

AGNIESZKA ROSALES RODRÍGUEZ

UNIwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, Muzeum Narodowe w Warszawie

REMBRANDTOWSKA „SZTUKA WYKŁĘTA”. MIT ZBUNTOWANEGO GENIUSZA W XIX-WIECZNEJ KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ I MALARSKA POLEMIKA Z AKADEMIZMEM

Rembrandt – „pierwszy z malarzy wykłėtųch” – pisał jeszcze André Malreaux¹. Pierwszym „here-tykiem” określał Holendra jego rodak Andries Pels już w 1681 r.² Choć pod tą opinią nie podpisuje się najnowsza historia sztuki, ujmuje ona zwięźle fenomen popularności dawnego mistrza. Ideę buntu artysty uczyniła tytułem do nieśmiertelności XIX-wieczna krytyka artystyczna, ale motyw ten funkcjonował w starszej historiografii. Giorgio Vasari, opisując maestrię formalną Tycjana miał świadomość, iż sztuka weneckiego mistrza odstaje od norm przyjętych w rzymskim środowisku, któremu patronowali Rafael i Michał Anioł. Tycjan, którego zalety koloru Vasari bez wątpienia podziwiał, nie miał jednakże, zdaniem historiografa, możliwości studiowania antyku i dzieł Buonarrotiego, co wyjaśniać miało jego twórczą od-mienność³. Dla florenckiego żywotopisarza propagującego malarstwo współczesne, „normę” stanowiła sztuka rzymska, oparta na studium rysunku, idealnej formy, intelektualnym koncepcie. Podobnie wielki teoretyk sztuki, miłośnik antyku Giovanni Pietro Bellori wskazywał na Caravaggia jako artystę, który scho-dzi ze słusznej drogi inspiracji klasyczną formą, by oddać swój talent na służbę natury, pospolitej i pełnej ułomności⁴. Ów „wulgarny smak” Caravaggia był wszakże świadomą strategią artysty, który w taki sposób pracował na swoją pozycję na rzymskim rynku sztuki, wśród miłośników doceniających oryginalność jego manieri.

Zanim więc w XIX w. twórcza niezależność przyjęła formę swoistej rewolty, artystycznej i obycza-jowej, pełniła funkcję przykładu potwierdzającego słuszność doktryny, przeciwko której się obracała – od-stępstwo niejako sankcjonowało normę, złamane zasady stawały w świetle właściwe reguły. Przydatność takiego *exemplum* – sprzeniewierzenia się przyjętemu porządkowi – odgadli także historiografowie pół-nocni, którzy piętnując wady Rembrandta budowali zarazem legendę odważnego artysty, wybierającego

¹ A. Malreaux, *Przemiana bogów*, t. II, *Nierzeczywiste*, przekł. J. Guze, Warszawa 1982, s. 253.

² Mocno się myli, kto chce z utartej zejść drogi,

Kto desperacko obrać by pragnął trudniejszą

I na nietrwalej sławie poprzestając czynić

Jak wielki Rembrandt, co widział, że nie dorówna

Takim jak Tycjan, van Dyck, Michał Anioł, Rafael,

I dlatego wołał przewspaniale pobłądzić,

By stać się pierwszym w malarstwie kacerczem [...]

A. Pels, *Gebruik en misbruik des toonels* [1681], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt w oczach współczesnych*, wstęp M. Walicki, *Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki*, pod red. J. Starzyńskiego, t. VIII, Warszawa 1957, s. 45.

³ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekład, wstęp i komentarz K. Estreicher, t. VII, Warszawa-Kraków 1988, s. 248.

