

KATARZYNA KRZYŻAGÓRSKA-PISAREK
LONDYNSAMSON I DALILA RUBENSA.
PROBLEMATYKA ATRYBUCJI A POLITYKA WYSTAWIENNICZA MUZEÓW

WPROWADZENIE

Już dość dawno problematyka, metodologia i praktyka tradycyjnego znawstwa (ang. *connoisseurship*), jak również jego dzieje, zostały w historii sztuki odsunięte na dalszy plan w nauczaniu uniwersyteckim i w publikacjach¹ na korzyść bardziej teoretycznych metod badawczych (ikonograficznych, socjologicznych czy kulturowych). Zapewne wpłynęła na to nie zawsze chlubna tradycja „koneserstwa”, mającego żywe związki z rynkiem sztuki. W każdym razie, dziś uważa się tę dawną gałąź historii sztuki za „mechanicyzyczną, subiektywną, oszukańczą, skorumpowaną, romantyczną, elitarystyczną, a nawet nieistotną”². Tradycyjne znawstwo stara się zastąpić „nowe znawstwo” (*new connoisseurship*), nazywane również, być może nie zupełnie adekwatnie, „technologiczną historią sztuki” (*technical art history*)³. Jest to bowiem metoda interdyscyplinarna, która ma szerokie pole działania. Opiera się na najnowocześniejszych badaniach technologicznych – a więc na współpracy historyków sztuki z konserwatorami i naukami ścisłymi – w celu nie tylko atrybucji, autentyczności czy datowania obrazów, ale zrozumienia procesu powstawania dzieła sztuki

¹ W ostatnich latach ukazało się zaledwie kilka anglojęzycznych publikacji książkowych całkowicie poświęconych problematyce lub dziejom tradycyjnego znawstwa (wyluczając zawsze popularną tematykę fałszerstw): C. B. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004; *The Expert versus the Object, Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, ed. R. D. Spencer, Oxford 2004; J. H. Beck, *From Duccio to Raphael: Connoisseurship in Crisis*, Florence 2006; *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at the Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, eds. A. Tummers, K. Jonckheere, Amsterdam 2008. Na temat fałszerstw warto zasygnalizować z ostatnich lat: A. Briefer, *The Deceivers: Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca N.Y., London 2006; *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, ed. P. Craddock, Oxford 2009. W Polsce problematyką atrybucji zajmują się J. Miliszkievicz, M. Morka, *Kolekcja Porczyńskich – genialne oszustwo?*, Warszawa 1993; K. Pomiń, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pińkos, Warszawa 1996; M. Morka, *Kolekcja im. Jana Pawła II: Kompromitacja Kościoła i państwa*, Warszawa 1999; *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21–22 V 1999 r. przez Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001; R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia: przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001; *Serenissima: światło Wenecji: dzieła mistrzów weneckich XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, październik–grudzień 1999, Muzeum Narodowe w Poznaniu, styczeń–luty 2000, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, marzec–maj 2000. W Bibliotece Narodowej w Warszawie odbyła się Międzynarodowa Konferencja *Fałszerstwa sztuki. Teoria – praktyka – rynek – prawo*, 18–20 XI 2009.

² R. Offner, *A Discerning Eye: essays on Early Italian Paintings*, ed. A. Ladis, Pennsylvania 1998, s. viii.

³ G. Basteck, *Znawstwo – dzieje i metoda*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 10, 1996, s. 35–50 (tam wcześniejsza literatura). Z literatury anglojęzycznej m.in.: D. Bomford, *Introduction*, [w:] *Looking through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, ed. E. Hermens, Leiden 1998, s. 9–12; J. R. J. van Asperende Boer, *Some Reflections upon the Impact of Scientific Examination on Art Historical Research*, [w:] *ibidem*, s. 13–17.

od strony materialnej i twórczej, jak również funkcjonowania warsztatów dawnych mistrzów (z uwzględnieniem współpracy uczniów) oraz historycznych praktyk malarskich. Bierze również pod uwagę materialne zmiany w dziele sztuki, zachodzące pod wpływem czasu (przycięcia, zniszczenia, zmiany kolorów) oraz interwencje konserwatorskie (przemalowania, retusze). W kwestiach samych atrybucji badania technologiczne są ważne, ale rzadko decydujące, jak wykazały wieloletnie i kosztowne badania Rembrandt Research Project prowadzone od 1968 r.⁴ Wiele zależy również od interpretacji wyników, która, tak jak samo znawstwo, nie jest wolna od subiektywizmu.

Mimo braku popularności tradycyjnego znawstwa jako dyscypliny w dzisiejszej historii sztuki, nadal dokonuje się nowych atrybucji i odkryć (choć są za rzadko publikowane), które wywierają wpływ na kształt współczesnego muzealnictwa. W ostatnich latach przypisano Rubensowi sporo nowo odkrytych dzieł (i to wcale nie na podstawie badań technologicznych, ale stylistycznych i historycznych), głównie z jego wczesnego okresu po powrocie z Włoch w 1608 r., które sprzedawano na światowych aukcjach za rekordowe ceny⁵. Część obrazów zakupiły znane muzea, jak National Gallery w Londynie.

Obraz *Samson i Dalila* (olej, deska dębowa naklejona na płytę stolarską, 185 x 205 cm, około 1609-1610, National Gallery, Londyn, inv. no. NG 6461), przypisany Rubensowi w 1929 r. przez niemieckiego rubensologa Ludwiga Burcharda, został zakupiony przez muzeum na aukcji Christie's w roku 1980, za rekordową wówczas sumę 2,5 mln funtów (il. 1). Pogłębiona analiza dzieła (w tym wyników technologicznych) zapoczątkowała moje szersze badania nad atrybucjami Rubensa, szczególnie z jego wczesnego okresu, około 1609 r. Ich owocem była moja rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Juliusza Chrościckiego, zatytułowana *Rubens and Connoisseurship; on the problems of attribution and rediscovery in British and American collections (late 19th-20th century)* [*Rubens i znawstwo; o problemach atrybucji i odkryć w kolekcjach brytyjskich i amerykańskich (od końca XIX do XX wieku)*]⁶.

Oryginalne dzieło Rubensa, *Samson i Dalila*, odnotowano po raz ostatni w 1640 r. w kolekcji Nicolaasa Rockoxa, wielokrotnego burmistrza Antwerpii, a po jej sprzedaży w 1641 r. ślad po nim zaginął na 300 lat. Obraz o tym samym temacie znajdował się od około roku 1700 w zbiorach znawcy i kolekcjonera obrazów Rubensa, Johanna Adama Andreasa I, księcia Liechtenstein w Wiedniu, przypisany jego naśladowcy Janowi van den Hoecke⁷. Ten obraz sprzedano w 1881 r. w Paryżu. *Samson i Dalila* został ponownie odkryty w stolicy Francji w roku 1929, przypisany Rubensowi przez Ludwiga Burcharda, i sprzedany do prywatnej kolekcji milionera z Hamburga, skąd po latach trafił do National Gallery.

Już wkrótce po zawieszeniu obrazu w galerii nieoficjalnie zaczęto wyrażać wątpliwości co do jego autorstwa. Pierwsze pisemne zarzuty przeciwko atrybucji zostały sformułowane w latach 80., głównie przez artystów malarzy przy udziale greckiej badaczki Euphrosyne Doxiadis. Poparła je również brytyjska organizacja ArtWatch UK kierowana przez Michaela Daleya, zajmująca się monitorowaniem dzieł sztuki w muzeach. Obraz stał się przedmiotem wieloletniej dyskusji na łamach brytyjskiej i europejskiej prasy. Na początku lat 90. także ja zajęłam się problematyką tego obrazu, podkreślając jego nieścisłości historyczne i stylistyczne, a zwłaszcza dość zasadnicze różnice między historycznie odnotowanym oryginałem *Samsona i Dalili* z Antwerpii (w kilku kopiach) a dziełem z Londynu. Rezultaty moich badań zostały rozpropagowane w roku 1997 przez „The Sunday Times”, „Welt am Sonntag”, jak również przez inne tytuły prasy europejskiej⁸. Ówczesny dyrektor National Gallery, Neil MacGregor, przyznał wtedy na łamach „Timesa”, że „nowe dowody są godne szacunku i badaczka zadaje istotne pytania, na które nie

⁴ J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1-3, The Hague-Boston-London 1982-1989; E. van de Wetering, M. Franken, P.G.T. Broekhoff [et al.], *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, Dordrecht-Boston-London 1998.

⁵ Z nowych atrybucji Rubensa możemy wymienić *Sąd Parysa* (przypisany 1966), Christie's, Londyn 1966, obecnie w National Gallery w Londynie; *Samson i Dalila* (przypisany 1929), Christie's, Londyn 1980, obecnie w National Gallery w Londynie; *Ścięcie św. Jana Chrzyciela*, aukcja w Fontainebleau 1987, jako „warsztat Rubensa” (przypisany Ch. Bailly), aukcja Sotheby's New York 1998, obecnie prywatna kolekcja Las Vegas, USA; *Rzeź niewiniątek* (przypisany 2001), Sotheby's, Londyn 2002, obecnie kolekcja lorda Thomsona, Art Gallery of Ontario w Toronto; *Polowanie na dzika kaledońskiego* (przypisany 2006), aukcja Paryż 2006 jako „naśladowca Rubensa”, obecnie w J. Paul Getty Museum w Los Angeles.

⁶ Uniwersytet Warszawski, 2009.

⁷ Przynajmniej od czasu pierwszego zachowanego katalogu kolekcji z 1767 r.

⁸ W. Januszcza, *A Rubens or a costly copy?*, „The Sunday Times”, 5 X 1997 (pierwsza strona „Culture”); J. Harlow, W. Januszcza, *National's €40m could be fake, ibidem*, „News”, s. 8; K. von Nagy, *Berühmtes Rubens – Gemälde eine Fälschung?*, „Welt am Sonntag”, 9 XI 1997 (pierwsza strona dodatku „Kultur”).



1. Peter Paul Rubens, *Samson i Dalila*, olej, deska, 185 x 205 cm, ok. 1609–1610. Londyn, National Gallery, inv. no. NG 6461
© The National Gallery, London. Fot. dzięki uprzejmości muzeum

mam łatwych odpowiedzi”, ale zaznaczył, że „stoimy za *Samsonem i Dalilą* jako za autentycznym, choć nietypowym Rubensem”⁹.

Niejasne pochodzenie i przypisanie obrazu Rubensowi ujawnia problem atrybucji na rynku sztuki, związany z wystawianiem certyfikatów autentyczności przez znanych historyków sztuki, szczególnie w 1. poł. XX w. Szczegółowe przebadanie licznych atrybucji Ludwiga Burcharda wykazało, że wiele z nich zostało negatywnie zweryfikowanych przez nowoczesne znawstwo. Wstępna lista zawierała co najmniej kilkadziesiąt (ponad 75) odpisanych Rubensowi obrazów¹⁰ i zapewne ich liczba będzie nadal rosła. Badania nad atrybucjami Burcharda były komentowane w 2006 r. w „Timesie”, w brytyjskim kwartalniku „ArtWatch UK”, w prasie amerykańskiej – „The News & Observer”¹¹, jak również w przedrukach w Hiszpanii, Chinach, Rosji i Australii. Celem ponad dziesięcioletnich badań było przedstawienie

⁹ Harlow, Januszczak, *op. cit.*, s. 8.

¹⁰ Większość z odpisanych Rubensowi obrazów została również odnotowana w *Corpus Rubenianum*. Burchard był aktywnym atrybucjonistą (certyfikaty, czasem wystawiane wspólnie z Glückiem, Hofstede de Groot i von Bode) i współpracował z licznymi galeriami i domami aukcyjnymi w Berlinie, a od 1937 r. w Londynie. Wiele jego obrazów trafiło później do Ameryki.

¹¹ D. Alberge, *My, what a fabulous Rubens. Is it real?*, „The Times”, 1 IV 2006; K. Pisarek, *The Samson and Delilah – a question of attribution*, „ArtWatch UK Journal”, 21, spring 2006, s. 6–16; C. Jarvis, *A change of Art; New generation*

i zweryfikowanie mechanizmów atrybucyjnych oraz ich konsekwencji dla muzealnictwa. Chodziło o wykazanie, że nawet współczesne atrybucje zbyt rzadko opierają się na faktach historycznych i na analizach technologicznych. Za często w naukowych publikacjach z historii sztuki miały i nadal mają miejsce arbitralne i subiektywne rozumowania, naciągane domniemania i domysły, a ewentualne wątpliwości bywają przemilczane.

W londyńskiej bibliotece Witt Library¹², specjalizującej się w dokumentacji fotograficznej światowego malarstwa, natrafimy na znaczne liczby kopii, powtórzeń i naśladownictw przypisywanych w przeszłości wielkim mistrzom, takim jak Rubens, Rembrandt i inni. Malowidło *Samson i Dalila* jawi się jakby wierzchołkiem ogromnej góry lodowej wątpliwych atrybucji, szczególnie z lat 20. i 30. XX w. Podobne kontrolersyjne atrybucje z przeszłości zostały odnotowane przez stare katalogi aukcyjne i budzące zasadnicze wątpliwości certyfikaty autentyczności (część z nich do wglądu w Witt Library), wystawiane przez znanych ekspertów, takich jak Ludwig Burchard, Wilhelm von Bode, Wilhelm Valentiner, Hofstede de Groot, Abraham Bredius i inni. W ten sposób obrazy zostały włączone do obiegu antykwarycznego, kolekcji prywatnych, a część nawet do najważniejszych światowych muzeów, tak jak stało się w wypadku londyńskiej National Gallery. Szczególnie aktywne na rynku były w latach 20. i 30. firmy Knoedler, Sedelmeyer, Van Diemen i Benedict, Rothman, Koetser, Kleinberger, Böhler, Matthiesen, Cassirer i Goudstikker. Spora grupa słabszych obrazów trafiła do Ameryki, a część z nich została później odpisana wielkim mistrzom. Prześledzenie historii kilku amerykańskich kolekcji muzealnych pod kątem zmienionych atrybucji wykazało, że było wiele takich przypadków¹³.

Wątpliwe przypisania zainicjowały moje dalsze badania nad historią, teorią i mechanizmami znawstwa¹⁴, jak również często niechlubną tradycją związaną z rynkiem sztuki. W ich zakres weszła dawna krytyka znawstwa z uwzględnieniem problemu certyfikatów autentyczności, a także mechanizmy rynku sztuki w Wielkiej Brytanii i w Ameryce Północnej, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł Rubensa w Ameryce¹⁵.

Zainteresowały mnie również współczesne badania atrybucyjne prowadzone przez Rembrandt Research Project¹⁶, dążące do ustalenia ostatecznego kanonu dzieł artysty spośród setek prac uczniów i naśladowców, głównie za pomocą najnowocześniejszych badań technologicznych. Porównanie go do założeń *Corpus*

of scholars reattributes old master paintings, „The News & Observer”, 9 VII 2006, Arts & Entertainment, Raleigh, North Carolina, s. 1–3, etc.

