

# Nadzwyczajna zwyczajność.

## Rembrandt rytownik. Nowatorstwo wobec tradycji

JOANNA A. TOMICKA  
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Zainteresowania badawcze ks. prof. Janusza St. Pasierba oscylowały przede wszystkim wokół zagadnień związanych ze sztuką polską, ukazywaną często na tle europejskim w kontekście wzajemnych powiązań, inspiracji, a także odrębności. Propozycja, którą pragnę przedstawić, dotyczy jednej z obserwacji przez niego poczynionych jednak w zgoła innym obszarze ludzkiej działalności, niezwiązanym ze sztuką. Charakteryzując w jednym ze swych artykułów postać biskupa Konstantyna Dominika (1870–1942), ks. prof. Pasierb użył określenia „nadzwyczajna zwyczajność”<sup>1</sup>. Natomiast w niniejszym tekście pojęcie to zostanie odniesione do artysty, którego twórczość w najbardziej wieloaspektowy i spektakularny sposób obrazuje ową *nadzwyczajną zwyczajność*.

Sztuka Rembrandta otwiera obszary uniwersalnych doświadczeń i emocji,

1 J. St. Pasierb, *Nadzwyczajna zwyczajność*, „Pielgrzym” 1992, nr 5, s. 8–9. Konstantyn Dominik, biskup tytularny Atrybis, sufragan biskupa chełmińskiego, wikariusz generalny, działał w trudnym okresie nasilonej germanizacji pod zaborem pruskim, pracując na rzecz obrony polskości Pomorza. W okresie międzywojennym zasłużył się dla sprawy reorganizacji diecezji, przywracania i odnowy polskiej świadomości, również jako wychowawca kleryków, współtworząc formację duchowieństwa pomorskiego.

skłaniając jednocześnie do stawiania pytań dotyczących złożonej interpretacji intelektualnej i techniki Holendra. Z takim samym mistrzostwem tworzył on dzieła o tematyce biblijnej, pejzaże czy znakomite psychologiczne portrety. Jednocześnie każdy z gatunków podejmował zarówno w malarstwie, jak i w grafice, co należało do rzadkości w czasach, gdy artyści w większości specjalizowali się albo w malarstwie, albo grafice, nierzadko również stawiali się portrecistami czy pejzażystami, uprawiając dany gatunek wyłącznie w jednym z mediów. Rembrandt należał do typu twórców określanego mianem malarz-grafik (*peintre-graveur*), podobnie jak przed nim Albrecht Dürer i Lucas van Leyden. Zwłaszcza w grafice wprowadzał nowe rozwiązania techniczne, kompozycyjne, tworząc dzieła często zaskakujące nowatorskim ujęciem i bardzo indywidualną interpretacją.

Wszechstronność Rembrandta w zakresie podejmowanych gatunków jest szczególnie widoczna w jego rycinach. Do niektórych tematów powracał wielokrotnie poszukując nowych rozwiązań. Wybrane przykłady dzieł graficznych o tematyce religijnej, łączących w różnych aspektach tradycjonalizm z nowatorstwem, zostaną omówione dla zilustrowania koncepcji i poszukiwań artysty zarówno ikonograficznych, kompozycyjnych, jak i technicznych.

Rembrandt (il. 1) działał w czasach, gdy ryciny były podstawowym, a najczęściej wyłącznym źródłem wiedzy o dokonaniach innych artystów, zarówno współczesnych, jak i historycznych (dawnych). Artyści zatem znajdowali się w gronie zagranych kolekcjonerów. Rembrandt również posiadał w swym gabinecie sztuki kolekcję dzieł rysunkowych oraz graficznych. Były to ryciny autorskie, a także powstałe według obrazów, wykonane przez znakomitych rytowników, ułożone przez niego w albumach<sup>2</sup>. Christian Tümpel jako pierwszy zwrócił uwagę na bardzo dobrą znajomość przez Rembrandta tradycji ikonograficznej, której źródłem były ryciny niemieckich i niderlandzkich mistrzów<sup>3</sup>. W wypadku jednak tak wybitnego twórcy wiedza ta służyła nie do kopiowania gotowych rozwiązań, lecz jako źródło inspiracji, skłaniając do swoistego „stawania w szranki” z dokonaniem poprzedników czy kolegów. Zanim jednak stało się to w pełni możliwe, artysta opanowywał tajniki warsztatu.

