

←PAWEŁ TARANCZEWSKI

SPOTKANIA Z REMBRANDEM

Nie ośmieliłbym się pisać o Rembrandcie tak, jak wolno pisać autorom takim jak Verhaeren, Simmel czy ostatnio Van de Wetering. Każdy inaczej, każdy kompetentnie. Pozwoliłem sobie na krótkie wspomnienie o moich spotkaniach z malarzem, który od dziecka ujął mnie i podjął tak serdecznie, jak czyni to przez wieki Ojciec na grawiurze i obrazie "Powrót syna marnotrawnego". Także o moich spotkaniach z malarstwem, rysunkiem i grafiką mistrza. Spotkań tych było kilka, każde nieco inne - o nich mówi ten tekst.

←

←SPOTKANIE PIERWSZE

←

←Reprodukcje obrazów, rysunków i grafik Rembrandta oglądałem z zachwytem w dzieciństwie wyciągając książki z biblioteki Ojca. Nie były to wspaniałe albumy z barwnymi reprodukcjami, do których przywykliśmy dziś. Ojciec miał wydany w Niemczech, w Lipsku, tom, z reprodukcjami rysunków [*Rembrandt-Zeichnungen; Ausgewählt und mit einer Einleitung von Heinrich Wichman; H. Schmidt & C. Günther, Leipzig, Pantheon-Verlag für Kunstwissenschaft*] oraz esej belgijskiego poety Émile Verhaeren'a zatytułowany *Rembrandt*. Esey przełożył Stefan Zweig, i wydał „im Insel-Verlag zu Leipzig, 1923”. Wydawca dodał na końcu blok czarno-białych reprodukcji rysunków i obrazów, które uszkodziła woda z pękniętej rury kaloryfera. Nie znając wówczas niemieckiego książkę tylko oglądałem – naturalnie głównie reprodukcje. Urzekło mnie – dziś wiem – to, że Rembrandt nie trzymał mnie na dystans jak Poussin, David czy Ingres, których wspaniała sztuczność pozostawiała mnie obojętnym. Dziecko, nie wiedziałem kto to Rembrandt, ojciec mi nie powiedział uznając chyba, że tę wiedzę mam wrodzoną. Niewiedza uwalniała mnie od pytań o sprawy uboczne. Miałem przed oczyma obrazy zreprodukowane marnie w czerni i bieli, a jednak wciągała mnie ich niezwykła, gorąca aura. Aura „tych” obrazów i rysunków, odmiennych od obrazów i rysunków „innych”, intymność wnętrza, ich obojętność na to, co się dzieje wokół. Można było tam wejść i zapomnieć o świecie. Miał także Ojciec książkę „Życie i czasy Rembrandta” [H. W. van Loon; „Życie i czasy Rembrandta”, Książka i Wiedza, Warszawa, 1950] Najpierw oglądałem jej okładkę, kartkowałem; nagi tekst odstraszał. Wreszcie książkę przeczytałem w wieku kilkunastu lat z trudem, bo atmosfera jej była dla mnie ciężka. Autor – o ile pamiętam – skoncentrował się na upadku artysty, niezrozumieniu go przez świat, kreował romantyczny wizerunek „artysty wyklętego”. Zresztą więcej tam było narratora, którego oczyma czytelnik patrzył na Rembrandta niż samego Rembrandta. W każdym razie lektura uświadomiła mi, kto to Rembrandt. Po latach ojciec dał mi swój lipski tom z rysunkami wpisując zwięzłą dedykację: „Pawłowi – Ojciec, 24. XII. 64. A więc Boże Narodzenie.

←Od dziecka po dziś dzień przewracam kartki tej książki: starszy człowiek siedzi na krześle, odwrócony do mnie plecami, fałdy płaszcza, który zaczepiony o poręcz obsunął się mu z prawego ramienia, spływają ku podłodze. Fałdy te łączą się z fałdami tuniki. Mężczyzna w rękach trzyma książkę opartą na kolanach. Czyta lub przerwał czytanie. Książka to Biblia. Rysunek jest najpewniej studium postaci uczonego w Piśmie, którego Rembrandt umieścił po lewej stronie namalowanego około roku 1628 obrazu „Elizeusz przepowiada swoją śmierć”.