¹² Witt Library w Courtauld Institute of Art.

¹³ W katalogu A.R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston 1985, mamy prawie cztery strony zmienionych atrybucji; w ciągu 30 lat od ostatniego katalogu z 1955 r. ok. 150–200 obrazów zmieniło autorów, nowe atrybucje były przeważnie mniej korzystne. W katalogu E.P. B o w r o n, *European painting before 1900 in the Fogg Art Museum: a summary catalogue including paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Cambridge, Harvard University Art Museums 1990, na cztery dawne obrazy Rubensa trzy są uważane za kopie; sześć z siedmiu obrazów Rembrandta zostało w katalogu z 1985 r. odpisanych artyście. Porównanie katalogu Philadelphia Museum of Art: *Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art: a concise catalogue*, ed. C.R. Scott, Philadelphia 1994, z dawnym katalogiem kolekcji Johnsona, która stanowi znaczącą część zbiorów: W.R. Valentiner, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Flemish and Dutch paintings*, vol. II, John G. Johnson's collection, Philadelphia 1913, wykazuje, że spośród 10 dawnych obrazów Rembrandta, żaden nie okazał się autentyczny (przynajmniej w 1985 r.); a spośród 12 obrazów przypisanych Rubensowi, jedynie trzy są jego pędzla.

¹⁴ W skrócie, chronologicznie: J. R i c h a r d s o n, *The Connoisseur: An Essay of the whole of the Art of Criticism as it relates to painting*, London 1719; A. F é l i b i e n, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux 1725; J.D. Passavant, *Tour of a German artist in England: with notices of private galleries and remarks on the state of art*, 2 vol., London 1836; G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 4 vol., London 1854–1857; G. Morelli, *Italian masters in German galleries. A critical essay on the Italian pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin*, London 1883; B. Berenson, *Rudiments of Connoisseurship*, New York 1920; J.C. van Dyke, *Rembrandt and his school*, New York 1923; M.J. Friedländer, *On art and connoisseurship*, London 1943; M.M. van Dantzig, *Pictology: an analytical method for attribution and evaluation of pictures*, Leiden 1973.

¹⁵ Interesująca krytyka znawstwa w: A. v o n W u r z b a c h, *Niederländisches Künstler-Lexikon: auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet, Nachtrage und Verzeichniss der Monogramme*, vol. 3, Wien 1911, s. 134; Berenson, *Rudiments...*; idem, *Essays in Appreciation*, London 1958; van Dyke, *op. cit.*; M.J. Friedländer, *Genuine and Counterfeit*, New York 1930; idem, *On art...*; J.H. Duveen, *Secrets of an art dealer*, London 1937; R. G i m p e l, *Diary of an art dealer*, London 1966; J.D. Draper, *Wilhelm von Bode, attributeur*, „Revue de l'art”, 42, 1978, s. 32–36; G. S c h w a r t z, *Rembrandt: connoisseurship and erudition*, *ibidem*, s. 100–106, oraz wcześniej cytowane pozycje w przyp. 1. Dzieła Rubensa w Ameryce: W.R. Valentiner, *Rubens Paintings in America*, „Art Quarterly”, 9, 1946, s. 153–168; J.-A. Goris and J.S. Held, *Rubens in America*, New York 1947; E. Larsen, *Rubens's paintings in America*, „Art Quarterly”, 9, 1946, s. 153–168; idem, *P.P. Rubens, with a complete catalogue of his works in America*, Antwerp 1952.

¹⁶ Bruyn [et al.], *op. cit.*; E. v a n d e W e t e r i n g [et al.], *The self-portraits (1625–1669)*, vol. 4, Dordrecht 2005.

Rubensianum Ludwig Burchard, mającego za zadanie stworzenie *catalogue raisonné* Rubensa, wykazało, że ten ostatni jest mniej rygorystyczny w swoich sądach. *Corpus Rubensianum* opiera się na dokumentacji pozostawionej przez Burcharda, a jej autorzy, pochodzący z różnych krajów, zbyt rzadko podejmują problematykę atrybucji, co należy mocno podkreślić. W pracach zespołu dotkliwie brakuje również badań technologicznych.

Sensacyjne odkrycie i przypisanie Rubensowi stylistycznie podobnej do *Samsona i Dalili*, wczesnej *Rzeź niewiniątek* (olej, deska dębowa, 142 x 182 cm, ok. 1611–1612, The Thomson Collection, Art Gallery of Ontario, Toronto) w 2001 r., wykazuje, że wprowadzenie do kanonu artysty obrazu z National Gallery stanowi zagrożenie. Legitymizuje bowiem inne, nowo odkryte dzieła o podobnym charakterze, które w przeszłości były uznawane za prace uczniów lub nawet za kopie wykonane w jego pracowni. Pokrewna *Rzeź niewiniątek* również pochodzi z dawnej kolekcji księcia Liechtenstein, gdzie była przypisywana uczniowi Rubensa, a potem Janowi van den Hoecke. Po latach anonimowego pobytu w austriackim klasztorze obraz został odkryty, przypisany Rubensowi i zlicytowany w Sotheby's w Londynie w 2002 r. za rekordową sumę 49,5 mln funtów. Obecnie znajduje się w Art Gallery of Ontario w Toronto, darowany przez kanadyjskiego magnata prasowego, Lorda Davida Thomsona. Zarówno zakwestionowany obraz *Samson i Dalila*, jak i nowo przypisana Rubensowi *Rzeź niewiniątek* wymagają dodatkowych wysiłków ze strony obecnych właścicieli, aby podeprzeć i ewentualnie utrwalić ich atrybucje. Mam tu na myśli politykę wystawienniczą muzeów, w tym londyńskiej National Gallery i Art Gallery of Ontario w Toronto, we współpracy z innymi placówkami, takimi jak Muzeum Rockoxa (Rockoxhuis) w Antwerpii i Liechtenstein Museum w Wiedniu. Jednocześnie, wraz z głośną rehabilitacją tych wczesnych i jeszcze do niedawna „niezidentyfikowanych” prac Rubensa, lansuje się nowy, drastyczny, „italianizujący” styl jako charakterystyczny dla jego twórczości po powrocie z Włoch w 1608 r. Chciałabym z podobną interpretacją polemizować.

Wydaje się, że nasze wątpliwości i zarzuty wobec *Samsona i Dalili* zostały potraktowane dość poważnie, na co mogą wskazywać wystawy zorganizowane w ciągu ostatnich kilku lat przy udziale National Gallery, jak *Rubens, A Master in the Making* (26 X 2005 – 15 I 2006). W 2007 r. obraz wysłano na wystawę do Rockoxhuis (16 XI 2007 – 10 II 2008), tj. do mało znanego Muzeum Rockoxa, gdzie zawisł nad kominkiem, jak przed 400 laty. Wysłanie tak drogiego dzieła do Antwerpii było posunięciem dość ryzykownym, a nawet kontrowersyjnym, biorąc pod uwagę, że muzeum jest mało uczęszczane, a londyński obraz to najdroższy zakup w historii National Gallery. Następnie przesłano go na wystawę do Liechtenstein Museum (29 III – 25 V 2008). Na koniec malowidło trafiło do Art Gallery of Ontario, gdzie zostało wyeksponowane obok *Rzeź niewiniątek*. Podobne podróże wczesnego arcydzieła Rubensa, a zarazem najdroższego obrazu zakupionego przez National Gallery, zaskakują oraz wskazują na wysiłki tego muzeum w celu podtrzymania i umocnienia jego atrybucji.

SAMSON I DALILA

Niemalże od początku wystawieniu *Samsona i Dalili* w National Gallery w Londynie towarzyszyły nieoficjalne wątpliwości co do autorstwa obrazu, gdyż proporcje ciała biblijnego bohatera jawiły się jako wadliwe: lewe ramię zbyt długie, plecy zbyt umięśnione, brak części prawej stopy. Szczególnie po konserwacji i zdjęciu żółtego werniksu kolory wydały się nazbyt jaskrawe, zestawienia za mało malarskie (zimne fioleto, ostra purpura, tępe błękity), dalekie od kolorytu Tycjana czy Veronesego, których artysta podziwiał we Włoszech, a kontury zbyt wyraziste i mało subtelne. Również technika malarska wydawała się zbyt schematyczna w porównaniu z innymi dziełami Rubensa z tego okresu, obfitującymi w mistrzowsko i spontanicznie oddane bogactwo faktur materiałów (aksamitu, satyny, brokatu, przezroczystego welonu) i wysoką jakością wielu szczegółów¹⁷. Nadzwyczaj szkicowo potraktowany jaskrawy kobierzec o zbyt nowoczesnym wyglądzie został opisany przez konserwatorkę obrazu, Joyce Plesters, jako „oddany ze śmiałością i swobodą pędzla bardziej charakterystyczną dla malarzy XX w., takich jak Matisse”¹⁸. Do tego, wyjątkowo gładki i błyszczący obraz *Samson i Dalila* wyglądał niemalże jak nowy. Ten stan rzeczy konserwatorka opisała jako

¹⁷ W takich dziełach jak *Pokłon Trzech Króli* (1609) z Prado, *Podniesienie krzyża* (1610) z Antwerpii (szczególnie boczne skrzydła), *Rzeczywista obecność w Najświętszym Sakramencie* z Antwerpii (1609), *Tarkwiniusz i Lukrecja* (1609–1610) z Moskwy czy *Zuzanna i starcy* (1609–1610) z Madrytu.

¹⁸ J. Plesters, *Samson and Delilah: Rubens and the art and craft of painting on panel*, „National Gallery Technical Bulletin”, VII, 1983, s. 46.

„połysk i świeżość nowo nałożonej farby”¹⁹. W innym miejscu Plesters znów podkreśliła, że po oczyszczeniu obrazu „*Samson i Dalila* wyłonił się spod żółkniętego werniksu, wyglądając niemalże jak namalowany świeżą farbą”²⁰. W trakcie prac konserwatorskich okazało się, że obraz jest na podobrazii dębowym o trudnej do sprecyzowania liczbie desek, prawdopodobnie ze względu na nietypowy brak widocznych podziałów między nimi²¹. Dokładna obserwacja powierzchni w ukośnym świetle zwróciła również uwagę na nietypową fakturę podobrazia o dość widocznych poziomych i regularnych rowkach, jakby mechanicznie zheblowaną. W innych obrazach Rubensa te linie są mniej widoczne i bardziej zróżnicowane. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że większość obrazów Rubensa na podłożu drewnianym wykazuje wyraźne oznaki czasu w postaci różnorodnych krakelur, nierównej powierzchni podobrazia, spękań, zmatowień i plam oraz śladów interwencji konserwatorów. W *Samsonie i Dalili* brakuje nawet krakelur. Do tego deska została zheblowana z niewiadomych powodów²² do kilkumilimetrowej grubości i naklejona na współczesną płytę stolarską, datowaną na lata 1910–1960. Brakuje więc oryginalnego odwrotcia obrazu, gdzie powinny i mogły znajdować się ślady jego 350-letniej przeszłości, w tym woskowe pieczęcie przyłożone w 1733 r. z przodu i z tyłu wszystkich obrazów w kolekcji księcia Liechtenstein. Podobne pieczęcie są obecne na *Rzezi niewiniątek*, ale brakuje ich u *Samsona i Dalili*. Ponadto, dlaczego podłoże obrazu w stanie idealnym zostało przeniesione na płytę stolarską? Jak wskazał kustosz National Gallery, David Jaffé, ta interwencja została najprawdopodobniej wykonana w kolekcji Neuerburga w Niemczech, tak jak stało się w wypadku kilku innych jego obrazów²³. Dlaczego jednak ówczesny konserwator nie zachował marek bretmacherów na antweperskiej desce (jak w przypadku innych obrazów z tej kolekcji)²⁴, a przede wszystkim książeńcych pieczęci?

BADANIA TECHNOLOGICZNE

Badania technologiczne malowidła okazały się dość zaskakujące. Na londyńskim obrazie zabrakło *pentimenti*²⁵ (co na ogół wskazuje na kopię), jakichkolwiek śladów konserwacji, uzupełnień czy retuszy. Brak również rysunku przygotowawczego i podmalunków. Wśród pigmentów paradoksalnie zabrakło błękitów (optyczny efekt błękitu otrzymano za pomocą mieszanki bieli ołowianej, czerwonego laku i czerni – dokładnie takiej samej jak w fiolecie kotary, ale przy zachowaniu innych proporcji pigmentów) i zieleni, które wystąpiły jedynie w rzadkiej przed XVIII w. mieszance neutralnych pigmentów w tle, jak donosi Plesters²⁶. W innych obrazach z tego samego okresu Rubens używał kilku pigmentów błękitu i zieleni na jednym obrazie. We współczesnym *Pokłonie Trzech Króli* z Prado (il. 2), zamówionym w 1609 r. przez Nicolaasa Rockoxa dla rady miejskiej Antwerpii, Rubens użył lapis lazuli, azurytu, indygo i grynszpanu (*verdigris*)²⁷. W *Podniesieniu krzyża* (1610) z Antwerpii (il. 3): indygo, smalty, verditeru, azurytu i ultramarynu²⁸. Obecność dużej

¹⁹ *Ibidem*, s. 30.

²⁰ *Ibidem*, s. 46.

²¹ Liczba desek została określona w raporcie konserwatorskim National Gallery na pięć, po czym skreślona na siedem, a w opublikowanym raporcie na sześć: J a n u s z c z a k, *op. cit.* W innych obrazach Rubensa podziały między deskami są na ogół widoczne.

²² David Bomford zaznaczył w raporcie Plesters, że powodem interwencji konserwatorskiej było poluzowanie kilku lub wszystkich złączy pomiędzy deskami i wynikające z tego pęknięcia wzdłuż poziomych słoń drewna przy prawym i lewym brzegu obrazu. Największe pęknięcie znajduje się blisko górnej krawędzi obrazu. Ale czy wymagało zheblowania aż całej powierzchni obrazu? Złącza są przecież na obrazie praktycznie niewidoczne. Zob. D. B o m f o r d, *Rubens' „Samson and Delilah”: a Note on the Condition and Treatment*, [w:] P l e s t e r s, *op. cit.*, s. 30–31.

²³ D. J a f f é, *Rubens back and front, The case of the National Gallery „Samson and Delilah”*, „Apollo”, August 2000, s. 21–24.