Rembrandt był zarazem tradycjonalistą i innowatorem, zarówno w zakresie podejmowanych tematów, ujęć kompozycyjnych, jak i warsztatu. Wiedza o dokonaniach poprzedników, wciąż pogłębianą i rozszerzaną, inspirowała jego własne poszukiwania. Choć tworzył w czasach, gdy

2 Rembrandt był od 1635 r. stałym nabywcą na aukcjach, ale kolekcję zaczął tworzyć raczej przed tą datą, na co wskazywałyby odniesienia do dzieł innych artystów, widoczne w jego wcześniejszych pracach. G. Luiten, *Rembrandt's etchings*, Amsterdam-Zwolle 2000.

3 Zob. m.in. Ch. Tümpel, *Ikongraphische Beiträge zu Rembrandt I-II*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 1968, vol. 13, s. 96–126; 1971, vol. 16, s. 20–38. Jego przełomowe badania oparte na metodzie ikonologicznej Erwina Panofsky'ego wskazały jeden z kierunków badawczych nad dziełem Rembrandta, owocujący po dziś coraz bardziej wnikliwymi opracowaniami. Wcześniej przeważały pośród badaczy opinie, iż Rembrandt, jako szczególnie niezależny twórca, swe realizacje malarskie czy graficzne np. tematów biblijnych, opierał przede wszystkim na znajomości Pisma Świętego, a nie na wiedzy o tradycji ikonograficznej.



1. Rembrandt van Rijn, *Autoportret w berecie i szalu*, 1633 r., akwaforta. Fot. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie

posługiwano się rozbudowanymi środkami alegorycznymi, wykorzystywał realizm scen, bezpośredniość ujęć, by wydobyć wymiar ponadzmysłowy, tworząc symbolikę ukrytą w prozaiczności.

Jedno z najdobitniejszych świadectw zdobytych w krótkim czasie umiejętności<sup>4</sup> to niewątpliwie *Zwiastowanie pasterzom* z 1634 r. (il. 2). Kompozycja utrzymana jest w typie nokturnu, który w grafice należał do najtrudniejszych wyzwań artystycznych, jednocześnie cieszył się wysokim uznaniem wśród kolekcjonerów, poświęcających mu odrębne miejsce w swych zbiorach. Wynikało to z najwyższego stopnia trudności technicznych. Maestrii bowiem wymagało rozświetlenie sceny rozgrywanej się nocą poprzez ukazanie gradacji

4 Pierwsze ryciny Rembrandta datuje się na ok. 1629 r.



2. Rembrandt van Rijn, *Zwiastowanie pasterzom*, 1634 r., akwaforta, sucha igła, rylec, tinta. Fot. MNW

tonów szarości uzyskanych jedynie za pomocą bardziej lub mniej gęstego kreskowania, głęboko lub płytko rytego (miedzioryt) bądź mocno czy słabo trawionego (akwaforta). Rembrandt mógł znać dzieła innych rytowników podejmujących to zagadnienie, m.in. Hendricka Goudta (il. 3), Jana van de Velde czy Jana Pietersza Saenredama.

W *Zwiastowaniu pasterzom* (il. 2), opierając kompozycję na wydobywaniu zróżnicowanych nastrojów, Rembrandt osiągnął finezję techniczną niespotykaną wcześniej. Z lewej strony ryciny u góry znajduje się najjaśniejsza część przedstawienia, którą tworzy spływająca z nieba postać posągowego anioła oraz unoszące się nad nim aniołki. Światło o zróżnicowanym natężeniu, którym emanuje ta grupa, odsłania kolejne partie kompozycji ze sceną uciekających w trwodze pasterzy i zwierząt. Wyłoniony z ciemności, spowity mrokiem krajobraz przykuwa uwagę drobiazgowo ukazanim listowiem grupy drzew. Połączenie precyzji i efektów światłocieniowych o tak wielkiej skali zróżnicowania stało się możliwe dzięki wypracowaniu przez artystę zabiegów technicznych. Rembrandt nie łączył delikatnych partii kreskowania z mocnymi, postępował zgodnie z określoną, zdobytą w procesie prób kolejnością, o czym świadczą stany ryciny i odbitki próbne. Wykonał najpierw najciemniejsze obszary, posługując się kreskowaniem gęstym, które następnie było mocno trawione kwasem, co pozwalało na uzyskanie najgłębszych linii wchłaniających najwięcej farby. Dawały one efekt aksamitnych czerni podobnych do uzyskiwanych w technice mezzotinty. Partie najjaśniejsze zaś wykonał rylcem.