←Sangwina sprawia, że rysunek żyje bardziej, niż gdyby był wykonany ołówkiem. A dalej: w fotelu przysnęła kobieta – Hendrickje; narysowana piórem i lawowana pędzlem – chyba w 1657; głowa wsparta na prawej dłoni, świecą partie sukni, reszta postaci ginie w półmroku. I mędrzec i Hendrickje zostali „przyłapani” w sytuacjach nieoficjalnych, nie pozują, nie wiedzą lub zdają się nie wiedzieć o spoczywającym na nich oku artysty. Słowo „przyłapani” ująłem w cudzysłów, bo nie jest to ani „le regard” Sartre’a, ani „przydybanie” w sensie Gombrowicza. Spojrzenie Rembrandta otula z miłością tego, na kogo patrzy a rysunek jego odsłaniając – zasłania, kryje... Nie ma w nim podglądactwa, nie ma voyeryzmu. Chora Saskia nie jest wydana ciekawskiemu spojrzeniu reportera. Bo Rembrandt nie jest reporterem – jak się niektórym niekiedy zdaje.

←Dalej: Jezus myje nogi Piotrowi. Właśnie „myje” nie „umywa”. Piotr wpatruje się zdumiony w swą prawą stopę, którą Jezus zdecydowanym ruchem szoruje z brudu. Nie patrzę na scenę z zewnątrz, jestem tam, we wnętrzu, wśród jej uczestników.

←SPOTKANIE DRUGIE

←

←Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem zobaczyłem po przeprowadzce z Poznania do Krakowa. Poszedłem do Muzeum Czartoryskich i Rembrandt pociągnął mnie bardziej niż Leonardo. Widziałem pejzaż, Samarytanina znalazłem później. Przesiąknięty postimpresjonizmem nie rozumiałem obrazu, tego, że można pień drzewa i liście po prostu narysować a nie „utkać” – jak Cybisowa – z drobnych dotknięć pędzla, które tworzą rozwibrowaną plamę. Zdumiewało mnie to, że można pędzlem pociągnąć, przesunąć go po płótnie, a nie tylko nim płótno dotykać. Miłosierny Samarytanin – rozpoznany – niewiele mnie obchodził. Fascynowało drzewo i pejzaż w dali. Takiej dali nie było w obrazach postimpresjonistów. Ujmowała „logika serca”.

←Już w Krakowie dostrzegłem na półce niewielkiej szafki bibliotecznej Ojca książkę Eugène Fromentin w przekładzie Jana Cybisa, której tytuł „Mistrzowie dawni” urzekł mnie oddechem dziejów tchnącym ze słowa „dawni”. Dawni, więc poza zgiełkiem dnia, dawnością sprawdzeni, no i mistrzowie! Częściowo wiedziałem już o istnieniu obrazów, o których pisał Fromentin, o istnieniu wielu dowiedziałem się dzięki czarno białym reprodukcjom, dalsze zobaczyłem po latach podążając w jego ślady przez Belgię i Holandię. Zaskoczyło mnie, że Fromentin nie podziwia Rembrandta tak, jak podziwia Pottera czy Ter Borsch’a; Metsu czy Ruisdaela. Wielbi i nie wielbi, chce uznać lecz się lęka. Rembrandt jakby przerastał jego francuską *capacité*, nie pozwalał się ująć w kategorie, z którymi Fromentin do niego przystąpił, poprzez które nań patrzył. Patrzył i nie widział - jak uczniowie w Emmaus, widzieli wędrowca, nie widzieli Jezusa. Wszystko było przed nim, jak Jezus przed oczyma uczniów, ale łuski nie opadły z oczu jego. Fromentin jednak uświadomił mi znaczenie Syndyków, Wymarszu strzelców, Lekcji anatomii, choć postawienie przezeń w jednym szeregu z Lekcją anatomii i Strażą Byka Paulusa Pottera wydaje mi się nieporozumieniem.

