

Filip Chmielewski

"Holenderiana" w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 25, 195-204

2010

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

FILIP CHMIELEWSKI

„HOLENDERIANA” W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Muzea polskie kryją nieraz interesujące i oryginalne przykłady obcego malarstwa nowożytnego. Wśród wielu prezentowanych na ekspozycjach lub przechowywanych czasowo w magazynach dzieł, odnaleźć można prawdziwie cenne i rzadkie okazy malowideł. Takimi przykładami są dwa obrazy niezidentyfikowanych dotąd autorów znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Zwracają uwagę swą klasą i tematyką – mimo obfitości tego typu kompozycji w światowych zbiorach muzealnych – w Polsce są jednak rzadkością.

Pierwszy z nich nosi tytuł *Kobieta z tamburynem*, drugi – *Kobieta grająca na cytarze*.

Oba sytuować można zapewne w 1. poł. XVII wieku. Jak często zdarza się w polskich zbiorach muzealnych, poznanie wcześniejszej historii obiektów jest prawie niemożliwe, lub niezwykle trudne i raczej zależne od szczęśliwego przypadku. Można ją jedynie hipotetycznie i poszlakowo rekonstruować. Znane są natomiast XX-wieczne, a więc najnowsze dzieje obrazów.

Obydwa portrety znajdowały się po II wojnie światowej w zbiorach poznańskiego, a później warszawskiego kolekcjonera i miłośnika sztuki Jana Henryka Dąbrowskiego (1914-1979), który sprzedał, a także podarował wiele dzieł sztuki do kieleckiego muzeum – był z nim związany od 1967 roku¹. Dąbrowski gromadził przykłady z wszystkich dziedzin i gałęzi sztuki – od malarstwa poprzez rzemiosło artystyczne (szkło, tkaniny, meble, broń, srebro, ceramikę), po medale i drobną rzeźbę. Jan Henryk Dąbrowski pochodzący z rodziny o artystyczno-patriotycznych korzeniach zbierał rzeczy cenne, wartościowe artystycznie. Jak się wydaje podchodził do sztuki emocjonalnie, jednak swoje artystyczne zakupy konsultował z muzealnikami, znawcami, a także konserwatorami, którym oddawał dzieła do renowacji. Po jego śmierci żona Irena, zgodnie z wolą męża, podarowała muzeum pozostałą część zbioru². W ten sposób, w 1980 roku jako dar, do muzeum trafiły dwa interesujące, XVII-wieczne portrety. Niestety, nie zadbano wówczas o ustalenie i zanotowanie wcześniejszego pochodzenia obrazów i ewentualnych ich losów. Jak dotąd nic nie wskazuje, by zachowały się jakieś notatki bądź wykazy

¹ *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy pod red. J. Mielcarskiej-Kaczmarczyk. Kielce 2008, s. 38, obrazy pod nr: MNKi /M/1342 i MNKi /M/1343

² *Ibidem*, s. 38

źródeł pozyskania obiektów przez samego kolekcjonera. Część zbiorów najprawdopodobniej należała od dawna do Jego rodziny, natomiast sposób pozyskiwania nowych obiektów pozostaje nieznany. Z nieustaloną historią portretów jak i innych dzieł wiąże się także znikomy stan badań muzealnych oraz ich nieobecność w literaturze. Przedstawienia te wzmiankowane są jedynie okazjonalnie przy próbie opracowywania daru kolekcjonera przez Janusza Kuczyńskiego w 1984 roku³. Spróbowano wtedy określić miejsce powstania jednego z portretów, tj. *Kobiety z tamburynem*, opisując go jako szkoła utrechcka, natomiast drugi portret *Kobietę grającą na cytrze* skwitowano pobieżnie jako szkołę holenderską. Następne próby przybliżenia autorstwa bądź pochodzenia omawianych obrazów nastąpiły dopiero w ostatnich latach i są związane z wystawami okolicznościowymi w muzeum kieleckim.