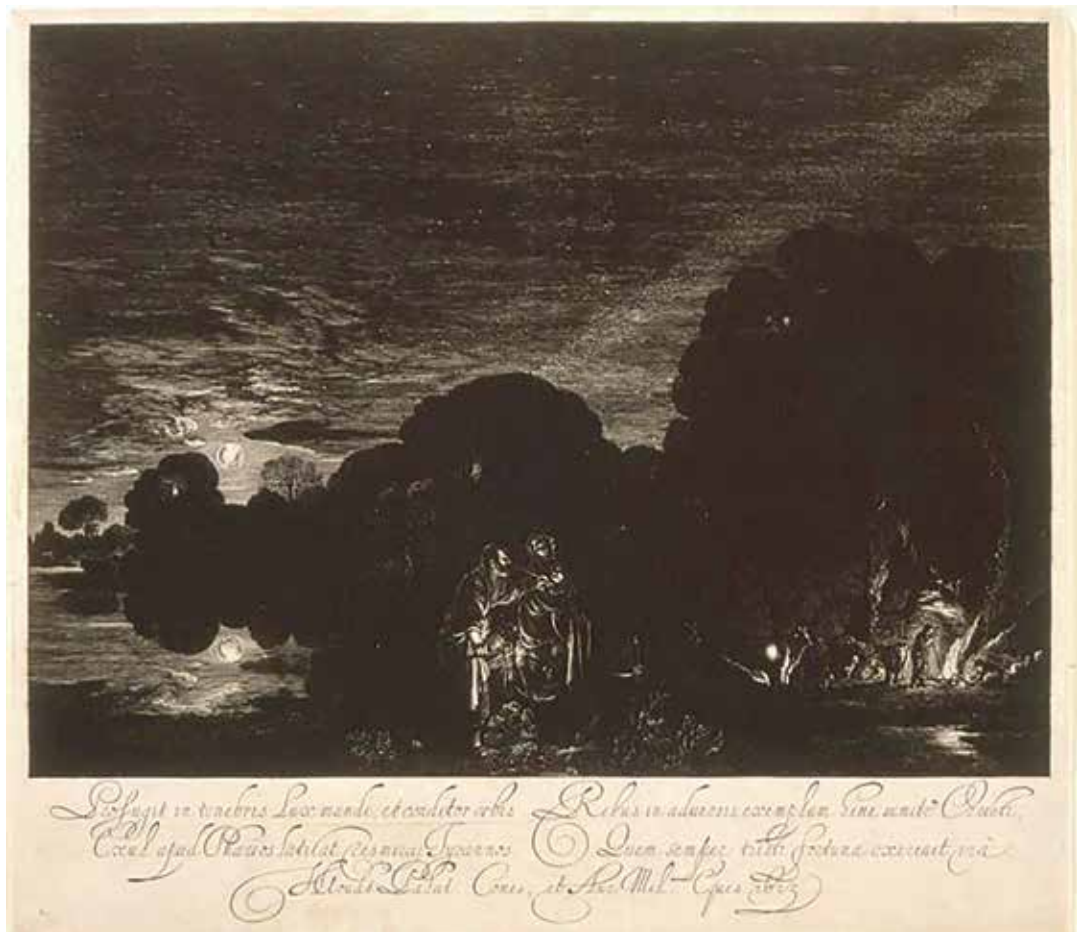
*Zwiastowanie pasterzom* to pierwszy w twórczości graficznej Rembrandta nokturn<sup>5</sup>. Rycina skłania więc do pytań o pierwowzór, o istnieniu którego mógłby

świadczyć fakt lustrzanego odwrócenia postaci anioła, błogosławiącego w omawianym dziele lewą ręką. Kompozycja ta sygnalizuje również zagadnienie współpracy Rembrandta z innym rytownikiem – Janem van Vliet, która zdaniem badaczy jednak ograniczyć miałaby się do współudziału przy opracowywaniu pierwszego stanu ryciny. Niemniej to właśnie van Vliet mógł wprowadzić Rembrandta w skomplikowane tajniki warsztatowe, które autor *Zwiastowania pasterzom* nie tylko opanował, ale rozwijał eksperymentując przez lata.

