

DOROTA DEC

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE, MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH

O REMBRANDTA *KRAJOBRAZIE Z MIŁOSIERNYM SAMARYTANINEM*

Rok 2006 upłynął pod znakiem obchodów czterechsetnej rocznicy urodzin Rembrandta. Z tej okazji na całym świecie zorganizowano wiele okolicznościowych wystaw i pokazów oraz różnego rodzaju imprez, ukazały się też liczne wydawnictwa przypominające i analizujące twórczość tego wielkiego holenderskiego artysty.

Muzeum Narodowe w Krakowie, sprawujące opiekę nad zbiorami Fundacji Książąt Czartoryskich, w których od blisko dwustu lat przechowywany jest *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta¹, również włączyło się w te obchody, organizując cykl publicznych wykładów oraz specjalny pokaz „Na drodze do Jerycho”, na który złożyły się kilkakrotne powiększenia fotograficzne całego obrazu i jego fragmentów (il. III): Samarytanin i ranny człowiek, para ludzi stojących na skraju lasu, myśliwy i jego pomocnik, zaprzężony w cztery konie powóz, dwie drobne postacie w głębi, uznawane za kapłana i lewitę, oraz obszerna partia rozległego pejzażu po lewej stronie, wypełnionego ludzkimi postaciami i zwierzętami, zamknięta panorama miasta otoczonego murami, na których stoją wiatraki. Ta przestrzenna instalacja, nawiązująca do scenografii barokowego teatru, pozwoliła rozeznaczyć wiele szczegółów, trudnych do zauważenia ze względu na niewielkie rozmiary obrazu, a także umożliwiła widzowi „wejście” w ten niezwykle obraz i wędrówkę poprzez jego świat, stwarzając okazję do zetknięcia się oko w oko z protagonistami biblijnej historii, a także do dokonania spostrzeżeń, o których za chwilę będzie mowa. Przez pewien czas widzowie mieli możliwość skonfrontowania swoich wrażeń z oryginałem obrazu Rembrandta, wystawionym w Galerii Obrazów Muzeum Książąt Czartoryskich, zanim został on, w październiku 2006 r., wysłany na wystawę *Krajobrazy Rembrandta* w Stedelijk Museum De Lakenhal w Lejdzie², stanowiącą ważne podsumowanie dotychczasowych badań nad krajobrazami artysty, prowadzonych od lat przez autorów Korpusu dzieł Rembrandta i m.in. Cynthię Schneider.

W latach 2003–2004, w pracowni konserwacji Muzeum Książąt Czartoryskich przeprowadzono oczyszczenie obrazu, które miało poważne znaczenie przede wszystkim dla uczytelnienia wysokich jakości

¹ Rembrandt, *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*, olej, deska dębowa, wym. 42,2×65,5 cm, nr inw. XII-290. Obraz wielokrotnie omawiany był w literaturze rembrandtowskiej, ale najważniejsze opracowanie, zawierające wcześniejszą literaturę to monografia M. Rostrowskiego, *Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie*, Warszawa 1980. Obraz omówiony jest jako pewne i autentyczne dzieło Rembrandta w: A. Corpus of Rembrandt Paintings, Dordrecht-Boston-London 1989, t. 3, nr A 125. Został on również opisany w najobszerniejszej monografii dzieł pejzażowych artysty: C.P. Schneider, *Rembrandt's Landscapes*, New Haven & London 1990. Próbę symbolicznego odczytania obrazu podjął A. Ziembka, „*Krajobraz z przypowieścią o miłosiernym Samarytaninie*” *Rembrandta: próba interpretacji symbolicznej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, L, 1988, nr 1–2, s. 31–46. Wszystkie fotografie do niniejszego artykułu zostały pozyskane z archiwów poszczególnych instytucji będących właścicielami dzieł i udostępnione autorce nieodpłatnie, za co serdecznie dziękuję.

² Pierwsza wersja wystawy *Pejzaże Rembrandta* pokazana została w Kassel (23 VI – 17 IX 2006), ale obraz krakowski wystawiany został tylko na pokaz w Lejdzie (6 X 2006 – 7 I 2007); wystawie towarzyszyła książka wydana przez Ch. Vogelara i G.J.M. Webera, *Rembrandts Landschaften*, Staatliche Museen Kassel, München 2006 (*Rembrandt's Landscapes*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 2006).

formalnych dzieła. Po usunięciu starych werniksów i zabrudzeń obraz odzyskał przestrzenność dzięki uwidocznieniu kolejnych, układających się w głąb, planów. Rezultaty tych prac konserwatorskich oraz wyniki przeprowadzonych z tej okazji badań technologicznych, które opublikowały krakowskie konserwatorki³, są w pełni zgodne ze spostrzeżeniami zawartymi w eseju w katalogu wystawy pejzaży Rembrandta przez E. Melanie Gifford⁴.

Malarstwo krajobrazowe nie było głównym przedmiotem zainteresowań Rembrandta. Z początkiem lat 30. XVII w. artysta zaczął wprowadzać na szerszą skalę pejzażowe tła do obrazów biblijnych i mitologicznych, a pod koniec tej dekady i w następnym dziesięcioleciu namalował kilka samodzielnych pejzaży niewielkich rozmiarów, do których zalicza się obraz krakowski. Powstały w roku 1638, na co wskazuje data umieszczona po prawej stronie, u dołu, obok sygnatury, jest dziełem wyjątkowym wśród nielicznych krajobrazów Rembrandta.