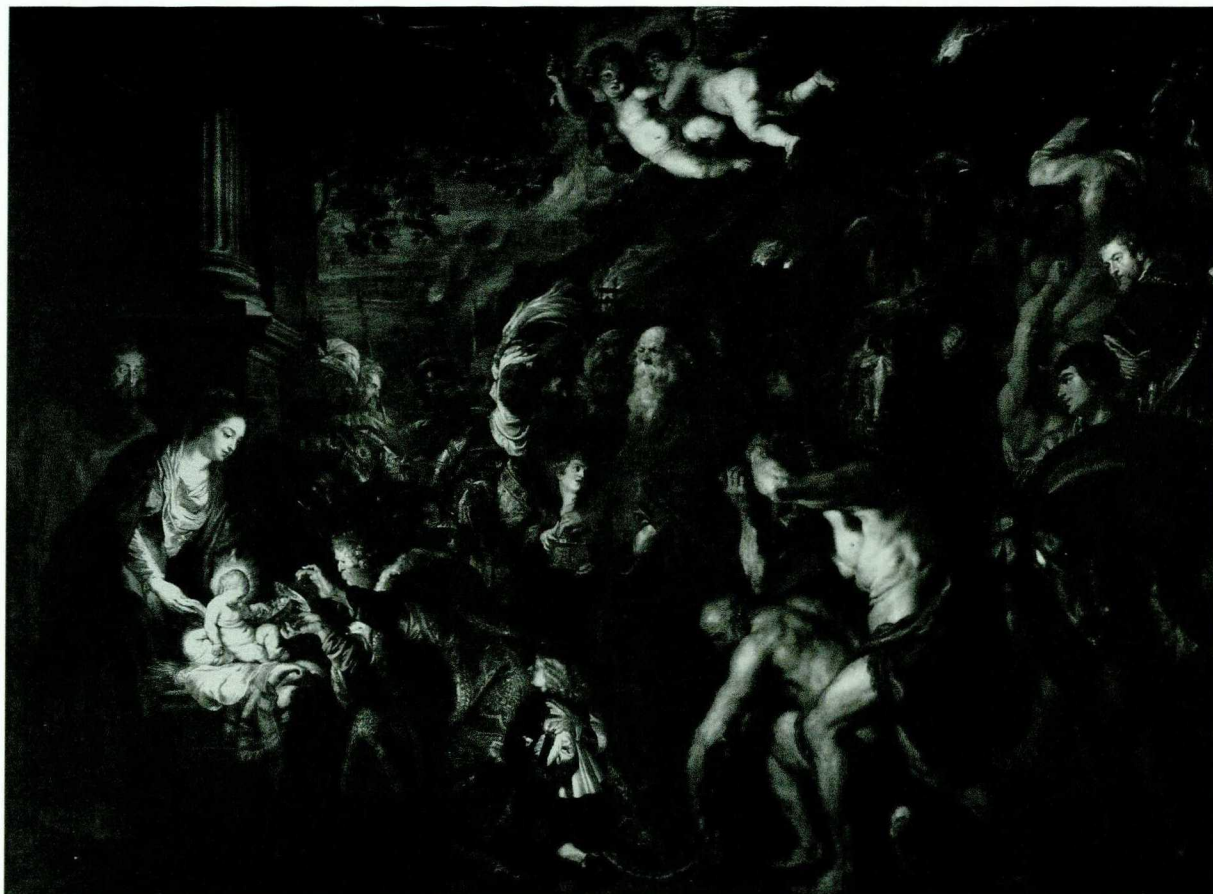
²⁴ Inny obraz z kolekcji Neuerburga, dziś „krąg Wolfforta”, a dawniej prawdopodobnie przypisany Rubensowi, ma fragment pierwotnej deski z marką wmontowaną w płytę stolarską.

²⁵ P l e s t e r s, *op. cit.*, s. 42.

²⁶ *Ibidem*, s. 44.

²⁷ Szczegółowe studium obrazu, z uwzględnieniem technologii wykonania: A. V e r g a r a, *The Adoration of the Magi*, Prado, Madrid 2004.

²⁸ Raport konserwatorski: N. G o e t g h e b e u r, *Preliminary study and approach to the cleaning of The Raising of the Cross by Peter Paul Rubens in Antwerp Cathedral*, [w:] *Cleaning, retouching and coatings: technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture*, eds. J. S. M i l l s and P. S m i t h, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works,



2. Peter Paul Rubens, *Pokłon Trzech Króli*, olej, płótno, 352 x 496 cm, 1609–1628. Madryt, Museo Nacional del Prado
© Museo Nacional del Prado. Fot. dzięki uprzejmości muzeum

ilości fioletu u *Samsona i Dalili* została określona przez Plesters jako „nietypowa [...], szczególnie przed Pre-Rafaelitami”²⁹, a kilka lat później David Jaffé napisał, że to „ta sama paleta fioletów i błękitów [sic] występuje w *Pokłonie Trzech Króli* z Prado z 1609 r.”³⁰ Jednakże, jak wynika z analiz technologicznych, w obu wypadkach kolor fioletowy ma inny odcień i kompozycję: w *Samsonie i Dalili* składa się z bieli ołowianej, czerwonego laku i czerni, a w *Pokłonie* z ziemi, czerwonego laku i czerni.

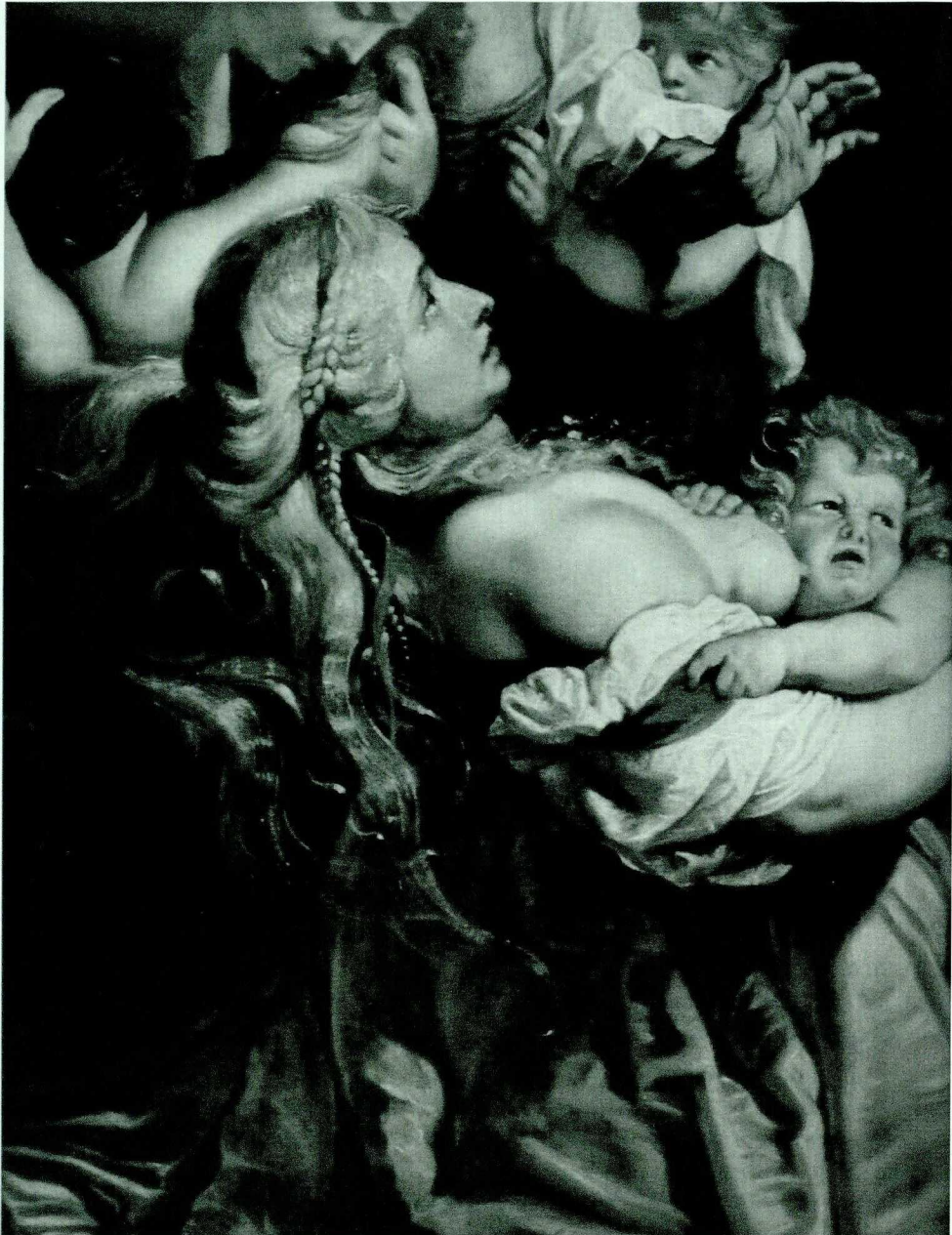
Jednowarstwowa i gładka technika wykonania *Samsona i Dalili* (*alla prima*) nie zgadza się z energicznymi i widocznymi pociągnięciami pędzla oraz zróżnicowaną warstwowo techniką Rubensa po powrocie z Włoch. Jest ona ewidentna w udokumentowanych i technicznie przebadanych *Podniesieniu krzyża* z Antwerpii czy *Pokłonie Trzech Króli* z Prado. W raporcie technicznym na temat *Podniesienia krzyża* odnajdujemy uwagi o znacznym zróżnicowaniu warstwy malarskiej (średnio 2–4 warstwy), od prawie przezroczystych laserunków po grubo nałożone impasty: „szybkie, nerwowe dotknięcia, pociągnięcia pędzla, bardzo dobrze widoczne zarówno gołym okiem, jak i w radiografii, są niezwykle i charakterystyczne dla tego obrazu. Konsystencja farby bogata w medium używa całej gamy gęstości, od lekkich przezroczystych laserunków ziemi do najgrubszych impast [...]. Zmiany w kompozycji są liczne [...]. Siatka krakelur jest bardzo zróżnicowana, zależnie od warstwy malarskiej – jej grubości i twardości – jak również od struktury drewna”³¹. Również *pentimenti* i retusze są w *Podniesieniu krzyża* bardzo liczne.

London 1990, s. 1–5; *Peter Paul Rubens's Elevation of the Cross. Study, examination and treatment*, „Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique”, XXIV, 1992, s. 7–181.

²⁹ Plesters, *op. cit.*, s. 45.

³⁰ Jaffé, *Rubens back...*, s. 23.

³¹ Goetghebeur, *op. cit.*, s. 3.



3. Peter Paul Rubens, *Podniesienie krzyża*, olej, deska, 460 x 340 cm, 1610, fragment. Antwerpia, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal © Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Fot. dzięki uprzejmości Kościoła

Pokłon Trzech Króli wykazuje podobnie złożoną warstwę malarską, a powierzchnia malowidła obfituje w krakelury i ślady konserwacji. Na podstawie tego obrazu Alejandro Vergara z Prado streścił technikę Rubensa z około 1609 r. w następujących słowach: „Sposób malowania Rubensa [...] z gładką i grubą warstwą malarskiego podłoża, a na tym, bez większego przejścia, z pociągnięciami pędzla wypełnionymi ciężką farbą, które tworzą jedno z przedstawianymi formami”³². Również *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* czy raczej *Rzeczywista obecność w Najświętszym Sakramencie* (olej, deska dębowa, 309 x 241,5 cm, 1609–1610), z kościoła św. Pawła w Antwerpii, potwierdza tę samą dynamiczną technikę i pracę pędzla Rubensa, widoczną zarówno naocznie, jak i w badaniach technologicznych. Nico van Hout stwierdził, że na tym obrazie „niektóre z postaci w tle wydają się bardziej narysowane niż namalowane, gdyż każde pocią-

³² Vergara, *op. cit.*, s. 99.

gnięcie pędzla jest widoczne jako takie. Nie dziwi, że Rubens porzucił zamiar wygładzenia tych pociągnięć w ostatecznej fazie obrazu, gdyż zniszczyłyby to świeżość wyrazu³³. Dodatkowo, powierzchnia drewniana podobrazia wygląda na bardzo starą ze względu na liczne zmatowienia, nierówności oraz podziały i pęknięcia pomiędzy deskami.

Warto również zaznaczyć, że *Samson i Dalila* ma cienką warstwę brązowo-żółtej imprimatury o wyraźnych ukośnych pociągnięciach pędzla, w wielu miejscach widoczną gołym okiem. Ten typ imprimatury występuje częściej w szkicach olejnych Rubensa, niż w jego dużych obrazach. W innych dziełach z około 1609 r., takich jak *Podniesienie krzyża*, imprimatura ma kolor jasnoszary i nie jest widoczna gołym okiem, nawet w przetartych miejscach na obrazie, podobnie w *Rzeczywistej obecności w Najświętszym Sakramencie* czy w *Zuzannie i starcach* (1609–1610, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando w Madrycie). Należy również wspomnieć, że podłoże drewniane *Zuzanny i starców* wykazuje ewidentne oznaki czasu w postaci pęknięć i widocznych podziałów pomiędzy poszczególnymi deskami, jak również nieregularne linie (ślady heblowania), zróżnicowaną technikę wykonania (np. impasty w ciemnych i jasnych partiach obrazu) oraz spontaniczną i widoczną pracę pędzla. Imprimatura jest szczególnie widoczna na londyńskim obrazie w cienko malowanych karnacjach, co podkreślił Nico van Hout³⁴, w przeciwieństwie do wyżej wymienionych dzieł, gdzie znika pod kryjącą warstwą malarską. Podobna imprimatura, miejscami widoczna gołym okiem, choć szara, ujawnia się za to w podczerwieni na większości powierzchni *Rzezi niewiniątek*, co zaznaczył w swoim raporcie technicznym Nicholas Eastaugh³⁵.

Badania dendrochronologiczne podłoża drewnianego *Samsona i Dalili* przeprowadzone na zlecenie National Gallery 2 października 1996 r. przez Petera Kleina z Uniwersytetu w Hamburgu w odpowiedzi na prośby krytyków obrazu, datowały deskę najprawdopodobniej na okres po 1605 r. Jednakże ten pozornie pozytywny wynik okazał się niejednoznaczny, gdyż, jak wyjaśnili inni specjaliści, podobrazie mogło równie dobrze powstać w 1597 r., co dużo później, na przykład w 1620 lub 1630 r.³⁶

ODKRYCIE LUDWIGA BURCHARDA W 1929 ROKU

Ludwig Burchard zidentyfikował zaginiony od 300 lat obraz Rubensa *Samson i Dalila* w 1929 r. w Paryżu, w pracowni konserwatora Gastona Levy'ego. Wówczas uważano go za dzieło Gerrita von Honthorsta, holenderskiego malarza pozostającego pod wpływem Caravaggia. Nic więcej nie wiadomo o okolicznościach tego ważnego odkrycia, oprócz faktu, że dokonał go niejaki Benedict (zapewne z Galerii van Diemen i Benedict, która obraz później sprzedała), jak zostało to odnotowane na certyfikacie autentyczności sporządzonym przez Burcharda 8 kwietnia 1930 r.³⁷ Burchard nie wspomniał w nim o pochodzeniu obrazu z kolekcji księcia Liechtenstein, co pozwala się domyślać, że już wtedy nie było na nim książęcych pieczęci, mimo że tył obrazu był jeszcze w oryginalnym stanie – co specjalnie zaznaczył w swoim certyfikacie. Pród obrazu nosi dziś numer 18 wypisany białą farbą w lewym dolnym rogu, o którym również nie wspomniano w certyfikacie. Christopher Brown napisał w 1983 r. w katalogu z londyńskiej wystawy *Acquisition in Focus: Rubens Samson and Delilah*³⁸, że ten numer odnosi się do inwentarzy z kolekcji Liechtensteina, co nie odpowiadało prawdzie. Według zachowanych starych inwentarzy wiedeńskiej kolekcji obraz *Samson i Dalila* figurował jako dzieło Jana van Hoecke pod innymi numerami³⁹.