⁴ G.P. Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę* [1664], cyt. za: J. Białostocki, *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, Warszawa 1994, s. 220.

własną twórczą wizję zamiast podążania śladami poprzedników. Przy tym sam mistrz dawał początek wielkiej szkole, a jego maniera stawała się zasadą dla pokoleń naśladowców. Zdumiewająca trwałość takiego wizerunku Rembrandta dowodzi potęgi słowa pisanego i potrzeby interesującej opowieści o twórczych zmaganiach. Historiografia, a za nią krytyka, pojęta także jako literatura, zaferować musiała czytelnikowi przykłady wyraziste i poruszające wyobraźnię. Przyłożony do włoskich modeli Rembrandt odznaczał się przecież innym widzeniem świata, co tłumaczono z jednej strony brakiem klasycznej, włoskiej edukacji, a z drugiej strony indywidualnym temperamentem artysty, syna młynarza, który zaspokajając miał mieszczkańskie gusta holenderskich odbiorców malarstwa. Już pierwsi krytycy Rembrandta, jak Joachim von Sandrart w wydanej w 1675 r. w Norymberdze *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, wskazywali na znamienne rysy Rembrandtowskiej sztuki: niski status społeczny i wynikającą zń tendencję do przekraczania malarskich reguł. Współczesna historia sztuki rozprawiła się już z mitem odrzuconego i niezrozumianego Rembrandta⁵. Ten nowy obraz holenderskiego mistrza jako wziętego portrecisty, wykonawcy prestiżowych zamówień, właściciela prężnie działającego warsztatu, bogatego mieszcza-nina i kolekcjonera ciągle jednak musi walczyć ze schedą po XIX stuleciu – legendą opuszczonego geniusza, zrozpaczonego po utracie żony, bankruta, którego na skraj nędzy doprowadziły artystyczne niepowodzenia – złe przyjęcie zbyt śmiałego w artystycznej koncepcji obrazu – *Wymarszu strzelców kompanii kapitana Fransa Banninga Coqca*⁶.

Źródła owej legendy szukać trzeba jednakże w XVII-wiecznej historiografii, która formułowała zarzuty pod adresem Rembrandta, odwołując się do włoskiego modelu artysty, panującego nad poprawnym rysunkiem, dokonującego selekcji z natury jej najlepszych pierwiastków, by przedstawiać ją uogólnioną i szlachetną, wzorem antycznych malarzy i rzeźbiarzy, i zgodnie z zasadami wypracowanymi w starożytności na gruncie literatury: „ideał ma pierwszeństwo przed rzeczywistością”. Dogmat ten stał się rdzeniem doktryny Akademii w XVII w., a w przyszłości miał konstytuować wszelkie akademizmy. Analiza tekstów ówczesnych myślicieli, historiografów i teoretyków pozwala sformułować kilka najważniejszych punktów, określających odmienność Rembrandta od włoskich ideałów: przewaga koloru nad rysunkiem, zaniedbanie właściwej procedury malarskiej i niechlujstwo, przejawiające się w braku wykończenia obrazu, po którym farba spływa jak „nieczystości”⁷, niska tematyka – sceny rodzajowe i portrety, tłumaczone prostotą umysłu Rembrandta, niezdolnego do podejmowania historii i alegorii⁸, odrzucenie klasycznych norm piękna (harmonii idealnego ciała, idealnych proporcji)⁹.

W XIX w. ta charakterystyka mistrza stała się modelem artystycznego nonkonformizmu. Pozycję artysty jako twórcy spoza akademickiego kanonu ugruntowała jeszcze historiografia XVIII-wieczna. Nawet bowiem orędownicy klasycznego gustu, pełni pogardy dla „pospolitej” natury Rembrandtowskiej sztuki, przyzywali jego malarstwo jako przykład wprawdzie negatywny, ale niezwykle wyrazisty, pełen artystycznej siły. Piętnując zasadę poświęcenia piękna w imię wierności naturze, wymieniano Rembrandta jako przedstawiciela naturalistycznego stylu malarstwa niderlandzkiego. Jeszcze Johann Domenico Fiorillo, choć przytaczał większość anegdot na temat Rembrandta z wcześniejszej literatury (m.in. zwyczaj zadawania się z plebejuszami, kopiowanie natury bez wyboru), określał go mianem oryginalnego geniusza¹⁰. Johann Joachim Winckelmann w rozprawie *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* całe malarstwo holenderskie przedstawiał jako *simmia di natura*, a więc formę opozycyjną wobec greckiego ideału poprawiania natury przez sztukę: „Naśladowanie piękna natury może dotyczyć albo jednego przedmiotu, albo też może polegać na zbieraniu postrzeżeń z wielu poszczególnych przedmiotów i łączeniu ich w jedno. Pierwsze

⁵ Ch. Brown, J. Kelch, P. van Thiel, *Rembrandt: the Master and his Workshop. Paintings*. Katalog wystawy, Kupferstichkabinett, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz 1991, Rijksmuseum Amsterdam 1991–1992, The National Gallery, London 1992; E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997.