Ponowne „odkrycie”, a zarazem pierwsza prezentacja obu „holenderianów” nastąpiła podczas wystawy *Usłyszeć obraz...* w Muzeum Narodowym w Gdańsku w 2007 roku. Obie grające damy zaprezentowano razem na wystawie, datując je na ok. połowę XVII wieku i wiążąc ze środowiskiem utrechckim⁴. Portrety potraktowano wówczas jako pendant – kompatybilne ze sobą przedstawienia. W katalogu reprodukowano tylko *Kobietę grającą na cytarze*, pominięto natomiast drugie przedstawienie (brak nawet noty katalogowej, jest tylko wzmianka o wystawieniu)⁵. Domniemanie o „utrechckości” lub „lejdejskości” pary portretów powtórzono również w innym katalogu wystawy *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, zorganizowanej w 2008 roku⁶. Współautorka katalogu – Elżbieta Jeżewska, mimo interesujących spostrzeżeń nie zawężyła istniejącej atrybucji, natomiast w tym samym roku, podczas kolejnej wystawy *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach* określiła *Kobietę grającą na cytrze* jako pracę caravaggonisty w typie Bartolomea Manfrediego. *Grająca na tamburynie* otrzymała natomiast bliższe miejsce powstania – w kręgu Jana Lievensa z Lejdy⁷. Poza tymi próbami i notkami katalogowymi, płótna z MNKi pozostają nieznanymi ani literaturze fachowej, ani też szerszemu kręgowi znawców i muzealników.

Obydwa stanowią spore wyzwanie, zarówno jeśli chodzi o określenie miejsca ich powstania jak też próbę możliwie najpełniejszej atrybucji. Przede wszystkim należy rozdzielić obydwa wizerunki jako twory z całą pewnością odmiennej ręki, a nawet środowiska. Trudność klasyfikacji dzieł polega na oparciu się jedynie na analizie ikonograficznej, stylistycznej, a także intuicji i pewnemu doświadczeniu badacza.

Łatwiejsza w analizie i opisie jest bez wątpienia *Kobieta z tamburynem*. To niezbyt duże płótno (84x68,5 cm) wyobraża młodą kobietę w dynamicznym, migawkowym ujęciu; odwrócona tyłem pól siedząca postać grającej na tamburynie wychyla się ku widzowi i zwraca ku niemu twarz. Ciemnowłosa, mocno zbudowana muzykantka o bladej karnacji, dużych, zielonych oczach i rozchyłonych

³ J. Kuczyński, *W przymierzu z pięknem...*[o Janie Henryku Dąbrowskim] w: RMNKi 13: 1984, s. 248-249

⁴ *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wiek.. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Gdańsk 2007, s. 454-455, nota kat. E. Jeżewskiej z MNKi ibidem, s. 454

⁶ *Donatorzy...*, op. cit., s. 42

⁷ *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy pod red. A. Kwaśnik-Gliwińskiej, Kielce 2008, s. 59



Il. 1. *Kobieta z tamburyńem*

ustach, trzyma w lewej dłoni duży tamburyn. Prawa dłoń, widoczna zza twarzy, zawisa w geście wstrzymanym przez odwrócenie jej uwagi.

Jej niedbały strój, mocno rozchełstana koszula opadająca z dość potężnego ramienia sugeruje chłopskie albo cygańskie pochodzenie, choć przeczy temu wyjątkowo jasna karnacja. Ponad twarzą unosi się duże złociste strusie pióro wetknięte w wijące się włosy. Koło ucha włosy spina dekoracyjna spinka.