Rembrandt już we wczesnym okresie twórczości graficznej wypowiadał się w dwóch stylach. Jeden był bardziej dopracowany, charakteryzujący się miękkością i dekoracyjnością linii, drugi bardziej szkicowy, operujący prostymi, zdecydowanymi kreskami. Te różnice można zaobserwować m.in. w kolejnych ujęciach *Ucieczki do Egiptu*. Artysta podejmował ten temat kilkakrotnie, w różnych okresach swej twórczości, zarówno jako nokturn, jak i scenę rozgrywającą się za dnia, odmiennie rozkładając akcenty kompozycyjne<sup>6</sup>. Konsekwentnie jednak rezygnując z ukazania rozległego krajobrazu, skupiał uwagę na postaciach czy to św. Józefa (B.53, 1651 r.), czy Matki Bożej z Dzieciątkiem (B.55, 1654 r.), posługując się wykadrowanym, bliskim planem. W nokturnie z 1651 r. (B.53, akwaforta) źródłem światła jest latarnia niesiona przez św. Józefa, oświetlającego w ten sposób drogę (il. 4). Kameralne przedstawienie

<sup>6</sup> Rembrandt podjął temat *Ucieczki do Egiptu* w pięciu kompozycjach graficznych (B.52–56). Najwcześniejsze przedstawienia datowane są następująco: B.54 – ok. 1627 r., B.52 – 1633 r. A. von Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle édition. Entièrement refondue corrigée et considérablement augmentée par Adam Bartsch, Garde des estampes à la Bibliothèque I. et R. de la Cour, et Membre de l'Académie I. et R. des beaux arts à Vienne, Vienne 1797* (dalej jako B. z odpowiednimi numerami katalogu).

<sup>5</sup> W omawianej kompozycji połączone zostały techniki akwaforta, rylec, sucha igła, tinta.



3. Hendrick Goudt wg Adama Elsheimera, *Ucieczka do Egiptu*, 1613 r., miedzioryt. Fot. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie

najbliższe jest scenom rodzajowym, wrazenie to wzmaga również rezygnacja z aureoli (często stosowany przez artystę zabieg) i zaznaczenia niezwykłości postaci światłem. Z punktu widzenia techniki przedstawienie to jest kolejnym przykładem, pochodzącym z dojrzałego okresu twórczości, eksperymentów i osiągnięć z nokturnem, polegających na redukowaniu światła, co dokumentują kolejne stany od I – najjaśniejszego, do VI – najciemniejszego.

W ostatniej graficznej redakcji tego tematu (*Święta Rodzina przechodząca przez strumień*, B.55, 1654 r., akwaforta, sucha igła) zmęczony św. Józef, sondując kosturem głębokość wody, prowadzi za uzdę osiołka, na którym siedzi Maryja przytulająca

Dzieciątka (il. 5). Sylwetka św. Józefa równomiernie pokryta kreskowaniem staje się, jako stonowana walorowo, mniej widoczna. Najmocniejszy kontrast światłocieniowy pojawia się wokół sylwetki Matki Boskiej. Najciemniejsze elementy tła w tej kompozycji, znajdujące się wokół Maryi, w połączeniu z pozostawioną bez kreskowania barwą papieru w partii Jej głowy i szat, sprawiają, że postać Matki Bożej zdaje się emanować światłem, co tę niemal rodzajową scenę przenosi w wymiar *nadzwyczajnej zwyczajności*. Efekty te możliwe stały się przez połączenie akwaforty i suchej igły, a widoczne są w najlepszych, wczesnych odbitkach, w których wiórki suchej igły są świeże, pozostawione na powierzchni płyty podczas

wykonywania kolejnych odbitek i przyjmują więcej farby. Kompozycja ta wykonana jest w sposób, który łączy ją stylistycznie z monumentalnymi rycinami, takimi jak *Trzy Krzyże* (B.78, 1653 r.) oraz *Ecce Homo* (B.76, 1655 r.). Rozmach prostych, mocnych kresek nie pozbawił jednak sceny kameralności, a zbieżność formatu i nastroju z kilkoma innymi rycinami skłania do postrzegania jej jako elementu cyklu poświęconego dzieciństwu Jezusa<sup>7</sup>.

Poszukiwania artysty i jego nowatorstwo dotyczące ikonografii można zaobserwować w wielu kompozycjach, m.in. w trzykrotnie podjętym temacie obrzezania. Scena ukazana została bądź według tradycji sztuki niderlandzkiej w świątyni, co nie jest jednak w pełni zgodne z Ewangelią<sup>8</sup>, bądź w stajence<sup>9</sup>. Dwie wcześniejsze kompozycje Rembrandta z ok. 1625–1626<sup>10</sup> i z ok. 1630 r.<sup>11</sup> (B.48), obrazujące zmiany stylistyczne oraz poszukiwania rozwiązań kompozycyjnych, rozgrywają się w świątyni (il. 6). Jednak zgodnie z prawem Mojżeszowym ceremonia

7 Ryciny powstały ok. 1654 r., są to: *Pokłon pasterzy* (B.45), *Obrzezanie w stajence* (B.47), *Ucieczka do Egiptu* (B.55), *Święta Rodzina z kotem i wężem* (B.63), *Dwunastoletni Jezus wśród doktorów w świątyni* (B.60). Rembrandt. *Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog*, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. A. Kozak, J.A. Tomicka, Warszawa 2006, s. 134–135, 138.