⁶ Za pewne partie, które wyszły „płaskie i niejasne tak dalece, że nie można było jednych postaci odróżnić od innych”, ganit Rembrandta włoski akademik Filippo Baldinucci, który wszakże nie znał obrazu osobiście: *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame...*[1686], [w:] Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 68–69.

⁷ G. de Laresse, *Groot Schilderboek* [1707], cyt. za: Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 76. Podobnie krytykowali dzieła Rembrandta Arnold Houbraken w *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* [1718] i Filippo Baldinucci (*ibidem*).

⁸ J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* [1675], cyt. za: Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 60.

⁹ Pels, *op. cit.*

¹⁰ J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland*, 1815–1820, t. III, s. 117–121.

– to wierna kopia, portret; tą drogą dochodzi się do holenderskich form i figur. Druga droga prowadzi do ogólnego piękna idealnych jego obrazów; poszli nią Grecy”¹¹. Gottfried Ephraim Lessing widział w ciemnej, szkicowej manierze Rembrandta upodobanie do tego, co „niskie”¹².

Te same jednak walory sztuki mistrza – *das Natürlichkeit* i *das Volkstümlichkeit* – ujęły wielu wybitnych krytyków 2. połowy XVIII stulecia, poszukujących dróg wyjścia poza antyczne schematy. Zanim więc autorytetowi Holendra ulegli romantycy i realiści, przeciwko akademickiej krytyce wystąpił Christian Ludwig von Hagedorn. Odpowiadając na oczekiwania kolekcjonerów i miłośników sztuki, których smak dopuszczał bardziej subiektywny stosunek do dzieła, odczuwanego raczej niż podporządkowanego racjonalnym kryteriom, bronił Rembrandtowskiego ujęcia natury. Zwłaszcza jego kolorytu i światłocienia, stanowiących *differentia specifica* Holendra. Porównywany przez Hagedorna do komety, która „ma swój własny ruch”, przedstawiał się Rembrandt na artystycznym firmamencie drezdeńskiego uczonego jako zjawisko wyjątkowe. Jego malarstwo miało przyciągać i utrzymywać uwagę widza właśnie dzięki „prawdzie wyrazu”¹³. Legenda artystyczna Rembrandta jako *pictor vulgaris*, który to topos Edmé Gersaint¹⁴ przejął jeszcze od XVII-wiecznych pisarzy, stała się licencją dla jego śmiałych formalnych i ikonograficznych dokonań.

