 37; E. Goepel, *Ein Bildnisauftrag für Van Dyck*, Frankfurt am Main 1940, s. 104; G. Adriani, *Anton Van Dyck. Italienischen Skizzenbuch*, Wien 1940.

⁵⁷ Passavant, (*Raphaël d'Urbain...*, s. 97) zwrócił uwagę na wzmiankę w dziele Scanellego *Microcosmo della pittura*, wydanym w Cesenie w r. 1657, o jakimś bardzo pięknym portrecie Rafała, malowanym przez niego samego, a znajdującym się ówczesnie w zbiorach książęcych w Mediolanie. Píše o tym również R. Peyre, *Les galleries célèbres et les grandes collections privées. L'Hôtel Lambert et la collection Czartoryski* (Correspondent 1893, 172/6), s. 1031–52, podając, że obraz mógł trafić do Modeny po zdobyciu Mantui przez wojska cesarskie w r. 1630. Passavant powołuje się również na rękopis w bibliotece książęcej w Modenie: *Descrizione delle pitture esistenti nella ducal Galleria di Modena l'anno 1744*, gdzie znajduje się wzmianka: „Ritratto di Raffaello di Urbino, dipinto da se medesimo”, uzupełniona późniejszym dopiskiem o zaginięciu obrazu: „Si è perduto”. Por. także G. Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino tratta da documenti dell'Archivio Palatino di Modena*, Modena 1863, s. 35. Campori powołuje się tam jeszcze na dziełko Barri, *Viaggio pittoresco*, Venezia 1671.

⁵⁸ Peyre, o.c., s. 1049–50, podaje wiadomość o sprzedaży kolekcji przez księcia Modeny po r. 1774. Część obrazów została wówczas zakupiona przez Augusta III Sasa.



17. Anton van Dyck, rysunek wg *Portretu młodzieńca* Rafaela, 1623. Londyn, British Museum (repr. Archiwum MNK)

nii, w latach 1799–1801⁶⁰, w okresie, kiedy jego matka, Izabela Czartoryska, przygotowywała się do otwarcia pierwszego w Polsce muzeum, i w związku z tym dokonywał tam na jej prośbę pewnych zakupów. Roger Peyre w artykule zamieszczonym w czasopiśmie „Correspondent” z dnia 25 IX 1893, powołując się na notatkę księcia Czartoryskiego (zapewne Adama Jerzego), określił datę zakupu na rok 1801. Umieszczony na rycinie de Vlamyncka (przechowywanej w zbiorach graficznych Muzeum Czartoryskich, odbitka nr XVR-3695) odręczny napis piórem: „aquis par le p-ce Adam Czartoryski en 1808 à Venice” sprawił jednak, że w większości publikacji data zakupu obrazu Rafaela określona została jako rok 1807 lub 1808. Nie może to zostać przyjęte za prawdę wobec braku jakichkolwiek dowodów, potwierdzających obecność Adama Jerzego we Włoszech w tych właśnie latach. Należy więc uznać, że *Portret młodzieńca*

O zakupieniu obrazu tak informowała Izabela Czartoryska: „Po zniesieniu sławnej Rzeczypospolitej Weneckiej, gdy wiele familii włoskich, zupełnie zniszczonych, wyprzedawało się z majątków, familia Justynianów [sic!] będąc w tym smutnym przypadku z żalem wyzuwała się z tego portretu. Książęta Adam i Konstanty Czartoryscy znajdując się naówczas we Włoszech nabyli ten rzadki obraz i złożyli go w Domu Gotyckim”⁵⁹.

Dokładna data zakupu obrazu przez Czartoryskich nie została dotąd ustalona. Wiadomo, że Adam Jerzy Czartoryski przebywał we Włoszech, jako ambasador carski przy królu Sardy-

⁵⁹ Czartoryska, *o.c.*, s. 9.

⁶⁰ Por. m.in. M. Handelsman, *Czartoryski Adam Jerzy* [w:] *Czartoryscy. Trzydzieści sześć zyciorysów*, Kraków 1938, s. 150, oraz J. Skowronek, *Adam Jerzy Czartoryski, 1770–1861*, Warszawa 1994, s. 55–57.

Rafała został zakupiony na pewno w okresie udokumentowanego pobytu Adama Jerzego Czartoryskiego we Włoszech, a więc w latach 1799–1801, co upoważnia do określenia daty jego nabycia na czas około roku 1800.

Izabela Czartoryska umieściła ofiarowany jej przez synów obraz w otwartym w roku 1809 Domu Gotyckim, w tzw. Gabinetcie na Górze. W tym samym budynku, w Pokoju Zielonym, znalazł miejsce *Portret damy z gronostajem* Leonarda da Vinci, także zakupiony w tym samym czasie przez Adama Jerzego, a w jakiś czas później dołączono do tych obrazów pejzaż Rembrandta (*Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*), wskutek czego w Domu Gotyckim w Puławach powstała zupełnie niezwykła w dziejach całego polskiego kolekcjonerstwa triada arcydzieł malarstwa, której nie omijały burzliwe i tragiczne nieraz dzieje ziemi, na której się znalazła⁶¹.

Obraz Rafała pozostawał w Domu Gotyckim do katastrofy Puław podczas powstania listopadowego w roku 1830, a następnie, ewakuowany w porę z zagrożonego miejsca, dostał się wraz ze sporą częścią zbiorów do Sieniawy, gdzie, zamurowany w alkwie pałacowej, przetrwał kilka lat. Następnie przewieziony został wraz z obrazami Leonarda da Vinci i Rembrandta do Paryża, znajdując tam po pewnym czasie pomieszczenie w budynku Hôtel Lambert na wyspie Św. Ludwika⁶².

W maju roku 1848, w burzliwy czas Wiosny Ludów, Adam Jerzy Czartoryski polecił wysłać obraz Rafała do Londynu, prawdopodobnie z zamiarem sprzedania go, za pośrednictwem jednego z londyńskich antykwariuszy, do zbiorów berlińskich. *Portret młodzieńca* pozostawał w Londynie przez trzy lata, do jesieni roku 1851, po czym sprowadzono go na powrót do Paryża⁶³.

⁶¹ Losy obrazu Rafała od czasu wejścia *Portretu młodzieńca* do polskich zbiorów, pokrewne losom *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci i *Krajobrazu z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta, są tutaj zaledwie naszkicowane. Opisywano je wielokrotnie, najpełniej w: Z. Żygulski (jr), *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli, Dom Gotycki)* (Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, 7, 1962), s. 219 i n.; T e n ż e, *Zarys historii zbiorów Czartoryskich* [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich*, oprac. zbiorowe pod red. M. Rostworowskiego, Warszawa 1978; M. Rostworowski, o.c. – tu osobny rozdział (IX) pt. *Historia obrazu (200 lat w polskim posiadaniu)*, s. 108–130, w którym wiele informacji odnosi się również do obrazu Rafała.

⁶² W Paryżu obraz Rafała nie był wystawiony na widok publiczny, ale udostępniano go zainteresowanym. Wspomina o tym P a s s a v a n t (*Raphaël d'Urbain...*, s. 97), podając, że oglądał go tam m.in. malarz niemiecki M. Waagen, który zwrócił uwagę na piękno obrazu i uznał go za niewątpliwą oryginał.

⁶³ C. F. W a a g e n, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875, s. 32. Autor podaje wiadomość, że obraz Rafała zamierzano w Londynie sprzedać za pośrednictwem kupca Woodburna, prawdopodobnie do Berlina, za kwotę 13 000 franków. Wiadomość, że obraz Rafa-

W latach siedemdziesiątych XIX wieku wnuk Izabeli Czartoryskiej, książę Władysław, podjął decyzję o przeniesieniu zbiorów do ojczyzny, wybierając na ich osadzenie Kraków, w którym pod rządami austriackimi panowały stosunkowo największe swobody. Nie wiemy dokładnie, kiedy ani którym z licznych transportów – jakimi w ciągu paru lat zwożono z Paryża do Krakowa (przez Kórnik) muzealia – przyjechał do tego miasta obraz Rafaela. Zapewne nastąpiło to dopiero z początkiem lat osiemdziesiątych, już po inauguracji Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, która miała miejsce w roku 1876. Potwierdza to notatka w dzienniku czynności służbowych prowadzonym przez Leona Bentkowskiego, gdzie czytamy pod datą 14 grudnia 1882: „Przed południem odbiłem 2 paki z obrazami i z uchylonym wiekiem postawiłem w bibliotece między stołem i szafami; Rafaela wyjąłem z paki, założyłem szkło i postawiłem obróciwszy tyłem przy tych pakach⁶⁴”.

Trzymany prawdopodobnie przez następnych kilka lat – jako szczególnie cenny obraz – w prywatnych apartamentach księcia, *Portret młodzieńca* wystawiony został na widok publiczny dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych, w otwartej wówczas galerii obrazów, gdzie zawieszono go w głównej sali, mieszczącej „właściwy zbiór płócien wielkich mistrzów”⁶⁵. W pierwszym naukowym opracowaniu Muzeum Czartoryskich, autorstwa Mariana Sokołowskiego, opublikowanym w roku 1892, czytamy: „Pierwsze miejsce z natury rzeczy należy się największemu i najslawniejszemu ze wszystkich, Rafaelowi, przez którego wykonany portret stanowi największy skarb zbioru”⁶⁶.

Wydany w rok później przewodnik po galerii, napisany przez Jerzego Mycielskiego, pozwala na dość dokładne odtworzenie ówczesnej ekspozycji obrazu. *Portret młodzieńca* wisiał na dłuższej ścianie sali, na lewo od wejścia do niej, w miejscu, gdzie stała obficie złożona neorenesansowa skrzynia, ozdobiona po bokach fragmentami florenckich *cassoni*. Ponad skrzynią umieszczony był obraz *Scena z Brutusem i Porcją*, przypisywany wtedy Carpacciowi (obecnie określony jako dzieło Mistrza Emiliańskiego), a po obydwu stronach skrzyni, pod dwiema weneckimi *Madonnami* (obrazy przypisywane obecnie naśladowcy Giovanniego Belliniego i Vinzenzowi Catenie), wisiały dość nisko „dwie

ela polecił przewieźć z Paryża do Londynu Adam Jerzy Czartoryski swojemu synowi Władysławowi Czartoryskiemu, podał Gruyer, o.c., s. 254.

⁶⁴ *Dzienniki czynności. Lata 1878–1884*, rkps w Bibliotece Czartoryskich, sygn. Ew. 2118. Informację tę zawdzięczam pani Dorocie Dec, której w tym miejscu składam serdeczne podziękowanie.

⁶⁵ J. Mycielski, *Galerya obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1893, s. 14.

⁶⁶ M. Sokołowski, o.c., Lwów 1892, s. 19.

perły galerii, dwa portrety o europejskiej już sławie: obrazy Leonarda da Vinci i Rafała, zwrócone ku sobie”⁶⁷. „Na widza patrzy miękki młodzieniec pełnego cinquecenta, o gorących, nieledwie weneckich karnacjach i rudawym, długim włosie, spogląda w całym słońcu swego zniewieściałego do szpiku kości przepsucia, ale też i z całym przerafinowanym przeświadczeniem o blasku epoki, w jakiej żył i która go z tą całą jego wykwinnością i elegancją na tej desce unieśmiertelniła”⁶⁸.

Wybuch I wojny światowej w roku 1914 poważnie zagroził bezpieczeństwu zbiorów, a zwłaszcza ich najwartościowszym okazom. Dlatego też zdecydowano wysłać obrazy Rafała, Leonarda da Vinci i Rembrandta do Dreżna, deponując je na okres wojny w tamtejszej Gemäldegalerie. Obrazy, wystawione na widok publiczny⁶⁹, pozostawały w Dreźnie przez blisko sześć lat i powróciły na swoje miejsce w galerii Czartoryskich dopiero w lipcu roku 1920, w dwadzieścia miesięcy po zakończeniu działań wojennych⁷⁰.

W dziewiętnaście lat później, w sierpniu 1939, w przeddzień wybuchu II wojny światowej, obraz Rafała został spakowany wraz z arcydziełami Leonarda da Vinci i Rembrandta do wspólnej skrzyni ewakuacyjnej oznaczonej literami „LRR” na kolejną niepewną wędrówkę⁷¹. Obrazy zostały wywiezione do Sieniawy i tam zamurowane w schronie mieszczącym się w oficynie pałacu. Odkryli je tam wkrótce Niemcy i już pod ich nadzorem przewiezione zostały do Pełkiń, a potem do Krakowa, skąd skrzynię z napisem „LRR” – na polecenie Kajetana Mühlmanna, specjalnego agenta Göringa do „zabezpieczenia skarbów sztuki i kultury w Polsce” – odesłano do Rzeszy. Trzy najcenniejsze dzieła ze zbiorów Czartoryskich były przewidziane dla projektowanego po zakończeniu wojny muzeum im. Adolfa Hitlera w Linzu, na które miały się złożyć głównie zagrabione na terenie całej Europy dzieła sztuki. Tak się jednak nie stało, gdyż

⁶⁷ Mycielski, *o.c.*, s. 15.

⁶⁸ Tamże, s. 16. Warto przy okazji opisu Mycielskiego zwrócić uwagę na podobnie egzaltowany tekst Karola Stryjeńskiego: C. S t r y j e ń s k i, *Une ville inconnue* (La chronique de Paris, VI, 1893/4): „Quelle élévation et quel charme dans cette belle figure! Raphaël s’y montre à l’apogée de son talent on y sent une main si sûre d’elle-même que c’est un vrai repos pour les yeux et pour l’âme. Rien de troublant dans ce visage superbe et doux tout à la fois qui ne respire que le bonheur. La vie semble bien belle au jeune homme, tout lui sourit, pas un nuage à l’horizon de ce seizième siècle”.

⁶⁹ O c h e n k o w s k i, *Die Galerie...*, s. 244, nr 154.

⁷⁰ Obrazy były zatrzymane bezprawnie przez dyrektora dra Hansa Possa, który „wsłał się” potem grabieżą dzieł sztuki w Polsce podczas II wojny światowej.

⁷¹ Kolej tej wędrówki szeroko i interesująco omawia przy okazji obrazu Rembrandta R o s t w o r o w s k i, *o.c.*, s. 116–128. Zob. także: T e n z e, *Gry o damę*, Kraków 1994, rozdz.: *W szponach jastrzębi*, s. 69–100.

w dość niejasny sposób dostały się w ręce Hansa Franka, który nakazał przewieźć obrazy na powrót do Krakowa, by użyć je do dekoracji swojej rezydencji szefa Generalgouvernement, mieszczącej się w zamku na Wawelu. Tam obraz Rafaela pozostawał prawdopodobnie przez cały okres wojenny⁷².