Na wystawie w Lejdzie obraz krakowski został umieszczony na samym początku pokazu i od niego właśnie zaczynała się prezentacja całego bogatego materiału wystawowego, na który złożyły się wszystkie – poza krajobrazem z Brunszwiku – samodzielne olejne pejzaże Rembrandta, pejzaże innych artystów holenderskich z kręgu artysty oraz liczne rysunki i ryciny o tej tematyce. Pośród tego obfitego materiału krakowski obraz wyróżniał się przede wszystkim niespotykanym w pozostałych pejzażach, tak Rembrandta, jak i innych artystów, stopniem natężenia dramatyzmu, osiągniętego formalnymi środkami, a służącemu przekazaniu ponadczasowych i uniwersalnych treści.

Obraz krakowski stanowi niejako podsumowanie wcześniejszych doświadczeń Rembrandta, zarówno w odniesieniu do tradycji artystycznej, m.in. manierystycznego pejzażu niderlandzkiego, jak i własnych prób na tym polu, a zarazem jest punktem wyjścia do dalszych, nowatorskich poszukiwań.

Przede wszystkim należy podkreślić, że postacie z ewangelicznej przypowieści Chrystusa o miłosiernym Samarytaninie, przytoczonej przez Łukasza (10; 30–37), przedstawione zostały nie, jak to na ogół dotąd bywało, „na tle” pejzażu (nawet w obrazach samego Rembrandta), ale zostały z tym pejzażem, w głęboko przemyślany sposób, ściśle połączone. Stan natury – w tym wypadku przemijająca burza i przebijające się przez ciemne chmury promienie słońca – podkreśla dramatyzm wydarzeń rozgrywających się w świecie ludzkim. Badająca strukturę pejzaży Rembrandta E. Melanie Gifford, zwróciła uwagę, że w przeciwieństwie do innych, współczesnych mu pejzażystów, Rembrandt kończąc malowanie obrazu nigdy nie dodawał nawet najmniejszych ludzkich figur, lecz od razu w fazie wstępnej wyznaczał im ściśle określone miejsca w kompozycji i od początku brał pod uwagę interakcję pomiędzy pejzażem, a ludzką postacią⁵.

Jak już wielokrotnie podkreślano, malując obraz z przypowieścią o miłosiernym Samarytaninie Rembrandt odwołał się do znanych mu wcześniejszych przedstawień tego tematu w malarstwie i grafice niderlandzkiej. Ten biblijny temat stał się niezwykle popularny w Niderlandach poczynając od 2. połowy XVI w., czego dowodzą liczne cykle graficzne ilustrujące tę przypowieść. Przeważnie taka seria rycin składała się z czterech do sześciu przedstawień ukazujących kolejne epizody: napad rozbójników na wędrującego drogą człowieka, widok porzuconej przez nich ofiary, opatrywanie rannego (m.in. polewanie ran oliwą) przez Samarytanina, Samarytanina wiozącego rannego do gospody oraz przybycie do tej gospody i uiszczenie właścicielowi zapłaty za opiekę nad rannym⁶.

Najstarszy, znany nam, cykl graficzny wykonany został przez Dircka Volkertszoon Coornherta (1522–1590), według kompozycji Maartena van Heemskercka w 1549 r.⁷ W przedstawieniach dominowały wyraźnie sceny figuralne, wielkie postacie umieszczone na pierwszym planie, przesłaniające skąpe fragmenty pejzażu widoczne w oddali (il. 1).

³ A. Grochowska-Angelus, K. Novljaković, *Rembrandt's Landscape with the Good Samaritan: Technological structure analysis and the characteristics of painting technique*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LVI, 2005, nr 3–4, s. 329–343.

⁴ E.M. Gifford, *Evocation and representation: Rembrandt's landscape painting technique*, [w:] *Rembrandt's landscape...*, s. 130–132.

⁵ *Ibidem*, s. 130–132.

⁶ P. van der Coelen, *Rembrandts passie. Het Nieuwe Testament in de Nederlandse prentkunst van de zestiende en zeventiende eeuw*, Musum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 2006, s. 107–111. W tym miejscu dziękuję serdecznie panu H. van Baarle za pomoc w pozyskaniu tego katalogu.

⁷ Cykl ten składa się z czterech rycin numerowanych. Kompletna seria znajduje się m.in. w zbiorach Gabinetu Rycin PAU, Katalog Gabinetu Rycin PAU w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. *Szkola niderlandzka*, cz. II, oprac. K. Kruciel, Kraków 2006, kat. nr 523–526, nr inw. 1479, 1480, 1481, 1482.



1. Dirck Volkertsz. Coornhert, wg Maartena van Heemskercka, *Samarytanin opatrujący ранnego podróżnika*, 1549, akwaforta, Gabinet Rycin w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Fot. PAU

Tenże Heemskerck około roku 1550 namalował obraz olejny z rozległym, widzianym z góry widokiem Rzymu (Haarlem, Frans Hals Museum, nr inw. 156)⁸, miasta, w którym artysta przebywał w latach ok. 1532–1535, i które było tematem wielu jego rysunków. Na bliższym planie namalowany został zadrzewiony krajobraz podmiejski, czy wręcz wiejski, wypełniony licznymi postaciami, i w tej strefie, po prawej stronie u dołu odnajdujemy scenę opatrywania ранnego przez Samarytanina. Być może wtedy po raz pierwszy ta biblijna przypowieść została wpisana w tak rozbudowaną przestrzeń, utworzoną w tym wypadku przez dwa rodzaje krajobrazu: miejski i wiejski.