8 Na marginesie dodajmy, że jedynie Ewangelia według św. Łukasza (Łk 2, 15–22) przynosi wzmiankę o obrzędzie, bez wskazania, gdzie miał miejsce.

9 W obu wariantach u Rembrandta Dzieciątka trzymane jest przez sandeka. W przedstawieniach graficznych nie pojawia się jednak najdalej idąca zmiana, obecna w obrazie z 1661 r. (National Gallery of Art, Waszyngton), gdzie to Maryja tuli Jezusa, co zdaniem badaczy w szczególny sposób miało akcentować zapowiedź ofiary krwi Chrystusa, a następnie nawiązywać do scen oplakiwania i piety.

10 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 18: Rembrandt, Rotterdam 1996, s. 165, kat. s. 398.

11 *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 1: Rembrandt 1625–1635, oprac. E. Hinterding, J. Rutgers, red. G. Luijten, Ouderkerk aan den IJssel 2013, s. 3, kat.1.



4. Rembrandt van Rijn, *Ucieczka do Egiptu*, 1651 r., akwaforta. Fot. MNW

odbywała się zazwyczaj w ósmym dniu po narodzinach. Kobieta zaś po wydaniu dziecka na świat, uznawana za nieczystą, przez 40 dni nie miała wstępu do świątyni. Obecność Maryi w obu tych kompozycjach nie pozostawała w zgodzie z obowiązującym zwyczajem. Inaczej natomiast w późniejszym o dwie dekady dziele z 1654 r. (B.47, akwaforta, il. 7), w którym scena ukazana została w stajence i rozbudowana o z pozoru zwyczajne elementy stanowiące przyprawki wnętrza.

Obecność Maryi w stajence nie wzbudzała żadnych wątpliwości. Szczególnie jest jednak Jej usytuowanie w kompozycji pomiędzy grupą postaci



5. Rembrandt van Rijn, *Święta Rodzina przechodząca przez strumień*, 1654 r., akwaforta, sucha igła. Fot. MNW

z prawej strony skupionych na dokonywanym obrzędzie, a słupem i opartą o niego drabiną z lewej. Matka Boska wydaje się nieobecna, pogrążona w modlitwie, o czym świadczy gest złożonych dłoni, i w myślach – rozpiętych między radością macierzyństwa a obawami o swego Syna, którego przyszłe cierpienie symbolicznie sugerują dwa elementy, słup i drabina, zapowiadające zdjęcie z krzyża. Światło dzieli kompozycję na dwa obszary prostymi, zdecydowanymi liniami w partii cienia, wydobywając najjaśniejszą grupę z Dzieciątkiem i Maryją. Świątłocięń, jak i symbolika elementów wnętrza stajenki, tworzą *nadzwyczajną* zwyczajność tej sceny. Matka Boska, z osoby zaledwie towarzyszącej ceremonii obrzeźniania w dwóch wcześniejszych kompozycjach rozgrywających się w świątyni, staje się w omawianej akwafortce postacią spajającą ziemską historię Jezusa. Nadaje też tej historii głęboko ludzki, zrozumiały dla

odbiorcy wymiar, który odnajdujemy również w kolejnym dziele Rembrandta *Matka Boska Bolesna (Mater Dolorosa, il. 8)*.

Ten typ przedstawień, osadzony w tradycji ikonografii katolickiej, wywodził się z franciszkańskiej formuły pobożności odnoszącej się do emocji. Zaowocowała ona rozwojem literatury i sztuki o tematyce pasyjnej, wydobywającymi ludzki aspekt – cierpienie, pokorę Zbawiciela i Maryi. Formuła ta akcentowała także rolę Maryi jako współodkupicielki i Jej udział w dziele Zbawienia<sup>12</sup>.

Akwaforta Rembrandta powstała zapewne dla kręgu odbiorców katolickich,

12 J. Sikorska, J.A. Tomicka, *Grafika w Niderlandach a formy pobożności XV i początku XVI w.*, w: *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530. Wystawa ze zbiorów polskich* [katalog wystawy], red. M. Kaleciński, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1 grudnia 2017 – 28 lutego 2018, Gdańsk 2017, s. 100.