W odróżnieniu od dość płasko i jednolicie namalowanej postaci najbardziej plastycznie potraktowano opadający w gęstych fałdach rękaw białej koszuli. Obraz ma oszczędną, monochromatyczną gamę kolorystyczną ograniczoną do złocistych beżów, brązów, kremowej bieli i oliwkowej zieleni. Jedynym barwnym akcentem są koralowe usta kobiety, jej zaróżowiony nos i policzki. Jednolicie zielonkawe tło nie pozwala określić sytuacyjnie sceny, choć wykazuje ona związki z caravaggiowskimi scenami biesiad i koncertów np. w oberżach. Tutaj stanowi z pewnością samodzielną i autonomiczną kompozycję. Autor zastosował w tym przypadku konwencję malowniczej stylizacji postaci w typie włoskiej Cyganki, zgodnie z modą pojawiającą się w Holandii w 2. ćw. XVII wieku. Na ten okres wskazuje też pewna kanciastość modelunku i chłodna tonacja – w przeciwieństwie do późniejszej miękkości, głębokich światłocieni i cieplejszej tonacji oraz większej plastyki postaci.

Niedawna konserwacja i odczyszczenie obrazu ujawniło jego dużo jaśniejszą tonację tła i stroju, odsłoniło też niewidoczne dotąd szczegóły.

Wyeliminować należałoby krąg artystów lejdejskich, z których w ogóle wchodziłby w grę jedynie Jan Lievens (1607-1674), ze względu na porównanie z nieco zbliżonym formalnie obrazem *Chłopiec rozdmuchujący żar* z ok. 1625 roku (zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie)⁸. Podobieństwo obu obrazów jest pozorne, wynikające jedynie z zastosowania podobnego modusu stylowego i kostiumologicznego, niezwykle w tym okresie rozpowszechnionego i stosowanego przez wielu artystów. Styl malarski Lievensa nie odpowiada stylistyce i kolorystyce naszego obrazu.

Niewątpliwie obraz wywodzi się z kręgu malarzy utrechckich reprezentowanych zwłaszcza przez Hendricka Terbrugghena, Dirka van Baburena, Gerrita van Honthorsta. Brak materialnych poszlak nakazuje wziąć pod uwagę, oprócz jednego z mistrzów, krąg jego uczniów i ewentualnych naśladowców. Ze względu na specyficzne i niezwykle charakterystyczne cechy malarstwa trzech mistrzów, drogą eliminacji można wykluczyć w zasadzie całkowicie zarówno Honthorsta jak i Baburena. W omawianym obrazie nie znajdujemy mocnej, jaskrawej kolorystyki, wyrazistych, energicznych gestów i mimiki, żywiołowości i radosnej zmysłowości sztuki Honthorsta. Brak też posługiwania się klasycznym, „rzymskim” repertuarem środków Baburena, jak też jego ciepłego, złocistego kolorytu, mięsistej materii, plastycznych twarzy o przerysowanej mimice.

Hendrick Terbrugghen (1588-1629) malował raczej masywne, krępe postacie, często o niezwyklej, bladej karnacji, wyrafinowanej kolorystyce harmonijnie zestawionych barw lila, lilaróżowych, szarawych żółci, intensywnie mieniących się fioletów i wibrującego światła jedwabistych materii.

Zdaniem R. Genaille u artysty, „wibrujące światło różowawe, szaroperłowe lub złociste nadaje pikantny „kwaskowaty” odcień⁹.

Wszystkie te cechy odnajdujemy w portrecie muzykantki – wspaniała, delikatna kolorystyka twarzy i ciała kobiety, mistrzowsko potraktowana lśniąca perłowa koszula, mięsista, sfaldowana oliwkowa suknia, złotorude, puszyste pióro tworzą razem wyrafinowany, subtelny wizerunek, o bardzo intymnym i osobistym charakterze.