W roku 1572 Hans Bol (1534–1593) w serii rysunków, według których Crispijn van de Passe St. (1564–1637) sporządził potem ryciny, ukazał sceny z historii miłosiernego Samarytanina na tle rozległego, widzianego jakby z lotu ptaka, pejzażu.

Rembrandt zapewne znał te i podobne przedstawienia z tematem Samarytanina, ale, jak się wydaje, jedną z głównych inspiracji dla jego dzieła mógł być cykl akwafort Simona Wynhoutsz. Frisiusa (1580–1629) według Hendricka Hondiusa (1573–1650)⁹. Na rycinach tego cyklu drobne postacie umieszczone zostały w pejzażu, który został wyraźnie podzielony na dwie nierówne części przez potężne drzewa na pierwszym planie. Cykl Hondiusa – Frisiusa, złożony z czterech rycin, rozpoczyna się sceną napadu rozbójników (il. 2). Rycinę tę wypełniają niemal w całości drzewa o mocno poskręconych pniach i konarach, przecinających

⁸ Repr. M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, t. 13, Leiden and Brussels 1967–1976, il. 218.

⁹ Komplet czterech numerowanych rycin znajduje się w Gabinetie Rycin PAU w Krakowie, nr 2383/1–4.



2. Simon Frisius wg Hendricka Hondiusa, *Napad na podróżnego* (napis na rycinie: Luc.10.V.30. / Descendens Jerosolymam, spoliatur et vulneratur. / 1), akwaforta, Gabinet Rycin w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Fot. PAU

ukośnie płaszczyznę karty. Pośród płatany korzeni i pni drzew widoczne są, po prawej stronie, postacie oprawców znęcających się nad wędrowcem. W drugiej scenie widzimy rannego, porzuconego pod drzewem, oraz kapłana i lewitę, którzy oddalają się od niego w dwie przeciwne strony (w innych przedstawieniach kapłan i lewita przeważnie idą jeden za drugim, w pewnej odległości od siebie), nie udzieliwszy mu pomocy (il. 3). W głębi sceny, na drodze, widoczne są dwie postacie, zapewne myśliwi, z których jeden unosi strzelbę strzelając do ptaków. Być może stąd zaczerpnął Rembrandt podobny motyw do swojego obrazu. Kolejna scena to opatrywanie rannego (il. 4), ostatnia zaś przedstawia Samarytanina zbliżającego się do gospody, wiozącego rannego na koniu (il. 5). W jego kierunku wybiega gospodarz i towarzyszący mu pies. Niewykluczone, że z tej kompozycji Rembrandt wziął pomysł umieszczenia psa na swojej rycinie z Samarytaninem z roku 1633 (B. 90). W latach 1633–1650 Rembrandt kilkakrotnie zajmował się tą ewangeliczną przypowieścią. Wykonał kilka rysunków przedstawiających opatrywanie rannego oraz przybycie Samarytanina z rannym do gospody¹⁰.

Można przypuszczać, że również na obrazie krakowskim Rembrandt zamierzał początkowo ukazać scenę opatrywania rannego przez Samarytanina, jedną z najczęściej przedstawianych na rycinach i obrazach. Wskazuje na to – widoczna tylko w podczerwieni – sylwetka człowieka w turbanie na głowie, siedzącego na ziemi, obok łba konia lub osła (il. 6). Zapewne pierwotnie artysta chciał przedstawić Samarytanina opatrującego rannego leżącego u jego stóp. Zmienił jednak zamiar i w ostatecznej wersji obrazu widzimy nowe rozwiązanie, niespotykane dotąd w innych przedstawieniach tego tematu. Opatrzony już ranny człowiek usadowiony został na grzbiecie zwierzęcia, które przesłania stojącego poza nim Samarytanina, tak że widać tylko jego zwieńczoną turbanem głowę i dłoń obejmującą siedzącego na zwierzęciu, bezwładnego człowieka (il. IV).

¹⁰ Wymieniają te rysunki i ryciny: Rostworowski, *op. cit.*, s. 41–46, 134; Schneider, *op. cit.*, s. 122, 247, przyp. 65.



3. Simon Frisius wg Hendricka Hondiusa, *Kaplan i lewita mijają leżącego rannego* (napis na rycinie: Luc.10.V.31.32 / *Negligunt vulneratum, Sacerdos et Levita.* / 2), akwaforta, Gabinet Rycin w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Fot. PAU



4. Simon Frisius wg Hendricka Hondiusa, *Opatrywanie rannego* (napis na rycinie: Luc.10.V.34. / *Samaritanus eius miseretur.* / 3), akwaforta, Gabinet Rycin w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Fot. PAU



5. Simon Frisius wg Hendricka Hondiusa, *Przybycie do gospody* (napis Luc.10.V.34. / *Iumento imposito in hospitium deducit.* / 4), akwaforta, Gabinet Rycin w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Fot. PAU

Warto zwrócić uwagę, że dzięki temu nowemu ujęciu ranny i opiekujący się nim Samarytanin zostali zespoleni ze sobą, tworząc jak gdyby jedną postać. To wpisanie bezwładnego ciała rannego w przestrzeń pomiędzy przylegającą do jego głowy głową Samarytanina, a jego czułą dłonią pozwoliło na stworzenie wymownej figury – znaku wyrażającego jakby samą istotę miłosierdzia.