6. Rembrandt van Rijn, *Obrzezanie*, ok. 1630 r., akwaforta. Fot. MNW



7. Rembrandt van Rijn, *Obrzezanie w stajence*, 1654 r., akwaforta. Fot. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie

nawiązując do tradycji przedstawień dewocyjnych. Nie jest to jednak Madonna Siedmiu Boleści z przeszywającymi ją mieczami czy wyeksponowanymi Narzędziami Męki Pańskiej, które przez autora zostały tu zaledwie zaznaczone. Artysta, pomimo szkicowego charakteru przedstawienia, uczynił z niego studium zatopionej w myślach niemłodej już kobiety, wracającej do bolesnych przeżyć. Palcami jednej dłoni dotyka delikatnie Narzędzi Męki Pańskiej, drugą unosi do góry w geście sugerującym zawierzenie, pokorę, modlitwę. Odrębność tego ujęcia znalazła kontynuację w obrazie Rembrandta z ok. 1661 r. (Musée Vosges, Épinal we Francji, il. 9).

Rozszerzanie zastanych formuł ikonograficznych widoczne jest także w akwafortce z ok. 1645 r. *Chrystus niesiony do grobu* (B.84). Grafika niderlandzka już wcześniej podejmowała rzadko występujące i wprowadzała nowe tematy, czego przykłady można znaleźć w twórczości Lucasa van Leyden<sup>13</sup>. Niektórzy badacze łączyli je z roz-

<sup>13</sup> Np. *Chrystus pojony goryczą (Żołnierze dający pić Chrystusowi przed Ukrzyżowaniem)* – sytuacja wzmiankowana przez Ewangelie według św. Mateusza

powszechniającym się wówczas nurtem *devotio moderna*, ruchem religijnym, kładącym nacisk na odnoszenie prawd wiary do współczesnego życia. Rembrandt również podjął rzadki temat – procesji żałobnej (il. 10). W jego kompozycji nieliczna grupa osób towarzyszących Józefowi z Arymatei niesie ciało Chrystusa na marach do grobu w skale, który Józef przygotował dla siebie. W tle, na szczycie wzgórza artysta naszkicował inną grupę, wydaje się obojętną wobec pierwszoplanowych zdarzeń, co stanowi nawiązanie do wcześniejszych, również graficznych ujęć, zwłaszcza wspomnianego Lucasa van Leyden, często ukazującego reakcje ludzi na wydarzenia biblijne, których byli świadkami<sup>14</sup>.

Podobne podejście mogło leżeć u podstaw pierwszej z rycin Rembrandta,

(Mt 27, 34) i św. Marka (Mk 15, 23), jednak w ikonografii pasyjnej wyjątkowo rzadko podejmowana, *The New Hollstein...*, dz. cyt., t.: *Lucas van Leyden*, red. J.P. Filedt Kok, Ouderkerk aan den IJssel 1996, s. 92, kat. 73.

<sup>14</sup> Lucas van Leyden, *Golgota*, 1517 r. Tamże, s. 92, kat. 74; *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], red. A. Grochala, Muzeum Narodowe w Warszawie, 6 lipca – 3 września 2006, s. 317, kat. IX.5.



8. Rembrandt van Rijn, *Matka Boska Bolesna*, ok. 1652 r., akwaforta, sucha igła. Fot. MNW



9. Rembrandt van Rijn, *Matka Boska Bolesna*, ok. 1661 r., olej, płótno. Fot. Musée Vosges, Épinal

w której podjął jeden z największych tematów religijnych w sztuce – ukrzyżowanie. Było to na pewno wymagające zadanie, zwłaszcza dla artysty, posiadającego szerszą wiedzę o dokonaniach poprzedników. W akwafortie z 1635 r., odbitej na stosunkowo małej płycie (9,5 x 6,7 cm), artysta zastosował układ kompozycyjny mniej typowy, choć znany z wcześniejszych przykładów<sup>15</sup> (il. 11). Ukrzyżowany Chrystus został przesunięty niemal do krawędzi przedstawienia, z lewej strony, krzyż usytuowany jest ukośnie, sylwetkę Zbawiciela ukazano więc z boku. Zabiegi te otworzyły przestrzeń z grupą postaci i omdlewającą Matką Boską po przeciwnej stronie diagonali, w której centralnej części znajduje się postać stojącego mężczyzny, odwrócona tyłem do widza. Punkt widzenia, z którego obserwujemy scenę, naturalny, bez budowania monumentalności uzyskiwanej poprzez jego obniżenie, jakie pojawia się u innych twórców, pozwala na skoncentrowanie uwagi odbiorcy na emocjonalnych reakcjach ukazanych postaci, ich gestach, wyrazie twarzy. Przy całym spektrum oryginalnych zabiegów kompozycyjnych akwaforta ta pozostaje jednak zwykłą sceną biblijną.