Fortune critique Rembrandta, korzystając z przechowywanej od XVII w. legendy malarza, operowała dawnymi zarzutami jako zaletami, które pełnić miały funkcję drogowskazu dla artystów „nowoczesnych”, zdolnych do przewyciężenia i odparcia akademickich konwencji. Najwybitniejszy krytyk XIX stulecia, piszący o malarstwie holenderskim, Thoré-Bürger¹⁵, dokonał zestawienia dwóch artystów dawnych – Rafaela i Rembrandta – jako konfrontacji odmiennych, wręcz sprzecznych ideałów artystycznych, w postaci jakże sugestywnej i obrazowej metafory podwójnego oblicza Janusa: „Rzecz dziwna, ilekroć myślę o Rembrandcie i o malarzach holenderskich, Rafael i Włosi wydają mi się przeciwieństwem artystów Północy. Lata całe żyłem niemal bez przerwy po części z Włochami i Rafaelem, po części z naszymi Holendrami i Rembrandtem, który mnie nigdy nie opuszcza. [...] Pewnego ranka znalazłem w jednym z ilustrowanych magazynów portrety Rafaela i Rembrandta i zacząłem je bezwiednie wycinać, aby przypiąć je na ścianie, jak to czynią mieszczanie, dzieci i artyści. Rafael zwraca się w lewo, Rembrandt w prawo. Nie sposób przypiąć ich zwróconych ku sobie twarzą w twarz; byłaby to jakby podwójna ironia. Z całą naiwnością przypiąłem ich zwróconych do siebie plecami, a ponad obu głowami, które teraz – odwrócone – zbliżyły się do siebie, napisałem JANUS i do tajemnego imienia dodałem monogram obu mistrzów, który tak oto ułożyłem ЯR. Czyż nie są oni Janusem sztuki zaprawdę? Rafael patrzy w przeszłość, Rembrandt w przyszłość. Pierwszy oglądał ludzkość w sposób abstrakcyjny, pod symbolami Wenus i Madonny, Apollina i Chrystusa, drugi widział ją bezpośrednio, własnymi oczyma patrząc na rzeczywistość i żywą ludzkość. Pierwszy jest przeszłością, drugi przyszłością”¹⁶. Dychotomia ta, będąca tworem XIX-wiecznego myślenia o sztuce w kategoriach przeciwieństwa: Północ – Południe, tradycja – *modernité*, wynikała przede wszystkim z upodobań Bürgera, w młodości krytyka zaangażowanego politycznie po stronie lewicy¹⁷. Doświadczenia te na tyle napiętnowały osobowość przyszłego wybitnego historyka sztuki, że jego interpretacja kultury holenderskiej XVII w. w kategoriach republikanizmu może być także odczytywana jako owoc politycznych ambicji. Domagając się właściwej oceny holenderskiej sztuki, dotychczas zaniedbanej jako pole badawcze i pograżonej w cieniu malarstwa włoskiego, wyekspozował on te aspekty dawnego malarstwa, które mogły uprawomocnić nowe tendencje w sztuce XIX stulecia. Sztuce wolnej od akademickiej rutyny. Rembrandt pełnił w tej „konstelacji” rolę podwójną, jako przedstawiciel narodu, którego republikański duch zapewnił mu niepodległość od habsburskiej,

¹¹ J.J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* (1755), cyt. za: E. Grabska, M. Poprzęcka, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1989, s. 170.

¹² *Kollekaneen zur Literatur*, [1768–1775], cyt. za: S. Heiland, H. Lüdcke (ed.), *Rembrandt und die Nachwelt*, Leipzig 1960, s. 47.

¹³ C.L. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei*, Dresden 1762, s. 752–754.

¹⁴ E. Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux des ses principaux imitateurs*, Paris 1751, s. XXV.

¹⁵ Właśc. Etienne Joseph Théophile Thoré (1807–1869), używający w latach 1855–1869 artystycznego pseudonimu William Bürger.

¹⁶ W. Bürger (Thoré-Bürger), *Musées de la Hollande*, t. II, *Musée van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam Paris-Bruxelles-Ostende* 1860, s. X, cyt. za: J. Białostocki, *Rembrandt w oczach potomnych*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 190.

¹⁷ Na ten temat: H. Morawska, *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855–1869)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 8.