Kiedy w styczniu roku 1945 Frank uciekał z Krakowa, zabrał ze sobą najcenniejsze dzieła sztuki, ale zabrakło pośród nich obrazu Rafaela, który podobno został wówczas w pośpiechu pomyłony przez pełnomocnika do spraw sztuki, Wilhelma Ernsta Palézieux, z innym obrazem przypisywanym Rafaelowi⁷³. *Portret młodzieńca* miał być potem przewożony odrębnym transportem, który uległ zniszczeniu podczas przejazdu przez Dolny Śląsk. Obraz Rafaela jakoby spłonął wtedy wraz z innymi zagrabionymi dziełami sztuki, znajdującymi się w transporcie⁷⁴. Nie dowiedziono jednak tego w pełni i nie można całkowicie wykluczyć, że *Portret młodzieńca* stał się podczas panicznej ucieczki hitlerowców obiektem jeszcze jednego rabunku, którego dokonał na własną rękę któryś z bardziej przedsiębiorczych współpracowników Franka. Przypadkowe „pomylenie” tego powszechnie znanego (dzięki bogatej literaturze i reprodukcjom) oraz bardzo wysoko ocenianego – także pod względem materialnym – obrazu wydaje się mało prawdopodobne, co pozwala zachować pewien ograniczony optymizm, że obraz Rafaela nadal istnieje i być może odnajdzie się jeszcze w przyszłości.

Z omówionymi tutaj pokrótce dziejami *Portretu młodzieńca* łączą się także wykonane według tego obrazu kopie i ryciny, a także malarskie naśladowstwa, którym warto poświęcić nieco uwagi. Najstarsza znana nam kopia *Portretu młodzieńca* – autorstwa prawdopodobnie G. B. Benvenuto zwanego Ortolano z Ferrary (ur. przed r. 1488, zm. 1525) – uległa zniszczeniu podczas bombardowania Stuttgartu w roku 1944⁷⁵. Druga kopia, późniejsza – powstała zapewne w 2. połowie wieku XVI – pochodząca z kolekcji Orsettich, znajduje się obecnie w muzeum Accademia Carrara di Belle Arti w Bergamo⁷⁶ (il. 18). Dwie, również na płótnie namalowane stare kopie obrazu – powstałe jednak znacznie później,

⁷² Tamże, s. 128; Rostworowski zwraca uwagę na nie udokumentowany wystarczająco, a prawdopodobny fakt wywożenia obrazów z Wawelu na Dolny Śląsk.

⁷³ *Portret kardynała Alessandra Farnese*, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. 1189; olej, deska, 60 × 49,5 cm.

⁷⁴ Taką opinię podaje m.in. Karol Estreicher w komentarzu do biografii Rafaela [w:] Vasari, *Żywoty...*, s. 369.

⁷⁵ Do r. 1852 znajdowała się ona w zbiorach Barbini-Breganze w Wenecji (nr 33), a następnie – do II wojny światowej – w Gemäldegalerie w Stuttgarcie (nr 482); malowana na desce o wymiarach 65 × 52,5 cm.

⁷⁶ Kopia ta (Accademia Carrara di Belle Arti w Bergamo, nr 466), malowana olejem na płótnie, o wymiarach 77 × 62 cm, pochodzi z kolekcji Orsettich, gdzie znajdowała się do r. 1804 (nr 173).



18. Kopia *Portretu młodzieńca* Rafała, 2. poł. w. XVI. Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti (repr. Archiwum MNK)



19. Kopia *Portretu młodzieńca* Rafała, w. XVIII. Anglia, zamek Knole (fot. H. de Borchgrave)

być może w XVII, a nawet XVIII wieku – znajdują się w Wielkiej Brytanii: jedna w zamku Knole (il. 19), druga w zbiorach Pollock House w Glasgow⁷⁷ (il. 20).

Jak już wiemy, w roku 1623 Anton van Dyck wykonał swobodną, rysunkową kopię tego portretu w swoim podróżnym szkicowniku. Nie starał się on o oddanie podobieństwa twarzy sportretowanej przez Rafała osoby, ale zainteresowała go przede wszystkim swobodna poza modela i jego gest, które później niejednokrotnie naśladował. Dowodzą tego m.in. niektóre portrety namalowane przez tego malarza, jak np. *Portret Anny Marii de Ca-*



20. Kopia *Portretu młodzieńca* Rafała, w. XVIII. Glasgow, Pollock House (fot. Z. Żygulski jr)

⁷⁷ Informację o pierwszej z nich zawdzięczam pani Helen de Borchgrave, a o drugiej – panu prof. Zdzisławowi Żygulskiemu (jr).



21. Anton van Dyck, *Portret Anny Marii de Camudio*, 1630 (repr. Archiwum MNK)



22. Anton van Dyck, *Autoportret*, ok. 1622–27 (repr. Archiwum MNK)

mudio (il. 21; bardzo podobny zwrot głowy i układ rąk), *Autoportret* (il. 22; motyw swobodnie opadającej dłoni powtarzający się także w innych portretach van Dyc-ka), *Portret Nicholasa Laniera* (il. 23; zwrot głowy, opuszczona dłoń). Wysunięto przypuszczenie, że w posiadaniu van Dyc-ka⁷⁸ znalazła się być może jedna z replik lub kopii *Portretu młodzieńca* Rafaela, którą artysta pozyskał we Włoszech i zabral ze sobą do Flandrii, gdzie Rafaelowski wizerunek wywarł pewien wpływ na tamtejsze malarstwo portretowe.

Malarz holenderski Jan Lievens – o którym wiadomo, że nigdy nie jeździł do Włoch – namalował około roku 1660 *Portret mężczyzny*⁷⁹ (il. 24), znajdujący się obecnie w zbiorach wawelskich, opierając się niewątpliwie na obrazie Rafaela.

⁷⁸ Passavant, *Raphaël d'Urbino...*, s. 97.

⁷⁹ Jan Lievens (1607–1674), malarz i grafik holenderski, przyjaciel młodego Rembrandta, w latach 1632–1634 przebywał w Anglii. *Portret mężczyzny* tego autora, uchodzący też czasem za autoportret artysty (różni się on zdecydowanie od zweryfikowanego autoportretu Lievensa z National Gallery w Londynie), znajdujący się obecnie w Zamku Królewskim na Wawelu (nr inw. 401) pochodzi z kolekcji Jerzego Mycielskiego, który nabył obraz na aukcji w Amsterdamie w r. 1910. Zależność wawelskiego portretu Lievensa od *Portretu młodzieńca* Rafaela wykazał H. Schneider, *Raffaël und Lievens* (Oud Holland, 35, 1917), s. 34–42; por. także: W a l i c k i, o.c., rozdział pt. *Wokół dwóch domniemyanych autoportretów*, s. 282–284.



23. Anton van Dyck, *Portret Nicholasa Laniera*, ok. 1627–33. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum (repr. Archiwum MNK)



24. Jan Lievens, *Portret mężczyzny*, ok. 1660. Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu (repr. Archiwum MNK)

Powstały mniej więcej w tym samym czasie *Portret Marii Mancini Colonna*⁸⁰, przypisywany Casparowi Netscherowi, wykazuje również dość ścisły związek z naszym portretem, przypominając go w pozie postaci, zwrocie głowy, a przede wszystkim w układzie rąk.

Portret młodzieńca był wielokrotnie sztychowany. Najstarszą znaną nam rycinę wykonał w 1. połowie wieku XVII grafik flamandzki Paulus Pontius⁸¹ (il. 10), związany w latach 1624–31 z pracownią Rubensa w Antwerpii. Nie jesteśmy w stanie ustalić, czy rycina Pontiusa, odbiegająca w pewnych szczegółach od oryginału, opracowana została na podstawie właściwego obrazu, czy też sporządzono ją według którejś kopii.

Z późniejszych rycin wymienić trzeba pracę grafika paryskiego Michela Odieuvre'a (1. połowa wieku XVIII; il. 25) przedstawiającą głowę młodzieńca, pracę rytownika brugejskiego Jana Pietera de Vlamyncka (1795–1850; il. 26) oraz

⁸⁰ Obraz w Galerii Colonna w Rzymie, repr. w: K. Chłędowski, *Rzym. Ludzie baroku*, Warszawa 1957, po s. 368. W alicki, o.c., wymienia jeszcze inne portrety „północne”, wykazujące zależność od *Portretu młodzieńca* Rafała, malowane przez Govaerta Flincka i Petera Franchoya.

⁸¹ Na niektórych egzemplarzach tej ryciny pojawia się też nazwisko rytownika: Io. Meijssens.



25. Michel Odieuvre, rycina wg *Portretu młodzieńca Rafaela*, ok. poł. w. XVIII, miedzioryt/akwaforta. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)



26. Jan Pieter de Vlamynck, rycina wg *Portretu młodzieńca Rafaela*, poł. w. XIX, miedzioryt/akwaforta. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

rycinę Wenecjanina Felice Zulianiego⁸². Z napisu umieszczonego na rycinie de Vlamyncka dowiadujemy się, że została ona wykonana według obrazu znajdującego się w posiadaniu Reghelliniego de Schio⁸³, a z napisu na rycinie Zulianiego – że wykonano ją według obrazu stanowiącego własność Niccolò Antoniellego w Wenecji. Na zakończenie krótkiego przeglądu rycin sporządzonych według *Portretu młodzieńca Rafaela* warto jeszcze wymienić dwa piękne i bardzo wierne wobec oryginału dziewiętnastowieczne staloryty: pierwszy, którego autorem jest Alexis-François Girard (il. 27), i drugi, wykonany przez Alphonse'a François (il. 28).

⁸² Felice Zuliani zmarł w r. 1834.

⁸³ Zastanawiano się nad możliwością zakupu obrazu Rafaela przez Czartoryskich nie wprost od rodziny Giustinianich, lecz od Reghelliniego de Schio, osiadłego w Wenecji kupca i kolekcjonera greckiego pochodzenia, który mógł odkupić dzieło Rafaela już wcześniej od tej rodziny, może wkrótce po r. 1797 (układ w Campodormio przyniósł kres istnieniu Republiki Weneckiej, przekazanej przez Napoleona Austrii, co spowodowało popadnięcie w ruinę wielu starych rodów weneckich). Być może wtedy, gdy obraz znajdował się – przejściowo – w rękach Reghelliniego de Schio, de Vlamynck mógł wykonać swoją znaną rycinę. Pogląd taki wyrazili m.in. Peyre, *o.c.*, s. 1050, i Mahler, *o.c.*, s. 521–525.



27. Alexis-François Girard, rycina wg *Portretu młodzieńca* Rafała, w. XIX, staloryt. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. M. Wesółowska)



28. Alphonse François, rycina wg *Portretu młodzieńca* Rafała, 2. poł. w. XIX, staloryt. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)



29. Filippo Cenci, rycina wg *Portretu Bindo Altovitego* Rafała (przechowywanego w National Gallery of Art w Waszyngtonie), umieszczona w katalogu Domu Gotyckiego w Puławach. Kraków, Biblioteka Czartoryskich (fot. S. Michta)

W rękopiśmiennym katalogu Domu Gotyckiego w Puławach umieszczono rycinę autorstwa Filippo Cenciego⁸⁴ (il. 29), wykonaną jednak nie według posiadanego obrazu, lecz będącą dość wiernym odbiciem innego portretu, uchodzącego wówczas za wizerunek własny Rafaela, a będącego w rzeczywistości portretem florenckiego bankiera Bindo Altovitego⁸⁵. U Vasariego znajduje się wzmianka o tym portrecie: „Dla pana Binda Altoviti, jeszcze kiedy był młodzieńcem, namalował [Rafael – przyp. autora] swój portret uważany za niezwykle”⁸⁶. Do tej wzmianki, kojarzonej czasem z naszym obrazem, nawiązał zasłużony tłumacz Vasariego na język polski, Karol Estreicher⁸⁷, wysuwając jeszcze raz tę pociągającą, lecz pozbawioną niestety podstaw sugestię, że przytoczony *passus* może dotyczyć portretu ze zbiorów Czartoryskich.

III. PRÓBA ANALIZY FORMALNEJ OBRAZU

Jedyny obraz Rafaela, jaki trafił do polskich zbiorów, nie został dotąd poddany szczegółowej analizie formalnej. Spróbujmy więc przyjrzeć się dokładnie jego reprodukcjom i dokonać próby rozbioru jego geometrii i kolorystyki, które – jak wspomniano już powyżej – na pierwszy rzut oka objawiają jasność i precyzję godną najwybitniejszych dzieł dojrzałego renesansu.

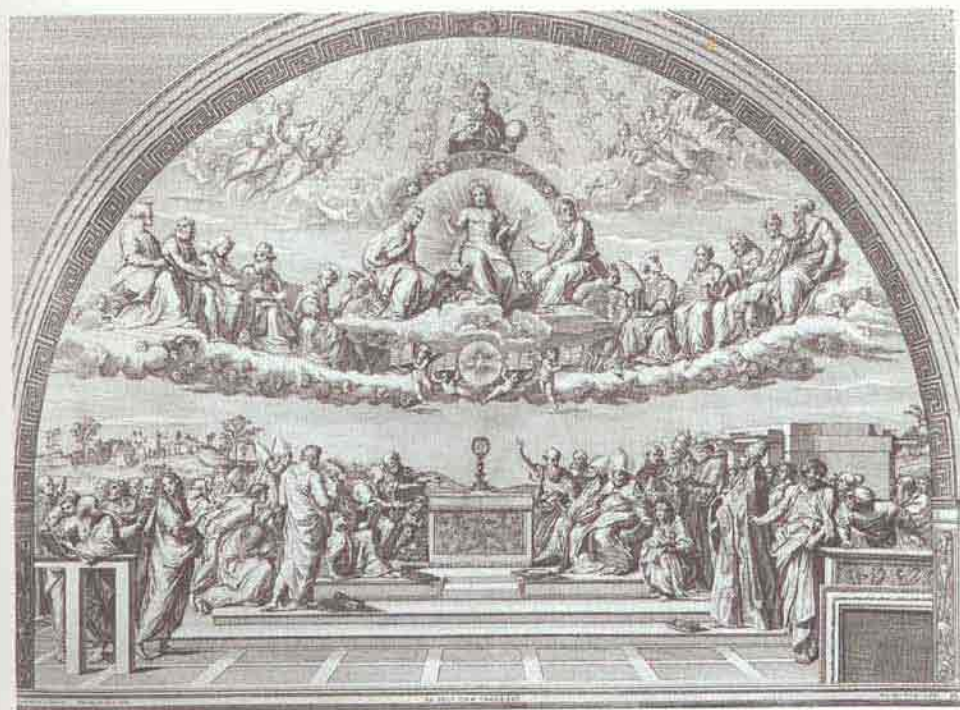
Pierwszym wrażeniem, jakie odnosimy przy obserwacji portretu, jest to, że malarz, formując postać modela, posłużył się schematem koła, figury ucho-

⁸⁴ Filippo Cenci, ur. ok. r. 1810, grafik florencki, wykonywał ryciny według obrazów Rafaela, m.in. *Fornariny i Autoportretu* (zob. E. Benezit, *Dictionnaire des peintres*, Paris 1966, t. II, s. 397).