←SPOTKANIE TRZECIE

←

←Podczas studiów w krakowskiej ASP wyjechaliśmy na wycieczkę do Grecji w drodze powrotnej zahaczając o Wiedeń. Wycieczkę zorganizował sobie tylko wiadomymi sposobami nasz profesor historii sztuki – Włodzimierz Hodys, entuzjasta i erudyta, któremu pokolenia studentów wiele zawdzięczają. Prof. Hodys dysponował niedostępnymi dla nas reprodukcjami dzieł sztuki, zwłaszcza zachodniej sztuki współczesnej, która nie była mile widziana przez naszych ówczesnych władców. Pokazywał nam je na wykładach, co zresztą nie sprzeciwiało się poglądom artystycznym naszych profesorów, uformowanych w latach międzywojennych, którzy nigdy nie zgłosili akcesu do socrealizmu płacąc co najwyżej – z rzadka - haracz władzy okolicznościowymi pracami. Socrealizmu na ASP bardziej domagali się po wojnie komunizujący studenci jak A. Wróblewski, niż narzucali go profesorowie.

←Profesor Hodys zaraził nas miłością do sztuki, niespożyta energia pchała go do prac na rzecz studentów, do których nie był zobowiązany. Taką pracą była wycieczka do Grecji.

←Wracając zatrzymaliśmy się we Wiedniu. Naszym mieszkaniem był wagon kolejowy „zaparkowany” na bocznicy. Stamtąd wyruszyliśmy na wycieczki, przede wszystkim do Kunsthistorisches Museum, gdzie najpierw uderzyło mnie „Wnętrze” Ver Meer’a, potem, w aneksach do głównego ciągu sal – Rembrandt. Zdumiało mnie to, że obrazy są niewielkie i oparte nie tyle na kontrastach, ile na analogii barw. Rozbiło to moje *apriori*, które powstało we mnie nie wiem dla czego. Wydawało mi się – na podstawie oglądanych dotąd reprodukcji – że wszystkie obrazy Rembrandta są duże, a niektóre bardzo duże. To ostatnie zresztą mniemanie potwierdziło się w Amsterdamie przed *Strażą Nocną*. Wyobrażałem sobie ponadto jego płótna jako kolorowe, mocno kolorowe. Wiedeńskie płótna przewróciły to *apriori*. Potem okazało się, że portret Tytusa czy autoportret z Wiednia są bardziej tonowane, zaś Żydowska narzeczona bogatsza w odcienie i że barwność płócien Rembrandta na czym innym polega, niż barwność obrazów impresjonistów na przykład. Jakkolwiek by nie było zapamiętałem zachwyty, jaki ogarnął mnie przed portretem Tytusa zwłaszcza...

←SPOTKANIE CZWARTE

←

←Któregoś dnia, w późnych latach sześćdziesiątych, spotkany na Rynku krakowskim Adam Hoffmann polecił mi komplet facsimile akwafort Rembrandta znajdujących się w zbiorach rosyjskich, pudło można było nabyć w „księgarni radzieckiej” właśnie przy Rynku. Ojciec siedzący z kimś w pobliskiej kawiarni – nie pamiętam której – dał mi na ten cel 600 złotych, co wówczas nie było sumą wygórowaną. W porównaniu z książkami polskimi – nie mówiąc o wydawnictwach zachodnich, nie na zwykłą kieszeń – dostępne w tej księgarni rosyjskie książki o sztuce były tanie. Tanie – bo obficie dotowane. Ogromne, brązowe pudło zawierało niemal wszystkie akwaforty Rembrandta. Oglądałem je i przeglądałem z nabożeństwem, podziwiając zwłaszcza znane z dzieciństwa i ukochane „Trzy drzewa” oraz chwytającą za serce postać Ojca z Powrotu syna marnotrawnego.

←Oryginalne grafiki Rembrandta zobaczyłem dopiero po latach – już w XXI w – zwiedzając muzeum przy Domu Rembrandta w Amsterdamie. Nawykły do ogromnych płacht grafiki współczesnej musiałem zcisnąć świadomość, aby nawiązać kontakt z dziełami. Raz jeszcze zobaczyłem, jak można zrobić coś z niczego: mały mostek nad strugą, widziany z żabiej perspektywy, ktoś oparty o poręcz, drzewo...; brzeg kanału, krowy, ktoś wychodzi z wody. Nic... - i wszystko!