Problem ten zajmował Rembrandta również w studiach nad obrazem odnoszącym się do innej przypowieści ewangelicznej, o synu marnotrawnym, przedstawiającym powrót zabłąkanego dziecka do ojca. Rembrandt długo poszukiwał najbardziej przekonującego układu dla tych dwóch postaci, w którym najtrafniej i najpełniej wyraziłoby się ojcowskie miłosierdzie dla syna znajdującego się w upodleniu i nędzy. Wykonana w roku 1636 akwaforta (B. 91) przedstawia ujętych z profilu ojca i garnącego się do niego złachmanionego syna, tworzących parę dającą się zamknąć, niczym na obrazach renesansowych, w granicach równoramiennego trójkąta, ale dopiero w późnym obrazie z 1662 (w zbiorach Ermitażu, w Sankt Petersburgu) postacie te całkowicie scalily się, tworząc jednolitą, monumentalną grupę. Ojciec ujęty frontalnie, a syn od tyłu, wpisany w postać ojca obejmującego go rękoma i jakby zamykającego w sobie, stanowią, podobnie jak w obrazie krakowskim, figurę – znak, który w przejmujący sposób wyraża ideę miłości i przebaczenia. Wielokrotnie powtarzający te same tematy artysta wciąż poszukiwał dla nich możliwie najpełniejszego wyrazu, uzyskiwanego przez rozwiązanie kompozycyjne, układy ciała i gesty. Na ten ważny aspekt twórczości Rembrandta, którego nie możemy pominąć omawiając krakowski pejzaż, zwrócił już uwagę Arnold Houbraken: „Tak, pod tym względem przewyższał wszystkich i nie znam nikogo, kto tak bardzo odmieniałby w swych szkicach jeden i ten sam temat. Wynika to z uważnej obserwacji rozmaitych namiętności, będących przyczyną jakiegoś wydarzenia i dających się rozpoznać w twarzach ludzi – szczególnie przez mocne wyrazy rysów – lub w przeróżnych poruszeniach ciała”¹¹.

¹¹ A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*, 1718, cyt. za: *Rembrandt w oczach współczesnych*, oprac. J. Michałkowska i J. Białostocki, Warszawa 1957, s. 80.