⁸⁵ Portret Altovitego (malowany ok. r. 1515) pozostawał do r. 1808 u rodziny Altovitch we Florencji, a potem – zakupiony przez Ludwika I Bawarskiego jako autoportret artysty – znalazł się w zbiorach Alte Pinakothek w Monachium. Na krótko przed wybuchem II wojny światowej sprzedano go do Stanów Zjednoczonych i znajduje się obecnie w National Gallery of Art w Waszyngtonie.

⁸⁶ Vasari, *Żywoty...*, s. 395. *Passus* z Vasariego brzmiący w wersji oryginalnej: „A Bindo Altoviti [Rafael – przyp. autora] fece il ritratto suo, quando era giovane, che e tenuto stupendissimo” stał się przedmiotem filologicznych rozważań Gruyera, o.c., II, s. 10–11. Gruyer wykluczył możliwość, by portret, uznawany za wizerunek Altovitego, mógł być opisany przez Vasariego jako autoportret Rafaela, zwracając uwagę, że gdyby istotnie Vasari mówił o autoportrecie, tekst winien by brzmieć: „ritratto proprio”, a nie „ritratto suo”. Gruyer zwrócił też uwagę, że dopiero z końcem w. XVIII Bottari, autor komentarzy do *Żywotów* Vasariego, uznał portret Altovitego za autoportret Rafaela.

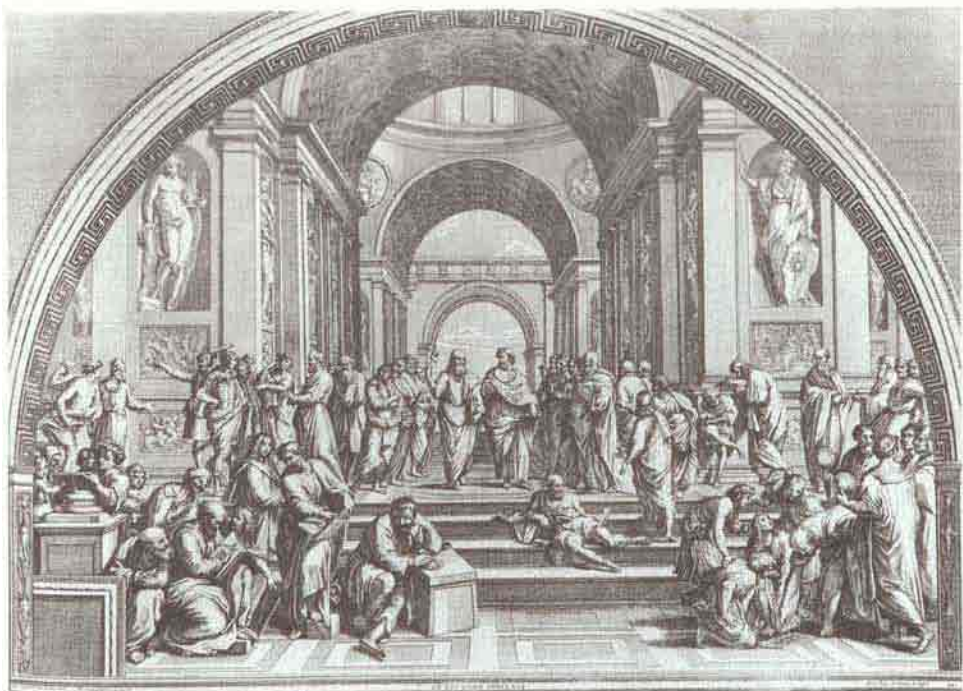
⁸⁷ Estreicher komentarz [w:] Vasari, *Żywoty...*, s. 395.



30. F. Aquila, D. de Rossi, rycina wg fresku *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* Rafała (Watykan, Stanza della Segnatura), akwafora/miedzioryt.
Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

dzącej w owym czasie za doskonałą⁸⁸. Ułożenie ramion, bieg rąk, zaokrąglenie fałdów płaszcza – wszystko to podkreśla wyraźną tendencję do wkomponowania postaci w pole koliste. Wskazuje też na to układ dłoni, wytyczających zdecydowane łuki sugerujące zamykanie się w okręgu. Wpisywanie postaci – nawet

⁸⁸ Przekonanie artystów renesansowych o doskonałości figury kolistej, wyrażone m.in. przez Albertiego (*De re aedificatoria*) i Francesca Colonnę (*Hipnerotomachia Poliphylti*), znalazło także wyraz w słynnym raporcie o zabytkach starożytnego Rzymu sporządzonym w kręgu Donata Bramantego, Rafała i Baltazara Castiglione dla papieża Leona X. Autorzy tego tekstu – być może sam Rafael, Rafael wraz z Castiglione lub Castiglione formułujący myśl Rafała – dokonali przeciwstawienia łuku ostrego (typowego dla architektury niemieckiej, czyli gotyckiej) i łuku pełnego, który stanowił jedną z właściwości „pięknej manieri Rzymian i starożytnych. Ostrołuk nie ma tego wdzięku, którym doskonałość koła [la perfezione del circolo] raduje nasze oko. Zdaje się, że natura prawie nigdy nie zmierza do innych form niż ta najdoskonalsza” (Tatarkiewicz, *o.c.*, s. 146). Szersze omówienie tego zagadnienia w podstawowej pracy na ten temat: R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949; na temat autor-



31. F. Aquila, D. de Rossi, rycina wg fresku *Szkola Ateńska* Rafaela, akwaforta/miedzioryt. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

całej grupy osób lub przedmiotów – w pole koliste było stosowane przez artystów renesansowych dość często, czego dowodzi wielka popularność tonda, obrazu o kolistym kształcie. Rafael posłużył się formą tonda m.in. w licznych wyobrażeniach Madonny z Dzieciątkiem (np. *Madonna Conestabile della Staffa*, 1500–02, St. Petersburg, Ermitaż; *Madonna d'Alba*, 1508–10, Waszyngton, National Gallery of Art; *Madonna della Sedia*, 1514–15, Florencja, Palazzo Pitti), a także w dekoracji sklepienia w Stanza della Segnatura w Watykanie, wykorzystując tam dla przedstawienia alegorycznych figur Teologii, Sprawiedliwości, Filozofii i Poezji okrągłe pola, pozostałe po wcześniejszych freskach usuniętych ze sklepienia w celu przygotowania miejsca pod malowidła Rafaela⁸⁹.

Spotykamy też u Rafaela szereg przykładów komponowania postaci w układy nawiązujące do formy kolistej w obrębie obrazów o formacie prostokąta.

stwa raportu o zabytkach starożytnego Rzymu zob.: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500–1600*. Wybrał i oprac. J. Białostocki [w serii:] *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, Warszawa 1985, t. II, s. 42.

⁸⁹ Vasari, *Żywoty...*, s. 386.

kątnym. W obrazie *Madonna dell'Impannata* (ok. 1514, Florencja, Palazzo Pitti), kompozycji utworzonej z pięciu figur, postacie zostały tak ustawione, że skłony tułowia i pochylenie głów, a także ułożenie kończyn (np. nogi św. Jana Chrzciciela) wyraźnie sugerują okrąg, w który można by wpisać całą grupę. W podobny sposób liczne figury na fresku *Triumf Galatei* (1514, Rzym, Villa Farnesina), uchodzącym za jedno z najdoskonalszych pod względem kompozycji dzieł artysty, podporządkowują się w układzie formie owalnej, której środek stanowi postać morskiej nimfy. Wyraźnie koliste układy postaci spotykamy na freskach w Stanza della Segnatura (1509–11). W *Dyspucie o Najświętszym Sakramencie* (il. 30) stanowią je: grupa osób po lewej stronie fresku, u dołu, bardzo zwarta i jakby specjalnie dostosowana różnymi wymyślnymi pozami do kolistego kształtu, którego brzeg podkreślają wyraźnie łukowate przebiegi postaci stojących najbardziej na zewnątrz grupy, oraz grupa centralna z Chrystusem, u góry kompozycji. W *Szkole Ateńskiej* (il. 31) spotykamy dwa zespoły postaci tak ustawionych, że z łatwością moglibyśmy wpisać je w okrąg. Są to postacie w dolnej strefie fresku: po lewej stronie zebrane wokół Pitagorasa (il. 32) oraz prawie symetryczna w stosunku do nich grupa po prawej stronie, skupiona wokół Euklidesa (il. 33).

Kompozycja zarówno *Dysputy o Najświętszym Sakramencie*, jak i *Szkoły Ateńskiej* stanowi jedną wielką kombinację układów kolistych, które płaszczyzna fresku przecina, otwierając przed widzem jakby połowę kuli. W *Dyspucie* postacie są rozstawione półkoliście na rzutach koncentrycznych kół, których średnice pomniejszają się stopniowo w kierunku górnego bieguna; oś wyznaczają kolejno od góry: postacie Trójcy Świętej i Hostia wystawiona na ołtarzu. W *Szkole Ateńskiej* centrum kompozycji stanowią Platon i Arystoteles, wokół których „wirują” po okręgach pozostali mędrcy. Ponad nimi potężne łuki centralnej budowli⁹⁰ zwieńczonej kopułą rozchodzą się na tle nieba regularnymi kręgami, przypominającymi kręgi na wodzie.

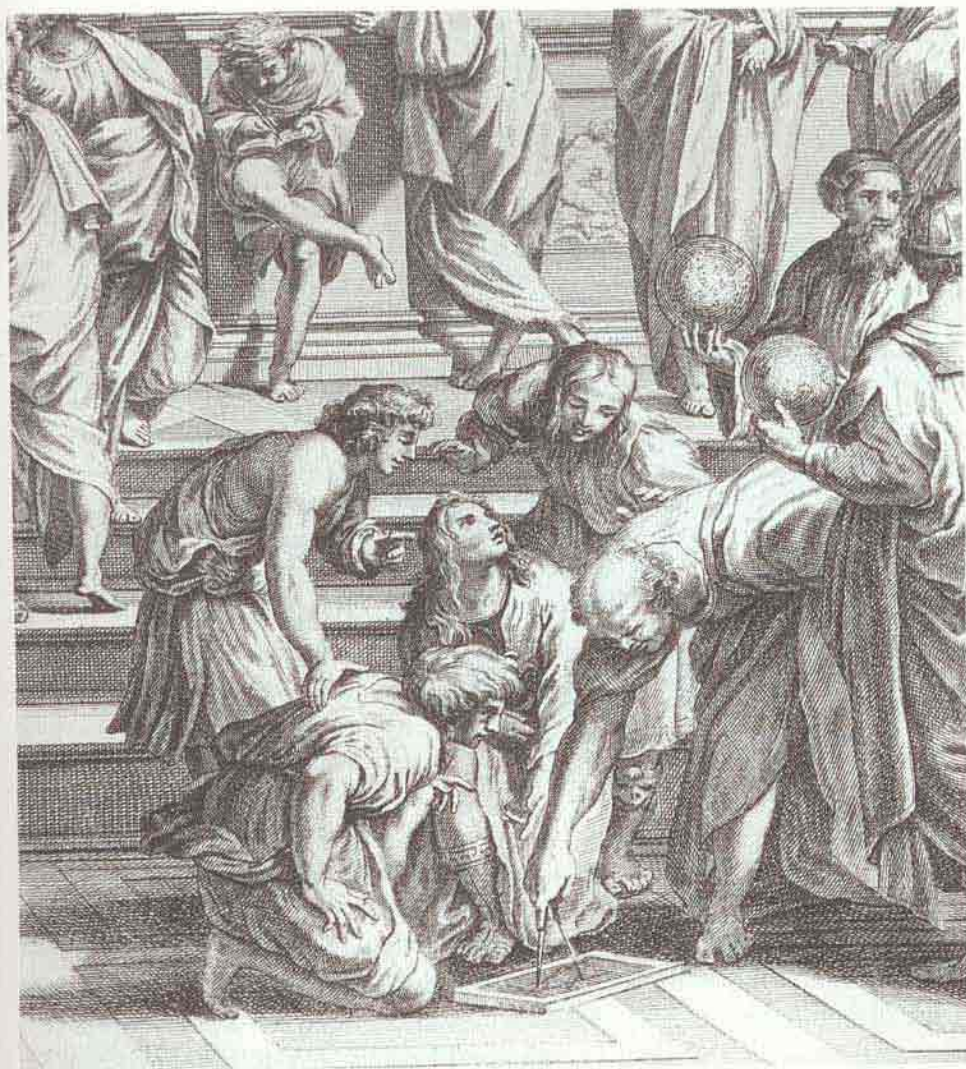
To dość wyraźne faworyzowanie przez Rafała, szczególnie we wczesnym okresie rzymskim, kompozycji opartej na zasadzie koła – będące zapewne wyrazem renesansowego pojmowania tej figury geometrycznej jako formy do-

⁹⁰ Centralna budowla pojawia się kilkakrotnie w obrazach Rafała, takich jak m.in.: *Lo Sposalizio*, 1504, Mediolan, Brera; *Portret Giuliana de Medici*, księcia de Nemours, ok. 1515, dawniej w prywatnych zbiorach w Berlinie (tu przedstawione w tle mauzoleum Hadriana w Rzymie); domniemany *Autoportret*, Hampton Court, Royal Gallery, gdzie przedstawiona została baszta przypominająca trochę budowlę umieszczoną w tle naszego obrazu. Budowla ta była uważana najczęściej za grobowiec Cecylii Metelli przy Via Appia w Rzymie (por. opis obrazu Stefana Komornickiego, przyp. 3), co jednak nie wydaje się uzasadnione, ponieważ porównanie budowli na obrazie Rafała z grobowcem Cecylii Metelli wykazuje zbyt wiele różnic (m.in. krenelaże), by można te budowle ze sobą identyfikować.