katolickiej monarchii, i jako genialny indywidualista, zdolny przeciwstawić się tradycji; artysta, który z braku akademickiego wykształcenia uczynił jeden z głównych atutów swojej sztuki, malarz „przyszłości”. Sztuka holenderska zdawała się zwierciadłem kultury mieszczańskiego narodu, tak jak sztuka włoska odbiciem kultury elitarnej, arystokratycznej. Wzniosłe malarstwo włoskie było beczasowe, kosmopolityczne, a holenderskie – zakorzenione w swojej epoce, rodzime i narodowe. Thoré-Bürger wyjaśniał więc twórczą niezależność Holendrów historyczną sytuacją: „Jedyny wyjątek od tej mitomanii – wyjątek charakterystyczny, ponieważ trwały i głęboki, jaki daje się zauważyć w historii sztuki – zaistniał w Niderlandach. Umysł germański, w przeciwieństwie do starego ducha rzymskiego, nigdy nie przejmował się obcymi tradycjami. Rasa północna nigdy nie była skłonna do skrywania człowieka pod postacią boga czy bohatera. U niej więc człowiek naturalny – jakby się wyrażano w XVIII w. – utwierdza się i ukazuje jawnie takim, jakim jest bez nimbu czy aureoli. Toteż Niderlandy, mimo uporczywego wpływu kultury łatyńskiej, pozostały silnie związane z ziemią i ludzkością, podczas gdy Włosi, a za nimi wszystkie zromanizowane narody, gubiły się w niebiańskich fantasmagoriach. [...] Zwłaszcza jednak na północy Niderlandów, w dzisiejszej Holandii, zaznaczył się głęboko ludzki charakter szkoły niderlandzkiej. Zaważyć tu musiały niewątpliwie walki reformacji, jednocześnie religijne i patriotyczne”¹⁸.

Dziewiętnastowieczni krytycy sztuki Rembrandta widzieli także Holendra – malarza mieszczańskiej, protestanckiej republiki, jako rywała szlachetnie urodzonego Flamanda Rubensa – artysty dworskiego, katolickiego, szczęśliwego i uznanego: „Aby dostać się z Moerdyk do Dordrechtu wystarczy przekroczyć Mozę, lecz pomiędzy tymi dwiema granicami mieści się cały świat. Antwerpia jest niejako przeciwieństwem Amsterdamu i Rubens ze swoim optymistycznym eklektyzmem, przyjacielską wesołością swego geniuszu, prędzej pogodzi się z Veronesem, Tintorettem, Tycjanem, Correggiem, a nawet Rafaelem, niż z Rembrandtem, swoim współczesnym, lecz nieprzejednanym antagonistą”¹⁹. Tak jak „mały lud kupców zaginiony na kupie błota, na krańcach obszerniejszego i groźniejszego państwa niż państwo Napoleona, opierał się, istniał, wzrósł pod ciężarem olbrzyma, który go chciał zgnieść”²⁰, tak sztuka Rembrandta zdawała się odnieść zwycięstwo zarówno nad włoską, jak i flamandzką tradycją malarską.

Pierwszy „kaczer malarstwa”, który wolał „przewspaniale pobłądzić”²¹ niż poddać swój talent akademickim regułom, zadziwił sposobem operowania światłem i kolorem. Zwłaszcza późna twórczość mistrza, w latach 50. i 60., odznaczała się niezwykle swobodnym duktem pędzla, grubo nakładaną warstwą farby, która wydobywała plastyczność i fakturę przedmiotów. Światło – dominujący czynnik w całej jego twórczości – nadawało ekspresję malarskiej plamie. Na tle starannego rzemiosła tzw. małych mistrzów – malarzy holenderskich w typie Gerrita Dou, lubujących się w drobiazgowym odtwarzaniu detali i powierzchni obrazu wykończonej i gładkiej, sztuka Rembrandta zdawała się już w XVII w. odstępstwem od warsztatowych reguł holenderskiego rzemiosła.

„Jeśli wykluczmy Rembrandta – który stanowi wyjątek tak samo w swoim kraju, jak gdzie indziej, w swojej epoce, jak we wszystkich epokach – zobaczymy w pracowniach Holandii jeden tylko styl i jedną metodę” – pisał w *Mistrzach dawnych* (1876) Eugène Fromentin²². Podobnie Jakob Burckhardt w wykładzie wygłoszonym w Bazylei (1877) oceniał odmienność artysty od mistrzostwa i pieczołowitości – narodowych cech holenderskiej szkoły: „W obszarze takiej sztuki wyróżnia się nieporównywalna z niczym, dziwna postać Rembrandta. Czuł się on nade wszystko w pełni samodzielnym obywatelem Holandii [...]; był przy tym

¹⁸ Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce...* [1857], cyt. za: *Nowe kierunki w sztuce XIX w. Wybór tekstów z lat 1838-1868*, wybór i oprac. H. Morawska, przekład H. Morawska i H. Ostrowska-Grabska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 168.