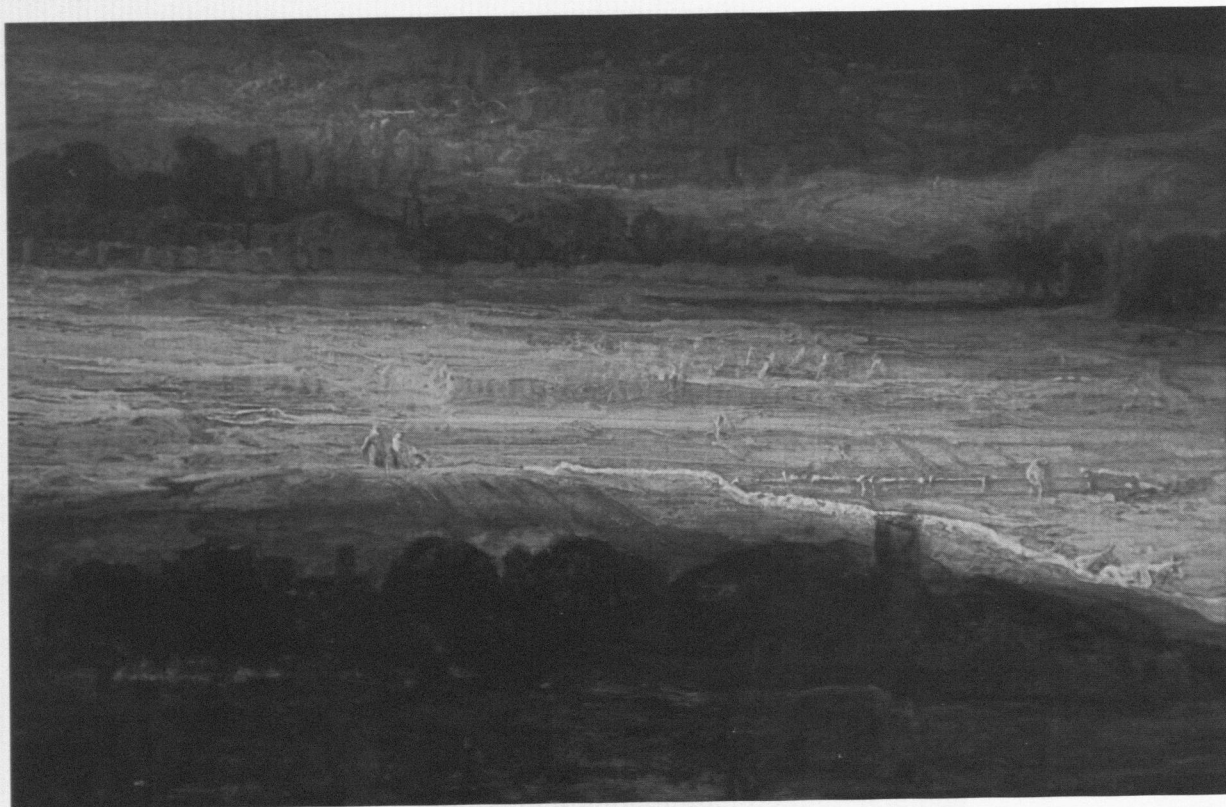


6. Rembrandt van Rijn, *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*, fotografia w podczerwieni fragmentu obrazu z rannym i miłosiernym Samarytaninem z widoczną po lewej stronie siedzącą postacią, Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie. Fot. J. Rutkowski, 1985

Po prawej stronie *Krajobrazu z miłosiernym Samarytaninem*, w cieniu, na skraju lasu, widoczna jest para ludzi. Dzięki dużym powiększeniom, zastosowanym na wzmiankowanym pokazie w Muzeum Czartoryskich, można było zauważyć, że są to raczej ludzie starsi, a nie, jak często dotąd ich odczytywano, młodzi zakochani (il. IV). Bezzębna kobieta w kapeluszu o szerokim rondzie i długiej sukni (interpretowana czasem jako Luxuria lub Vanitas)¹² stoi jak skamieniała, przyciskając dłonie do piersi, obok tulącego się do niej młodszego mężczyzny w berecie z piórem, krótkiej pelerynie i ze szpadą u boku. Unosi on ku górze rękę z otwartą dłonią, w geście wyrażającym przerażenie, jakby chciał odsunąć od siebie coś groźnego. Drugą rękę zaciska kurczowo na skraju peleryny. Czy to, co rozgrywa się aktualnie przed nimi, na ich oczach, mogło być powodem takiego przerażenia? Wydaje się, że byli oni raczej świadkami wypadku, który miał miejsce wcześniej, a więc napadu rozbójników na wędrującego drogą człowieka. Wydarzenia poprzedzającego ukazaną na obrazie scenę, którego Rembrandt nie uwzględnił, a które – jako początek opowieści – często przedstawiane było w cyklach rycin z dobrym Samarytaninem. W obraz wpisana też została inna, wcześniejsza sytuacja, pominięcie rannego przez przechodzących obok niego kapłana i lewitę, których artysta ukazał w oddali, za zakrętem drogi, pod postaciami dwóch idących obok siebie mężczyzn w długich wschodnich szatach¹³ (il. V). Dzięki temu obraz, którego akcja rozgrywa się, zgodnie z Ewangelią, na drodze,

¹² Taką interpretację sugerują m.in. autorzy *A Corpus of Rembrandt Paintings...*, t. 3, s. 268.

¹³ Tak proponuje odczytać te postacie Rostworowski, *op. cit.*



7. Rembrandt van Rajn, *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*, fragm. z polami i ruinami wieży, Fundacja Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie. Fot. M. Studnicki, M. Wesołowska, archiwum Fundacji

której już samo przebycie wiąże się z upływem czasu, wzbogacony został przez artystę o inny jeszcze jego wymiar.

W *Krajobrazie z miłosiernym Samarytaninem* możemy ustalić kilka różnych stref czasowych: czas biblijny powiązany z orientalną krainą, gdzie biegnie droga z Jerozolimy do Jerycha, czas współczesny Rembrandtowi, powiązany z XVII-wieczną Holandią, jej historią, pejzażem i obyczajowością, wreszcie, jak się wydaje, w związku z uniwersalnością chrystusowej przypowieści, czas w ogóle.

Do czasu biblijnego należą wymienieni w Ewangelii ranny i Samarytanin (we wschodnim turbanie), kapłan i lewita (we wschodnich szatach), rysujące się w głębi budowle i kopuły orientalnego miasta, położonego obok wyniosłej góry (obcej płaskiemu krajobrazowi holenderskiemu), wreszcie pojedyncze drzewo palmowe o rozłożystych liściach, wpisane przez Rembrandta w gąszcz drzew północnych, po prawej stronie obrazu.

Czas współczesny artyście określają wszystkie realia zaczerpnięte z życia codziennego XVII-wiecznej Holandii, a więc ubiory i akcesoria myśliwego i jego pomocnika, ubiory pary ludzi stojących na skraju lasu, pędząca drogą czterokonna karoca – brożek, zwierzęta i postacie w polach, wreszcie tak charakterystyczne dla Holandii wiatraki, ustawione na murach miasta zgodnie z lokalną tradycją, dobrze znaną artyście z czasów młodości spędzonej w Lejdzie (il. V).

Ruiny obrośniętej zielenią starej wieży na brzegu rzeki, nieopodal rybaka łowiącego ryby, wzbogacają ten lokalny pejzaż o dodatkowy wymiar historyczny, zwracając zarazem uwagę na przemijalność czasu (il. 7).