←Małopolskie Centrum Kultury pokazało ostatnio (wiosna, lato 2006) wystawę: „Rembrandt i konkurenci”. Konkurenci opisują perfekcyjnie powierzchnię. Rembrandt uwidacznia ducha. Jego poszarpana kreska ujawnia wnętrze, nigdy nie opisuje, nie gada. Oto jedna z kilku Rozmów z Samarytanką. Pewna siebie kobieta stoi przy studni. Ona wie. Z niejaką wyższością spogląda na człowieka po jej prawej, tak – jak to tylko kobieta potrafi. On, oparty o jakieś kamienie czy ruiny, lekko przysłonięty chaszczami, spogląda na nią szeroko otwartymi oczyma, jakby się jej bał, jakby zląkł się zadufanej w sobie baby, która najwyraźniej ma się za kogoś lepszego. Milczą. Może właśnie padły słowa: „Jakże ty, będąc Żydem...” co w przekładzie na język dzisiejszy i wulgarny mogłoby zabrzmieć: „Czego odemnie chcesz, Żydzio! Wody? Ja ci dam wody! – albo jeszcze gorzej, jeśli spotkanie przy studni jakubowej pojmiemy jako zagadnięcie – bo to Jezus zagadnął! – Palestynki przez Judejczyka. Dziś – a.d. 2006. Mina jej – mimo nadęcia – pokazuje, że pochylony człowiek zasiał w niej niepokój – gestem, wyglądem, wyrazem twarzy...? Twarzy, na której nie maluje się racja, nieodparta słuszość. To nie jest twarz „straszliwego wychowawcy” z rysunku i sztuki Witkacego, twarz przypominająca witkacowego ojca i nękający ogień jego dydaktyki, jego ciągłych pouczeń, wykładu swoich racji. Jezus Rembrandta nie jest też kimś, kto ma wiedzę, która daje władzę. Między nim a Samarytanką wyraźnie widać buberowską przestrzeń dialogu, dramatu odsłaniania prawdy, która – ujawniona – nie zniszczy Samarytanki tak, jak ujawniona prawda o kazirodztwie zniszczyła Edypa. Spojrzenie Jezusa ogarnia pytająco Samarytankę, jej spojrzenie...

←Także „Powrót syna marnotrawnego”. Ten Ojciec, który przygarnia syna, za-bacza, wy-bacza, prze-bacza... - nie ma baczenia na czyny syna, bo wrócił, bo jest, bo upadł do jego nóg.

←Tu i tam Rembrandt przy-chwycił wydarzenie dialogu. Jeśli dwanaście lat starszy od Rembrandta (urodzonego [15 lipca 1606](#) w [Leiden](#), zmarłego [4 października 1669](#) w Amsterdamie) Nicolas Poussin (urodzony w [Les Andelys](#), 1594 – zmarły Rzymie około 1665) mówi do nas animując woskowe lalki, stosując teatralną, „koturnową”, hieratyczną gestykulację aktorów recytujących swe kwestie na deskach pudełkowej sceny, możliwą w tetrze Corneille’a; jeśli Rubens (ur. [28 czerwca 1577](#), zm. [30 maja 1640](#)) sięga w scenach religijnych po barokową retorykę kontrreformacyjnych kazań, chce działać na wyobraźnię tak, jakby stosował się do zaleceń sformułowanych w *Ćwiczeniach duchownych* św. Ignacego Loyoli, to dramat Rembrandta nie jest sztuką sceny, teatru, w każdym razie nie siedemnastowiecznego teatru. Jest sztuką, w której oko artysty służy sercu a termin ten rozumiem tak, jak Dietrich von Hildebrandt. *Nota bene* protestant Rembrandt lepiej wprowadza w świat Ewangelii niż katolik Rubens i tym samym – paradoksalnie – lepiej spełnia oczekiwania „Ćwiczeń” św. Ignacego...!