³³ N. van Hout, *Reconsidering Rubens's Flesh Colour*, „Boletín del Museo del Prado”, 37, 2001, s. 11.

³⁴ *Ibidem*, s. 7–20, studium techniki Rubensa w partiach karnacji.

³⁵ Raport dr. N. Eastaugh, *The Scientific Examination of the Massacre of the Innocents*, s. 4, 9.

³⁶ D. Miles, *The Interpretation, Presentation and Use of Tree-Ring Dates*, „Vernacular Architecture”, 28, 1997, s. 40–56.

³⁷ Certyfikat zachowany w Rubenianum w Antwerpii; opublikowany w „ArtWatch UK Journal”, 21, Spring 2006.

³⁸ Ch. Brown, *Acquisition in Focus: Rubens „Samson and Delilah”*. Katalog wystawy, The National Gallery, London 1983, s. 18.

³⁹ V. Fanti, *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao del s.r.i. Principe regnante della casa di Liechtenstein... etc.*, Vienna 1767, s. 77, nr 391; A. Non, *Description des tableaux et des pièces de sculpture que renferme la gallerie de Son Altesse François Joseph, chef et prince régnant de la maison de Liechtenstein*, etc., Vienna 1780, s. 229, nr 683; J. Dallinger, manuskrypt inwentarza kolekcji, 1805, nr 368; J. Falk, *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau*, Vienna 1873, s. 23, nr 182.

Burchard przypisał obraz Rubensowi na podstawie dzieła o tym temacie odnotowanego w *catalogue raisonné* Maxa Roosesa⁴⁰, ryciny Jacoba Mathama, pośmiertnego inwentarza Rockoxa, jak również kamery Fransa Franckena II, o których więcej poniżej. Być może to z jego polecenia obraz został sprzedany 22 stycznia 1930 r. w berlińskiej Galerii van Diemen i Benedict Augustowi Neuerburgowi. To istotne odkrycie, jak również sprzedaż wczesnego arcydzieła Rubensa, powinny być zostać opublikowane w specjalistycznej prasie, ale w publikacjach z lat 1929–1930 nie znalazłam nawet najmniejszej wzmianki, choć inne mniej ważne odkrycia i sprzedaże obrazów Rubensa, nawet w tej samej berlińskiej galerii, zostały ogłoszone w prasie. Pierwszy raz Burchard wspomniał o obrazie dopiero w 1933 r., i to jedynie w formie krótkiej wzmianki w przypisach⁴¹. Nie opublikował go również w książce *Unknown Masterpieces* (Nieznane arcydzieła), wydanej wspólnie z Wilhelmem Valentinerem w 1930 r. w Londynie⁴², która miała za cel zaprezentować publiczności nowo odkryte obrazy starych mistrzów, dotąd wspomniane jedynie w prasie. Inne obrazy Rubensa znalazły w nim swoje miejsce, np. *Popiersie karmelitańskiego zakonnika*, również z kolekcji Neuerburga, odkryte w 1928 r. w Amsterdamie jako dzieło van Dycka i przypisane Rubensowi przez Burcharda, a dziś uważane za dzieło jego naśladowcy, oraz odkryta i przypisana Rubensowi *Święta rodzina z gołębicą*, dziś w Metropolitan Museum w Nowym Yorku, opisana przez Burcharda jako wczesne arcydzieło z 1609 r. w stanie idealnym i w całości namalowane ręką Rubensa. Później uważana za XVII-wieczną kopię, od pewnego czasu awansowała do statusu oryginału Rubensa z 1609 r., zapewne przez podobieństwo do *Samsona i Dalili*.

Wydaje się, że rok 1929 był pełen zbiegów okoliczności. Obraz *Samson i Dalila* pojawił się na rynku sztuki w Paryżu w 48 lat po jego sprzedaży w 1881 r., kiedy właśnie zmarł jego dawny właściciel, Johannes II, książę Liechtenstein (luty 1929), oraz główny doradca księcia Wilhelm von Bode (marzec 1929), dyrektor Muzeów Berlińskich. Dlaczego obraz pojawił się dopiero po ich śmierci? Czy gdyby żyli, to rozpoznaliby go jako pochodzący z pałacowej kolekcji i pozwoliliby na przypisanie go Rubensowi? To właśnie książę Johannes II pozbył się obrazu w 1881 r., być może za zgodą von Bodego. Dlaczego ten ostatni nie zidentyfikował wcześniej obrazu w kolekcji jako oryginalnego dzieła Rubensa, mimo że był ekspertem od tego artysty i razem z Burchardem wystawiał certyfikaty autentyczności dla jego nowo odkrytych obrazów?

Warto w tym miejscu podkreślić, że jedyny znany olejny szkic przygotowawczy do obrazu na desce (z nieautentyczną późniejszą sygnaturą P.P.R.), który od 1972 r. znajduje się w Cincinnati Art Museum⁴³, również po raz pierwszy pojawił się w latach 30. XX w. Został zakupiony anonimowo w sklepie antykwarycznym w Yorku w Anglii, głównie ze względu na ramę. Następnie sprzedano go jako olejny szkic Rubensa na aukcji Christie's w 1966 r.⁴⁴ Po tej dacie obraz utracił nieduże boczne fragmenty deski, w sumie około 8,25 cm szerokości, które zostały usunięte jako „nieautentyczne” (sygnatura podawała wtedy w całości nazwisko Rubensa). W ten sposób zniknęła część stopy Samsona i pleców starej kobiety w tle, przez co kompozycja upodobniła się do londyńskiego obrazu. Julius Held, specjalista od szkiców olejnych Rubensa, napisał o tym fakcie następująco: „Uważam za prawdopodobne, że szkic utracił małe fragmenty po obu stronach; po prawej stronie brakuje palców u stopy Samsona, co jest nietypowym dla Rubensa potraktowaniem takiego szczegółu”⁴⁵. Doniósł również (co opublikowała Plesters w „National Gallery Technical Bulletin”), że szkic jest na desce z drzewa iglastego, a nie dębowego⁴⁶, co byłoby jedynym takim przypadkiem w szkicach olejnych Rubensa. Później Muzeum Cincinnati na powrót uznało deskę podłoża za dębową. Szkic jest także nietypowo dokładnie wykończony w porównaniu z innymi *modelli* Rubensa, a więc nazwano go „uproszczonym *ricordo*”⁴⁷, wykonanym być może jako wzór dla ryciny Jacoba Mathama, z którą zgadza się

⁴⁰ M. Rooses, *L'œuvre de P.P. Rubens: Histoire et description de ses tableaux et dessins*, vol. 1, Antwerp 1886, s. 143–144, nr 115.

⁴¹ G. Glü ck, *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Wien 1933, s. 382 (przyp. do s. 74)

⁴² W. Valentiner, L. Burchard, *Unknown Masterpieces in Public and Private Collections*, London 1930.

⁴³ Peter Paul Rubens, *Samson i Dalila*, olej, deska dębowa?, 51,8 x 50,6 cm, sygnowany P.P.R., Cincinnati Art Museum, Cincinnati Ohio.

⁴⁴ Sprzedany w domu aukcyjnym Christie's w Londynie, 25 XI 1966, lot. 66.

⁴⁵ J. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: a critical catalogue*, vol. I, Princeton 1980, s. 432.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 430.

⁴⁷ D. Jaffé, E. McGrath, *Rubens: A Master in the Making*. Katalog wystawy, The National Gallery, London, 26 October 2005 – 15 January 2006, London 2005, s. 166.

w szczegółach (martwa natura w tle). Jednak brakujący kawałek stopy Samsona i pleców starej kobiety (jeżeli przyjąć dodatkowe fragmenty po bokach za nieautentyczne) zdają się przeczyć tej teorii. Dodatkowo cieplejszy kolorystyka szkicu i atmosferyczne światło świecy różnią się od zimnego, ostrego kolorystyki i oświetlenia na obrazie z Londynu. Podobna różnica jest także widoczna w subtelniejszej w kolorze miniaturowej kopii obrazu w kunstkamerze Franckena.

Co jest równie zastanawiające, to fakt, że rysunek przygotowawczy do obrazu (pióro, lawowanie sepią, papier o wymiarach 164 x 162 mm, Amsterdam, prywatna kolekcja) podpisany monogramem V.D. (Van Dyck?), został także odkryty przez Burcharda w 1926 r., i przypisany Rubensowi. Jego pochodzenie jest nieznane. Po raz pierwszy rysunek pokazano na wystawie w 1933 r., a potem znajdował się w prywatnej kolekcji I.Q. Regteren Altena w Amsterdamie.

Podsumowując: obraz *Samson i Dalila*, olejny szkic do niego oraz rysunek przygotowawczy pojawiły się na rynku sztuki niemalże w tym samym czasie, po 300 latach od ich zniknięcia.

ANALIZA HISTORYCZNA I PORÓWNAWCZA

Chcąc stwierdzić, czy obraz z Londynu jest faktycznie oryginalnym obrazem należącym dawniej do Rockoxa, możemy oprzeć się na dowodach historycznych. W British Museum zachowana jest rycina holenderskiego rytownika Jacoba Mathama (Haarlem 1571 – Haarlem 1631) z około 1611–1613 r. (miedzioryt, 375 x 440 mm), zadedykowana Rockoxowi⁴⁸, a więc zapewne wykonana za jego zgodą, która przedstawia obraz Rubensa *Samson i Dalila* znajdujący się wówczas w jego domu (il. 4). Łaciński napis na rycinie zaznacza, że przedstawia ona oryginalny obraz namalowany przez Rubensa, który można podziwiać w domu Rockoxa. Jest to jedyna rycina Mathama wykonana według tego artysty. Nicolaas Rockox (1560–1640) był dziewięciokrotnym burmistrzem Antwerpii, radnym, humanistą i miłośnikiem antyku, numizmatykiem, kolekcjonerem sztuki oraz przyjacielem i mecenasem Rubensa. Wraz z tym ostatnim, obok Balthasara Moretusa, Grotiusa, Jordaensa, Van Dycka i Snijdersa, był jedną z kluczowych postaci życia intelektualnego Antwerpii 1. poł. XVII w. To Rockox zamówił u Rubensa duży *Pokłon Trzech Króli* (1609, Prado, Madryt) do antwerpskiego ratusza, jak również słynny tryptyk *Zdjęcie z krzyża* (1611) do katedry w Antwerpii. U Rubensa zamówił również tryptyk *Niewiernego Tomasza* (1613–1615), na nagrobek własny i swej żony Adriany Perez w kościelnej kaplicy. Dawna rezydencja Rockoxa położona przy Keizerstraat, została zakupiona i odrestaurowana w 1970 r. przez Kredietbank. Pomieszczeniom przywrócono ich pierwotny układ i splendor. Wyposażenie wnętrza zrekonstruowano na podstawie dwóch inwentarzy Rockoxa: z lat 1622–1624, i pośmiertnego, sporządzonego w 1640 r. Inwentarz kolekcji Rockoxa spisany po jego śmierci, 19–20 grudnia 1640, odnotował: „W dużym salonie, obraz, olej na desce w swojej ramie, Samson i Dalila, wykonany przez Rubensa”⁴⁹. Według znanej wersji wydarzeń opartej na testamencie Rockoxa i badaniach archiwalnych⁵⁰, po śmierci kolekcjonera całe wyposażenie jego domu, w tym 87 obrazów, zostało sprzedane na aukcji 6 czerwca 1641 r. (i w następane dni) w Vrijdagse Markt na rzecz biednych. Dom odziedziczył jego siostrzeniec, Adriaan van den Heetvelde, który zmarł bezpotomnie, a wtedy został sprzedany w 1714 r., również na korzyść biednych.

O tym, że malowidło wisiało nad kominkiem u Rockoxa, wiemy również na podstawie miniaturowej kopii oryginału w kunstkamerze Rockoxa zatytułowanej *Bankiet w Domu Nicolaasa Rockoxa* lub *Pięć zmysłów* (olej, deska, 62,3 x 96,5 cm, około 1630–1635, Alte Pinakothek, Monachium), pędzla Fransa Franckena II, wykonanej w Antwerpii około 1630–1635 r., prawdopodobnie na zamówienie samego Rockoxa (il. 5). Jak wynika z inwentarzy kolekcji Rockoxa, obraz ten był najprawdopodobniej w jego posia-

⁴⁸ C.G.V. Schneevogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens, avec l'indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*, Harlem 1873, s. 6, nr 41. Tekst dedykacji na rycinie: Nob. et Ampliss. V. D. Nicolao Rocoxio / Equiti, pluries Antwerpiae Consuli, elegantiarum omnium / Apprime studioso, Iconem hanc in aes a se incesa, cultus et ob / servantiae causa, tu quod archetypum tabula artefice Pet. Pauli / Rubenij manu depicta apud ipsu(m) c(um) admiratione spectantur, Matha(m) L. M. D. D.

⁴⁹ J. Denucé, *The Antwerp art-galleries: inventories of the art collections in Antwerp in the 16th and 17th century*, Antwerp 1932, s. 86. „In de groote Saleth: Eene schilderije, oliverwe op panneel in syne lyste beteeckenende Sampson ende Dalila, van dmaexsel van den heer Rubens”.

⁵⁰ C. de Staelen, *Rubens's 'Samson and Delilah' in the National Gallery: new facts relating to its provenance*, „The Burlington Magazine”, CXLVI, July 2004, s. 467.



5. Frans Francken II, *Bankiet w Domu Nicolaasa Rockoxa lub pięć zmysłów*, olej, deska, 62,3 x 96,5 cm, ok. 1630–1635. Monachium, Alte Pinakothek © Alte Pinakothek Monachium. Fot. Agencja BE&W

obrazie zabrakło miejsca na całą stopę Samsona. Ponadto, co bardzo ważne, mamy w Londynie aż pięciu Filistynów w tle, podczas gdy we wszystkich wspomnianych odwzorowaniach obrazu (łącznie z *modello*) było ich tylko trzech. Z tych dwóch dodatkowych żołnierzy w National Gallery jeden nie ma ani zbroi, ani hełmu jak inni i patrzy prosto na widza. Czyżby to był autoportret samego malarza, zresztą całkiem niepodobny do Rubensa? Perspektywa paneli z wół otwartych drzwi w tle jest niezdarna i architektonicznie błędna, co Rubensowi trudno przypisać.