Czas w ogóle, czas uniwersalny, rozciągający się aż po naszą epokę, tak adekwatny do ewangelicznej przypowieści o miłości bliźniego, stanowiącej fundament chrystusowej nauki, a zarazem stanowiącej o istocie człowieczeństwa, jaką jest właściwy wybór pomiędzy dobrem a złem, Rembrandt podkreśla w obrazie odwołaniem do popularnego w XVI w. rozległego, widzianego z góry pejzażu panoramicznego, uwzględniającego różnorodne motywy (np. góry, morze), stanowiącego rodzaj *theatrum mundi*, sceny świata, nadającą opowiedzianej historii szeroki, ogólnoludzki i ponadczasowy wymiar.

Zdaje się, że obraz Rembrandta, który trafił do Polski w latach 70. XVIII w., nie został wówczas właściwie doceniony, mimo że wielu było zainteresowanych twórczością holenderskiego artysty. Może dlatego, że kolekcjonowano przede wszystkim jego dzieła graficzne.

Malarz francuski Jan Piotr Norblin de la Gourdaïne (1745–1830), który przywiózł do Polski z Paryża pejzaż Rembrandta, jeszcze przed jego zakupem nabył w roku 1771 akwafortę tego artysty przedstawiającą burmistrza Jana Sixa, co dało początek jego osobistej kolekcji rycin Rembrandta¹⁴.

W rękopiśmiennym katalogu Domu Gotyckiego, gdzie krajobraz Rembrandta znalazł się prawdopodobnie w roku 1813, już po wyjeździe Norblina z Polski, Izabela Czartoryska zamieściła taką charakterystykę Rembrandta i jego sztuki: „Najbardziej go cenią, z portretów, które się nadzwyczajnie do natury zbliżają. Doskonale trafiał starców i podeszłe w wieku kobiety. Był także dobrym sztycharzem. [...] Rembrandt był nadzwyczaj skąpym i łakomym a nawet dziwakiem. [...] Miał postać prostaka i brudno się nosił i mieszkał. [...] Sławny Gerard Dow [Dou] był jego uczniem”¹⁵.

Lejdejski malarz Gerard Dou (1613–1675), uczeń Rembrandta, był wysoko ceniony nie tylko przez Czartoryską. Jeden z ówczesnych handlarzy dziełami sztuki, zachęcając króla Stanisława Augusta Poniatowskiego do zakupu kobiecego portretu namalowanego przez Rembrandta pisał, że „jest pięknym, jak gdyby był pędzla Douw”, czyli Gerarda Dou¹⁶.

Ocena artysty przez Izabelę Czartoryską nie odbiegała więc, jak się wydaje, od gustów epoki i raczej powtarzała opinie innych. Zapewne wolałaby ona posiadać w swoich zbiorach raczej jakiś „nadzwyczajnie do natury zbliżony” portret, niż mroczny i nierozpoznawany wtedy co do tematu pejzaż, który trochę przez przypadek trafił w jej ręce. Księżna prawdopodobnie nie skojarzyła tego krajobrazu z oglądanym przed laty, w Anglii, w posiadłości Richarda Colta Hoare w Stourhead, innym znakomitym krajobrazem Rembrandta, przechowywanym obecnie w Dublinie – nocnym *Odpočzynkiem w czasie ucieczki do Egiptu*, określanym wówczas jako *Cyganie przy ognisku*¹⁷. W dzienniku podróży odnotowała jedynie krótko – „un paysage de Rembrandt avec un feu de nuit”¹⁸.

Być może sztafaż, w jednym i drugim wypadku nieokreślony, sprawiał, że obrazy te wydały się jej mniej godne uwagi, a może po prostu księżna wykazywała większą wrażliwość na żywe widoki natury, niż na malarstwo, o czym świadczą jej pełne bardzo romantycznych odczuć opisy krajobrazów zawarte w dzienniku podróży po Anglii i Szkocji. Na przykład jej opis miejscowości Coalbrookdale jest tak bliski pejzażom romantycznym, a także preromantycznym krajobrazom Rembrandta: „W miejscowości tej wybudowano słynny most żelazny. W nocy dolina przedstawia się cudownie. W głębi płynie rzeka Severn. We wszystkich stronach w górze ognie olbrzymie i błyszczące z hut, gdzie wytapiają rudę. Jak gdyby mnóstwo wulkanów. W noc naszego przyjazdu księżyc w całej swej krasie dołączył do obrazu i swoim delikatnym światłem upiększał okolicę”¹⁹.

Wielkie zainteresowanie sztuką malarską i graficzną Rembrandta wykazywał król Stanisław August Poniatowski, gromadząc w swojej galerii obrazy i ryciny tego artysty. Zamawiał także u polskich malarzy kopie jego dzieł, jak również chętnie kupował obrazy i ryciny wykonywane przez naśladowców Rembrandta, m.in. przez Christiana Dietricha²⁰.

Być może król oglądał pejzaż Rembrandta, który w roku 1774 przywiózł do Warszawy, zaproszony przez księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, Jan Piotr Norblin.

Norblin, opuszczając Polskę w 1804 r., prawdopodobnie powierzył *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* swojej uczennicy Anecie Tyszkiewiczównie, której teść Stanisław Kostka Potocki był również zapalonym kolekcjonerem rycin Rembrandta²¹. Był on autorem wydanej w roku 1815 *Sztuki u Dawnych*,

¹⁴ M. Michałski, *U źródeł twórczości Jana Piotra Norblina (lata 1760–1774)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXIII, 1971, nr 2, s. 130–131.

¹⁵ *Katalog rękopiśmienny Domu Gotyckiego*, t. 1–3, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, rkps 2917.III, t. 3, s. 481–482.