←Wracając do „Powrotu syna marnotrawnego” – twarz Ojca i twarz syna w akwafortcie są niemal czarne! Jednak to nie są czarnoskórzy! Kreski nie opisują koloru skóry, wydobywają twarze, oblicza, te, których – według Lewinasa – nie widać okiem, choć są dane. W obliczu Ojca nie ma pouczenia, żadnego „a nie mówiłem! Trzeba było siedzieć w domu.” Jest tylko erupcja miłości. Promieniuje nią też cała postać Ojca, sylweta, ruch, krok i skłon ku synowi, gest przygarnięcia, podjęcie syna, który przyłgnął, przywarł do Ojca gestem bezgranicznej prośby, bezgranicznego oddania, bezgranicznej ufności. Grafika Rembrandta powinna znaleźć się na każdej okładce encykliki o Bożym Miłosierdziu Jana Pawła II a także ilustrować „Dzienniczek” siostry Faustyny – ze względu na syna, którego postawa i twarz odsłaniają w pełni znaczenie słów „Ufam Tobie” oraz ze względu na oblicze tego, komu ufam. Dla mnie syn to także świat, który „jęczy i wzdycha w bólach rodzenia”, który powraca do Boga... – trochę po neoplatońsku.

←Znaki, ślady, akwafortowe kreski na odbitce odsyłają czy prowadzą ku temu, co Rembrandt widział. Jeżeli „konkurenci” – opisując kształty, modelując, cieniując – wyczerpują się w odbitce, to Rembrandt odsyła poza odbitkę. Czy jest to symbolizowanie? Na pewno Rembrandt „daje do myślenia”, ale jakże inaczej niż formy symboliczne dawały do myślenia Panoffskiemu. Rozumienie symboli u Rembrandta – jeżeli o takich mówić wolno – nie wpisuje się w ramy ikonologii. Symbol u Rembrandta nie tyle wprowadza w kontekst kultury ile raczej poza niego wyprowadza!

←Jeśli na grafikę tę patrzy odpowiednio wrażliwy człowiek nic nie wiedzący o chrześcijaństwie, to – tak myślę – Rembrandt także i jemu otwiera transcendencję i otwiera ją inaczej i niż sztuka Zen czy sztuka abstrakcyjna, inspirowana często gnozą. Jest to także inna transcendencja, *sensu stricto* chrześcijańska.

←Myślę, że sens symboliczny ma u Rembrandta postać-forma. Naturalnie nie każda postać-forma ma symboliczny sens, ta ma! W *Metafizycznym przeżyciu* otwiera mi Rembrandt *Tajemnicę Istnienia*, która jednak nie jest – jak dla Witkacego – chłodnym, cichym światłem. Otwarta przez Rembrandta *Tajemnica Istnienia* to bijące miłością serca Boga.

←SPOTKANIE PIĄTE

←

←W latach siedemdziesiątych, będąc w Belgii i pamiętając tytuł rozdziału z książki Fromentina „Rubens w Muzeum w Antwerpii”, odwiedziłem Antwerpskie Muzeum. Szukałem obrazów Rubensa, które oczywiście zobaczyłem, znalazłem jednak niewielkie płótno Rembrandta: kobieta leżąca w łóżku, widziana od stóp, śpiąca, twarz częściowo przysłoniona kołdrą. Obraz malowany tłusto, szerokimi pociągnięciami pędzla, rysunek był – jest – konsekwencją tych pociągnięć. Poczułem się niemal zażenowany intymnością sceny, którą dane mi było niejako podglądać. Uderzyły mnie także dwa portrety w niewielkiej sali malarstwa holenderskiego. Widziałem wewnątrz, ciała rąk namalowanych postaci, nabrzmiałe żyły, ścięgna, skóra była niemal przezroczysta...

←SPOTKANIE SZÓSTE

←

←Wreszcie, pod sam koniec XX wieku, dotarłem do Amsterdamu, którego mapę wielokroć oglądałem bez wiary, że kiedyś tam będę. W Rijksmuseum, wstrząsnęła mną *Czytająca*, na końcu ciągu nisz z obazami widać już *Wymarsz strzelców*. Mówią, że do obrazu pozowała matka artysty. Jej ręka – znów ręka! – spoczywa na rozwartej księdze, pomarszczona skóra... Fałdy namalowane cienkim pędzlem z niebywałą precyzją i dokładnie. Ręka odsłania słabość heideggerowej metody opisu, Czy rzeczywiście istoczy się tu prawda spracowanej ręki chłopki? Coraz bardziej myślę, że Heidegger malarstwa nie bardzo pojmuje, że myśli malarstwo literaturą, słowami, a przecież to, co w malarstwie cenne znajduje się poza czy między słowami.