¹⁹ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przekład J. Cybis, postowie J. Białostocki, Wrocław 1956, s. 14. Różnice w obyczajowości i sztuce podkreślał Charles Blanc w studium o Rembrandcie (*L'œuvre complet de Rembrandt. Catalogue raisonné de toutes des eaux-fortes du maître et de ses peintures orné de bois gravé et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportée dans le texte*, t. II, Paris 1861, s. 389–390), cytując opinię Thoré-Bürgera z jego recenzji wystawy w Manchesterze w 1857 r. (*Trésors d'art en Angleterre*, Paris 1858): „Flandria jest katolicka: tam też wszystko jest ogromne i publiczne, [...] obyczaje są lekkie, malarstwo dekoracyjne, pompatyczne, wielkie; sztuka ekspansywna. Holandia, na odwrót, jest protestancka: naznaczona piętnem indywidualizmu i rodzinnego życia [...]; obyczaje są surowe; malarstwo ma charakter prywatny, skupiony, intymny”.

²⁰ A.H. Taine, *Filozofia sztuki. Włochy, Niderlandy, Grecja*, Nakładem Redakcji Przeglądu Tygodniowego, Warszawa 1874, s. 70.

²¹ Pels, *op. cit.*

²² Fromentin, *op. cit.*, s. 103.

indywidualnością, która zapewne rzuciłaby się w oczy w każdym innym narodzie i górowała nad otoczeniem, tyle tylko, że akurat był osobowością zamkniętą w sobie i chętnie przesiadującą we własnych czterech ścianach”²³. Samotniczy tryb życia malarza, będący częścią owej romantycznej biografii, a mającej źródło w dawnych anegdotach²⁴, wyjaśniać miał skłonność mistrza do dziwactw. Określał go jako człowieka i artystę chodzącego własnymi drogami, nienawykłego do podporządkowania się zasadom, jakie wymuszała akademicka procedura edukacji. Nie brak jednak w XIX-wiecznej ikonografii przedstawień Rembrandta jako holenderskiego „burghera”, w otoczeniu rodziny i klientów, w bogatym mieszczańskim domu²⁵, który to wizerunek *petit bourgeois* utrwaliły badania amsterdamskiego archiwisty Pietera Scheltemy²⁶ i mieszkającego w Paryżu niemieckiego badacza Edouarda Koloffa²⁷.

W języku XIX-wiecznej krytyki artystyczna „herezja” Rembrandta odczytywana była także w terminach politycznych, kolor stawał się nośnikiem wolności, postępu, wartości republikańskich²⁸. Wrodzone Holendrom poczucie niezależności miało nie tylko pozwolić zrzucić jarzmo hiszpańskie, ale też stworzyć sztukę oryginalną, rodzimą, narodową, tak odrębną od innych europejskich szkół malarskich. Swobodny gest pędzla Rembrandta, który posiadał ponadto niezwykły zmysł fantazji, zyskał polityczną wartość i stał się manifestem artystycznej niezawisłości. Sposób malowania mistrza, odpowiadając najważniejszym postulatom romantycznej krytyki, jakimi były wyobraźnia i kolor, predestynował go do roli duchowego koryfeusza romantyzmu.