¹⁶ Cyt. za: T. Mańkowski, *Obrazy Rembrandta w Galerii Stanisława Augusta*, t. V, Kraków 1929, s. 28–29.

¹⁷ Obraz został zakupiony do National Gallery w Dublinie w 1883 r.

¹⁸ I. Czartoryska, *Tour through England*, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, rkps 607.

¹⁹ *Ibidem*, tłum. Z. Żygulski jun. (maszynopis w posiadaniu autora tłumaczenia).

²⁰ Mańkowski, *op. cit.*, s. 29.

²¹ Na ten temat por. J. Talbierska, *Rembrandt. Ryciny i rysunki ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 15.



8. Artysta nieokreślony, 2. poł. XVIII w., kopia obrazu Rembrandta *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*, Statens Museum for Kunst w Kopenhadze. Fot. Muzeum

pierwszej polskiej historii sztuki starożytnej, i zamierzał napisać drugą część tego dzieła pt. *O Sztuce u Dziśniejszych*, której rozdział VIII miał obejmować „szkołę holenderską sławniejszych artystów i ich biografie”. Niestety dzieło to, które przyniosłoby być może głębszą analizę i ocenę sztuki Rembrandta, pozostało jedynie w sferze planów²².

Pierwsza informacja na temat interesującego nas obrazu pochodzi z maja 1766 r. Wówczas został on sprzedany na aukcji zbiorów M. D. Eversdijcka niejakiemu De Crosowi. W opisie aukcyjnym obraz Rembrandta został określony jako „Een Landschap, en daar in de Barmhartige Samaritaan”, czyli *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem*, ale później, z niejasnych powodów, ten tytuł ustalający jego biblijny temat uległ zapomnieniu²³.

W roku 1774 obraz pojawił się ponownie na aukcji, tym razem w Paryżu, został określony w katalogu jako *Pejzaż, na różnych planach urozmaicony postaciami i zwierzętami* i jako taki, „beprzedmiotowy” krajobraz zakupił go Jan Piotr Norblin²⁴.

W wydanym w 1828 r. katalogu Domu Gotyckiego obraz Rembrandta figuruje pod numerem 1291 jako *Widok burzy olejno malowany przez REMBRANDTA* i dopiero po wielu latach, gdy zbiory Czartoryskich znajdowały się już w Krakowie, w roku 1878 odnotowany został w spisach muzealnych ponownie jako *Krajobraz zwany Dobry Samarytanin*²⁵. Pod tym, właściwym tytułem opublikował dzieło Rembrandta Wilhelm Bode i tak też obraz był wystawiany na ważnych wystawach w Stedelijk Museum w Amsterdamie w roku 1898 i na wystawie w Royal Academy w Londynie w 1899 r.²⁶

²² Mańkowski, *op. cit.*, s. 29.

²³ *A Corpus of Rembrandt Paintings...*, s. 269; Rostworowski, *op. cit.*, s. 109.

²⁴ Rostworowski, *op. cit.*, s. 109–110. Zastanawiające, że w tak krótkim czasie zagubione zostało właściwe rozpoznanie tematu. Powstaje pytanie, czy rzeczywiście w obu wypadkach jest to ten sam obraz?

²⁵ *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828; Rostworowski, *op. cit.*, s. 112.

²⁶ W. Bode, *Bilderlese aus kleinen Gemäldesammlungen In Deutschland und Österreich, die grossherzogliche Galerie zu Oldenburg*, Wien 1667, s. 34, cyt. za: Rostworowski, *op. cit.*, s. 112; *Rembrandt tentoostelling*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1898, nr 42; *Exhibition of Works of Rembrandt*, Royal Academy of Art – Winter Exhibition, London 1899, nr 29.

Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem nigdy nie doczekał się wersji graficznej, natomiast zachowała się jedyna, znana nam, jego kopia malarska (il. 8), wykonana zapewne w 2. połowie XVIII w. Obraz, autorstwa niewiadomego artysty, trafił w roku 1809 do zbiorów Statens Museum for Kunst w Kopenhadze (nr inw. KMSsp. 409), pozyskany z kolekcji Hansa Westa (1758–1811), duńskiego dyplomaty i kolekcjonera²⁷. W latach 1803–1805 był on konsulem w Brukseli, a następnie przebywał w Paryżu i Rzymie i wówczas zgromadził kolekcję, na którą złożyło się 166 dzieł sztuki. W katalogu tej kolekcji z 1807 r. kopia obrazu Rembrandta określona została jako „pejzaż”, bez żadnego powiązania tematycznego z Ewangelią. Pewne drobne szczegóły kopii, m.in. ujęty od pleców rybak siedzący nad wodą, kobieta w niebieskiej spódnicy, krowa schodząca do wodopoju, drewniana kładka przerzucona nad strumieniem, przebliski błękitu na szarym niebie – mogą świadczyć, że autor kopii znał oryginał obrazu z autopsji. Nie rozpoznając jednak zapewne tematu, może z powodu jego oryginalnego ujęcia przez Rembrandta, swobodniej potraktował inne postacie, m.in. siedzącego na koniu rannego i pomocnika myśliwego, czyniąc z nich banalne figury pejzażowego sztafażu. Inne postacie, np. parę ludzi na skraju lasu i wędrujących drogą w głębi obrazu kapłana i lewitę po prostu pominał. Podobnie pominał kopułę orientalnego miasta, a w miejsce widocznych pośród zarośli zabudowań, w środkowej partii obrazu, wstawił wieloprzęsłowy most, przypominający most na przypisywanym Govaertowi Flinckowi *Pejzażu z mostem* (Staaliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie). Na kopii nie ma krzewu ostu, a pień pierwszoplanowego drzewa oplata, nieobecny na oryginale, bluszcz.