Olbrzymie wrażenie wywarła na mnie podziwiana także przez Van Gogh'a *Żydowska narzeczona*. Mniej zachwycił mnie *Wymarsz strzelców*.

Odwiedziłem też Dom Rembrandta przy Jodengracht. Pracownia, mimo że zrekonstruowana, zrobiła na mnie głębokie wrażenie! Na środku stoi sztaluga – taka jak we wnętrzu z Bostonu – z płótnem naciągniętym na ówczesny sposób – sznurkiem przewleczonym „na okrętkę” przez otwory w sztywnej ramie i w płótnie. Grunt szary. Obok rynienka na pędzle pozwalająca zanurzyć je płasko w oleju i dzięki temu utrzymywać nieodkształcone w stałej gotowości. Stołek – Rembrandt zasadniczo malował siedząc. Pod ścianami jakieś czyste płótna. Oczywiście – dekoracja, ale dekoracja chwytająca za serce. Okna przesłaniane dwuczęściowymi okiennicami, całkowicie lub częściowo, pozwalały operować światłem, nad oknem w kącie płócienny ekran, którego refleks rozjaśniał w razie potrzeby partie modelu. Ten kąt przy oknie zaaranżowany został według jednego z rysunków Rembrandta z pozującą tu właśnie modelką.

Przy pracowni magazyn rekwizytów, wśród nich odlewy rzeźb antycznych traktowane przez malarza jako pomoc, nie jako ponadczasowe wzory do naśladowania.

←Piętro niżej pracownia graficzna, prasa, wałki, tampony, jakieś słoiki, płyty – narzędzia grafika uprawiającego akwafortę.

Pokój Saskii!

Dom – mimo, że odrestaurowany – pozwolił mi zbliżyć się do Rembrandta, dotknąć jego warsztatu, w którym nie ma nic nadzwyczajnego. To, co istotne jest tajemnicą i nią pozostanie.

SPOTKANIE SIÓDME

Będąc w Monachium, w Pinakotece, zobaczyłem Pasję malowaną przez Rembrandta i Chrystus zmartwychwstały stanął przedemną tak, jakbym był w mrocznym Wieczerniku sam. Różnica pokaże się lepiej, jeśli porównamy Rembrandta z ver Meer'em, który malując swoje obrazy posługiwał się także „szkiełkiem i okiem”, by sięgnąć do mickiewiczowskiej opozycji. „Serce” – obecne – współgra w nich ze „szkiełkiem i okiem”.

Poza tym obrazy Ver Meer'a wiążą się ze sceną pudełkową i monookularną perspektywą zbieżną. Rembrandt czyni widzialnym.

Rembrandt - czuje sercem, przestrzeń jego obrazów jest – by tak rzec - przestrzenią serdeczną, inną zdecydowanie od przestrzeni w obrazach Ver Meer'a, który nie wgrzyzał się wprawdzie w tajniki perspektywy jak Giovanni Battista Alberti, Paolo Ucello czy Piero della Francesca a tylko ją stosował, jednak stosując porządkował dane przy pomocy matematyki, bo geometria jest działem matematyki. Przestrzeń konstruował. Był konstruktywistą *avant la lettre*. Z tym, że nie tylko konstruował, konstrukcja służyła jego wyobraźni, nie stała się dlań jedynym tematem, dzięki czemu malarstwo Ver Meer'a jest pełne.

Przestrzeń obrazów, grafik i rysunków Rembrandt'a nie jest konstruowana. Obraz jest raczej rozwijany... Chrystus z Monachium staje tu oto, nie w przestrzeni zbudowanej wedle praw perspektywy; poza mną.