32. F. Aquila, D. de Rossi, fragment ryciny wg fresku *Szkola Ateńska* Rafaela, akwafora/miedzioryt. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

skonałej – wydaje się mieć swoje główne źródło w filozofii platońskiej, z którą musiał się artysta zetknąć podczas kilkuletniego pobytu we Florencji, głównym ośrodku neoplatonizmu, prześiáknietym głąboko duchem greckim. Nie jest na pewno dziełem przypadku, że Rafael w *Szkole Ateńskiej* włożył Platonowi do ręki właśnie egzemplarz jego dialogu *Timajos*, w którym tak szeroko dyskutuje się o doskonałości koła, stanowiącego – według greckiego filozofa – naczelną zasadę całego porządku kosmicznego. Przypomnijmy, co na ten temat mówi tam sam Platon: „[...] zbudował Bóg świat jeden, całkowity, ze wszystkich części całkowitych, doskonały i nie starzejący się i nie mogący chorować. A kształt dał mu odpowiedni i pokrewny. Dla tej istoty żywej, która miała w sobie zawierać wszystkie istoty żywe, odpowiadałby kształt, który by sobą obejmował wszy-



33. F. Aquila, D. de Rossi, fragment ryciny wg fresku *Szkola Ateńska* Rafała, akwafora/miedzioryt. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. S. Michta)

stkie inne kształty. Zaczem wytoczył Bóg świat na okrągło, w postaci kuli, ona się w każdym kierunku ciągnie równo daleko od środka aż do krańców. To kształt najdoskonalszy ze wszystkich, najzupełniej wszędzie do siebie podobny. Uważał, że taki kształt jednostajny jest bez porównania piękniejszy od niejednostajnego”⁹¹.

⁹¹ Platon, *Timajos. Kritias*, Warszawa 1951, s. 31 (przekład W. Witwickiego).



34. Rafael, *Portret Baltazara Castiglione*.
Paryż, Luwr (repr. Archiwum MNK)

Postać na naszym obrazie, dająca się zamknąć w całości w formie kolistej, sprowadza się do dwu stykających się ze sobą kul czy okręgów, które stanowią głowa i tułów sportretowanego. Bardzo zbliżony układ występuje na jednym z najbardziej znanych i wysoko cenionych portretów Rafaela, *Portrecie Baltazara Castiglione* (1514–15, Paryż, Luwr; il. 34). Tułów modela i jego głowa, okolona na dodatek obszernym kręgiem beretu, dają się swobodnie zamknąć w dwu regularnych, stykających się ze sobą kolistych polach. Uwidacznia się to wyraźnie na siedemnastowiecznej kopii obrazu namalowanej przez Rubensa⁹² (il.

35), bo oryginał obrazu został niestety od dołu obcięty, przez co kompozycja uległa pewnemu zachwianiu⁹³. Podobna zasada kompozycyjna – kombinacja dwu stykających się wzajemnie okręgów – kieruje też jednym z przedstawień na sklepieniu w Stanza della Segnatura, wyobrażającym alegoryczną postać Astronomii wprowadzającej w ruch obrotowy kule Niebios.

Sferyczność wydaje się zasadą naczelną, rządzącą tymi wszystkimi obrazami. Nasuwa się w związku z tym porównanie z jednym z najbardziej niezwykłych portretów, jakie kiedykolwiek namalowano, tym razem słowami z tekstu Platńskiego *Timajosa*: „Bogowie naśladowali okrągły kształt wszechświata,

⁹² O szkicowaniu i kopiowaniu obrazu Rafaela przez Rubensa i Rembrandta piszą m.in. Walicki, *o.c.*, 33; Prisco, *o.c.*, s. 115 (tu reprodukcja kopii wykonanej przez Rubensa); J. H. Beck, *Raphael*, New York 1976, s. 160.

⁹³ Tamże; Beck podaje, że portret Baltazara Castiglione został przycięty od dołu przy przenoszeniu malowidła z deski na płótno.

więc włożyli dwa boskie obiegi w ciało kuliste, które dziś głową nazywamy. To jest część ciała najbardziej boska i panuje nad wszystkim, co jest w nas. Jej bogowie oddali na służbę całą masę ciała, którą zebrali, licząc się z tym, żeby mogło wykonywać wszystkie ruchy, jakie istnieją. Aby więc nie było w kłopotcie tocząc się po ziemi, która ma swoje różne wyniosłości i zagłębienia, i mogło ponad jednymi z nich przechodzić, a z drugih wchodzić na górę, dali bogowie głowie to ciało jako wózek [...] A trzeba było, żeby człowiek miał przód ciała różny i odgraniczony od jego strony tylnej. Dlatego naprzód w okolicy czaszki podstawili pod nią twarz i wstawili w nią narządy służące wszelkiemu przewidywaniu duszy i zrzadzili tak, żeby ten przód miał naturalny udział we władzy nad ciałem”⁹⁴.



35. Peter Paul Rubens, kopia *Portretu Baltazara Castiglione* Rafała (repr. Archiwum MNK)

W *Portrecie młodzieńca*, podobnie jak w *Portrecie Baltazara Castiglione*, nadrzędność głowy nad tułowiem oddana została w sposób bardzo wyrazisty, dzięki zdecydowanemu przeciwstawieniu jej pustej ścianie w tle obrazu. Równocześnie jednak wyraźnie podkreślone zostało także znaczenie ciała; to na nie właśnie, na środek torsu-siedliska serca, wskazuje dłonią młodzieniec, jakby w myśl Platonskiego twierdzenia, że „środek świata cielesnego wypada w środku duszy”⁹⁵.

Problem ruchu wyrażonego w obrazie był od dawna przedmiotem zainteresowania artystów, którzy poświęcali rozwiązywaniu tego zagadnienia wiele uwagi. Dość wspomnieć chociażby Leonarda da Vinci. Leone Battista Alberti,

⁹⁴ Platon, *o.c.*, s. 44–45.

⁹⁵ Tamże.

badający szczegółowo to zagadnienie, tak pisał o ruchu, odnosząc co prawda swoje uwagi do obrazu przedstawiającego wielopostaciową scenę: „Wszelkie ciało zmieniając miejsce może obrać jeden z siedmiu kierunków: skierowuje się bowiem albo ku górze, albo ku dołowi, albo na prawo, albo na lewo, albo odsuwa się w głąb, albo przybliża ku nam, siódmy zaś kierunek będzie po linii koła. Pragnąłbym, ażeby te wszystkie ruchy znalazły zastosowanie w obrazie”⁹⁶. W *Dyspucie o Najświętszym Sakramencie* i w *Szkole Ateńskiej* Rafael wyraźnie uwzględnił te zalecenia: ruch przebiega tam w pełnej zgodzie z owymi siedmioma kierunkami: w głąb obrazu i ku patrzącemu na obraz, w lewo i na prawo, ku górze i ku dołowi, a także po okręgu.

Portret należy do innego gatunku niż obrazy wielopostaciowe ukazujące anegdotę, a więc stwarzające okazję do różnych układów ruchowych, ale i w portrecie, z pozoru bardziej statycznym, może wyraźnie objawiać się ruch. Spróbujmy prześledzić na podstawie naszego obrazu kierunki tego ruchu. Już samo ujęcie postaci, zdecydowanie przestrzenne, zawiera w sobie ukrytą dynamikę. Wynika ona z ukośnego ustawienia korpusu modela w stosunku do płaszczyzny obrazu oraz przeciwstawnego wobec niego zwrotu głowy. Sugeruje to jak gdyby powolny obrót tułowia wokół własnej osi i odnosi się wrażenie, że postać została uchwycona przez malarza w jednej, przelotnej fazie takiego obrotu. Prawe ramię sportretowanego „odsuwa się” w głąb obrazu, podczas gdy lewe „przybliża się” w naszą stronę. Młodzieniec zwraca się w lewo, natomiast jego obfity, futrzany płaszcz zsuwa się ciężko ku prawej stronie, stanowiąc pewną przeciwwagę dla tego zwrotu. Mamy także przykład jednoczesnego ruchu ku górze i w dół. Wykonują go obydwie dłonie modela: prawa zwrócona ku dołowi i lewa wznosząca się w górę, ku środkowi torsu. Warto tu zwrócić uwagę, że podobne zestawienie równoczesnych poruszeń ku górze i w dół spotykamy u rozdyktowanych postaci, które w *Szkole Ateńskiej* mijają się ze sobą na schodach.

Koliste formy, w które przybrał Rafael przedstawioną na obrazie postać, zostały wpisane w rygorystyczną siatkę pionów i poziomów, wyznaczonych przez linie i krawędzie płaszczyzn okna i ściany oraz brzeg stołu, przy którym siedzi młodzieniec. Panuje tutaj idealny wręcz porządek, symetria i uderzająca przejrzystość wszystkich tych geometrycznych układów. Nie dziwi to u artysty, który zawsze uznawany był za niedoścignionego w zakresie przejrzystego komponowania obrazów: „Rafael słusznie uchodzić może za tego, który na polu kompozycji obrazów okazał się w rozstawieniu scen i w pomysłach bardziej wartościowy niż ktokolwiek inny”⁹⁷ – napisał Vasari, zwracając też uwagę na to zagadnienie

⁹⁶ L. B. Alberti, *O malarstwie*, Wrocław 1963, s. 41.

⁹⁷ Vasari, *Żywoty...*, s. 391.

przy omawianiu *Szkoły Ateńskiej*: „Oprócz bogactwa szczegółów ten fresk odznacza się kompozycją całości tak starannie wymierzoną i uporządkowaną, że Rafael dał tu widoczne świadectwo, że jest pierwszy wśród wszystkich, którzy z pędzlem w ręku pracują⁹⁸”.

Kompozycja *Portretu młodzieńca*, która już na pierwszy rzut oka wydaje się starannie opracowana, przy bardziej uważnym oglądaniu ujawnia po kolei wszystkie, precyzyjnie wyważone elementy, składające się na jej harmonijną całość. Budują ją przede wszystkim wyraźne rytmy geometryczne i kolorystyczne. Prostokątowi okna po prawej stronie obrazu u góry odpowiada nieomal równe mu co do rozmiarów pole po przeciwległej stronie u dołu, dające się łatwo wyznaczyć dzięki pełnej czytelności jednego z narożników tego pola, zamykającego się pomiędzy zarysowaną wyraźnie pod miękkim rękawem koszuli młodzieńca krawędzią stołu a pionowym spadem fałdów rękawa zgodnym ze skierowaną ku górze dłonią.

Bardzo starannie zostały wyważone w tym obrazie partie „aktywne” i „pasywne” pod względem rysunkowym i malarskim. Nasycona skomplikowanym rysunkiem (fałdy i zwoje koszuli) i kolorem jest cała partia ubioru, szczególnie płaszcz narzucony na ramię. Jego grube futro zostało tak ukazane, że wywołuje wrażenie nagłego stężenia materii malarskiej, przez co cała ta strefa obrazu wydaje się gęsta, ocieżyła. Wszystko roztopia się tutaj w prawie bezkształtnej brunatności, grawitującej bezwładnie ku dolnemu narożnikowi. Ta, jakby przytępiona, mroczna partia obrazu ma jednak swój optyczny równoważnik w postaci jasnej, zupełnie pustej ściany, która obszerną płaszczyzną zamyka w głębi kompozycję. Ta jasna ściana stanowi odciążenie dla bardziej skomplikowanej malarsko i rysunkowo dolnej części obrazu. Ciemna w zarysie głowa sportretowanego odciska się na tle ściany mocną, negatywową plamą, podczas gdy gors i rękawy koszuli wnikają jasnymi polami w ciemniejszą partię dolną. Można w związku z tym powiedzieć, że osiągnięta została w tym obrazie wyraźna równowaga pomiędzy partiami jasnymi i ciemnymi.

Porządek kompozycji podkreślają także zdecydowane rytmy jej poszczególnych elementów. W górnej partii obrazu jest to wyrazisty rytm pól pionowych. Od lewej strony ku prawej regularne pola w kształcie pionowo ustawionych prostokątów – pole ściany, pole z wpisaną weń głową sportretowanego i pole okienne – wyznaczają: opadające prawie równoległe do krawędzi obrazu włosy modela i boczna krawędź okna. Te rytmicznie układające się piony w górnej strefie obrazu przechodzą, chociaż już nie tak wyraźnie, w dolną jego

⁹⁸ Tamże, s. 386.

partię, gdzie są akcentowane przez wydłużony fałd lewego rękawa koszuli i łukowate rozjaśnienie biegnące po grzbiecie załamanego na ramieniu futra. Dolna część obrazu jest jednak podporządkowana przede wszystkim rytmom okrężnym, które układają się nadzwyczaj płynnie w rodzaj wielkiej, wypełniającej prawie całą tę strefę, spirali. Jej centrum, wskazane dłonią młodzieńca, mieści się pośrodku jego torsu.

Warte uwagi są także rytmy kolorystyczne. Od lewej strony obrazu u dołu układają się po przekątnej, w kierunku prawego górnego narożnika, błękity. Stanowią: odsłaniająca się w kilku miejscach podszewka płaszcza, a wyżej – widoczne poza oknem – woda rzeki, góry i niebo. Tępy tych błękitów są zróżnicowane – od najgłębszych, mrocznych granatów u dołu ku coraz lżejszym i świetlistym w górnej partii. Po drugiej przekątnej, od prawego dolnego narożnika ku lewemu górnemu, rozkładają się tony brunatnożółte, przechodzące także od mrocznych u dołu do coraz bardziej się rozjaśniających ku górze, aż po lekką, złotawobiałą szarość ściany. Trudno mówić o kolorystyce obrazu nie widząc go, ale przy oglądaniu najlepszej jego reprodukcji barwnej nasuwa się jeszcze jedna uwaga dotycząca właśnie koloru. Obraz jest zbudowany w zasadzie z czterech tylko kolorów: b i e - l i (koszula), b ł ę k i t u przechodzącego od tonów bardzo jasnych (niebo) do granatu (suknia, podszewka płaszcza), b r ą z u przechodzącego od tonów ciemnobrunatnych (futro), poprzez rudawe (włosy), po jasnożółte (ściana) oraz c z e r n i (beret). Oszczędnie użyta została jeszcze zieleni w pejzażu i kobiercu leżącym na stole. W niektórych miejscach jest ona bardzo ciemna, prawie czarna.