Najwybitniejsi francuscy krytycy pierwszej połowy XIX w.: Stendhal, Gautier, Delacroix, Baudelaire, dawali wyraz przekonaniu, że siłą sprawczą wielkiej sztuki jest wewnętrzna wizja. Jej urzeczywistnieniem w malarstwie stawał się kolor, a nie rysunek – fundament akademickiego nauczania, który wedle powszechnej opinii poddany był intelektualnemu rygorowi i dawał się ująć w zasady. Słynna diagnoza Delacroix, że Rembrandt jest większym malarzem od boskiego Rafaela, które to „błuznierstwo” miałyby „zjeżyć włos” na głowach akademików, jest symptomem zmiany nastawienia zarówno wobec holenderskiego mistrza, jak i hierarchii środków artystycznych w połowie XIX w.²⁹ Zmiana ta jednak dokonywała się w samej Akademii, a nie tylko w gronie jej krytyków i adwersarzy, popierających „nowoczesne malarstwo”, który to schemat jest w dużej mierze dziełem XIX-wiecznej krytyki. Miłośnik malarstwa Rembrandta, Eugène Delacroix, był skądinąd malarzem reprezentującym Akademię, wykształconym w pracowni Guérina, ucznia wielkiego Davida, podejmującym, zgodnie z wielką tradycją tej instytucji, refleksję o sztuce i wreszcie uprawiającym akademickie malarstwo pod względem monumentalnej formy, wzniosłej treści i reprezentacyjnej funkcji. Akademia wyznaczała standardy wykształcenia, ale jednocześnie w jej ramach toczyły się dyskusje, które podważały autorytet jednej klasycznej doktryny. Już w XVII stuleciu wykład Gabriela Blancharda (1671), który rozpoczął dysputę o kolorze, jest niezbitym dowodem na elastyczność oficjalnej doktryny tej instytucji w sprawach tak zasadniczych. Wprawdzie akademickie kształcenie po wiek XIX niezmiennie pozostawiało edukacją w zakresie rysunku, ale mistrzowie koloru, Tycjan i Rubens (których obrazy z kolekcji królewskiej były przedmiotem publicznych wykładów dla uczniów Akademii), wyznaczyli alternatywne drogi artystycznego rozwoju w strukturach Akademii. Spór pomiędzy zwolennikami Rubensa a Poussina w końcu XVII w. zwiastował złagodzenie oficjalnej doktryny Akademii, stwarzał podatny grunt pod nowe, bardziej „malarskie” tendencje sztuki i w tym kontekście nową ocenę Rembrandta. Wielkim amatorem sztuki Holendra był protagonista Rubensa i koryfeusz stronnictwa kolorystów Roger de Piles, autor opublikowanego

²³ J. Burckhardt, *Rembrandt*, przekład R. Kasperowicz, „Ikonothea”, 16, 2003, s. 75.

²⁴ Pels, *op. cit.*

²⁵ A. McQuinn, *Reinventing the biography, creating the myth: Rembrandt in nineteenth century France*, „Simiolus”, XXVIII, 2001–2002, nr 3, s. 137–168 oraz A. Rosales Rodriguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii Złotego Wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008.

²⁶ P. Scheltema, *Rembrandt. Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrandt van Rijn, met eene mentige geschiedkundige bijlagen, meeendeels uit echte bronnen geput*, Amsterdam 1853.

²⁷ E. Koloff, *Rembrandts Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert*, „Raumers Historisches Taschenbuch”, 1854, nr 5, s. 401–582.

²⁸ F. Haskell, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, Yale University Press, New Haven–London 1987, s. 74.

²⁹ „Być może odkryje się kiedyś, że Rembrandt jest o wiele większym malarzem od Rafaela. Piszę to błuznierstwo, od którego mogą stanąć dęba włosy na głowach wszystkich akademików. [...] Skłonny byłbym twierdzić, że wielki Holender bardziej był z urodzenia malarzem niż pilny uczeń Perugina” – E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I [1851], przekład J. Guze i J. Hartwig, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 273.

w 1673 r. *Dialogue sur le coloris*. Podobnie jak inny francuski akademik, André Félibien, interesował się Rembrandtem jako myślicielem o sztuce, ale też jako kolekcjoner. Pierwsza rzetelna ocena dokonań holenderskiego malarza w zakresie koloru, swobodnej maniery, fakturalnych właściwości farby, dokonana została przez francuskich akademików! Przypisali oni Rembrandtowi maestrię w operowaniu barwami, także w znaczeniu funkcji optycznych – impastów wymagających percepcji z dystansu, a zatem kunszt wymagający opanowania reguł³⁰. Analiza malarskiej tkanki płócien mistrza już w końcu XVII w. podważała stereotyp jego twórczości jako spontanicznej i przypadkowej, albo też niechlujnej, niedopracowanej, będącej skutkiem braku rzemiosła. Ale jeszcze w początkach XIX stulecia jeden z pierwszych historyków sztuki niderlandzkiej, Johann Dominik Fiorillo, w braku dobrego rysunku widział podstawę maniery mistrza, który po omacku kładzie płamę na płamę, intuicyjnie dochodząc do tego, co zamierzał osiągnąć³¹.