Londyńskie malowidło nie zgadza się ani kompozycyjnie, ani w szczegółach (martwa natura w tle) z ryciną Jacoba Mathama. Choć londyńska National Gallery podkreśla, że rycina nie została wykonana w pracowni Rubensa, a więc jej wierność oryginałowi może być kwestionowana, to jednak dedykacja dla Rockoxa i łaciński napis zaznaczający, że rycina przedstawia oryginał z domu burmistrza, odtworzony przez Mathama z dużą dokładnością i za zgodą jej właściciela, dowodzą jej wiarygodności. Jest zresztą całkiem prawdopodobne, że zamówienie przez Rubensa ryciny Jacob Matham zawdzięcza innemu rytownikowi, Hendrickowi Goltziusowi (1558–1617), swemu nauczycielowi i ojczymowi, który był wówczas śmiertelnie chory, przez co zlecił wykonanie ryciny swojemu najlepszemu uczniowi. Julius Held uważał, że Rubens mógł przywieźć ze sobą rysunek lub *modello Samsona i Dalili*, kiedy odwiedził Haarlem w czerwcu 1612 r.⁵² Trudno przyjąć tezę, że Rubens zgodziłby się na tak nieprecyzyjne kompozycyjnie odtworzenie swojego wczesnego arcydzieła, biorąc pod uwagę, jak dokładnie nadzorował ryciny powstające na podstawie jego obrazów.

Co więcej, londyński obraz nie zgadza się kompozycyjnie z miniaturową kopią oryginału w kunszt-kamerze Rockoxa, prawdopodobnie wykonaną na zamówienie właściciela *in situ*, jak bowiem wiadomo Frans Francken II mieszkał i pracował w Antwerpii. To odtworzenie obrazu potwierdzałoby więc wygląd oryginału, a przecież różni się od londyńskiej wersji. Czy Rockox zgodziłby się na kompozycyjne zmiany w przedstawieniu najważniejszego obrazu ze swojej kolekcji? Jaki byłby w ogóle cel podobnych zmian? Jak

⁵² Held, *op. cit.*, s. 432.

wynika z różnic w kompozycji i w szczegółach pomiędzy wersjami, miniatura Franckena nie mogła powstać ani według *modello* (lub ryciny), ani według obrazu z National Gallery, a jedynie na podstawie oryginału z domu Rockoxa.

BADANIA ARCHIWALNE

Oryginał *Samsona i Dalili* Rubensa został po raz ostatni odnotowany w antwerpskich inwentarzach w 1640 r., a po sprzedaży kolekcji zmarłego Rockoxa w 1641 r. ślad po nim zaginął. Późniejsze wzmianki w inwentarzach odnosiły się jedynie do jego kopii. Najważniejsza z nich pochodzi z inwentarza antwerpskiej kolekcji Guillelmo Potteau, datowanego na 2 sierpnia 1692 r.: „następny obraz nad kominkiem, przedstawiający Samsona i Dalilę, będący kopią według Rubensa”⁵³. Fakt, że ta kopia obrazu Rubensa *Samsona i Dalili* została opisana jako obraz nad kominek, wydaje się świadczyć, że chodziło o tę samą wersję tematu. Po roku 1692 nie ma więcej wzmianek o obrazie *Samson i Dalila* (o oryginale lub kopii) w antwerpskich inwentarzach.

Obraz, który dziś znajduje się w National Gallery pochodzi najprawdopodobniej z kolekcji księcia Liechtenstein, Johanna Adama Andreasa I (1657–1712), jak na to wskazują inwentarze kolekcji z 1767, 1780 i 1805 r.⁵⁴, mimo że brakuje na nim przybitych w 1733 r. woskowych pieczęci. Zgadza się zarówno sam opis obrazu, jak i jego rozmiary, chociaż obraz był tam przypisany nie Rubensowi, ale Janowi van den Hoecke. Książę Andreas I kolekcjonował z pasją dzieła Rubensa, a jego zbiór był wyjątkowo bogaty we wczesne prace tego artysty. Kupował obrazy w czasach, kiedy duża liczba flamandzkich dzieł przedostawała się na rynek sztuki z prywatnych antwerpskich kolekcji, których właściciele znali jeszcze samego artystę. Można by przypuszczać, że wysoki poziom książęcej kolekcji i ekspertyzy, jak również późniejszych doradców, takich jak Wilhelm von Bode, powinny były pozwolić na rozpoznanie autorstwa Rubensa w malowidle, które należało do książęcych zbiorów przez 181 lat (1700–1881).

Jan Denucé opublikował interesującą korespondencję z lat 1698–1699⁵⁵ między handlarzem Marcusem Forchoudt (lub Forchondt) z Wiednia, działającym na rzecz księcia Liechtenstein, a jego bratem Guillelmo w Antwerpii. Warto w tym miejscu wspomnieć, że rodzina marszandów Forchondt pochodziła z Wrocławia, jak wykazał Eric Duverger⁵⁶. Zacytujmy wszystkie fragmenty odnoszące się do sprzedaży *Samsona i Dalili*.

Pierwszy list, datowany na 3 września 1698 r., napisany przez Marcusa z Wiednia do brata Guillelmo w Antwerpii brzmiał następująco: „Proszę dowiedz się czy Radca Segers, który mieszkał przy ulicy Meir (Antwerpia), nadal ma w swoim posiadaniu obraz *Samson i Dalila* Rubensa, nocną scenę na desce, i portret Hiszpana Van Dycka, oraz czy sprzedałby oba za 2 tys. guldenów”⁵⁷.

13 grudnia 1698 r. Marcus ponownie napisał do Guillelmo: „Wczoraj odwiedziłem Księcia Liechtenstein a on mnie poinstruował, aby cię poprosić o obejrzenie obrazu *Samson i Dalila* Rubensa, a jeżeli dojdiesz do wniosku, że jest to bez żadnych wątpliwości oryginał Rubensa namalowany po jego powrocie z Włoch, w jego dobrym malarskim stylu, abyś go zakupił za 1250 pattacon [srebrne monety warte 48 stuiver (groszy)]”⁵⁸. 17 czerwca 1699 r. Marcus Forchondt napisał: „Zgodnie z planem otrzymałem obraz *Samson i Dalila* Rubensa, ale gdy przyglądam mu się z bliska, wydaje mi się, że jest to kopia, a pan Segers sprzedał go jako Rubensa, co nie jest słuszne; obawiam się, że książę Adam nie chce go zatrzymać”⁵⁹. 4 lipca 1699 r. napisał znowu: „Książę Adam jest tutaj. Wyślij szybko portret Van Dycka, gdyż tak oto nie weźmie obrazu Samsona”⁶⁰. 18 lipca 1699 r. Marcus napisał: „z (twojego ostatniego listu z 3.)

⁵³ Denucé, *The Antwerp...*, s. 166. „Item, noch een schoustick, verbeldende Sampson ende Dalida, synde eene copye naer Rubens”.

⁵⁴ Zob. przyp. 32.

⁵⁵ J. Denucé, *Art-Export in the 17th century in Antwerp: The Firm Forchoudt*, Antwerp 1931.

⁵⁶ E. Duverger, *Le commerce d'art entre la Flandre et l'Europe centrale au XVII^e siècle. Notes et remarques*, [w:] *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^{me} Congrès Internationale d'Histoire de l'Art*, Budapest 1969, vol. II, Budapest 1972, s. 164.

⁵⁷ Denucé, *Art-Export...*, s. 243.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 248.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 249.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 250.

cieszę się widząc, że miłośnik sztuki uważa obraz Samsona za oryginał, chciałbym, aby portret Van Dycka był już tutaj”⁶¹.

5 września 1699 r. Marcus napisał: „[Książę Liechtenstein zobaczył Samsona Rubensa i portret Van Dycka] i planuje zakupić je za Rexd. [rijksaalders] 1333, powinno pozostać nie więcej niż 100 pattacons. A więc odwiedziłem hrabiego Mallorth, który pokazał Księżciu te obrazy, który mi powiedział, że powinienem, jeżeli książę nie zechce dać więcej, poprosić o ich zwrot [...]. Nie mam zamiaru dostać mniej niż f 2438 za te dwie prace. (1) Przypis Denucé: W końcu sprzedał oba [obrazy] razem, za Rexd. 1533-30 (list z 30 marca 1700)”⁶².

Na podstawie tej korespondencji uznaje się, że obraz Rubensa *Samson i Dalila* dostał się do kolekcji księcia Liechtensteinu w 1700 r., po szybkim rozwianiu wątpliwości co do jego autentyczności. Nie należy jednak bagatelizować zastrzeżeń marszandów i samego księcia, którzy świetnie znali obrazy Rubensa, w tym jego wczesne prace. Wydaje się, że jedynym dowodem autentyczności obrazu było stwierdzenie, że miłośnik sztuki (właściciel?) „uważał” go za oryginał. Jednak, już w pierwszym zachowanym katalogu kolekcji Liechtensteinów obraz był przypisany naśladowcy Rubensa, a ta mało pochlebna opinia przetrwała aż do roku 1881, kiedy sprzedano go w Paryżu. W tym miejscu rodzi się następujące pytanie: czy można udowodnić, że radca Segers miał w swojej kolekcji oryginał z domu Rockoxa, czy też może faktycznie posiadał jego kopię?

Do niedawna nie mieliśmy konkretnych odpowiedzi. Jednak opublikowane w „Burlington Magazine” badania archiwalne Carolien de Staelen z Uniwersytetu Antwerpskiego wykazały, że już w 1655 r. obraz *Samson i Dalila* zakupiony do kolekcji Liechtensteinów, a ten pochodzący z prywatnej antwerpskiej kolekcji radcy Segersa, był odnotowany w inwentarzach jako kopia⁶³. Badaczka prowadziła swoje prace w archiwum Museum Plantin-Moretusa w Antwerpii w ramach projektu „Społeczności miejskie w Niderlandach (wczesne średniowiecze – XVI w.)”. Nie chciała jednak zabrać głosu w dyskusji dotyczącej autentyczności londyńskiego *Samsona i Dalili*, co zaznaczyła na wstępie swojego artykułu. Warto zacytować obszerny fragment jej końcowych wniosków, również dlatego, że nie zostały dostatecznie zauważone przez środowisko muzeologów i koneserów.

„Inwentarz dobytku Marii de Sweerdt z 1655 r., wdowy po Janie II Moretusie, wspomina o *Sampson nae Rubens*. Innymi słowami, obraz nie jest dosłownie opisany jako przedstawiający Samsona i Dalilę, a dodatkowo, jak mogłoby się wydawać, nie można zań uznać dzieła z National Gallery z powodu słowa «nae» («według»), które sugeruje, że obraz jest kopią. Jednak istnieją wszelkie podstawy, aby sądzić, że jest to właśnie to dzieło, które później znalazło się w Liechtensteinie, a ostatecznie w Londynie. Po śmierci Marii cały jej dobytek został podzielony między jej trójkę dzieci: Marię, Balthasara II i Elżbietę. Chociaż Balthasar II posiadał przeróżne oryginały i kopie Rubensa, to wszystkie dzieła miały inne tematy. Jednak w inwentarzu dóbr Elżbiety Moretus (1617–1678), wdowy po Michielu Hugensie, jest wzmianka o niezidentyfikowanym obrazie kominkowym Rubensa. Hipotezę, że jest to *Samson i Dalila* z National Gallery potwierdza informacja związana z następnym pokoleniem potomków. Kiedy Elżbieta zmarła, cały jej dobytek przeszedł na jej jedyne żyjące dziecko, Johannę Catharinę. Była ona żoną radcy Johannes Baptysty Segersa, który w 1699 r. został określony przez braci Forchondt jako poprzedni właściciel obrazu. O tym, że tak właśnie było, świadczy również fakt, że wśród dzieł sprzedanych księciu Liechtenstein znalazł się także portret Hiszpana van Dycka, obraz, o którym wiadomo, że zdołał salon domu Elżbiety. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, obraz dziś znajdujący się w National Gallery jest identyczny z obrazem na desce z inwentarza dóbr Marii de Sweerdt z roku 1655. Chociaż 60-letnia luka [w losach obrazu] została w ten sposób zmniejszona do 14 lat, nadal nie można nakreślić prostej linii łączącej obraz należący do Rockoxa z tym należącym do Marii de Sweerdt, gdyż nie ma dokumentacji zapisującej kupców na aukcji dóbr Rockoxa w 1641 r. Jednakże, począwszy od 1629 r. Maria prowadziła domową księgę rachunkową, w której zakup obrazu powinien być, przynajmniej w teorii, zapisany. Co niezwykle, nie ma wzmianki o zakupie obrazu Rubensa, chociaż została odnotowana pozycja zakupu dwóch małych obrazów na desce na targu Vrijdagse Markt. [...] Chociaż nie wszystkie ogniwa w tym łańcuchu są równie mocne, możemy wywnioskować na podstawie istniejących informacji, że obraz w National Gallery może być wywiedziony z Liechtensteinu, a ostatecznie z inwentarza Marii de Sweerdt z 1655 r., gdzie ten obraz na desce jest opisany jako kopia według Rubensa”⁶⁴.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Staelen, *op. cit.*, s. 467–469.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 467–468.

RZEŻ NIEWINIĄTEK

Piszząc o pochodzeniu i atrybucji *Samsona i Dalili*, nie można nie uwzględnić innego obrazu niedawno przypisanego Rubensowi, *Rzeź niewiniątek*. Trochę późniejszy, ze względów stylistycznych jest nawet uważany za „brakujące ogniwo” pomiędzy londyńskim obrazem a innymi dziełami Rubensa wykonanymi po powrocie z Włoch. *Rzeź niewiniątek* znajdowała się prawdopodobnie w antwerpskiej kolekcji Giacoma Antonia Careny w roku 1669. W inwentarzu została opisana jako „una pittura sopra la cheminea, «del infanticidio di Herodes», sendo originale et fatta dal quondam Cavagliere Pietro Paulo Rubens”⁶⁵, chociaż jej rozmiary są dość małe jak na obraz znad antwerpskiego kominka. Nie znamy wcześniejszych losów tego dzieła. Nie wiemy również, kto je zamówił u Rubensa.

Jak wynika z innej korespondencji wyżej wymienionych marszałków (Forchondt z roku 1698), księżę Liechtenstein nie chciał kupić tego obrazu jako należącego do wczesnego stylu Rubensa, z okresu, kiedy artysta się jeszcze uczył⁶⁶. *Rzeź niewiniątek* została jednak odnotowana w Wiedniu 2 sierpnia 1702 r. i najprawdopodobniej sprzedana księciu Liechtenstein przez braci Forchondt. Była w każdym razie w książęcej kolekcji co najmniej od 1712 r., a najpóźniej od 1733 r., o czym świadczą książęce pieczęcie przybite z przodu i z tyłu malowidła. Obraz skatalogowany jako dzieło pędzla Fransa van Neve, a później Jana van den Hoecke, wisiał w sąsiedztwie *Samsona i Dalili*. Został sprzedany wiedeńskiemu handlarzowi sztuką Glückseligowi w czerwcu 1920 r., który odsprzedał go w tym samym roku ojcu ostatniego właściciela obrazu z Drezna.