Kolory te, rozłożone czytelnie w obrębie wyznaczonych precyzyjną linią rysunku pól (okno, ściana, futro, beret), współtworzą z tą linearną geometrią obrazu harmonijną całość. Na taką kolorystyczną jakość portretów Rafaela zwróciła uwagę Maria Rzepińska w swoim studium o kolorze w malarstwie europejskim: „W jego [Rafaela – przyp. autora] portretach, gdzie kolor w swoich relacjach jest przestudiowany z natury, rezultaty są wspaniałe. Rafael osiąga absolutną jedność rysunku, koloru, światłocienia, klasyczną równowagę wszystkich elementów, zupełną ich koordynację”⁹⁹. Wydaje się, że nasz obraz potwierdza w pełni te spostrzeżenia.

W tej konsekwentnej kompozycji, której każdy element ma znaczenie, nieprzypadkowe jest chyba również zestawienie płaszczyzny okrytego wzorzystym kobiercem stołu z płaszczyzną pól rozciągających się za oknem. Jest to może

⁹⁹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970, t. I, s. 179.

świadome porównanie świata n a t u r y i świata s z t u k i. Tam rozległa przestrzeń pól, przecięta rzeką i porośnięta drzewami, rozciąga się ku odległym górą, tutaj natomiast, we wnętrzu – może w gabinecie artysty, obserwatora natury – ścisły, zgeometryzowany porządek ośmioboków, spirali, ostro łamanych zygzaków tworzy nową naturę: uczynioną ludzką ręką naturę sztuki. Wzory kobierca są jak gdyby artystycznym przetworzeniem elementów natury żywej: kul, w jakie układają się korony drzew, meandrów rzeki i luków wzgórz, a z kolei tam, w naturalnym krajobrazie, widnieją – harmonijnie ze sobą wkomponowane – wytwory człowieka: miasto i owalna budowla, będąca antycznym grobowcem lub basztą średniowiecznego zamku. Pomiędzy tymi obydwojma światami panuje u Rafała pełna zgodność. Wyraźnie zaznacza się ona także w *Dyspucie o Najświętszym Sakramencie*, gdzie marmurowy „dywan” posadzki przed ołtarzem „rymuje się” – na podobnej jak w naszym przypadku zasadzie – z „dywanem” natury, w który człowiek „wplata się” wznosząc pomiędzy drzewami mury kościoła; podobnie jest w *Szkole Ateńskiej*, gdzie szeroko rozbudowana geometria architektonicznych motywów przechodzi prawie niepostrzeżenie w naturalny pejzaż z niebem pokrytym obłokami, skąd wyłaniają się ku nam starzy greccy mędrcy.

Ta garść uwag wysnutych z obserwacji samej tylko budowy *Portretu młodzieńca* potwierdza, jak się wydaje, wrażenie, jakie odnieść można przy pobieżnym jego oglądaniu, wrażenie klasycznej doskonałości tego dzieła.

„Gdy mówimy: utwór ten (lub dzieło) jest z ducha swojego klasyczny – napisał Kazimierz Michałowski – to mamy wówczas na myśli pewne, pozornie apriorycznie ustalone wartości, które odnajdujemy bądź odczuwamy w danym utworze. O jakie walory tu chodzi? O pewne kategorie estetyczne, które określamy mianem harmonii, symetrii i rytmu, a które muszą być ze sobą tak ściśle związane, że wywołują u nas wrażenie: ładu, równowagi, spokoju, powagi i wzniosłości duchowej. Forma wyrazu i środki ekspresji odgrywają w tym względzie rolę drugorzędą. Decydującym jest efekt przeżycia całości utworu”¹⁰⁰. Ład, równowaga, spokój, powaga i wzniosłość duchowa charakteryzują na pewno nasz obraz, wykazujący – jak mało który inny, nawet u samego Rafała – najwyższy stopień doskonałości „we wszystkich szczegółach i we wszystkich częściach”, na co zwracała uwagę, obdarzona wybitną intuicją, Izabela Czartoryska¹⁰¹.

¹⁰⁰ K. Michałowski, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa 1970, s. 104.

¹⁰¹ Czartoryska, o.c., s. 11.

IV. MALARSKI WIZERUNEK IDEALNEGO CZŁOWIEKA EPOKI

Czy *Portret młodzieńca* Rafaela, tak „dobry w obrysie i doskonały w kompozycji i kolorystyce”, jak powiedział o nim Alberti¹⁰², jest tylko jednym z wielu renesansowych portretów, ukazującym konkretnego, chociaż nie znanego nam bliżej modela, czy też – być może – stanowi on pewną próbę stworzenia jakiegoś idealnego wzoru doskonałego człowieka, typu *uomo ideale* epoki, jednoczącego w sobie wszystkie potencjalnie najlepsze cechy ludzkie? „Zjawisko to jest typowe dla wielu artystów okresu dojrzałego renesansu – napisał Michael Levey – [...] obraz może nabrać cech świadomie osobistych, może stać się ideałem piękną lub fascynacją, całkowicie własnym tworem artysty, ulepszeniem rodzaju ludzkiego”¹⁰³.

Renesans przyniósł szereg takich prób stworzenia modelowych figur, mogących służyć za wzorce myślenia, postępowania, a także sposobu bycia, wyglądu zewnętrznego etc. Wszystkie te próby, przybierające przeważnie formę literacką, odegrały niezmiernie ważną rolę w uformowaniu się nowożytnego Europejczyka. Taką idealną figurą proponowaną do naśladowania był przede wszystkim człowiek dworu – *il cortegiano* – jednoczący w sobie wszystko, co było wówczas uznawane za najlepsze w ludzkim wyglądzie i zachowaniu. „Problem człowieka stawał teraz – zauważył Bogdan Suchodolski – w wymiarach bardziej złożonych, wyznaczanych przez jego społeczną sytuację. W tym wyznaczeniu szczególną rolę miało życie dworskie, będące głównym ośrodkiem rozwoju nauk i sztuk. W atmosferze platońskich tradycji dwór stawał się miejscem „uczni”, będących dysputami o pięknie i prawdzie, jedynym właściwie miejscem prawdziwego wychowania człowieka”¹⁰⁴.

To tłumaczy wyraźnie edukacyjny charakter licznych w tym czasie rozpraw i dialogów propagujących zasady dworskiego życia. Pośród nich *Gli Asolani* (1505) Pietra Bembo, *Dialoghi d'amore* (1535) Leona Ebreo, *Il Cortegiano* Baltazara Castiglione oraz *Galateo* Giovanniego della Casa należały do najbardziej popularnych. Według wszystkich tych autorów idealnego człowieka epoki powinna charakteryzować doskonała harmonia pomiędzy jego pięknem zewnętrznym i wewnętrznym, między ciałem i ukrytym w ciele światem ducha. W ten sposób człowiek miał osiągnąć idealną jedność elementów składających się na

¹⁰² Alberti, *o.c.*, s. 45.

¹⁰³ M. Levey, *Dojrzały renesans*, Warszawa 1980, s. 15.

¹⁰⁴ B. Suchodolski, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1963, s. 339.

efekt absolutnego piękna, które stawalo się w życiu najwyższą wartością, godną nieustannego podziwu.

„Na tym szczeblu dopiero życie jest coś warte, jeśli w ogóle warte; wtedy, gdy człowiek piękno samo w sobie ogląda”¹⁰⁵. To zdanie z *Uczty* Platona mogłoby być uznane za dewizę przyświecającą ludziom tamtego czasu, którzy znowu – jak w greckiej starożytności – zaczęli hołdować jakiejś nowej kalokagatii, wierząc w jedność cielesnego piękna i duchowego dobra, którą – jak mniemano – można osiągnąć także w rezultacie intensywnych ćwiczeń, a nie tylko poprzez wysokie urodzenie. Zaprzyjaźniony z Rafaelem Pietro Bembo pisał, że piękno jest „czymś akcydentalnym u człowieka zarówno w jego duszy, jak w jego ciele. Dlatego też jak piękne jest ciało, jeśli między jego członkami istnieje proporcja, tak piękną jest dusza, której cnoty stanowią harmonię, i tym większy udział ma zarówno dusza, jak ciało w pięknie, im pełniejszy i dojrzalszy jest wdzięk owej proporcji i wewnętrznej harmonii ich części”¹⁰⁶.

Najpełniej koncepcję idealnego człowieka renesansowego wyraził Baltazar Castiglione pod postacią doskonałego dworzanina. Jego słynne dzieło *Il libro del Cortegiano*¹⁰⁷, tworzone w latach 1508–16, a opublikowane dopiero w roku 1528 – przewyższało wszystko, co na ten temat napisano, i doczekało się szerokiego rozpowszechnienia i odzewu w całej Europie. „W portrecie dworzanina – zauważył historyk literatury włoskiej Natalino Sapegno – konkretyzuje się najwznioślejsza część renesansowego ducha: ideał człowieka, który osiągnął pełną świadomość rzeczy i doskonale opanowanie samego siebie, który ułożył własne życie wedle praw cudownej równowagi oraz harmonijnej zgody władz fizycznych i duchowych, nakazów indywidualnych i społecznych człowieka i natury. Idealny dworzanin staje się w ten sposób symbolem wysokiego poziomu duchowego”¹⁰⁸.

Idealnego dworzanina w ujęciu Baltazara Castiglione miała charakteryzować nieustanna dążność do doskonalenia własnej osobowości. Sam ideał – jak można przypuszczać – pozostawał niedościgły.

¹⁰⁵ Cyt. za Tatarkiewicz, *o.c.*, t. II, s. 156.

¹⁰⁶ Cyt. za E. Garin, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1969, s. 164.

¹⁰⁷ Traktat Baltazara Castiglione tłumaczony był na wszystkie języki europejskie.

Na język polski przełożył go Łukasz Górnicki; jego piękny, ale bardzo dowolny przekład ukazał się już w r. 1566. Niestety Górnicki pominął w swoim tłumaczeniu prawie wszystkie kwestie estetyczne, wszelkie zagadnienia związane z malarstwem, mając na uwadze zapewne mniej wyrobionego w tych sprawach polskiego odbiorcę. Zagadnienie relacji między oryginałem a tłumaczeniem właśnie w zakresie problematyki estetycznej omawia m.in. J. Białostocki, *Polski i włoski dworzanin o malarstwie* (Twórczość, 6, 1982), s. 107–115.

¹⁰⁸ N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, Warszawa 1969, s. 228.

„Cortegiano – zauważył Jakub Burckhardt – musi znać doskonale wszystkie szlachetne rozrywki, musi umieć skakać, biegać, pływać i walczyć; przede wszystkim musi być dobrym tancerzem i (rozumie się samo przez się) znakomitym jeźdźcem. Ponadto musi władać paru językami, co najmniej włoskim i łaciną, znać się na literaturze i mieć własny sąd o dziełach sztuki, w grze na instrumentach wymaga się od niego nawet pewnej wirtuozerii, z czym się jednak w miarę możliwości powinien kryć. Rozumie się, że w żadnej z tych dziedzin nie mogło być mowy o gruntowności, z wyjątkiem władania orężem; ta wzajemna neutralizacja rozmaitych zalet składa się właśnie na indywidualność, w której żadna cecha nie zyskuje przewagi”¹⁰⁹.

Jest wielce prawdopodobne, że Castiglione, opracowując swój traktat o idealnym człowieku epoki, dyskutował na jego temat z Rafaelem. Znali się dobrze, a nawet byli zaprzyjaźnieni, łączyły ich też prawdopodobnie wspólne prace, jak np. przygotowanie dla papieża Leona X raportu o stanie rzymskich zabytków¹¹⁰. Niewykluczone więc, że właśnie w czasie tych kontaktów (Castiglione pozował też Rafaelowi do portretu) artysta powziął zamiar stworzenia podobnego wzoru duchowej i cielesnej doskonałości człowieka, wzoru *uomo ideale*, wyrażonego tym razem środkami malarskimi.

„Postać dworzanina, na którym skupia się zainteresowanie Castigliona – napisał Sapegno – nie jest portretem żadnej osoby konkretnej i wywodzącej się z rzeczywistości codziennej, jest raczej wzorem idealnym, zaczerpniętym ze świata idei platońskich [...], jest ideą wymarzoną i przeżytą w fantazji [...], najwyższą normą stawianą jako wzór do naśladowania poszczególnym jednostkom nie po to, aby ją wprowadzały w czyn, lecz po to, aby zbliżyły się do niej i starały zrealizować ją, przynajmniej częściowo; wreszcie jest symbolem wysokiego poziomu duchowego”¹¹¹.

Nie jest zapewne dziełem przypadku, że Rafael skierował właśnie do Baltazara Castiglione – wiele razy przytaczane później przez badaczy – słowa dotyczące idealnego wizerunku kobiety: „Mówię, że aby wymalować jedną piękną kobietę, musiałbym widzieć wiele najpiękniejszych, i to pod warunkiem, że Pan będzie ze mną, aby dokonać wyboru. A w braku dobrych sądów i pięknych ko-

¹⁰⁹ J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1965 (tłum. M. Kreczowska), s. 205–206.

¹¹⁰ Zachowały się dwa egzemplarze tego raportu. Przytacza go w całości w wersji oryginalnej m.in. Passavant, *Raphaël d'Urbino...*, t. I, s. 508–519. Por. także Burckhardt, *Kultura Odrodzenia...*, s. 101 oraz tamże przyp. 3 do rozdziału III. Polski przekład listu opublikował M. Karpowicz, *Rafaël*, Warszawa 1978, s. 61–68; zob. także Tatarkiewicz, *o.c.*, s. 146, oraz *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce...*, s. 35–42.

¹¹¹ Sapegno, *o.c.*, s. 228.

biet posługuję się pewną ideą, która powstała w mym umyśle. Czy ma ona jakąś artystyczną doskonałość, nie wiem, ale staram się, by ją miała”¹¹².