Ten zagadkowy obraz stwarza wiele pozorów, które rozwiewają się przy głębszej analizie. Pobieżne spojrzenie sugeruje typową, rodzajową scenkę z epoki – „cygańską” muzykantkę grającą na tamburynie. Ale zielonooka, blada kobieta z pewnością nie jest Cyganką, ani chłopką, a jej subtelna, smutna jakby zmęczona twarz nie ma nic wspólnego z radosną, ludyczną zabawą. W dodatku, w przeciwieństwie do twarzy na innych obrazach z tego kręgu malarzy, gdzie postacie są w zasadzie umowne, przedstawiają raczej pewne typy ludzkie, kompilację pewnych cech aniżeli konkretnych ludzi – ta twarz z całą pewnością jest pięknym portretem konkretnej, istniejącej kobiety. Ponadto artysta wprowadził tu interesujący zabieg, przełamania płaskości obrazu, wysuwając ramię portretowanej ku widzowi, a także sugerując parapet lub stół na których kobieta może siedzieć. Intryguje również zauważalny (i jak najbardziej już wtedy możliwy) sposób uka-

⁸ Obraz Lievensa w Muzeum Narodowym w Warszawie stanowi pendant z *Chłopcem zapalającym żagiew* z tego samego czasu i mogą one być traktowane jako obrazy typu *parerga*. Por. J. Białostocki, *Puer sufflans ignes* w: Idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 104-105, natomiast portret z MNKi jest dziełem autonomicznym, nie związanym z innym przedstawieniem

⁹ R. Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, Warszawa 2001, s. 73

zania postaci w „ramie okiennej”. Moda na iluzję przestrzenną właśnie wtedy się zaczynała w środowisku utrechckim. Jeśli datować obraz na początek lat 20. byłby to jeden z najwcześniejszych przykładów zastosowania takiego skrótu, bądź zabiegu kompozycyjnego – wychodzenia z ramy i dialogu z widzem. Tajemnicza kobieta chce z pewnością coś przekazać oglądającemu, porozumieć się z nim, „nawiązać kontakt”, jak to często bywa w holenderskich wizerunkach tego czasu.

Kim zatem była portretowana i w jakich okolicznościach mógł powstać ten obraz, dlaczego jest tak osobisty i intymny?

Skoro brak zarówno wiedzy jak i poszlak dotyczących autorstwa obrazu, modelu oraz okoliczności powstania dzieła, może warto pokusić się o śmiałą, nawet karkołomną hipotezę opartą na intuicji i wnikliwej analizie psychologicznej portretowanej i szczegółach przedstawienia. Jeśli wstępnie określono portret jako powstały w kręgu Terbrugghena, to zawężenie autorstwa będzie szło w kierunku samego mistrza. Być może jest to stwierdzenie przedwczesne i naukowo nieuprawnione, niemniej szereg cech obrazu i samej portretowanej – w konfrontacji ze znanymi faktami biograficznymi malarza, skłania do zastanowienia.

Wizerunek przedstawia młodą, lecz dojrzałą już kobietę, mocno zbudowaną. W przeciwieństwie do masywnego ciała jej szlachetna, delikatna, wąska i blada twarz emanuje smutkiem i zmęczeniem. Kontrast ten podkreśla jeszcze bardziej nieadekwatność muzycznej konwencji portretu – z założenia przecież zazwyczaj radosnej i żywiołowej. Zastanawiająca jest też aura intymności i czułości tego delikatnego portretu. Można sobie wyobrazić hipotetyczną sytuację, gdy malarz prosi bliską osobę, np. żonę, o oderwanie się na chwilę od domowych obowiązków i zapozowanie do muzycznej scenki. Kobieta przysiadła bokiem na stole czy parapecie, jakby wychylając się z wymyślonych ram okna, unosi tamburyn i odwraca twarz ku malarzowi. Ale – sądząc z jej ciała – być może zmęczona i stroskana opieką nad małym dzieckiem nie jest w stanie wykrzesać z siebie radości i atmosfery muzycznej zabawy. Również wybór tamburynu, jako rekwizytu wydaje się znamienny i ciekawy – jest to przecież instrument ludyczny, używany do żywiołowych tańców, co również kłóci się z aurą obrazu, statycznością i smutkiem kobiety. Ale tamburyn ma też swoje symboliczne oblicze, jest instrumentem kobiecym, kojarzonym z kultem lunarnym i obrzędami związanymi z płodnością¹⁰. W tym kontekście jest jak najbardziej na miejscu. Sam Terbrugghen pochodzący z dobrej rodziny w 1616 roku pojął za żonę Jacobę Verbeek, córkę rachmistrza, a więc też kobietę z domu o ugruntowanym statusie społecznym i miał z nią ośmioro dzieci. Można zatem wyobrazić sobie, że w hipotetycznym czasie powstania obrazu tj. 1. ćw. XVII wieku jego żona była niemalże w sposób ciągły zaabsorbowana opieką nad nimi. W przypadku tak prywatnego wizerunku, który – być może nie był przeznaczony na sprzedaż, a raczej pozostał w domu artysty, brak na nim sygnatury wydaje się być naturalny.