W kompozycji z 1641 lub z 1648 r. *Ukrzyżowanie między dwoma łotrami* (płyta owalna, akwaforta, sucha igła, 13,6 x 10 cm) artysta zdaje się rozwijać wcześniejszą koncepcję, zmieniając wprawdzie na centralne usytuowanie ukrzyżowanego Chrystusa, a zachowując niektóre elementy, jak ukośny krzyż czy bliski plan sceny ukazanej z poziomu patrzącego. Proporcje

podziału sceny między górną częścią z Ukrzyżowanym a dolną z otaczającymi Chrystusa postaciami też są podobne. Najważniejsza zmiana dokonana została przez Rembrandta w sposobie rozplanowania światłocienia. Odmienne jak we wcześniejszej kompozycji, postaci ukazane pod krzyżem okrywa głęboki cień kreskowania, zatem przeżycia wyrażają bardziej ich gesty, ruch, niż twarze. Skontrastowanie tej części kompozycji z najjaśniejszą, którą jest Chrystus, tworzy dramatyzm sceny, co mogło być zapowiedzią najbardziej frapujących Rembrandta zagadnień: podkreślenia wyjątkowości, niezwykłości postaci, zdarzeń za pomocą światłocienia.

Ich realizację podjął artysta w dziele najznakomitszym, powstałym w 1653 r. *Trzy krzyże*, wykonane w całości w technice suchej igły, stały się w swych kolejnych pięciu stanach świadectwem zmian koncepcji i poszukiwań artysty (il. 12). Wielkoformatowa rycina (38,5 x 44,8 cm) o skali obrazu, ukazuje ostatnie chwile dramatu na Golgocie, a ekspresja kompozycji została wydobyta głównie za pomocą światłocienia. Kolejny w twórczości Rembrandta nokturn opierał się na kontraście najjaśniejszej części z ukrzyżowanym, umierającym Chrystusem, a postaciami spowitymi mrokiem, zgromadzonymi wokół. Jednak specyfika techniki spowodowała, że powstałe po wyrzyciu linii wiórki, szybko ulegające starciu podczas wykonywania kolejnych odbitek, nie tworzyły już zadawalających Rembrandta efektów głębokiej czerni i aksamitnej puszystości. Artysta opracował płytę na nowo w czwartym stanie ryciny (przed 1655 r.), różniącym się na tyle od poprzednich, że uznawanym w XVIII w. za inną kompozycję, powstałą z oddzielnej płyty<sup>16</sup>. Niektóre postaci czy ich

15 Np. miedzioryt Albrechta Dürera. F.W.H. Hollstein, dz. cyt., t. 7: *Albrecht and Hans Dürer*, red. K.G. Boon, R.W. Scheller, Amsterdam 1962, s. 19, kat. 23; *Arcydzieło Petera Paula Rubensa Zdjęcie z Krzyża ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], red. H. Benesz, J.A. Tomicka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 68.

16 Przetworzenie sceny mogło mieć związek ze specyfiką techniki, a także, jak sugerują niektórzy badacze, merkantylnym aspektem działalności Rembrandta. Z płyty opracowanej w technice suchej igły można było uzyskać niewiele odbitek dobrej



10. Rembrandt van Rijn, *Chrystus niesiony do grobu*, ok. 1645 r., akwaforta, sucha igła. Fot. MNW



11. Rembrandt van Rijn, *Ukrzyżowanie*, mała płyta, 1635 r., akwaforta. Fot. MNW



12. Rembrandt van Rijn, *Trzy Krzyże*, 1653 r., sucha igła.  
Fot. MNW

grupy zniknęły, w to miejsce pojawiły się nowe. Wielokrotnie kreślone linie stworzyły wrażenie dynamiki, ale przetworzenie grup postaci przydało kompozycji harmonii. Spotęgowany został monumentalizm i dramatyzm sceny, ukazującej moment intensywności światła, wydobywającego postać umierającego Chrystusa spośród ciemności ogarniających ziemię za dnia. We wcześniejszych stanach mrok, jak kurtyna za moment mająca się zamknąć, wyodrębniła centralnie usytuowane postaci. W stanie IV pionowa, najciemniejsza partia z prawej strony ryciny ukryła już jednego z łotrów i nasuwa się na jasne sylwetki.

jakości. Pozwalało to artyście na dyktowanie wyższych cen, lecz mogło też skutkować koniecznością opracowania płyty na nowo, by uzyskać ponownie najlepsze efekty suchej igły. Podobnie stosowanie zróżnicowanych papierów do wykonywania odbitek tego samego stanu, dawało zróżnicowane efekty artystyczne ze względu na chłonność papieru od bibułki japońskiej po pergamin.