Koncepcja stworzenia w sztuce idealnego modelu postaci ludzkiej, wywiedzionego z jej doskonałej idei i obdarzonego najlepszymi cechami zaczerpniętymi także z różnych, konkretnych wzorów, znana była od czasów greckich. Przez wieki powtarzano słynną anegdotę o Zeuksisie, który, mając malować obraz zamówiony u niego przez obywateli Krotony jako wotum do świątyni, wybrał spośród miejscowych dziewcząt pięć szczególnie urodziwych, żeby – jak powiada przypominający tę anegdotę Alberti – „z każdej z nich przenieść na obraz to, co uzna za najdoskonalsze”¹¹³. Sam Alberti wyrażał opinię podobną: „Z pięknych postaci – napisał w *Traktacie o malarstwie* – należy [...] wybierać te części, które zasługują na pochwałę. Dlatego nie należy stawiać na ostatnim miejscu dążenia do wydobycia, ujęcia i wyrażenia piękna. Chociażby to miało sprawić wielkie trudności, ponieważ w jednym miejscu nie znajdzie się wszystkich najpiękniejszych cech, lecz spotyka się je rzadko, i to rozrzucone po różnych miejscach, to jednak trzeba włożyć cały wysiłek w poszukiwanie tych wartości i poznanie ich”¹¹⁴.

Model osoby ludzkiej, wywiedziony przez Baltazara Castiglione z jakiegś ogólnej, neoplatonickiej idei doskonałego człowieka – mikrokosmosu, w którym winien odzwierciedlać się cały najwyższy porządek Wszechświata – oparty został zapewne także na szeregu jednostkowych konkretnych wzorów, poddanych wnikliwej obserwacji. Dwory w Urbino i we Florencji, a nade wszystko dwór papieski w Rzymie, stanowiły doskonale miejsce do prowadzenia studiów nad naturą człowieka, skupiając i przyciągając najznamienitszych ludzi epoki, którzy mogli służyć jako żywe modele. Niewątpliwie rozmowy Rafała z przyjacielem konstruującym właśnie swój idealny model *cortegiano* mogły naprowadzić artystę na bardzo zbliżoną myśl. Wydaje się, że *Portret młodzień-*

¹¹² List Rafała do Baltazara Castiglione przytacza w całości P a s s a v a n t, *Raphaël d'Urbino...*, t. I, s. 501–502. Odpowiedni fragment brzmi w oryginale: „[...] e le dico che per dipingere una bella, mi bisognerà veder piu belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Si queste ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla”. Warto tu także wspomnieć anegdotę przytoczoną przez Henryka Wölfflina (H. Wölfflin, *Sztuka klasyczna*, Kraków 1931, s. 216) o tym, że kiedy Rafael malując *Triumf Galatei* w Villa Farnesina w Rzymie nie mógł sobie poradzić z modelami „[...] spuścił się na wyobrażenia piękności, którą sam w sobie stworzył”.

¹¹³ Alberti, *o.c.*, s. 53.

¹¹⁴ Tamże, s. 52.

ca stanowi właśnie taki malarski odpowiednik literackiej propozycji Baltazara Castiglione, próbę „materializacji” doskonałej idei – powstałej „w umyśle” i popartej obserwacją różnych konkretnych wzorów ludzkich – w wizerunku renesansowego *uomo ideale*, jednoczącego w sobie wszystkie optymalne cechy.

Mistrzowsko skonstruowany pod względem formalnym obraz Rafaela, ukazujący człowieka pięknego, będącego odbiciem wszelkiego – duchowego i cielesnego – piękna (oczywiście pewnego określonego, klasycznego ich typu), działa niepokojąco, jak każda rzecz niemożliwa do spełnienia. Stanowi on, podobnie jak model Baltazara Castiglione, pewne ekstremum, którego nie można przekroczyć. Twarz młodzieńca z naszego portretu ma budowę opartą na zasadzie nieomal ścisłej symetrii, jej nadzwyczaj regularna geometria rysów wywiera wrażenie czegoś nierzeczywistego, nie spotykanego na co dzień w naturze. Ma ona w sobie coś z doskonałej struktury kryształu czy płatka śniegowego, o którego abstrakcyjnym pięknie napisano kiedyś, że: „Substancja ukształtowana do życia nigdy takiej regularności nie osiąga, życie wzdraga się przed ścisłą prawidłowością, odczuwa ją jako zabójczą, jako tajemnicę śmierci”¹¹⁵.

W obrazach Rafaela spotykamy dwa typy twarzy ludzkiej: twarz piękną, często idealizowaną, głównie w przedstawieniach kobiet, oraz twarz charakterystyczną, oddaną z pełnym realizmem – uwzględniającym także różne mankamenty urody – w przedstawieniach mężczyzn. Do pierwszej grupy zaliczyć można m.in. twarze Galatei (1514, Rzym, Villa Farnesina), św. Cecylii (1514–16, Boloña, Pinacoteca)¹¹⁶, La Velaty (ok. 1516, Florencja, Palazzo Pitti) i Madonny Sykstyńskiej (ok. 1516, Drezno, Gemäldegalerie). Wszystkie te twarze charakteryzują się sporym stopniem odindywidualizowania i stanowią jak gdyby przeciwny biegun w stosunku do całej galerii Rafaelowskich twarzy naznaczonych mocnym nieraz piętnem indywidualizmu, jak np. w wizerunkach nieznanego kardynała (ok. 1510–11, Madryt, Prado)¹¹⁷, Tommaso Inghiramiego (ok. 1514, Florencja, Palazzo Pitti) czy w znakomitym psychologicznym portrecie zbioro-

¹¹⁵ T. Mann, *Czarodziejska góra*, Warszawa 1961, t. I, 185.

¹¹⁶ O obrazie tym tak pisał Antoni Malczewski: „[...] sama jedynie myśl geniuszu świeci od wieków w tym szacownym płótnie i nieopisanym wdziękiem do siebie pociąga. Obraz ten [...] jest policzony przez znawców w rzędzie najslawniejszych Rafaela, a co do swego poetyckiego wyrażenia i mego widzimisię, najpiękniejszy jakie wydało malarstwo” (A. Malczewski, *Maria*, Wrocław-Kraków 1958, s. 76, przypisy poety do poematu).

¹¹⁷ *Portret kardynała* (czasem uważa się go za wizerunek kardynała Alidosi) należy do najwybitniejszych portretów namalowanych przez Rafaela. Monumentalna prostota kompozycji, wyrazistość pewnie wykreślonych linii, a także szczególna świetlistość („lumen leggiadro, amoroso e dolce” – określał Rafaelowskie światło Giovanni Paolo Lomazzo; cyt. według: Rzepiński, *o.c.*, s. 236) charakteryzują ten żywy psychologiczny wizerunek, wywierający – szczególnie w bezpośrednim zetknięciu – potężne wrażenie.

wym papieża Leona X z kardynałami Ludovikiem de Rossi i Julianem Medici (1517–19, Florencja, Palazzo Pitti).

Wydaje się, że nie bez racji zestawiał Gruyer nasz portret z wizerunkiem pięknego młodzieńca ze *Szkoły Ateńskiej*. Ta enigmatyczna postać, zabłąkana w „ogrodzie” nauk, nie bierze udziału w dysputach członków poszczególnych szkół filozoficznych, tylko przechadza się, spokojna, pośród tych poruszonych żywą gestykulacją postaci, jak ktoś ponadczasowy, odwieczny. Twarz młodzieńca ze *Szkoły Ateńskiej* wykazuje podobny stopień bezosobowej doskonałości, jak ta z portretu ze zbiorów Czartoryskich; idealna regularność rysów, a także podobny, rozjaśniony uśmiechem jej wyraz – wskazują na możliwość pewnej zbieżności pomiędzy tymi dwoma przedstawieniami. Na fresku watykańskim tylko dwie postacie spoglądają poza obraz, na widza: są to właśnie ów tajemniczy młodzieńiec i sam Rafael, umiejscowiony tuż przy prawej krawędzi malowidła. Twarz młodzieńca i twarz autora fresku znajdują się dokładnie na tym samym poziomie i gdyby „złożyć” *Szkołę Ateńską* wzdłuż osi, wyznaczonej gdzieś w okolicy siedzącego na stopniach Demokryta, obydwie twarze nałożyłyby się na siebie.

Nasuwa się przypuszczenie, że postać pięknego młodzieńca została wprowadzona pomiędzy filozofów dla zobrazowania samej idei doskonałego Pięknego, że jest ona po prostu figurą alegoryczną, uprzytomniającą jeden z głównych (lub wręcz główny) przedmiotów toczonego przez nich dyskursu. Wszak Piękno zajmowało bardzo istotne miejsce w całej greckiej, a szczególnie w Platońskiej myśli. We wnętrzu ozdobionym licznymi posągami (pośród nich widoczne są statuy wyobrażające opiekunów sztuk, Apollina i Atenę), które skupia – ukrytych pod starożytnymi imionami – współczesnych Rafaelowi mistrzów pędzla, dłuta, cyrkla i ekierki (Platon – Leonardo da Vinci, Heraklit – Michał Anioł, Euklides – Bramante), takie objawienie się idei Pięknego Absolutnego byłoby zupełnie na miejscu.

Bardzo zbliżona poza młodzieńca ze *Szkoły Ateńskiej* i młodzieńca na naszym obrazie, prawie identyczne ułożenie głów, a także podobny typ twarzy – wszystko to skłania do opowiedzenia się za niewątpliwym związkiem zachodzącym pomiędzy tymi obydwojema przedstawieniami. Obydwaj młodzieńcy znajdują się w tym samym, szczególnym momencie życia, jak gdyby na pograniczu wieku młodzieńczego i już dojrzałego, kiedy to uroda, wdzięk, siła, sprawność fizyczna i umysłowa zespalają się ze sobą tworząc swoiste optimum. Jest to ta sama pora życia, uchwyconego w jego najlepszym czasie, jaką podziwiać możemy – mistrzowsko wyrażoną – w wielu klasycznych rzeźbach greckich, szczególnie w dziełach Praksytelesa; pora wiecznej młodości – niepokojąco świeżej, ale naznaczonej już także subtelnym odcieniem zapowiadającej zmierzch melancholii.



36. Praksyteles, *Odpooczywający Faun*, fragment posagu, kopia rzymska. Rzym, Muzeum Kapitołińskie (repr. Archiwum MNK)

Niektóre kreacje Rafaela objawiają podobne do Praksytelesowskich cechy: przede wszystkim wyrafinowany wykwint i elegancję ujawniające się w kompozycji postaci, osiągane poprzez starannie wyważony – aczkolwiek sprawiający wrażenie uczynionego jakby od niechcenia – układ poszczególnych części, podobną doskonałość wykonania, wreszcie wyraz zmysłowego piękna, tak częsty u greckiego artysty, który – jak słusznie zauważyła Maria Ludwika Bernhard – przydał rzeźbionym przez siebie postaciom „nową osobowość, wyrażającą się w nonszalanckiej młodości”¹¹⁸.

Nie zwrócono dotąd uwagi na możliwość pewnej zbieżności naszego portretu z jedną z najsłynniejszych rzeźb Praksytelesa – posagiem *Odpooczywającego Fauna* (*Satyros Anapoumenos*; il. 36), znanego nam z około siedemdziesięciu rzymskich kopii, świadczących o niezwyklej jego popularności¹¹⁹.

Naturalna, niewymuszona poza Praksytelesowskiego młodzieńca, swobodne ułożenie jego prawej ręki opartej o pień drzewa (zgięta w przegubie, obrocona ku dołowi dłoni), miękki modelunek ciała wykazującego pewne oznaki zniewieściałości, wreszcie przerzucona przez ramię i podtrzymywana drugą ręką dionizyjska skóra pantery (niczym swobodnie narzucony futrzany płaszcz na portrecie Rafaela) mogły stanowić pociągający wzorzec dla renesansowego artysty, który – jak wiadomo – poświęcał wiele uwagi studiowaniu dzieł antycznych, będących w owym czasie w Rzymie przedmiotem regularnych poszukiwań

¹¹⁸ M. L. Bernhard, *Sztuka grecka IV wieku p.n.e.*, Warszawa 1974, s. 284.

¹¹⁹ Najbardziej znana kopia *Odpooczywającego Fauna* znajduje się w zbiorach Muzeum Kapitołińskiego w Rzymie.

i badań archeologicznych. Rafael – od roku 1515 urzędowy „Romanorum Antiquitatum Praeses” – brał w nich czynny udział. Wielokrotnie wykonywał przerysy starożytnych rzeźb i motywów dekoracyjnych, inspirował się nimi później we własnej twórczości. Vasari, opisując pracę Rafała nad freskiem *Parnas* w Stanza della Segnatura w Watykanie, zwrócił uwagę na to, że artysta czerpał wzory postaci z posągów, medali i dawnych obrazów¹²⁰, co zostało później wykazane na konkretnych przykładach¹²¹. Na szeroką skalę posłużył się Rafael motywami antycznymi także przy zdobieniu Loggii watykańskich.

Wydaje się, że zasygnalizowana tutaj możliwość czerpania artysty przy malowaniu *Portretu młodzieńca* również z Praksytelesowskiego wzoru (o pokrewnych, idealizujących cechach) i przetworzenia go w nową i oryginalną wartość zasługuje na uwagę.

W osobie przedstawionej na portrecie ze zbiorów Czartoryskich dopatrywano się czasem współobecności cech męskich i żeńskich¹²². Jeżeli przyjmie my, że *Portret młodzieńca* może stanowić wyobrażenie istoty doskonałej, to połączenie w nim cech obydwu płci nabiera od razu głębszego sensu. Biseksualizm, jako znamię określające istotę pełni ludzkiej natury – będącej odbiciem doskonałej natury Boga¹²³ – wywodził się z koncepcji Platónskich.

„Albowiem dawniej natura nasza nie była taka, jak teraz, lecz inna – pisał Platon – bo naprzód trzy były płcie u ludzi, a nie, jak teraz, dwie: męska i żeńska. Była jeszcze i trzecia prócz tego: pewien zlepek z jednej i drugiej, po którym dziś tylko nazwa jeszcze pozostała, a on sam znikł z widowni. Obojnakowa płeć istniała wtedy, a imię jej i postać złożone były z obu pierwiastków: męskiego i żeńskiego [...] A dlatego istniały trzy rodzaje ludzi, i to takie, że męski pochodził od słońca, żeński od ziemi, a zlepek z nich obu od księżyca, bo i księżyc ma w sobie coś z ziemi i coś ze słońca. A krągłe były te figury i kręciły się w kółko skutkiem pewnego podobieństwa do swoich rodziców”¹²⁴.

¹²⁰ Vasari, *Żywoty...*, s. 387; por. także Passavant, *Raphaël d'Urbîn...*, t. I, s. 275.