Te przypuszczenia nie uprawniają oczywiście do autorytatywnego przesądzenia o autorstwie, być może obraz jest dziełem naśladowcy mistrza, niemniej jego klasa i charakterystyczne cechy stawiają go w kręgu prawdopodobieństwa. Obraz reprezentuje dojrzałą stylistykę autora, dużą sprawność techniczną i umiejętność operowania specyficznym skrótem postaci. Zarówno kompozycja wypełniająca ramy, pewna iluzyjność wyjścia przed lico obrazu jak i specyficzna, perłowa tona-

¹⁰ Także jako symbol radosnych uroczystości i zabaw. Por. A. Ausoni, *Muzyka*. Leksykon, z serii: Historia, sztuka ikonografia. Warszawa 2007, s. 361

cja i wyrafinowana kolorystyka wskazują na rękę prawdziwego mistrza. Mistrzostwo potwierdza sposób potraktowania drobnych detali, akcesoriów jak spinka w lekko rozburzonych zwichrzonych włosach, pióropusz, wspaniałe sfaldowanie koszuli i pięknie mieniąca się tafta sukni. Stosunkowo jasne mżące tło, stonowane, subtelne zestawienia barw, niezwykle jasna karnacja modelki, spokojna i wyciszona aura obrazu, nieodmiennie kierują nasze podejrzenia ku Hendrickowi Terbugghenowi, mimo braku istnienia prawie identycznego dzieła w dorobku artysty.

Również energia widoczna w tym przedstawieniu, pewna żywiołowość postaci, a wreszcie uczucie ciasnoty i rozszadzenia kompozycji przez pozującą, przemawiającą za tym właśnie artystą. Jedynym chyba płótnem mistrza z ukazaną podobnie postacią kobietą (od tyłu) jest jedna z witających Goliata kobiet w obrazie *Dawid z głową Goliata* (podjętym w kilku wersjach – bardziej znana z 1623 roku w North Carolina Museum w Raleigh, inna w Sibiu, Brukenthal Museum) równie ciasno ujętym i pozbawionym „powietrza”.

Drugi obraz *Kobieta z cytarą* jest znacznie trudniej zanalizować, a tym samym doprowadzić do ustalenia lub choćby przybliżenia autorstwa. Ten dość typowy tematycznie obraz w rzeczywistości trudny jest do rozszyfrowania, gdyż kryje w sobie wiele oddziaływań, związków artystycznych i możliwości atrybucyjnych.

Jest to płótno znacznych rozmiarów (96x78 cm), przykuwające uwagę subtelną aurą i zagadkowym spojrzeniem modelki, odróżniające je od wielu podobnych tematycznie przedstawień tzw. „portretów muzycznych”, spotykanych w światowych zbiorach. Konwencjonalny, statyczny portret paradoksalnie przyciąga uwagę brakiem światła – zarówno partie jasne jak i ciemne obrazu osiągnięto wyłącznie przy pomocy barwy.