Oprócz pochodzenia, istnieją jeszcze inne podobieństwa z *Samsonem i Dalilą*: podłoże z sześciu poziomych desek dębowych bałtycko-polskiego pochodzenia (choć deska *Samsona* została zheblowana) oraz wyjątkowo dobry stan zachowania warstwy malarskiej. W dawnej kolekcji księcia oba obrazy były wyceńnione na tę samą sumę.

Jednak *Rzeź niewiniątek* również nie jest wolna od problemów atrybucyjnych. Chociaż kompozycja jest na tyle złożona i brawurowa, aby sugerować w pełni kompetentnego artystę, obraz ma słabe strony. Pomimo pozorów gwałtownej akcji postaciom zdecydowanie brakuje ruchu – są jakby zmrożone, a ich twarze przypominają maski. Zastanawia również pewna schematyczność wykonania. Odmienna technika i subtelniejszy, mniej agresywny koloryt i modelunek są jednak bardziej malarskie niż w *Samsonie i Dalili*, a więc lepiej wpisują się w twórczość Rubensa. Jednakże porównanie z niekwestionowanymi *Podniesieniem krzyża* czy *Pokłonem Trzech Króli* uwydatnia fakt, że brak tutaj rubensowskiej malarskości, spontaniczności i fantazji, jak również brawurowej pracy pędzla. Istnieją również inne wątpliwości. Przy sprawdzaniu dokumentacji obrazu w *Rubenianum* okazało się, że badania dendrochronologiczne podłoża wykazały spory zakres datowań – od roku 1606 aż do 1625 – a najprawdopodobniej datę po roku 1615⁶⁷, choć ta ostatnia wykluczyłaby autorstwo Rubensa. Wyniki te nie zostały opublikowane w katalogu aukcyjnym Sotheby’s. Dodatkowo, badania technologiczne przeprowadzone przez brytyjskiego eksperta Nicholasa Eastaugha przed sprzedażą obrazu na aukcji Sotheby’s wykonano pod kątem „warsztatu Rubensa” – a nie dzieła samego Rubensa – i taka była jego końcowa konkluzja, o czym również nie wspomniano w katalogu sprzedaży⁶⁸. Jego analizy wykazały pewne techniczne podobieństwo z *Samsonem i Dalilą*, ale dodatkowo ujawniły mocne korekcyjne ślady pędzla wzdłuż konturów postaci, widoczne w podczerwieni. Także ta informacja nie została uwzględniona w katalogu aukcyjnym. Z podobną korektą mamy do czynienia na kilku innych obrazach uznawanych za prace warsztatu Rubensa lub za kopie, jak wykazał Jørgen Wadum⁶⁹, główny konserwator Royal Cabinet of Paintings w Mauritshuis.

⁶⁵ „Obraz nad kominkiem, «dzieciobójstwo Heroda», będący oryginałem wykonanym przez dawnego Kawalera Petera Paula Rubensa”. Opis cytowany przez katalog aukcyjny Sotheby’s, London, 10 VII 2002; również: D e n u c é, *The Antwerp...*, s. 259–260.

⁶⁶ D e n u c é, *Art-Export...*, s. 249.

⁶⁷ Kopia ekspertyzy dendrochronologicznej dr Petera Kleina (2 IV 2002) w posiadaniu autorki.

⁶⁸ Kopia raportu dr Nicholasa Eastaugha (styczeń–marzec 2002) w *Rubenianum* w Antwerpii.

⁶⁹ J. W a d u m, *A Preliminary Attempt to Identify Rubens’s Studio Practice*, [w:] *International Council of Museums Committee for Conservation: 11th Triennial Meeting*, Edinburgh, Scotland, September 1996, Preprints, vol. 2, s. 393.

PROBLEMATYKA ATRYBUCJI A POLITYKA WYSTAWIENNICZA MUZEÓW

Duża wystawa zorganizowana przez londyńską National Gallery, *Rubens, A Master in the Making* (26 X 2005 – 15 I 2006), miała oficjalnie za cel naświetlenie stosunkowo słabo znanego okresu wczesnej twórczości Rubensa, z lat około 1597–1614. Chodziło o pokazanie, w jaki sposób Rubens stał się genialnym mistrzem baroku, mimo mało obiecujących prowincjonalnych początków – wczesnej nauki u Tobiasza Verhaechta, Adama Van Noorta czy Otto Veniusa. Kluczowym etapem wykształcenia młodego Rubensa był długi pobyt we Włoszech (1600–1608), gdzie zetknął się z dziełami Michała Anioła, Rafaela, Tycjana i Caravaggia, z których twórczości miał odtąd czerpać, nieustannie kopiując i zapożyczając. To właśnie okres zaraz po powrocie do Antwerpii w 1608 r. miał stanowić punkt kulminacyjny ekspozycji. W ostatniej sali pokazano duże obrazy na deskach dębowych: *Samson i Dalila*, *Rzeź niewiniątek*, *Ecce Homo* (1610) oraz *Cimon i Pera* (1611–1613, deska dębowa przeniesiona na płótno), dwa ostatnie z kolekcji Ermitażu. Prawdopodobnie jednym z ważniejszych impulsów do zorganizowania tej wystawy była potrzeba umieszczenia *Samsona i Dalili* oraz nowo odkrytej *Rzezi niewiniątek* w ich kontekście historycznym i artystycznym. Przez staranny, choć z konieczności zawężony wybór eksponatów, wystawa wyraźnie starała się powiązać te dwa dzieła z innymi wcześniejszymi lub współczesnymi pracami Rubensa. Została zorganizowana w pośpiechu, co zarzucali jej krytycy, gdyż wypożyczona do National Gallery *Rzeź niewiniątek* miała wkrótce powrócić do kanadyjskiego właściciela. Oba obrazy, dawniej przypisywane uczniom i naśladowcom mistrza, miały reprezentować mało znany „italianizujący” styl Rubensa, który artysta warsztatowo zaadoptował po powrocie z Włoch do Antwerpii w 1608 r. Według tej teorii, obrazy były przez wiele lat niezidentyfikowane w kolekcji książąt Liechtenstein, właśnie z powodu niezrozumienia przez następne pokolenia tego wczesnego stylu artysty. Jego cechami charakterystycznymi mają być drastyczność tematu i wykonania, ostra i krzykliwa kolorystyka, ciemne i grube kontury, przerysowanie modelunku graniczące z wulgarnością oraz mocne kontrasty światła i cienia. Często występują w tych obrazach niemalże karykaturalne postacie o atletycznej budowie i silnej muskulaturze.

W sumie na wystawie pokazano 91 prac artysty sprowadzonych z Prado czy Ermitażu, choć niestety zabrakło dzieł z samej Antwerpii. Wystawie zarzucano również brak prac nauczycieli i mentorów Rubensa: Van Noorta, Otto Veniusa czy mieszkającego we Włoszech Adama Elsheimera. Wśród pokazanych najbardziej znanych dzieł samego Rubensa należy wymienić *Portret Markizy Brygidy Spinoli* (1605–1606) z National Gallery w Waszyngtonie, *Świętego Jerzego* (1605–1607) z Prado w Madrycie oraz innego w stylu, późniejszego *Ganimedesa otrzymującego kielich od Hebe* (1611–1612) z kolekcji księcia Karla z Schwarzenberga, z Muzeum Pałacu Liechtensteinów w Wiedniu. Według autorów katalogu, Davida Jaffé, głównego kustosa National Gallery, oraz prof. Elizabeth McGrath z Warburg Institute, fakt, że prace pochodzą z wczesnej młodości Rubensa, zanim jeszcze osiągnął komercyjny sukces i otworzył dużą pracownię malarską, gwarantuje, że malował je sam mistrz, a nie jego uczniowie (według szkiców olejnych).

Wystawa spotkała się w Anglii z krytyką, która dotyczyła przede wszystkim wyboru eksponatów i ich poziomu artystycznego. Zauważono słabą jakość wykonania wielu wczesnych prac Rubensa. O *Bitwie Amazonek* (ok. 1598) z Sanssouci w Poczdamie, oraz *Herze i Leandrze* (1604–1606) z Yale w Connecticut pisano, że rysunek jest zbyt ostrożny, powierzchnia zbyt mocno rozpracowana, a kolory zbyt ostre. We wczesnej *Radzie bogów* (1601–1602) z Pragi, postacie jawiły się jako zwiotczałe, a przestrzeń mało wiarygodna. Jeszcze ostrzej skrytykowano *Ledę z łabędziem* (1600), z prywatnej kolekcji w Harvardzie: „gdyby podpis pod obrazem nie powiedział mi, kto jest jego autorem, przypisałbym *Ledę z łabędziem*, kopię Rubensa według Michała Anioła, jakiemś mało znanemu, późnemu manieryście” – napisał jeden z krytyków⁷⁰. Podobnie brzmiał komentarz do *Heraklita i Demokryta* (1603), z Valladolid w Hiszpanii, którego kompozycja została słusznie opisana jako niezręczna, jak gdyby obraz został obcięty. *Zuzanna i starcy* (1609) z Ermitażu, wprawdzie jedynie przypisywana Rubensowi, wydawała się zbyt słaba, aby być autentyczną. W sumie większość wczesnych prac Rubensa wydała się krytykom pozbawiona wdzięku i niezapowiadająca przyszłego geniuszu. Patrząc na mało obiecujące, a nawet określone przez niektórych jako niezdarne, początki działalności artysty, można by wyciągnąć wniosek, że nie był on wyjątkowo utalentowany, a sukces osiągnął ciężką pracą oraz notorycznym kopiowaniem i zapożyczaniem motywów od malarzy i rzeźbiarzy z Włoch. Wniosek ten nie jest jednak słuszny.

⁷⁰ R. Dorment, *What's so great about Rubens?*, „The Daily Telegraph”, 25 IX 2005.

Nie podkreślono na wystawie ani w katalogu faktu, że wiele z pokazanych obrazów to dosyć świeże „odkrycia” i atrybucje, głównie z XX w. *Bitwę Amazonek* z Poczdamu w stylu Otto Veniusa, Justus Müller-Hofstede uważał właśnie za dzieło tego malarza – a nie Rubensa⁷¹. Obraz *Leda z łabędziem* z Harvardu pojawił się na angielskim rynku sztuki dopiero w 1950 r. – nic nie wiemy o jego wcześniejszym pochodzeniu⁷². *Sąd Parysa* (olejny szkic na miedzi) z Wiednia, wypłynął w 1822 r. – Robert Eigenberger, Frits Lugt oraz Erik Larsen przypisywali go Van Dyckowi. *Eneasz przygotowujący się do poprowadzenia Trojan na wygnanie* (ok. 1602–1604) z Fontainebleau, został przypisany Rubensowi przez Jacques’a Foucarta dopiero w 1971 r. *Nawrócenie św. Pawła* z Courtauld zostało przyznane Rubensowi przez Justusa Müller-Hofstede w 1964 r. *Heraklit i Demokryt* z Valladolid został odkryty przez Michaela Jaffé w 1968 r.⁷³, a *Hera i Leander* z New Haven – przez tego samego w 1958 r.

Sąd Parysa (olej, deska, 133,9 x 174,5 cm, ok. 1597–1599, National Gallery, Londyn) (il. 6.), po raz pierwszy pojawił się na rynku sztuki w 1815 r. w Londynie. Pierwotnie zakupiony anonimowo w latach 30. w antykwaracie w Yorku w Anglii (podobnie jak *modello* do *Samsona i Dalili*), obraz został odkryty i przypisany Rubensowi w 1966 r. Michael Jaffé, specjalista od wczesnych prac mistrza, udokumentował malowidło jako dzieło wykonane we Włoszech⁷⁴, ale jego rozumowanie i porównania miały słabe strony, które odsoniła Fiona Healy⁷⁵. Według niej, obraz mógł powstać jedynie w Antwerpii, przed wyjazdem Rubensa do Włoch. Healy podważyła, zapewne słusznie, wszystkie porównania *Sądu Parysa* z wczesnymi obrazami Rubensa powstałymi we Włoszech. Porównała za to malowidło z wcześniejszymi dziełami artysty, namalowanymi w Antwerpii według sztychów, niestety równie nieudokumentowanymi i dopiero niedawno przypisanymi Rubensowi: do *Adama i Ewy*, dzisiaj w Domu Rubensa, uważanego przez niektórych badaczy za dzieło Otto van Veena⁷⁶, czy do wątpliwej małej *Ledy z łabędziem* – oba odkryte i poświadczone przez Michaela Jaffé w 1967 i 1968 r. Badania podłoża malowidła wykazały jednak, że jest to prawdopodobnie deska dębowa pochodząca z Włoch, co podaje w wątpliwość również i tę wersję wydarzeń⁷⁷.

Z kolei znany atrybucjonista i odkrywca obrazów starych mistrzów Charles Bailly odnalazł wczesne *Ścięcie św. Jana* (1608–1609)⁷⁸, które pojawiło się w 1987 r. na aukcji w Fontainebleau jako dzieło warsztatu Rubensa – a na wystawie również zostało pokazane jako oryginał Rubensa. Inny zaś obraz, *Święta Rodzina ze św. Elżbietą, św. Janem Chrzcicielem i gołębicą* (1608) z Metropolitan Museum w Nowym Jorku był do niedawna (być może słusznie, ze względu na poziom wykonania) uważany za XVII-wieczną kopię, ale zapewne przez podobieństwo do stylu *Samsona i Dalili* uzyskał status wczesnego dzieła Rubensa. Warto tu zacytować Waltera Liedtke z Metropolitan Museum: „W kilku pracach (Rubensa) – w szczególności tych namalowanych w Antwerpii około 1609/1610, śmiała kolorystyka, żywe kontury i energiczny modelunek robią bardzo silne, a nawet nieraz brutalne wrażenie, przez które artysta świadomy bardziej konserwatywnej manieri, do której byli przyzwyczajeni mecenas Antwerpii, musiał chcieć podkreślić swoją nowoczesność. Obecny obraz, jak również wersja z Los Angeles, pochodzą prawdopodobnie z okresu, kiedy Rubens namalował przejmującego *Samsona i Dalilę* i duży *Pokłon Trzech Króli* z Madrytu. Wulgarnie wrażenie wywoływane przez niektóre fragmenty naszego obrazu wydaje się pasować do stylu Rubensa w tych dziełach”⁷⁹. Również pokazany na wystawie *Cimon i Pera* z Ermitażu był przez długi czas uważany za kopię, tak samo jak *Ecce Homo*, określony jako kopia przez *Corpus Rubenianum*⁸⁰. To właśnie podobieństwo do drastycznego, „przerysowanego” stylu *Samsona i Dalili* podniosło status niektórych z tych dzieł do oryginałów mistrza.

⁷¹ J. Müller-Hofstede, *Peter Paul Rubens 1577–1640, Katalog I, Rubens in Italien, Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen*. Katalog wystawy, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia 1977, s. 35, 181–182.

⁷² M. Jaffé, *Rubens in Italy Part II: some rediscovered works of the first phase*, „The Burlington Magazine”, CX, April 1968, 781, s. 180–183, il. s. 185.