←SPOTKANIE ÓSME

←

←Dzieło Rembrandta doczekało się ostatnio gruntownego opracowania i swoistej reinterpretacji. Ernst van de Wetering napisał książkę o tajemnicach Rembrandta¹, egzemplarz ofiarowała mi Gerdien Verschoor, z którą zaprzyjaźniłem się towarzysząc jej badaniom nad Kapistami.

Autor uczestniczył w *Rembrandt Research Project* powołanym w 1968 celem ustalenia, który Rembrandt jest *prawdziwym* Rembrandtem. Jest ona niejako sprawozdaniem ze śledztwa poszukującego prawdziwego Rembrandta, wśród wielu jemu podobnych. Śledztwo zaczęło się już za życia malarza a z biegiem lat stawało się coraz bardziej konieczne, gdyż przybywało falsyfikatów. Autor książki od 1969 związany był także z ekipą *Central Research Laboratory for Objects of Art and Science* w Amsterdamie i przez niemal trzydzieści lat poświęcał się badaniom techniki malarskiej Rembrandta analizując nie tylko dzieła, lecz także teksty związane bliżej lub dalej z dziełami artysty. Pozwoliło mu to zgłębić problematykę a także poznać i lepiej zrozumieć siedemnastowieczną praktykę warsztatową i jej szeroko pojęte tło teoretyczne. Badając gruntownie jeden wątek dziejów sztuki — dzieło malarskie Rembrandta — zyskał nadto, jak to często bywa w nauce, nieoczekiwane perspektywy, dostrzegł niewyjaśnione problemy i rozległe pola badań. Konsekwencją było powstanie książki. Autor omawia

¹ Ernst Van de Wetering. *Rembrandt, The Painter at Work*; Amsterdam University Press, Amsterdam, 1997

materiały malarskie używane przez Rembrandta w różnych okresach twórczości a więc deski i ich przygotowanie, płótna, sposoby przyrządzania i nakładania zaprawy, spoiwa; omawia jego paletę czyli zarówno przedmiot o tej nazwie jak i dobór farb, których Rembrandt używał; fakturę czyli nakładanie farb na deskę lub płótno i jego rezultaty — odmienne w różnych okresach twórczości; wreszcie użycie koloru i barwną tonację płócien a także — co niezwykle interesujące — kreowanie idei obrazu w umyśle artysty i na płótnie, sprawę rysunków przygotowawczych, początek realizacji obrazu.

←Van de Wetering podziwiał Rembrandta zawsze, jednak przedmiot podziwu a i sam podziw różnią się wielce od kontemplacyjnego obcowania z płótnami Mistrza już po przeprowadzeniu badań, które to badania wzbogaciły obcowanie autora z obrazami Rembrandta między innymi dlatego, że zmusiły go do zrewidowania krążących wśród historyków sztuki poglądów na temat rodzajów podobrazia, gruntów, farb, spoiw, sposobu malowania — w tym użycia przezeń laserunków. Zmusiły go również do zrewidowania myślenia o poglądach Rembrandta na sztukę malarską.

←Zatem Van de Wetering zajmując się **sensem technicznym** płócien Rembrandta, stawia sobie filozoficzne pytanie — częściowo ukryte za rzeczowością badacza — o to, co w jego sztuce malarskiej sprawia, że tworzył arcydzieła. Dlatego myślę, że autor analizując sens techniczny obrazów Rembrandta doprowadza czytelnika do kontemplacji ich wartości metafizycznych.

←Idąc tą drogą wskazuje na niezwykłą **koncentrację** Rembrandta w każdym jego płótnie, rysunku czy grafice widoczną poprzez ogromne bogactwo i różnorodność *modi* spontanicznego prowadzenia linii i kładzenia plam tworzących obraz, rysunek czy grafikę. Owe *modi* spontaniczności nadają właściwy dziełu **rytm**.