Być może efekt pewnej zjawiskowości postaci kobiety nadaje abstrakcyjne „oświetlenie” płynące z nieodgadnionego i nienaturalnego źródła. Wybiórczo wyłania ono z bardzo ciemnego tła zaledwie twarz, szyję okoloną jasną narzutką i perłami oraz prawą dłoń z szerokim mankietem koszuli. Włosy, suknia, instrument zapadają się w gęstym mroku. Ponieważ nie było możliwe takie punktowe, sceniczne oświetlenie wybranych fragmentów przy pomocy zarówno światła dziennego jak i światła świec czy pochodni, musiał to być umyślny zabieg artysty. Dlatego woskowo blada twarz muzykantki robi takie niesamowite wrażenie. W głębokim mroku dostrzec można czerwony sznurowany gorset i fragment spódnicy wysuwającej się spod brązowej peleryny lub płaszczka. Postać kobiety zasłania oparty na kolanach bardzo ciemny instrument. Tonące w mroku, ciemne włosy okala lekko lśniący, złocisty pióropusz. W dolnej, prawej partii obrazu wyłaniają się końce palców wsparte na gryfie oraz fragment kartki, czy stronicy zeszytu nutowego.

Delikatna, zamysłona twarz kobiety o nieobecny, uykającym spojrzeniu jest w pewnej sprzeczności z jej zajęciem. Dłonie bezwiednie błądzą po strunach, ale modelka myślami czy marzeniami wydaje się być daleko i tak naprawdę to nie instrument pochłania jej uwagę. Co więcej, przedstawiony na obrazie instrument nie jest cytarą (lub kitarą), natomiast może być autentyczną, zapewne włoską – gitarą. Wskazuje na to wydłużony, prostokątny kształt instrumentu, jego płaskie pudło rezonansowe, jak również mniej wydatna i skomplikowana szyjka. Gitara znana była już w XVI wieku (np. w Hiszpanii), lecz używanie jej stało się popularne w następnym stuleciu, zwłaszcza w południowych Włoszech



Il. 2. *Kobieta grająca na cytarze*

i we Francji. Kojarzy się z trupami włoskich wędrownych komediantów i muzyków; grano na gitarze także na dworach i w środowiskach mieszczańskich. Obraz jest być może komponowanym wizerunkiem „w modzie” („w typie kostiumologicznym”) malowanym na specjalne zamówienie. Zanim przejdziemy do analizy stylistyki obrazu, warto przyjrzeć się zagadkowemu szarawemu, nieregularnemu kształtowi w prawym górnym rogu płótna. Ma on zdecydowanie łączność z leżącym na kolanach damy zapisem nutowym lub listem. Okazało się, że kiedyś odcięto prawy pas płótna a następnie nieprawidłowo doklejono go z powrotem. Obecnie portret czeka na konserwację, która przywróci mu pierwotny wygląd. Może się okazać, że w trakcie prac wynikną kolejne zaskakujące niespodzianki związane z tajemniczą gitarzystką.

Wspomnieć należy także o samym wyglądzie i warstwie malarskiej obrazu. W przeciwieństwie do „tamburynistki”, malowanej raczej jednolicie, płasko i gładko, „dama z gitarą” posiada raczej impastową fakturę. Malowana jest śmiało, wyczuwalne są uderzenia pędzla, a miejscami artysta pozostawił małe grudki farby. Typ urody damy – wysublimowany, subtelny i elegancki z pewnością odróżnia się od mało „upiększonych” i niezbyt wytwornych i dworskich przedstawień holenderskich czy flamandzkich. Natomiast podobne twarze odnajdujemy w wielu wizerunkach włoskich. Ponadto strój modelki nie pozwala usytuować portretu w realiach północy Europy. Odrzucić trzeba hipotezę o „holenderskości” lub „utrechckości” płótna. „Gitarzystka” tylko pozornie związana jest z tym kręgiem

malarstwa. Zatem ten stylizowany, lecz stworzony dość malarsko („alla prima”) wizerunek nie daje umieścić się w orbicie sztuki północnej, niderlandzkiej.