⁷³ *Ibidem*, s. 183–184, 186–187.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 172, 174–187.

⁷⁵ F. Healy, *Rubens and the Judgement of Paris, a question of choice*, Brepols 1997.

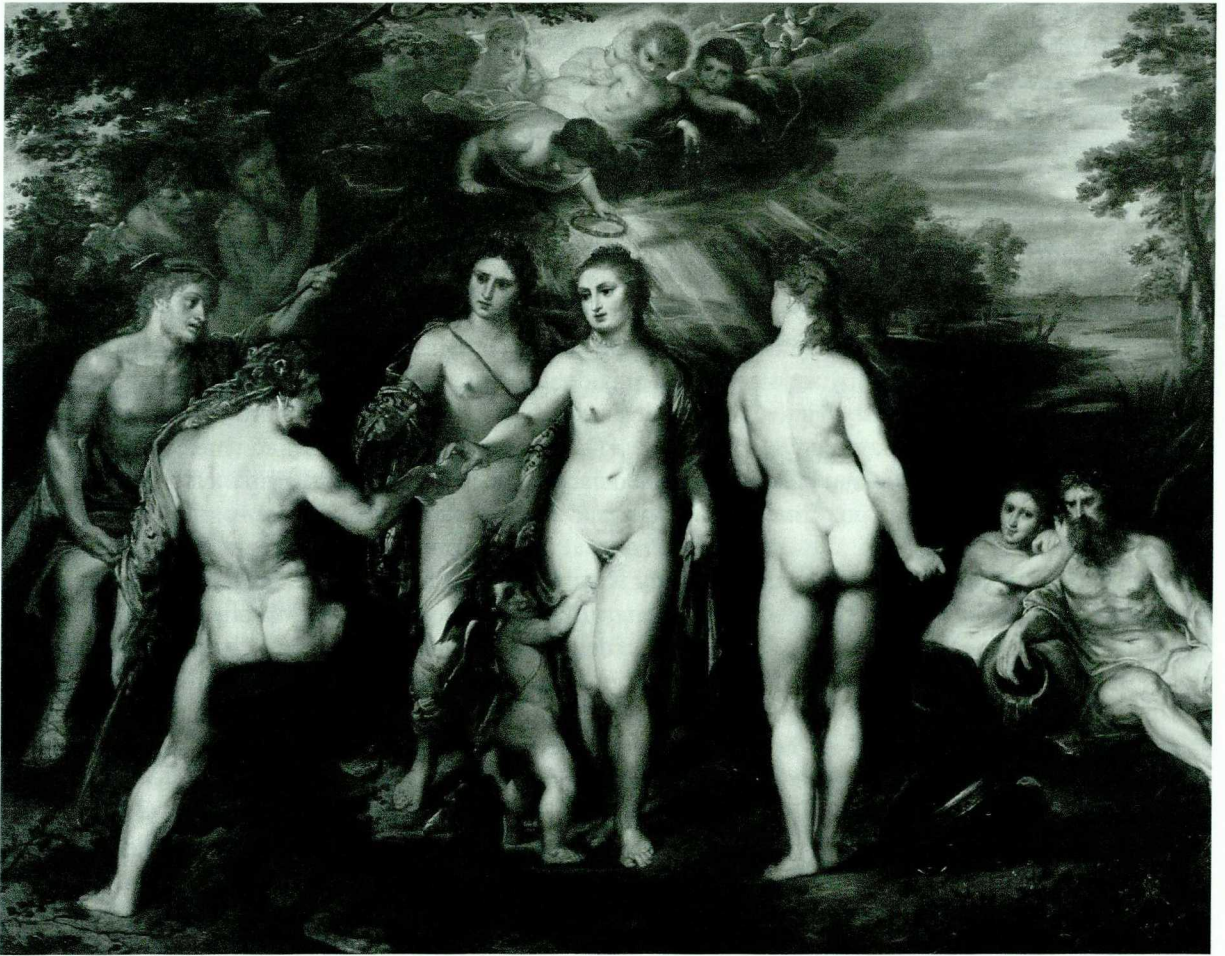
⁷⁶ A. Balis, *Fatto da un mio discepolo*, *Rubens's Studio Practice Reviewed*, [w:] *Rubens and his Workshop: The Flight of Lot and his Family from Sodom*. Katalog wystawy, The National Museum of Western Art, ed. T. Nakamura, Tokyo 1994, s. 109 oraz przyp. 125, s. 124.

⁷⁷ Healy, *op. cit.*, s. 179, przyp. 46.

⁷⁸ Peter Paul Rubens, *Ścięcie św. Jana*, olej, deska dębowa, 94 x 101,8 cm, 1609, USA, prywatna kolekcja.

⁷⁹ W.A. Liedtke, *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, s. 210.

⁸⁰ J.R. Judson, *Rubens, the Passion of Christ, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part IV, Turnhout 2000, s. 64–67.



6. Peter Paul Rubens, *Sąd Parysa*, olej, deska, 133,9 x 174,5 cm, ok. 1597–1599.
Londyn, National Gallery © The National Gallery, London. Fot. dzięki uprzejmości muzeum

David Jaffé, próbując bronić się na łamach gazety „The Guardian”⁸¹, zaznaczył, że na wystawie chodziło o pokazanie różnorodności źródeł, z których czerpał Rubens (dlaczego nie było więc obrazów nauczycieli Rubensa?), które złożyły się na jego indywidualny styl. Dodał również, że pokazano „większość jego najważniejszych obrazów galeryjnych z tego okresu”⁸². Można z tym stwierdzeniem polemizować. Na wystawie zabrakło na przykład słynnego *Autoportretu z Izabellą Brandt* (1609), ze Starej Pinakoteki w Monachium, czy *Czterech filozofów* (1611) z Galleria Pitti – autoportretu Rubensa z bratem Filipem. Zabrakło również *Śmierci Seneki* (1608–1609) z Monachium oraz *Junony i Argusa* (1610–1611) z Kolonii. Obrazy te jednak są zdecydowanie subtelniejsze w kolorze i modelunku, a więc nie „pasowałyby” do lansowanego stylu *Samsona i Dalili*. Na wystawie zabrakło jednak przede wszystkim podstawowych obrazów, kluczowych dla określenia stylu Rubensa po powrocie z Włoch, czyli *Poklonu Trzech Króli* (1609, przemalowanego w 1629), z Prado, oraz *Podniesienia krzyża* (1610) z Antwerpii. Wydaje się, że podobna konfrontacja stylu i techniki wykonania wypadłaby jednak na niekorzyść *Samsona i Dalili* czy *Rzezi niewiniątek*.

Nie pokazano również niedawno odnalezionego po zawieruchach II wojny światowej *Tarkwiniusza i Lukrecji* (1609–1610) z Moskwy (prywatna kolekcja, tymczasowo w Ermitażu) oraz *Zuzanny i starców* (1609–1610) z Academia San Fernando w Madrycie, których porównanie byłoby niezwykle interesujące. W inspirowanej sztuce włoskiej *Zuzannie i starcach* kolory są zdecydowanie bardziej subtelne i stonowane (np. wyszukana ciemna czerwień draperii), faktura zróżnicowana o dobrze widocznych i spontanicznych pociągnięciach pędzla, a oddanie piękna kobiecego ciała już w pełni mistrzowskie. Brak tam grubych

⁸¹ D. Jaffé, *Right of reply*, „The Guardian”, 2 XI 2005.

⁸² *Ibidem*.

i czarnych konturów typowych dla „przerysowanego” i „prymitywnego” stylu, który przypisuje się Rubensowi około 1609 r. Miejscami widoczne ciemne kontury są w kilku odcieniach brązu, o wiele subtelniejsze niż u *Samsona i Dalili*, jak również nieregularne, a całość kompozycji bardziej malarska. Malowidło obfituje w misternie wymodelowane szczegóły i jest pełne przesadnej żywiołowości i ruchu. Obraz dobrze wpisuje się w porównywalne stylistycznie italianizujące dzieła Rubensa począwszy od emulującego Tintoretta i Tycjana *Portretu Księcia Lermy* (1603), przez *Św. Jerzego* (1605–1607), *Pokłon Trzech Króli* (1609) (wszystkie z Prado), jak również *Rzeczywistą obecność w Najświętszym Sakramencie* (1609), *Pokłon pasterzy* (1609) czy *Podniesienie krzyża* (1610) (wszystkie z Antwerpii). W pełni udokumentowany *Pokłon Trzech Króli* z Prado powinien być probierzem dla obrazów pokroju *Samsona i Dalili*. Ogromne wczesne dzieło Rubensa imponuje bogactwem faktur i egzotycznych szczegółów, subtelnością koloru i modelunku, któremu zdecydowanie brakuje czarnych, ostrych konturów i jaskrawych, ordynarnych tonów przypisywanych Rubensowi po powrocie z Włoch. Gdyby artysta wyciągnął podobne wnioski z dzieł genialnych Włochów – podziwianych przez niego Tycjana czy Tintoretta – byłoby to przecież zaprzeczeniem ich twórczości!

Obrazy z tego samego okresu co *Samson i Dalila* (lub *Rzeź niewiniątek*), noszą również pewne wspólne cechy, których tym dwóm obrazom brakuje. Są to elementy późnego manieryzmu: charakterystycznie wydłużone proporcje ciała, sztuczne pozy, małe głowy, przesadnie bogata ornamentyka oraz ogólna żywiołowość i nerwowość niepokój.

We wczesnej twórczości Rubensa zauważamy więc pewien paradoks. Obok słabszych prac, z których wiele przypisali Rubensowi historycy sztuki dopiero w XX w., istnieją obrazy z tej samej epoki, reprezentujące dużo wyższy poziom malarski. Część z nich to dzieła wykonane przez Rubensa jeszcze we Włoszech, ale już malarsko dojrzałe, na przykład subtelne *Złożenie do grobu* (1601) z Galerii Borghese w Rzymie; piękny w kolorze i odważny w rysunku *Portret Księcia Lermy* (1603) z Prado; subtelna w kolorze i w wykonaniu *Rodzina Gonzagów adorująca Trójkę Świętą* (1604–1605) z Mantui; monumentalny *Chrzest Chrystusa* (1604–1605) z Antwerpii czy imponująca i dojrzała *Madonna della Valicella czczona przez świętych Grzegorza, Domityllę, Maura, Papiana, Nereusza, Achillea* (1607) z Grenoble. *Święty Jerzy* (1605–1607) powstały we Włoszech i pokazany na londyńskiej wystawie dowodzi, że warsztat mistrza był już wtedy solidny i żywiołowy, a całość kompozycji nosiła akcenty manierystyczne. Wyższy poziom artystyczny niż *Samson i Dalila* wykazują również duże udokumentowane obrazy namalowane po powrocie artysty do Antwerpii: *Pokłon Trzech Króli* z Prado, tryptyki *Podniesienie krzyża* oraz *Zdjęcie z krzyża* (1611) z Antwerpii. Z racji rozmiarów nie mogły być na londyńskiej wystawie. Dzieła te reprezentują poziom artystyczny, którego spodziewalibyśmy się po artyście klasy Rubensa, nawet na początku kariery.

Wystawa była więc dobrą okazją, aby ponownie przestudiować wczesną twórczość mistrza, szczególnie, że jest to okres, któremu zbyt mało uwagi poświęcają nawet specjaliści. Ekspozycja, która służyła interesom National Gallery, zwróciła uwagę historyków sztuki na kwestię nowych atrybucji i nowej wizji wczesnej twórczości artysty lansowanej przez ostatnie lata. Dawała również mimo woli pewne ostrzeżenie. Wprowadzenie do katalogu Rubensa obrazu *Samson i Dalila*, a później usilne wysiłki w celu podtrzymania jego atrybucji, pociągnęły za sobą nowe „odkrycia” i zmieniły tradycyjną wizję jego wczesnej twórczości. Ale czy z korzyścią dla naszej wiedzy o Rubensie?

WYSTAWA W DOMU ROCKOXA W ANTWERPII

Wysłanie niezwykle cennego Rubensa do mało znanego muzeum Rockoxa w bocznej uliczce Antwerpii belgijscy komentatorzy prasowi nazwali niemalże cudem, być może dlatego, że ryzyko związane z transportem delikatnego malowidła (o grubości zaledwie kilku milimetrów) oraz zapewnieniem mu bezpieczeństwa, wydawało się wyjątkowo duże, biorąc pod uwagę ewentualne korzyści. Na pewno nie zaliczały się do nich rekordy oglądalności. Obraz *Samson i Dalila* powrócił nad kominek do salonu Rockoxa z okazji 30-lecia powstania muzeum. Wystawa była częściową rekonstrukcją kolekcji malarstwa (spośród 84 skatalogowanych obrazów) oraz rzeźb antycznych. Z tej okazji do kolekcji własnej muzeum, składającej się z dzieł Rubensa, van Hemessena, van Dycka, Jordaensa, Teniersa, Bruegla i innych, dołączyły cztery olejne szkice przygotowawcze Rubensa (w tym dwa o tematyce związanej z *Samsonem i Dalilą*) wypożyczone z Madrytu, Chicago, Strasburga i Groningen. Sprowadzono również obraz Fransa Franckena II przedstawiający *Bankiet w Domu Nicolaasa Rockoxa lub pięć zmysłów*, najprawdopodobniej wykonany na zamówienie Rockoxa i znajdujący

się w jego kolekcji. Wśród malowideł przedstawionych w miniaturze udało się zidentyfikować i sprowadzić na wystawę identyczny jak u Franckena dyptyk Quentina Massysa (ok. 1465/1466–1530) *Matka Boska na modlitwie* oraz *Salvator Mundi*, jak również *Właściciela kantoru Marinusa van Reymerswaele i jego żonę* (ok. 1490/1495–1546/1556), dzieło niezgadające się jednak w szczegółach z oryginałem (istnieje wiele wersji tego tematu, także pędzla Quentina Massysa, a sam obraz nie był skatalogowany w inwentarzu Rockoxa), wszystkie z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii. Interesujące były ponadto sprowadzone na wystawę cztery marmurowe antyczne popiersia, niedawno zidentyfikowane jako część kolekcji Rockoxa w Nationalmuseum w Sztokholmie, a pochodzące ze szwedzkich zbiorów królewskich.

Pomimo prawidłowego wizualnego zestawienia większości „dowodów” (odwzorowań *Samsona i Dalili*) na wystawie, David Jaffé nie wspomniał w katalogu o różnicach między nimi a obrazem z Londynu. Brakowało również szkicu olejnego z Cincinnati, którego nie było także na londyńskiej wystawie. Nie zestawiono w żaden sposób obrazu z National Gallery z wizerunkiem na obrazie Franckena, tak jak zrobiła to dla szwedzkich popiersi Anne-Marie Leander Touati, szczegółowo porównując je z odwzorowaniami Franckena w kunstkamerze⁸³. Jak wynika z jej wywodów, Francken przedstawił popiersia bardzo dokładnie, włącznie z postumentami z kolorowych marmurów, oraz widziane od dołu, czyli w prawidłowej perspektywie pokoju. Świadczy to, że artysta malował je najprawdopodobniej *in situ*, tak samo jak *Samsona i Dalilę*.