Oceniając tę kopię tylko na podstawie fotografii, bo, niestety, dotąd nie udało mi się jej obejrzeć, można uznać, że namalowana została lekko, swobodnie, w guście – można powiedzieć – romantycznym. Jej autor odnalazł w obrazie Rembrandta wszystko to, co mogło oddziaływać jako ważny impuls na romantycznego artystę, przede wszystkim wywołaną przez burzę tajemniczą grę cieni i światła, malowniczy spektakl natury, lecz niestety, tego co u Rembrandta najistotniejsze – powiązania z tą naturą ludzkich emocji – nie był już w stanie odczytać. Może kiedyś wnikliwa analiza kopii pozwoli na ustalenie jej autora. Kuszące byłoby uznanie za niego Jana Piotra Norblina, zdolnego naśladowcy Fragonarda i Watteau, malarzy, którzy nie stornili od pejzażu, chociaż podobnie jak u Rembrandta nie był on głównym obiektem ich zainteresowań. Zakupiony przez artystę obraz Rembrandta pozostawał w jego posiadaniu przez trzydzieści lat i nie można wykluczyć, że szczególnie w okresie bezpośrednio po jego nabyciu mógł być przedmiotem poważniejszego zainteresowania, a to mogło zaowocować wykonaną na własny użytek kopią. Mógłby ją też wykonać któryś z polskich uczniów Norblina, np. interesujący się pejzażowym malarstwem Aleksander Orłowski w ramach ćwiczeń warsztatowych. Na odwrocie kopii w Kopenhadze znajduje się jednak napis: kopia angielska (Engelsk kopi), co mogłoby wskazywać, że wykonano ją przed nabyciem obrazu Rembrandta przez Norblina, tzn. przed rokiem 1774, ale napis ten mógł być umieszczony dopiero wtedy, gdy znalazła się ona w posiadaniu Hansa Westa, a ten nabywszy obraz jako dzieło anonimowe, próbując je bliżej określić, odniósł się, być może, do znanego przez siebie angielskiego malarstwa pejzażowego, które już pod koniec wieku XVIII miało wyraźnie romantyczny charakter.

Jak wynika z tych kilku uwag, mimo wielu opracowań *Krajobrazu z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta, ciągle jeszcze pojawiają się pytania i wątpliwości dotyczące zarówno jego historii, jak i interpretacji.

²⁷ Obraz namalowany jest olejno na płótnie (dublowany) o wym. 37,5×51,5 cm, na blejtramicie z tyłu naklejka z napisem: „Engelsk kopi over...”, na odwrocie niezidentyfikowana pieczęć. Za wszystkie informacje o obrazie oraz za przesłanie fotografii serdecznie dziękuję pani Ewie de la Fuente Pedersen ze Statens Museum for Kunst w Kopenhadze.

ON REMBRANDT'S "LANDSCAPE WITH THE GOOD SAMARITAN" ONCE AGAIN

Summary

In 2003–2004 a painting by Rembrandt, the *Landscape with the Good Samaritan* from the Czartoryski Museum at Krakow was cleansed which restored its former spatiality blurred by dirty varnish and revealed a series of details.

On the occasion of the Rembrandt Year the picture was sent to the exhibition entitled "Rembrandt's Landscapes" held at Stedelijk Museum de Lakenhal in Leiden, while at Krakow there was an exhibition-installation organised, consisting of the photographic enlargements of the whole painting and its details, called *On the Way to Jericho*. The painting's clearing and the possibility to thoroughly analyse its enlargements made it possible to probe the world of this piece of art more deeply.

Compared with the few preserved small individual oil landscapes by Rembrandt, the Krakow's painting distinguishes itself by a high level of drama and features some universal truths also about a man of our times. The evangelical figures are depicted not only "in the background" of the landscape, but they also are related to this dramatic landscape in a well thought-out way. The artist refers to the known to him previous depictions of this motif in Netherlandic graphic art and painting, and makes use of certain means developed there. But the choice of the specific moment from Christ's parable of the Good Samaritan appearing in the Gospel of Luke was made in a very personal and individual way. Special attention merits the originality of uniting of the two men: the wounded and the Samaritan supporting him on the horse as in a one figure, a sign of mercy.

Two elderly persons (and not young lovers) standing at the edge of a forest with scared faces must have witnessed the brutal robbery.

In the painting we find several time layers: the Biblical one, contemporary to the artist (Dutch reality) and universal (the landscape of *theatrum mundi* that can be a background for any event at any given time).

The article concludes with the remarks on the interest in Rembrandt's works in Poland by the end of the 18th century and in the beginning of the 19th century, when the picture brought to Poland in 1774 by painter Jan Piotr Norblin landed in the Czartoryskis' collection, and the piece of information about the only known painting copy of this picture made at that time.

Translated by Grażyna Waluga