W rozważaniach atrybucyjnych, a zarazem geograficznych należy chyba odalic się od kręgu malarstwa ściśle carravaggionistycznego na rzecz środowisk północnowłoskich, będących pod wpływem flamandzkim. Spróbujmy rozważyć podobieństwa stylistyczne w kilku najbardziej znaczących kręgach malarzy na północy Włoch. Jako pierwszy nasuwa się krąg genueński ze względu na częste występowanie tamże tematyki rodzajowo-muzycznej, reprezentowanej zwłaszcza przez Bernardo Strozzi (1581-1644). Charakterystyczna dla niego jest zgaszona kolorystyka o ograniczonej skali barw, spokojna elegancja modeli (wzorowana być może na twórczości Van Dycka i Rubensa, przebywających na dworze genueńskim) oraz zabieg wyłaniania się postaci z głębokiego mroku. Jego sztukę cechuje także klimat nieodmowności, melancholii i nostalgii, odczuwalny zwłaszcza w wizerunkach muzyków lub świętych. Znamienne jest też stosowanie specyficznego, niezgodnego z naturą światła i cienia.

Drugim kręgiem malarskim, w którym pojawiały się podobne obrazy o tematyce muzycznej, malowane w chłodnej, eleganckiej manierze była Florencja ok. poł. XVII wieku. Reprezentują go Lorenzo Lippi (1606-1664), Felice Ficherelli (1605-1660) i Francesco Furini (1600/1603?-1646). Malarze ci umieszczali swych modeli na nieprzeniknionym ciemnym tle, sporo uwagi poświęcali zagadnieniom kostiumologicznym i stylizacyjnym.

Można jeszcze zastanawiać się nad środowiskiem weneckim, (w którym również działał Strozzi) choć nie udało się odnaleźć ewidentnie pokrewnych obrazów.

Aby uściślić i uprawdopodobnić atrybucję obrazu z Muzeum Narodowego w Kielcach należy przyrzeć się kilku zbliżonym dziełom autorstwa Bernardo Strozzi. Przegląd podobnych przykładów zacząć wypada od obrazów rodzajowych. Pewne cechy pokrewne „gitarzystce” posiada „Lutnista” z Wiednia¹¹. Zarówno upozowanie, kostium modela, dekoracyjne, fantazyjne pióra jak też jego nieobecne, zamyślane spojrzenie – nasuwają skojarzenia z analizowanym portretem. Z kolei bliski typ nieco melancholijnej postaci kobiecej prezentują takie obrazy mistrza jak *Madonna z Dzieciątkiem i Św. Janem Chrzcicielem z Genui*¹², *Św. Cecylia* (w kilku wersjach) czy paryska *Madonna Prawa*¹³. Uderzający jest u artysty, często stosowany w portretach kobiecych motyw białej narzutki, mantylki na ramionach. Zwraca uwagę nastrój wyobcowania, odseparowania portretowanych osób ze scen, w których przecież uczestniczą. Wydają się być pogrążone całkowicie we własnych myślach. Pełną skupienia, zadumaną postać widać też w scenie *Miłosierdzia*, w której modelka jest nieco podobna do damy z gitarą. Portret ten zawiera w sobie wiele cech malarstwa Strozzi (z tak częstym u artysty wyłanianiem się postaci z gęstego, ciemnego tła, stłumioną, ograniczoną kolorystyką i smutnym, tajemniczym nastrojem. Wszystko to naprowadza na otoczenie (warsztat lub krąg), jeśli nie na samego genueńskiego mistrza jako autora.