¹²¹ Becherucci, Marobettini, Forlani Tempesti i in., *Raffaello – L'Opera...*, t. II, s. 522. Zob. także E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, s. 204–205.

¹²² Fischel, *Der Raphael...*, oraz Tenże, *Raphael*.

¹²³ Zob. M. Eliade, *Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni* [w:] Tenże, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1962, s. 229: „[...] w spekulacji metafizycznej Platona, podobnie jak w teologii Filona Aleksandryjskiego, u teozofów neoplatónskich i neopitagorejskich jak u hermetystów, powołujących się na Hermesa Trismegistesa czy Poimandresa, jak też u licznych gnostyków chrześcijańskich, doskonałość ludzką wyobrażano sobie jako nienaruszoną jedność [...], stanowiącą odbicie doskonałości boskiej”.

¹²⁴ Platon, *Uczta*, Warszawa 1982, s. 79–80 (tłum. W. Witwicki).

Problem androgynii¹²⁵, żywy w starożytności hellenistycznej i późniejszych gnozach wschodnich, pojawił się w nowożytnej myśli europejskiej głównie za przyczyną florenckiego humanisty Marsilia Ficino, który przetłumaczył na łacinę i opublikował w roku 1471 pisma hermetyczne Poimandresa (*Corpus Hermeticum Lib. I*)¹²⁶, omawiając szeroko hermafrodytyczną naturę bóstwa. Problem ten znalazł później oddźwięk w koncepcjach artystycznych („Androgynia jest płcią *par excellence* artystyczną” – zauważył Mario Praz¹²⁷) dojrzalego renesansu, które zmierzały do uchwycenia za pośrednictwem sztuki pełnego obrazu świata, zawierającego w sobie wszelką *coincidentia oppositorum*¹²⁸, a więc mieszane w obrębie jednej formy: element boski i ludzki, męski i kobiecy, dobro i zło etc., decydujące w swym zgodnym współistnieniu o doskonałej pełni tej formy. Androgyn (którego Szekspir w swych ezoterycznych sonetach nazwał „master-mistress”, czyli „pan-pani”, „chłopiec-dziewczyna”¹²⁹, i którego figurą operował często w komediach np. w *Jak wam się podoba* i w *Wieczorze Trzech Króli*)¹³⁰ pojawił się dość wcześnie w renesansowym malarstwie, wyrastając zapewne z atmosfery Ficiniańskich traktatów i słynnych Platońskich komentarzy, którą w wieku XV oddychała Florencja.

Byłoby niezmiernie interesujące prześledzić współobecność pierwiastka męskiego i żeńskiego w malarstwie i rzeźbie włoskiej *quattrocenta* i *cinquecenta*, poczynając od Dawidów Donatella i Andrea Verrocchia, poprzez dziwnych młodzieńców wstających na Sąd Ostateczny na fresku Luki Signorellego w katedrze w Orvieto, przez tajemnicze anioły Sandro Botticellego i dwuznacznego Św. Jana Chrzciciela Leonarda da Vinci, przez postacie Perugina i Francesca Primaticcia, aż po kreacje Michała Anioła: Bachusa i nagich młodzieńców rozmieszczonych na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. Wszędzie tam typ męski miesza się z kobiecym; chłopcy mają słodkie, powłóczyście spojrzenia i miękkie, delikatne ruchy, dziewczęta natomiast zaskakują uwysmuklonymi biodrami, mają

¹²⁵ Zagadnienie androgynii omawiają szerzej m.in. Eliade, *o.c.* i C. G. Jung, *Psychologia a religia. Wybór pism*, Warszawa 1970, s. 12.

¹²⁶ Tamże, s. 196.

¹²⁷ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974, s. 300.

¹²⁸ Określenie *coincidentia oppositorum*, odnoszące się do doskonałej istoty Boga, pochodzi od Mikołaja z Kuzy; por. Eliade, *o.c.*, s. 202.

¹²⁹ „A woman's face with Nature's own hand painted / Hast thou, the master-mistress of my passion / A woman's gentle heart, but not acquainted / With shifting change, as is false woman's fashion” (Szekspir, *Sonet XX*; cyt. za: *The Complete Works of Shakespeare*, London 1852, s. 691).

¹³⁰ Częsty u Szekspira motyw dziewczyny przebranej za chłopca i będącej w tej postaci przedmiotem pożądania ze strony kobiety (np. Rozalinda w *Jak wam się podoba*, Viola w *Wieczorze Trzech Króli*).

długie, chłapięce nogi i zbyt małe piersi. Niekiedy, jak np. w przypadku Św. Jana Chrzyciela Leonarda da Vinci, unifikacja obydwu typów posuwa się tak daleko, że gdyby nie trzymany przez hermafrodytę krzyżyk, nie byłibyśmy w stanie określić, o jaką płeć chodzi.

Temu nakładaniu się typów męskiego i kobiecego sprzyjała ówczesna moda, proponująca często te same lub bardzo podobne ubiory i uczesanie. Dobry przykład tej interseksualnej mody stanowi cienka, jedwabna koszula, którą ma na sobie młodzieniec z naszego portretu, noszona wówczas we Włoszech niezależnie od płci, co stwierdzić możemy m.in. na niektórych portretach męskich i kobiecych namalowanych przez Rafała i Sebastiana del Piombo¹³¹. Koszula ta, luźna i dzięki temu często silnie pofałdowana, „gubiła” sylwetkę, pozwalając na ukrycie charakterystycznych szczegółów anatomicznych (np. kobiecych piersi). Także i wierzchnie okrycia, np. obszerne, nierzadko obszyte futrem płaszcze, bywały we wspólnym użyciu, czego dowodzi najlepiej portret Doroty Sebastiana del Piombo.

W miękkich, płynnych gestach, rozluźnionych mięśniach, swobodnie zwieszających się dłoniach objawiała się swoista elegancka niedbałość – *negligenza*¹³² – która weszła później do stałego repertuaru europejskiego *dandy*. Obserwować ją możemy m.in. w niektórych portretach namalowanych przez Palmę Vecchio (np. tzw. *Portret poety*, Londyn, National Gallery), Tycjana (*Portret mężczyzny z rękawiczką*, Paryż, Luwr), Lorenza Lotta (*Portret szlachcica*, Wenecja, Galleria dell'Accademia), a także w zadziwiających niezwykle wysmakowaną elegancją i wdziękiem miniaturowych portretach, które wykonywał wspólnie w Anglii malarz nadworny Elżbiety I, Nicolas Hilliard (m.in. *Portret mężczyzny*, Londyn, National Gallery; il. 37). Podobne cechy występują też często w portretach siedemnastowiecznych, m.in. we francuskim *Portrecie podwójnym* nieznanego autorstwa (Palais des Musées w Rennes¹³³; il. 38), wykazują-

¹³¹ Por. obrazy: *La Velata* Rafała (Florencja, Palazzo Pitti) i tzw. *Dorota* Sebastiana del Piombo (obecnie w Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin).

¹³² Pojęcie *negligenza* lub *negligentia*, wprowadzone przez Pietra Bembo (1556) na oznaczenie niedbałości w zachowaniu się, pisaniu, mówieniu etc. – por. Tatarski, *o.c.*, s. 149; podobne znaczenie ma spopularyzowany przez Baltazara Castiglione termin *sprezzatura* czy *sprezzata desinvoltura* (pogardliwość, niedbałość przydająca wdzięku), zob. tamże, s. 144.

¹³³ Sportretowany młody człowiek (artysta, rzeźbiarz?) ujęty jest w podobnej pozycji, z prawą ręką ułożoną na krawędzi antycznego sarkofagu (?), ma szeroko, niedbale narzuconą na ramię pelerynę. Podobnie jak na obrazie Rafała sportretowany jest obrócony plecami do okna, do natury. Obraz reprodukowany w: *Trésors des Musées de Provence*, Paris, t. II, 1958.



37. Nicolas Hilliard, *Portret mężczyzny*. Londyn, National Gallery (repr. Archiwum MNK)

cym pewną zbieżność z naszym obrazem, oraz w licznych portretach wykonywanych przez Antona van Dycka, który, jak już wiemy, zainteresował się obrazem Rafaela, włączonym później do zbiorów Czarторыskich.

W sztuce *negligenza* – zjawisko już wyraźnie manierystyczne – wyrażała się w eleganckich pozach i gestach postaci, nader starannie wystudiowanych, ale sprawiających zawsze wrażenie absolutnie swobodnych. Piękny gest stanowi pewnego rodzaju ozdobę człowieka, budowaną poprzez „wznoszenie się”, „opadanie”, harmonijne „falowanie” dłoni i przedramienia, przydające postaci walorów dekoracyjnych, podobnie jak uczesanie

czy strój. Malarze z pełną świadomością operowali gestem jako elementem dekoracyjnym, wydobywając zeń maksimum piękna i wdzięku, co przydawało kompozycji niekiedy muzycznych wręcz walorów. Świadczy o tym np. wspinały dukt linii wyznaczających dłoń modelki na portrecie *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci (Kraków, Muzeum Czarторыskich), łuk przedramienia i dłoni Cosima I Medici na portrecie namalowanym przez Bronzina (Florencja, Galeria Uffizi), lub czeszącej się dziewczyny Tycjana na obrazie *Młoda kobieta podczas toalety* (Paryż, Luwr).

Swobodnie odsunięta od torsu ręka młodzieńca na naszym portrecie, dwukrotnie zgięta, tworzy wraz z oblekającym ją bujnym rękawem koszuli jak gdyby bogaty kielich kwiatowy, z którego wychyla się, opadając bezwładnie w dół, piękna dłoń. Ten dekoracyjny efekt, urozmaicający kompozycję obrazu, powtórzony został przez artystę w *Świętej rodzinie pod dębem* (*Madonna della Quercia*, 1518, Madryt, Prado) w lustrzanym odwróceniu. Madonna, a właściwie elegancka dama, siedzi tam oparta o rzeźbiony kapitel antycznej kolumny, na którym

ułożyła rękę. Ręka zatacza na powierzchni kapitela łuk – identycznie jak ręka naszego młodzieńca na powierzchni stołu – a dłoń, miękko wygięta w przegubie, opada bezwładnie ku dołowi.

Nie da się zupełnie wykluczyć, że młody, piękny, wytworny i nieco nonszalancki młodzieniec z naszego portretu, wystudiowany na różnych wzorcach idealny *cortegiano*, czyli w ogóle idealny człowiek, to w pewnym sensie także i sam Rafał, artysta pewien swego miejsca w świecie i pewien swojej sztuki, znajdującej się właśnie w pełni rozkwitu. Pierwszy artysta na papieskim dworze, architekt, malarz, dekorator, główny konserwator zabytków staroży-



38. Nieznany malarz francuski, *Portret podwójny*, w. XVII. Rennes, Palais des Musées (repr. Archiwum MNK)

nych, wiódł wspaniały żywot księcia artystów, otoczony licznymi uczniami i darzony powszechnie podziwem. „W Rafała osobie – napisał Vasari – [...] objawiły się rzadkie zalety ducha razem z wdziękami, nauką, pięknem i umiarkowaniem, razem z najlepszymi obyczajami, tak że wystarczyłoby, by zakryć jakąkolwiek wadę, choćby i dużą, i każdy, choćby największy błąd. Na pewno można powiedzieć, że ci, którzy posiadli tak cenne dary, jakie widziało się u Rafała, nie są zwyczajnymi ludźmi, lecz są (o ile tak można powiedzieć) śmiertelnymi bogami. Jeśli zaś na ziemi zyskali godne imię dzięki swym pracom, mogą słusznie spodziewać się w niebie nagrody ich trudów i zasług”¹³⁴.

Ten „boski” mit rodził się już za życia Rafała i artysta musiał być świadomy tego. Nie byłoby więc dziwne, gdyby – malując portret stanowiący, być może, wyobrażenie *uomo ideale* swej epoki – zaczerpnął także wzór z samego

¹³⁴ Vasari, *Żywoty...*, s. 379.

siebie, stał się jednym z wielu modeli dla tego doskonałego, do idei doskonałości ludzkiej odnoszącego się wizerunku.

Z wcześniejszego okresu posiadamy – nie licząc młodzieńczego rysunku ukazującego piętnastoletniego chłopca – dwa pewne autoportrety artysty: w Galerii Uffizi we Florencji, namalowany w roku 1506, jeszcze za pobytu w tym mieście, oraz na fresku watykańskim *Szkola Ateńska* z lat 1509–11, z wczesnego okresu rzymskiego. Obydwa te wizerunki należą do gatunku realistycznych i oddają rozmaite cechy charakterystyczne, np. na portrecie florenckim widać dość długi nos i ostro zaznaczone jabłko Adama, natomiast na malowidle watykańskim (co prawda później trochę przemalowanym) – jak gdyby nadmiernie zaciągnięte zakończenie nosa oraz wyraźne wgłębienie biegnące środkiem podbródka. Wszystkie te cechy, dość wyraziście zaznaczone, pozwalają na wpisanie obydwu autoportretów do długiej galerii nasyconych żywym realizmem wizerunków współczesnych artyście ludzi, w jakie obfitują prawie wszystkie malowidła w Stanzach. W *Mszy Bolszeńskiej* są to znakomite realistyczne portrety m.in. papieża Juliusza II, kardynałów Riario i San Giorgio, oraz uderzające siłą wyrazu wizerunki klęczących szwajcarów papieskich; w *Wypędzeniu Heliodora ze świątyni* – portrety Juliusza II i nosicieli *sedia gestatoria*; na fresku *Papież Grzegorz IX ustalający dekrety* – portrety papieża Juliusza II i kardynałów Giovanniego de Medici i Alessandra Farnese; w *Spotkaniu Leona Wielkiego z Attyłą* – wyraziste twarze postaci skupionych wokół papieża, w których Fischel dopatrzył się pewnych analogii do „triumfującej mocy”¹³⁵, jaką dostrzegł w naszym portrecie.

Twarz Rafaela na fresku watykańskim – pełniejsza niż na autoportrecie w Galerii Uffizi – ukazana została w prawie identycznym, jak na obrazie ze zbiorów Czartoryskich, zwrocie, wskazującym na bardzo zbliżony punkt obserwacji (przed zwierciadłem?) i ujawnia w budowie pewne podobieństwa. Linia czoła, nieco nazbyt wypukłego policzka (wystająca kość jarzmowa), krzywizny w okolicach ust i podbródka, wreszcie przejście w szyję – są nieco zbliżone w obydwu przypadkach. Potwierdza to przypuszczenie, że twarz autora obrazu musiała odegrać pewną rolę przy konstruowaniu modelowego *uomo ideale*, jakim wydaje się być bohater naszego obrazu.