Omówione na początku artykułu *Zwiastowanie pasterzom* zasygnalizowało zagadnienie hierarchii światła, wydobywającego w zróżnicowany sposób najistotniejsze elementy, jak również emanację światłem postaci czy przedmiotów. Środkiem tym Rembrandt z czasem posługiwał się w sposób mistrzowski: kształtując nastrój, budując zróżnicowane kontrasty, utrwalając ulotność.

Rembrandt van Rijn, tradycjonalista i innowator, komponując sceny religijne opierał się na realizmie, rodzajowości, z czego wydobywał symbolikę. Dzięki znakomicie opanowanym arkanom warsztatu graficznego, który wciąż rozwijał, najczęściej wykorzystywał światło do budowania owej symboliki. Zarówno w scenach rozgrywających się za dnia, jak i w nokturnach, światło odgrywa fundamentalną rolę, współtworząc kompozycję, rozkładając akcenty i nadając wymiar ponadzmysłowy. Dzieła

Rembrandta wpisują się również w tym zakresie w wielowiekową tradycję, a zarazem wnoszą szczególnie znaczący, nowatorski wkład, tworząc spuściznę artystyczną fascynującą pokolenia artystów i odbiorców, przyciągającą ową *nadzwyczajną zwyczajnością*.

### **EXTRAORDINARY ORDINARINESS. REMBRANDT THE ENGRAVER. INNOVATION AND TRADITION**

JOANNA A. TOMICKA

The scientific interests of Rev. Professor Janusz Pasierb revolved mostly around questions related to Polish art, often in the perspective of European interconnections, inspirations, as well as differences. The present study has been inspired by an observation by Rev. Professor Pasierb made in reference to a sphere of human activity unrelated to art. Describing in one of his papers the figure of Bishop Konstantyn Dominik (1870–1942), Professor Pasierb employed the phrase *extraordinary ordinarieness*<sup>17</sup>. In the present text, this term will be used to discuss an artist whose oeuvre depicts 'extraordinary ordinarieness' in the most multi-aspected and spectacular way.

Rembrandt van Rijn was at once a traditionalist and innovator, both in regard to the range of employed subjects and compositional schemes and his craftsmanship. His knowledge of the achievements of

17 J. St. Pasierb, „Nadzwyczajna zwyczajność”, *Pielgrzym*, no. 5 (1992), pp. 8–9. Rev. Konstantyn Dominik, the Titular Bishop of Athribis, a suffragan to the Bishop of Chełm, vical general, was active in the difficult period of intensified germanization in the Prussian partition of Poland, defending Polishness of Pomerania. In the interwar period, his merits involved the reorganization of the diocese and the restoration and renewal of Polish national awareness, also as the tutor of seminarists, thus contributing to the formation of Pomeranian clergy.

his forerunners, continuously developed, inspired his own artistic quest. Despite the fact that he was a painter in the period when elaborated allegory was universally employed, he insisted on the realism of scenes and directness of compositions in order to bring out the extra-sensual dimension, based on symbolism hidden in prosaic life.

His works open spaces of universal experiences and feelings, at the same time inclining us to pose questions concerning their complex intellectual interpretation or Rembrandt's technique. His mastery is equally palpable in his biblical compositions, landscapes or brilliant psychological portraits, while each of the genres was depicted by him both in painting and in graphic arts, which was rare in the times when most artists specialized in only one medium, or even in one genre, like portraits or landscapes, in one medium. Rembrandt is one of the artists referred to as painters-engravers (*peintre-graveur*), like Albrecht Dürer or Lucas van Leyden before him. In graphic arts in particular, he introduced new technical and compositional solutions, issuing works that often astound with their innovative approach and extremely individual interpretation.

Rembrandt's versatility in terms of addressing various genres is particularly visible in his prints. Certain subjects were resumed by him as he looked for ever new solutions. Several chosen examples of graphic works depicting religious themes combining in various aspects traditionalism and innovation will be discussed to illustrate Rembrandt's iconographic, compositional and technical concepts and search.

### **SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:**

Rembrandt, grafika, nowatorstwo, akwaforty, ikonografia, światłocien  
Rembrandt, graphic art, innovation, etchings, iconography, chiaroscuro