Katalog wystawy zawierał cztery rozdziały: tekst o *Samsonie i Dalili* Davida Jaffé, studium marmurowych popiersi Anne-Marie Leander Touati, omówienie inwentarza pośmiertnego Rockoxa z 1640 r. Hildegardy van de Velde, kustosza Muzeum Rockoxa, oraz opis kolekcji Rubensów książąt Liechtenstein Johanna Kräftnera, dyrektora Liechtenstein Museum w Wiedniu. Warto od razu zacytować pewne znaczące zdanie ze wstępu do katalogu: „Fakt, że *Samson i Dalila* stanowił przez prawie dwa stulecia ukoronowanie kolekcji książąt Liechtenstein, świadczy o jednoznacznej wartości tego kluczowego dzieła Rubensa”⁸⁴. Biorąc pod uwagę, że przez większość czasu w kolekcji Liechtensteinów obraz był uważany za pracę naśladowcy Rubensa, podobne stwierdzenie chyba w ogóle nie powinno mieć miejsca. *Samson i Dalila* oraz *Rzeź niewiniątek* były w kolekcji uznawane za prace uczniów i naśladowców, ale dziś boleje się nad „fałszywymi atrybucjami”, które spowodowały utratę tych autentycznych dzieł Rubensa.

David Jaffé skoncentrował się na ikonografii obrazu, jak również na technice wykonania oraz na korzyściach wynikających z umieszczenia obrazu w jego pierwotnym miejscu, czyli dość wysoko nad kominkiem Rockoxa. Trzeba przyznać, że zawieszenie obrazu nad kominkiem na wysokości ponad dwóch metrów i to w dość ciemnym wnętrzu, było dla obrazu korzystne. Nie można bowiem było przyjrzeć mu się w szczegółach, a krytykowany dotąd zbyt realistyczny sposób malowania wydawał się mniej drastyczny. Według Jaffé ostry modelunek i teatralne oświetlenie jeszcze lepiej wyglądałyby w blasku ognia. Za długie ramię Samsona jawiło się jako krótsze, widziane z perspektywy od dołu. Jaffé podkreślił przy tym jednak „zbyt umięśnione plecy Samsona”, „mocne czarne kontury” i „potężne, martwe ramię”⁸⁵. Niestety, już na początku tekstu znajdujemy zaskakująco niedokładną informację, że inny słynny obraz Rubensa, porównywalny z *Samsonem i Dalilą*, czyli *Podniesienie krzyża* „został wykonany zaraz po jego powrocie z Włoch pod koniec 1608 r.”⁸⁶ Jak wiadomo, Rubens podpisał kontrakt na to zamówienie dopiero w czerwcu 1610 r. Podobne błędy i nieścisłości znajdziemy także w innych częściach katalogu, szczególnie w rozdziale o kolekcji Liechtensteinów.

Równie niedokładnie przedstawiono w katalogu historię obrazu. Po śmierci Rockoxa sprzedano obraz na aukcji w 1641 r. Nie wspomniano jednak, że pośmiertny inwentarz jego kolekcji z 1640 r. był ostatnią historyczną wzmianką o obrazie jako oryginale Rubensa. Późniejsze inwentarze antweperskie mówiły już tylko o jego kopiach. David Jaffé, owszem przyznał, że obraz z National Gallery znajdował się w 1655 r. w Antwerpii w domu Marie Sweerdt (co niedawno odkryła Carolien de Staelen), ale najważniejszą informację podał jedynie w przypisach: „Dziwne, ale kompilator inwentarza Marie Sweerdt nazywa obraz kopią”⁸⁷. Z korespondencji braci Forchondt wynikało, że od początku podejrzewali, iż obraz jest kopią, o czym nie ma w ogóle mowy w katalogu. Jaffé nie przywołuje również dużo późniejszej historii obrazu, jedynie wspo-

⁸³ A.-M. Leander Touati, *The Rockox's Marbles*, [w:] *Samson and Delilah, a Rubens painting returns*. [Katalog wystawy], Rockoxhuis, 16 November 2007 – 10 February 2008, Antwerp 2007, s. 50.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 9 (preface).

⁸⁵ D. Jaffé, *Rubens' Samson and Delilah, an Antwerp Chimney Piece in Context*, [w:] *ibidem*, s. 11–17.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 16, przyp. 10.

mina, że pozbyto się go około 1900 r. Dalszych kolei losu także nie uznał za wartę uwagi w tej części katalogu, może dlatego, że historię obrazu kontynuuje w pewnym sensie tekst Johanna Kräftnera o kolekcji Rubensów z Wiednia. Żaden z nich nie napisał jednak o odkryciu obrazu przez Ludwiga Burcharda i przypisaniu go Rubensowi w 1929 r.

Tekst Kräftnera to część katalogu o największej liczbie błędów na temat historii obu obrazów. Po pierwsze, *Samsona i Dalilę* sprzedano w 1881, a nie w 1880 r. Po drugie, w pierwszym drukowanym katalogu kolekcji, sporządzonym w 1767 r. przez Vincenza Fantiego, obraz nie był przypisany Francesco Neve (Frans de Neve), jak stwierdza autor, ale Janowi van den Hoecke. To *Rzeź niewiniątek* była przypisana Neve, jako numer 523. Podobne błędy kryją się za cytatami z korespondencji braci Forchondt związanej ze sprzedażą *Rzezi niewiniątek*, mianowicie list z 13 grudnia 1698 r. i oględziny obrazu 5 września 1699 r. odnoszą się do *Samsona i Dalili*. Nawet najnowsze dzieje *Rzezi niewiniątek* są opisane nieprecyzyjnie: obraz nie pojawił się dopiero na aukcji w Sotheby's w 2002 r., ale w klasztorze w Austrii w 2001 r. Wydaje się, że nie tylko w wiedeńskiej kolekcji istniały problemy z atrybucją: „często coś, co zakupiono pod danym nazwiskiem, nie było naprawdę pracą danego artysty” – przyznaje Kräftner⁸⁸. Co ciekawe, jako przykład cytuje on fragment korespondencji braci Forchondt na temat cyklu ogromnych płócien *Deciusa Musa*, uważanych przez nich za dzieła van Dycka i sprzedanych jako takie księciu Liechtenstein. Zostały one później prawidłowo skatalogowane przez Fantiego jako dzieła Rubensa, we wspomnianym katalogu z 1767 r. Przykład ten wydaje się jednak raczej zaprzeczeniem teorii błędnej atrybucji tego samego Fantiego odnośnie do autorstwa *Samsona i Dalili*. Jeżeli Fanti miał rację w przypadku atrybucji cyklu *Deciusa Musa*, może miał zatem również rację w przypadku *Samsona i Dalili*? Nie przywołano przy tym żadnego „niewygodnego” fragmentu listów braci Forchondt na temat *Samsona i Dalili*.

Wystawa była jednak świetną okazją, aby zobaczyć *Samsona i Dalilę* w pierwotnym miejscu i porównać obraz z jego odwzorowaniami, szczególnie z wizerunkiem Franckena. Jak słusznie podsumowała swój rozdział w katalogu Leander Touati: „Duży Salon w rezydencji burmistrza był sceną, która mogła być i była zaaranżowana, kontrolowana i przedstawiona według jasno sprecyzowanych życzeń właściciela”⁸⁹. Jak mógł on więc zgodzić się na zmiany w odwzorowaniu oryginału *Samsona i Dalili*?

Niestety, również kilka innych obrazów z wystawy nie jest dawnymi oryginałami Rockoxa: *Św. Jerzymiasz jako zakonnik*, pędzla Jana Sandersa van Hemessena (1500–1563), choć kompozycyjnie identyczny, nie zgadza się w drobnych szczegółach (tło) z oryginałem i był opisany w literaturze jako kopia. Jedna z wielu istniejących wersji obrazu Marinusa van Reymerswelde również nie odpowiada w detalach (nakrycia głowy) oryginałowi, choć nie różni się kompozycyjnie od miniatury Rockoxa. Widoczny w tle tryptyk *Niewiernego Tomasza* (1613–1615, dziś w Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii) został na wystawie zastąpiony kopią. A więc oprócz dwóch małych płócien Massysa i kilku antycznych popiersi, większość z wystawionych obrazów z rozproszonej w 1641 r. i częściowo zrekonstruowanej na wystawie kolekcji Rockoxa nie była oryginałami z jego dawnej kolekcji. Podobna konfrontacja nie umocniła statusu londyńskiego obrazu jako dzieła Rubensa.

UWAGI KOŃCOWE

Zachłanny rynek sztuki dyktuje nam stale nowe atrybucje dokonywane na podstawie innych, równie niepewnych, z których większość nie została historycznie zweryfikowana. Żelazną zasadą powinno być: nie atrybuować obrazów na podstawie innych atrybuowanych obrazów. Jednak na potrzeby „wysychającego” rynku starych mistrzów buduje się nowy kanon, co w przypadku Rubensa dało początek tzw. wczesnemu stylowi artysty po powrocie z Włoch. Ten drastyczny, „przerysowany” a nawet określony jako „prymitywny” styl nie koresponduje jednak ze spontanicznymi, subtelnymi, już artystycznie dojrzałymi i udokumentowanymi dziełami Rubensa z tego samego okresu, jak również tymi wykonanymi wcześniej, we Włoszech. Spuścizna Rubensa ilościowo nadal rośnie, w przeciwieństwie do np. *œuvre* Rembrandta, ale czy nie dzieje się to z uszczerbkiem dla jakości? Wprowadzenie wątpliwych dzieł do kanonu artysty pociąga za sobą inne podobnie wątpliwe atrybucje, co wpływa niekorzystnie na całokształt jego twórczości.

⁸⁸ J. Kräftner, *The Rubens Collection of the Princes of Liechtenstein*, [w:] *ibidem*, s. 60.

⁸⁹ Leander Touati, *op. cit.*, s. 30.

Być może należałoby zweryfikować i przebadać ten okres twórczości Rubensa, i to jedynie na podstawie udokumentowanych i pewnych obrazów. Może już najwyższy czas, aby wprowadzić również podobnie surowe standardy autentyczności dla Rubensa co dla Rembrandta, a obrazy samego mistrza jak również jego uczniów i naśladowców poddać kompleksowym badaniom laboratoryjnym. Należałoby również uściślić chronologię Rubensa, gdyż dotychczasowy katalog *Corpus Rubenianum* zbytnio skoncentrował się na klasyfikacji tematycznej. Dalsze prace *Corpusu*, dotąd oparte na dokumentacji pozostawionej przez Ludwiga Burcharda, powinny pójść z duchem czasu. Technologia może być pomocna w atrybucyjnych dylematach, choć, jak wykazały badania Rembrandt Research Project, w przypadku Rembrandta na ogół nie jest rozstrzygająca, gdy dzieła pochodzą z tej samej pracowni. Wydaje się, że decyzja co do autorstwa malowideł nadal należy do wprawnego oka znawcy, najlepiej artystycznie uzdolnionego, jak w przypadku Ernsta van de Weteringa. Niestety, z współczesnej historii sztuki wykluczono wartościowanie estetyczne, tak samo jak naukę o stylach, dawniej podstawy tradycyjnego znawstwa. Może należałoby tę niesłusznie zapomnianą metodę historii sztuki zrehabilitować, jak również dostosować do ogromnych możliwości technologicznych i interdyscyplinarnych, jakie niesie XXI w. Tylko wtedy historia sztuki na uniwersytetach nie wpadnie w zasadzkę nadmiernego teoretyzowania, kosztem podstawowego kontaktu z materialnym dziełem sztuki, a i muzealnictwo na tym skorzysta.

Brak nam również monograficznych i interdyscyplinarnych studiów nad poszczególnymi dziełami sztuki znacznej wagi, jak niedawno opublikowane przez Luwr studium Mona Lizy⁹⁰. Pozwoliłyby one na dogłębne przebadanie znanych obrazów z uwzględnieniem ich wszystkich aspektów: historycznych, atrybucyjnych, stylistycznych, ikonograficznych czy technologicznych. Jeżeli w podobnie pogłębionej analizie dzieła znalazłyby się jakieś wątpliwości, tak jak w przypadku *Samsona i Dalili*, należałoby je uwzględnić, a nie tuszować lub przemilczeć. Jak najbardziej obiektywne i uczciwe przedstawienie stanu badań jest przecież korzystne dla rozwoju historii sztuki.

Na zakończenie chciałabym zacytować słowa Bernarda Berensona w wolnym przekładzie prof. Zdzisława Żygulskiego Jr.: „Jeśli uwielbione imię wielkiego artysty złączymy z obrazami marnymi, a nawet wulgarnymi, przyćmi się jego sława i wstawimy go w szeregi miernot, które chwilami miewają natchnienie, lecz nie są godne naszego podziwu”⁹¹.

SAMSON AND DELILAH BY RUBENS.

PROBLEMS REGARDING ATTRIBUTION AND MUSEUM EXHIBITION POLICIES

Abstract

Connoisseurship has been neglected in recent academic writings yet new attributions and rediscoveries are still being made. Rubens has been credited with a number of rediscovered works, previously ascribed to his pupils and followers and now sold for record prices. Many are considered Rubens early works executed upon his return from Italy in 1608. *Samson and Delilah* (1609-10) rediscovered in 1929 by the German art historian Ludwig Burchard was bought by the London National Gallery in 1980. It differs from the engraved copy, the oil sketch and the miniature copy in the “kunstkamer” (art cabinet) by Frans Francken II. Samson’s left arm is too long, a fragment of his right foot is missing and there are five soldiers in the background rather than three. It was listed as a copy in the Antwerp inventory in 1655. The picture also has a number of technical anomalies. The inclusion of *Samson and Delilah* in the Rubens canon distorted it, and made way for similar style works. In 2001 another early painting by Rubens, the *Masacre of the Innocents*, was rediscovered and sold for 49.5 million pounds at auction. Both paintings require efforts to consolidate their attributions and a number of exhibitions were organised with the help of the National Gallery. They are changing our perception of Rubens’s early style. It is now characterized by a garish colouring, strong dark outlines and an overall crude impression. This style does not correspond with the more secure and more subtle works of the period: *The Adoration of the Magi*, *Susanna and the Elders* (both from Madrid), *The Real Presence of the Blessed Sacrament* or *The Raising of the Cross* (both from Antwerp). A re-evaluation of Rubens’s early years is therefore needed based on stylistic, historical and technological evidence. Standards of authenticity in Rubens’s oeuvre should be raised along the lines of Rembrandt Research Project and old attributions scrutinised for inconsistencies and contradictions, with more in-depth study of major works acting as touchstones for future attributions.

⁹⁰ C. Scaillièrez et al., *Au coeur de la Joconde. Léonard de Vinci décodé*, Paris 2006.

⁹¹ Berenson, *Essays...*, s. 99.