Malowanie autoportretu stawia zawsze artystę trochę w sytuacji Narcyza. Wszystko zaczyna się jak w greckim micie – od kontemplacji własnego oblicza w powierzchni zwierciadła, ale z chwilą, kiedy na desce lub płótnie zaczyna się pojawiać trzecia, jednakowa z tamtymi dwiema, twarz, sytuacja się komplikuje.

¹³⁵ Fischel, *Raphael...*, s. 125.

„Jeden, dwóch, trzech. A czwarty z towarzystwa [...] gdzie?” – można by zapytać słowami Platona otwierającymi *Timajosa*¹³⁶. Czwarty to być może ten, który dla owych kolejnych wizerunków: żywego człowieka, zjawy w zwierciadle i twarzy namalowanej na obrazie, stanowi warunkujący je wszystkie idealny pierwowzór. Wydaje się możliwe, że Rafael konstruuje – na wzór Baltazara Castiglione – swą doskonałą figurę idealnego człowieka, zdecydował się, w poczuciu wysokiej rangi swojej osoby (jako artysty), przydać tej figurze także swoje, przetworzone w idealizujący sposób rysy i że odwołał się przy tej okazji do uprzednio namalowanej postaci, która w *Szkole Ateńskiej* miała być może uosabiać najwyższe Piękno, idealny wzór wszelkiego ziemskiego piękna.

Swobodna poza, dumna (jeżeli nie wręcz pewna siebie) mina świadczą, że na portrecie ze zbiorów Czartoryskich przedstawiony został człowiek w pełni świadomy swego miejsca w świecie, przekonany o swojej wysokiej wartości. Ten wyraźnie idealizowany wizerunek, będący w pewnym sensie także autoportretem Rafała – ale nie jako osoby fizycznej, lecz jako artysty – ukazuje człowieka sztuki pod postacią wytwornego *cortegiano*, który pośród wielu różnorodnych umiejętności posiada również umiejętność mistrzowskiego władania pędzlem, czego jednak wcale nie musi ostentacyjnie demonstrować.

Wcześniejsze, bardzo liczne autoportrety malarzy, czasem wpisane w większe kompozycje¹³⁷, wydają się przy naszym wizerunku raczej skromne i jak gdyby wyciszone, podobnie jak omawiane wcześniej autoportrety samego Rafała. Jedynie słynne autowizerunki Albrechta Dürera z lat 1498 (Madryt, Prado; il. 39) i 1500 (Monachium, Alte Pinakothek; il. 40) dałyby się z naszym obrazem zestawzić pod względem wystawności w prezentacji przedstawionej na nich osoby¹³⁸. Artysta niemiecki przedstawił się na nich bogato odziany w jedwabie i futra, ze wspaniale utrefionymi, długimi włosami. Dürer jest poważny, skupiony, szczególnie na portrecie z Monachium, jak gdyby „naładowany” jakąś mistyczną energią. Ten ostatni autoportret, wykazujący cechy wręcz Chrystusowe, utożsamia poniekąd – może nawet do pewnego stopnia bluźnierczo – osobę artysty-kreatora z Wszechmocnym Bogiem. Dürer nie uwzględnił żadnych atry-

¹³⁶ Platon, *Timajos*, s. 11.

¹³⁷ Por. m.in. Sandro Botticelli – *Pokłon Trzech Króli*, Florencja, Galeria Uffizi; Luca Signorelli – *Sąd Ostateczny* w katedrze w Orvieto; Pinturicchio – fresk w katedrze w Sienie; wreszcie Rafael – *Szkola Ateńska*.

¹³⁸ Na marginesie warto odnotować za Vasari m., *Żywoty...*, s. 396–397, że Albrecht Dürer posłał Rafaelowi swój autoportret „wykonany gwaszem na cienkim płótnie, tak że z obu stron było widać malowidło”, w zamian za co Rafael, któremu „ten portret wydał się niezwykłym”, ofiarował Niemcowi jakieś rysunki. Vasari podaje, że autoportret Dürera znalazł się później w Mantui, przywieziony tam z Rzymu przez Giulia Romano.



39. Albrecht Dürer, *Autoportret*, 1498. Madryt, Museo del Prado
(repr. Archiwum MNK)



40. Albrecht Dürer, *Autoportret*, 1500. Monachium, Alte Pinakothek
(repr. Archiwum MNK)

butów swojego zawodu. Są one widać niepotrzebne w obrazie. Rola pędzla, rylca czy dłuta – przedmiotów ukazywanych chętnie przez artystów wczesnorenesansowych, którzy za ich pomocą zaznaczali w autoportretach swój społeczny status – jest u artysty dojrzałego renesansu sprawą mniej ważną. Liczy się bowiem przede wszystkim gotowe dzieło, produkt szerokiej wiedzy i umiejętności wyrastającego ponad najwyższy poziom ludzki artysty, którego umysł – jak zauważył Leonardo da Vinci – staje się podobny umysłowi boskiemu.

Dłonie młodzieńca-artysty przedstawionego na portrecie Rafaela są po kobiecemu miękkie i delikatne. Sprawiają wrażenie, jakby wszystko, co ten człowiek za ich pomocą wykonywał, odbywało się bez specjalnego wysiłku – w myśl popularnego w epoce dojrzałego renesansu poglądu, że prawdziwie piękną, nacechowaną wdziękiem i elegancją sztukę (i w ogóle wszystko) tworzy się w sposób swobodny, niewymuszony, pozornie nawet trochę niedbały, bez ujawniania trudu towarzyszącego zazwyczaj pracy. Zwracał na to uwagę autor *Dworzanina*, podkreślając wyraźnie problem „niewymuszonności”, określanej dopiero co ukutym nowym terminem *sprezzatura*¹³⁹. „*Sprezzatura* – pisał Castiglione – to znaczy pewna niedbałość, która ukrywa sztukę i wskazuje, że to, co się czyni i mówi, dzieje się bez wysiłku i bez zastanawiania się. Wierzę, że jest to wielkie źródło wdzięku. Ponieważ każdy zna trudność rzeczy rzadkich, a dobrze zrobionych, przeto budzą podziw, gdy są z łatwością zrobione, a, przeciwnie, robota forsowna i jakby ciągnięta za włosy odbiera rzeczy wdzięku i czyni, że się ją mało ceni, choćby była nie wiadomo jak wielka. Przeto można powiedzieć, że prawdziwą sztuką jest to, co się nie wydaje być sztuką” [podkreślenie aut.]¹⁴⁰.

Portret, który omawialiśmy, ma kompozycję wręcz rygorystyczną, precyzyjnie wyważoną w swojej geometrii, ale swobodą rysunku i malowania, „wielkim, szlachetnym biegiem Rafaelowskich linii”¹⁴¹ sprawia wrażenie czegoś wykonanego jak gdyby od niechcenia. Jest to pod tym względem na pewno jeden z najbardziej reprezentatywnych obrazów epoki. Przy jego oglądaniu oko obiega swobodnie, nie powstrzymywane najmniejszym dysonansem, wyraziste kontury postaci, a później prowadzone płynnie spiralą jasnego rękawa dociera do na poły abstrakcyjnej mgławicy złoto-biało-błękitnych tonów wypełniających centrum obrazu; ani spostrzega potem, jak wyprężający się nagle łuk futrzanego kołnierza

¹³⁹ Cyt. za: Tatarkiewicz, o.c., s. 148.

¹⁴⁰ „Però si pò dir quella esser vera arte, che non'appare esser arte” (l.c.).

¹⁴¹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Wrocław 1962, s. 43. Warto przytoczyć tu przy okazji słowa Cypriana Kamila Norwida: „Linie znał Rafael jako nikt nigdy nie znał i nie pozna jej [...]” – zob. C. Norwid, *Bransoletka. Legenda dziewiętnastego wieku* [w:] T. N. z. e., *Pisma wybrane*, Warszawa 1968, t. IV, s. 65.

rza wynosi je w górę, poza otwarte okno, w daleką przestrzeń natury. Zgodność treści obrazu, będącego w naszym mniemaniu wizerunkiem człowieka doskonałego, z doskonałą formą, objawiającą wszelkie najistotniejsze cechy ówczesnej – zmierzającej do doskonałości – sztuki, wydaje się być w tym portrecie Rafała absolutna.

Piękny młodzieniec mógłby być jednym z rozmówców wiodących na dworze w Urbino wysmakowany dyskurs o pięknie, sztuce i szeroko rozumianych umiejętnościach życia. Obraz Rafała utrwalił nieomal jedną z postaci występujących w dziele Baltazara Castiglione, może już po zakończeniu długiego, całą noc trwającego dialogu, kiedy to rozmówców ogarniać zaczyna o świcie melancholijna zaduma nad „straconym” czasem. Atmosferę obrazu można porównać do atmosfery wypełniającej końcowe wiersze wielkiego traktatu. Zresztą oddajmy głos samemu autorowi *Dworzanina*: „Tak niepostrzeżenie przeciągnęła się gra, a nikt nie czuł senności. Otwarto okna od strony wschodu, przez które spoza wzniesłego szczytu górskiego widać było różaną zorzę. Pogasły już gwiazdy, Wenus tylko świeciła blado. Delikatny rzeźwy wietrzyk budzi po sąsiednich lesistych wzgórzach słodkie ptaszcze śpiewania. Pożegnawszy się z księżną, rozchodzi się całe towarzystwo”¹⁴².

KONKLUZJA

Zaginiony *Portret młodzieńca* Rafała uznajemy dziś powszechnie za bezsporne dzieło wielkiego renesansowego artysty, opierając się przede wszystkim na wysokich walorach artystycznych obrazu, o których stanowią: precyzyjny rysunek, harmonijny koloryt, świetna kompozycja. Wszystkie wyżej wymienione cechy charakteryzują prace Rafała powstałe w szczytowym okresie jego twórczości, przypadającym na czas od powstania fresków w Stanza della Segnatura (1509–11) po *Madonnę Sykstyńską* (około roku 1516). Dzieła z tego okresu, m.in. *Szkoła Ateńska*, *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, *Madonna z Foligno*, *Triumf Galatei*, *Portret Baltazara Castiglione*, *Św. Cecylia*, *Madonna della Sedia* czy wreszcie *Madonna Sykstyńska*, charakteryzują się podobną dyscypliną kompozycyjną i klasycznie chłodną logiką w konstruowaniu monumentalnych, wyrazistych form. Przemawia to za datowaniem naszego obrazu na ten właśnie okres, a w szczególności na pierwszą jego połowę, może wkrótce po ukończeniu *Szkoły Ateńskiej* i *Dysputy*, z którymi łączy go pewne wspólne cechy, w tym głównie nader konsekwentna, głęboko przemyślana budowa, uwzględ-

¹⁴² Zakończenie traktatu Baltazara Castiglione, nie przełożone przez Łukasza Górnickiego i przytoczone tutaj za komentarzem R. Pollaka [w:] Ł. G ó r n i c k i, *Pisma*, oprac. R. P o l l a k, Warszawa 1961, t. I, s. 454, przyp. 325.

dniająca szeroko centralne, koliste formy, uchodzące w okresie dojrzałego renesansu za doskonałe. Nie da się jednak wykluczyć zupełnie możliwości datowania nieco późniejszego, np. w okolicach lat 1514–15, kiedy to powstał *Portret Baltazara Castiglione*, wykazujący podobną, monumentalną prostotę budowy i harmonijny koloryt.

Dzieła późniejsze Rafaela nie wykazują już na ogół takiej wysokiej klasycznej dyscypliny formalnej, np. *Portret Joanny Aragońskiej* (Paryż. Luwr) namalowany w roku 1518, naśladowany w pewnym sensie nasz obraz, wydaje się bardziej rozdrobniony w szczegółach, mniej zwarty, pozbawiony owej bezwzględnej logiki w budowie, jaka przesądza o wysokiej, klasycznej jakości obrazu ze zbiorów Czartoryskich. Ten doskonały pod względem kompozycyjnym obraz, wymykający się skutecznie wszystkim dotychczasowym próbom ustalenia tożsamości sportretowanego na nim młodzieńca, wydaje się być z jednej strony wizerunkiem idealnego człowieka, będącego poprzez swe androgyniczne cechy refleksem boskiego pierwowzoru, a z drugiej strony – idealnym wizerunkiem modelowego człowieka epoki, doskonałego dworzanina. Zbiega się on z literackim wizerunkiem Baltazara Castiglione, przy czym obydwaj twórcy zbudowali swój doskonały wzorzec na podstawie wielu zaobserwowanych świetnych przykładów: książąt, rycerzy, dam, a także literatów i artystów, podpatrując u każdego cechy najwybitniejsze. Poczucie wysokiej rangi artysty, wszechpotężnego kreatora – który „jeżeli [...] chce ujrzyć umiłowane przez siebie piękności, jest [...] w mocy stworzyć je [...], jest ich panem i Bogiem”¹⁴³ – dawało malarzowi prawo do szczególnego uwzględnienia w tym idealnym wizerunku także i swojej osoby, darzonej ogólnym podziwem, graniczącym niekiedy z uwielbieniem.

Portret młodzieńca ze zbiorów Czartoryskich jest niewątpliwie jednym z najwybitniejszych portretów Rafaela i zarazem jednym z najwybitniejszych dzieł rozwiniętego renesansu w ogóle. Uchwycona w nim i wyrażona w sposób bliski już manierystom „chwila swobodnego i poruszonego życia”¹⁴⁴, którą dostrzegł w portretach Henryk Wölfflin, sprawia, że dzieło to wywiera potężne wrażenie nawet za pośrednictwem reprodukcji.

Obraz – pozostający przez długi czas w zbiorach wprawdzie świetnych, ale znajdujących się trochę na uboczu – nie został w dostatecznym stopniu zbadywany i oceniony. Teraz, kiedy go już nie ma, zadanie, jakie staje przed badaczem, jest wyjątkowo trudne, ale na pewno warto je podjąć, by zapewnić dziełu należne mu wysokie miejsce w dorobku artysty i w dziejach europejskiego malarstwa.

¹⁴³ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, cyt. za: Tatarkiewicz, *o.c.*, s. 165.

¹⁴⁴ Wölfflin, *Sztuka klasyczna*, s. 205.