←Rytmiczna faktura dzieł Rembrandta jest **spontaniczna**, i to widać gołym okiem. Czuć w niej **swobodną** rękę malarza. Badania Van de Weteringa potwierdzają wrażenie, lecz dowodzą także, że uznanie Mistrza za protoekspresjonistę, które niejednemu przychodziło na myśl, jest błędne. Spontaniczność jego jest bowiem temperowana, nabyta długim i nieustannym ćwiczeniem ręki, którą prowadzi uporządkowana *psyche*; porównana ze spontanicznością innych artystów mniejszej rangi — odsłania jego **wielkość**. Dla nich jest spontaniczność niejako artystycznym programem, celem w sobie i daje temu, który ją posiadał, zadowolenie z samego siebie; dla Rembrandta spontaniczność nie wynika z narzuconego sobie programu, nie jest czymś wymyślonym, nie jest celem ani nawet środkiem do celu, płynie z **serca** jak woda ze źródła i przenika jego **artystyczną sprawność**. Rembrandt nie „robi” spontanicznej faktury, on **jest** spontaniczny a umożliwia mu to całkowita **czystość spojrzenia**. Stosując scholastyczną formułę powiedziałbym, że u Rembrandta *operatio sequitur esse*. Dla Van de Weteringa spontaniczność jest najbardziej intrygującą częścią sztuki Mistrza.

←Przyglądając się wraz z autorem genezie dzieł Rembrandta, badając stadia rozwoju akwafort, widząc jego rysunkowe próby rozwiązania malarskich problemów, analizując proces malowania obrazów dany na zdjęciach rentgenowskich, pojmowałem coraz lepiej, że sztuka Rembrandta jest tyleż **spontaniczna** co **kontrolowana**. Tyleż **swobodna**, co **poddana rygorom**. Rembrandta zarys kompozycji na desce lub płótnie bywa **improwizacją**, która nie wyklucza **kalkulacji**. Rembrandt malując nieustannie poszukuje nowych rozwiązań, wypróbowuje efekty już to koncypując dzieło, już to pracując nad nim.

←Zamknąwszy tom lepiej pojąłem, dlaczego *qualité* obrazów Rembrandta w warstwie technicznego sensu określają związane z tym sensem **malarskie efekty**, które obmyślał planując lub malując obraz; że nazwaniu Rembrandta protoekspresjonistą sprzeciwia się jego sztuka, która jest — owszem — spontaniczna ale spontaniczność tę determinuje inteligencja badająca środki i metody sztuki, a także umiejętność ich stosowania *in concreto*. Rembrandt — dokonując w trakcie pracy małych i wielkich zmian w obrazie — doświadczał, próbował kompozycję, wyważał proporcję światła do cienia, regulował oświetlenie, rewidował kontury a w obrazach historycznych przerabiał narrację. Van de Wetering jest przekonany, że jedyną możliwą interpretacją tej procedury malarskiej jest Rembrandta **wola** takiego prowadzenia oka widza, aby biegło drogą, którą mu malarz wyznaczył. Sztuka baroku była przesiąknięta ideami sposobów kierowania okiem widza a Rembrandt — ponad wszelką wątpliwość — idee te znał. Mimo to widz nie czuje, że malarz potęguje efekt obrazu za pomocą przemyślnych zabiegów. Efekt stwarza w obrazie **pewność ręki** Rembrandta, **moc** jego **wyobraźni**, swoiste **zjednoczenie artysty i dzieła** podczas malowania, ostatecznie **wielkość Mistrza**. Dzięki temu obraz nie zmienia się w zbiór chwytów malarskich służących manipulowaniu widzem.

←Ernst Van de Wetering opisał więc jedną z dróg, na której Rembrandt sięga do najgłębszych zasad sztuki malarskiej, odsłonił związek obrazów Rembrandta z wartością transcendentną i absolutną, pokazał co sprawia, że obrazy jego są arcydziełami.

←W swych badaniach nie popełnił autor błędu biografizmu, który to błąd – grzech – potępił u Saint Beuve’a Proust. Nie tłumaczył twórczości artysty poprzez jego życie — raczej życie zrekonstruował poprzez twórczość. Przede wszystkim jednak pokazał prawdziwego Rembrandta: prawdziwego malarza i prawdziwego człowieka, nie personę utkaną z przyziemnych anegdot i plotek.

Spotkania z Rembrandtem podsunęły mi wielki temat: **Intuicja i intelekt w malarstwie Holenderskim, Rembrandt i Van Gogh; Ver Meer i Mondrian.**