Prócz wspomnianych wizerunków z omawianym portretem może kojarzyć się (co też jest niewątpliwym tropem atrybucyjnym) obraz florentyńczyka Lorenzo

¹¹ Obraz z ok. 1630-1635 w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu

¹² Obraz z ok. 1620 w zbiorach Gallerii di Palazzo Rossi w Genui

¹³ Obraz z ok. 1620-1625 w zbiorach Luwru w Paryżu. Ponadto obraz *Miłosierdzie* ze zbiorów Palazzo Rossi w Genui z około 1630

Lippiego *Alegoria udawania. Kobieta trzymająca maskę i owoc granatu*¹⁴. W tym interesującym przedstawieniu postać wychodzi jakby z nieprzeniknionego tła ku widzowi, dzierżąc swe atrybuty. W tym przypadku malarz mocniej określił bryły, naturalniej rozprosił też światło. Jednak obie damy nieodparcie budzą malarskie skojarzenia.

Wobec braku konkretnych podobnych przykładów, wstępnie przyjąć należy hipotezę o możliwym autorstwie Bernarda Strozziiego lub artysty z jego kręgu. Na obecnym etapie badań nie sposób dostarczyć ostatecznego dowodu na korzyść któregoś z artystów. Podobnie rzecz się ma z portretem kobiety z tamburynem, gdyż nie jest znany żaden podobny obraz.

Przedstawiony szkic ma zwrócić baczniejszą uwagę naukowców i muzealników na oba zagadkowe obrazy. Dzięki temu, być może, uda się odnaleźć zbliżone dzieła a poprzez to rozwikłać kwestię autorstwa obu zagadkowych obrazów. Wydaje się jednak, że wskazania zarówno terytorialne jak i środowisk malarskich są wielce prawdopodobne. Wyrazić też można nadzieję, że pogłębiona kwerenda archiwalna pozwoli na, choćby tylko częściowe, odtworzenie ich historii. Niezbędne w tak trudnej sprawie byłoby dodatkowe źródło, które może pomóc odtworzyć drogę dziejową tzw. „holenderianów”. Interesujące mogłyby się okazać wyniki poszerzonych badań specjalistycznych.

Feliks Czarnielewski

¹⁴ Obraz Lorenzo Lippiego, w zbiorach Musée des Beaux-Arts w Angers

DUTCH ART IN THE COLLECTION
OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

Polish museums are places where we can often find intriguing and original examples of foreign modern painting. These kinds of cases are two paintings by unknown authors which are in the collection of the National Museum in Kielce. They raise attention with their class and themes – despite there are many pictures like that in the world museum collections. However, in Poland they are rare. The first of them presents *A woman with a tambourine*, the second - *A woman playing the cithara*.

Both portraits after the Second World War were in the collection of a collector and art lover from Poznań Jan Henryk Dąbrowski. Due to the collector's gift both portraits got to the museum in Kielce. There is no information about the paintings' history as well as they have not been a subject to many researches so far.

Earlier there were some attempts to find a place where both interesting 17th-century paintings were made and the first portrait is thought to represent Utrecht school, whereas the second one Dutch school.

Undoubtedly, the image of a woman with a tambourine comes from the circle of such painters as Dirk van Baburen, Gerrit van Honthorst and Hendrick Terbrugghen, with strong emphasis on the last as most features of his painting are present in the painting from Kielce. It represents mature stylisation and specific character of Terbrugghen's works, which are full of energy and vividness.

A woman playing the cithara, despite being quite typical in the theme, is hard to decode because it consists of many mixed influences, artistic connections and numerous attributes. We should reject hypothesis about Dutch origin of this image; we should rather pay attention to Italian circles, especially Genoese (Bernardo Strozzi) and Florence ones (Lorenzo Lippi).

To make authorship of the painting more certain we should look at works of similar subjects painted by mentioned authors. At the beginning we may assume that the author came from the circles of these artists or even it was one of them who painted the portrait.

Although it is not beyond the realms of possibility to decide definitively who painted both Dutch paintings, territorial and artistic assumptions seem to be probable.

This short article aims at deepening knowledge and widening further studies on treasures of foreign art in Polish collections.

Filip Chmielewski