Przykłady wreszcie twórczości wielu XVIII-wiecznych artystów francuskich pokazują rozległe i różnorakie inspiracje twórczością Rembrandta, który, jak wiadomo, ceniony był przede wszystkim jako grafik. Uznanie dla graficznego *œuvre* artysty wyprzedziło podziw dla jego malarstwa. Co ciekawe jednak, dla znawców i miłośników był mistrzem światłocienia, subtelnych malarskich efektów uzyskiwanych środkami grafiki. Wirtuozerię mistrza w tym zakresie podziwiano już w XVII w. na południe od Alp – akwafortami Rembrandta zachwycał się włoski historiograf Filippo Baldinucci, doceniający malarskie efekty i zalety koloru Holendra, lecz ganiący niedostatki jego rysunku³². Problem „malowniczości” wyjaśnia w dużej mierze fenomen popularności Rembrandta w XVIII w., gdy jego maniera funkcjonowała, także w ramach Akademii, jako pewien modus³³. Malowniczość – w znaczeniu nie tylko malowniczych akcesoriów, ale i „rozmalowania”, malarskości, która znosiła prymat klarownego rysunku, rozsadzała sztywne zasady akademickiego warsztatu i wykończenia. Swobodną manierą mistrza inspirował się na przykład Fragonard³⁴.

Do pełnego uznania Rembrandta przyczyniła się krytyka artystyczna, która już od 2. połowy XVIII w. wypracowała nowe kryteria oceny malarstwa. Kategorie takie jak prawda, ekspresja, wartości emotywnie i umiejętne panowanie nad kolorem dowodziły kryzysu piękna pojętego klasycznie, ujmowanego regułami racjonalnymi.

W 1. połowie XIX w. krytyka francuska podjęła dawną dysputę akademicką dotyczącą prymatu środków artystycznych, rysunku bądź koloru. Spór przybrał jednak teraz charakter krytyki całej Akademii jako instytucji patronującej skostniałym konwencjom, obumierającej tradycji kopiowania gipsowych odlewów antycznych rzeźb, odbierającej szansę kariery artystom oryginalnym, indywidualistom, dla których sztuka jest polem nieskrępowanej ekspresji. Błyskotliwie, malowniczo i ironicznie opisywał walkę dwóch walczących obozów-pokoleń – klasyków i romantyków – Théophile Gautier, obrońca malarstwa Delacroix, kreowanego na wielkiego „odrzuconego”, który „czując gorączkę epoki”, malował kolorem pełnym pasji: „W sztuce tylko Rembrandt ma tę głęboką i niepodzielną jedność. Wynika to stąd, że obaj wielcy malarze wychodzą od wewnętrznej wizji, którą potrafią dać odczuć poprzez własne środki, nie zaś poprzez bezpośrednie studium tematu. Rembrandt, jak Delacroix, ma swoją architekturę, garderobę, arsenał, swoje muzeum antyków, swoje typy i formy, swoje światło i mrok, swoje gamy tonu nieistniejące gdzie indziej, z których potrafi wydobyć cudowne efekty, fantastyczne czyniąc prawdziwszym od rzeczywistego”³⁵.

³⁰ A. Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellentes peintres*, Paris 1684, cyt. za: S. Slive, *Rembrandt and his critics 1630–1730*, The Hague 1953, s. 117–119. Na fakt ten zwrócił uwagę M. Walicki we wstępie do polskiej antologii tekstów na temat Rembrandta: Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 33–35.

³¹ J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, t. III, Hannover 1815–1820, s. 121.

³² F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame...*[1686], cyt. za: Slive, *op. cit.*, s. 105–114.

³³ A. Pieńkos, *Holandyzm w malarstwie francuskim XVIII wieku. W oczekiwaniu na syntezę*, „Ikonothea”, 7, 1995, s. 75–87.

³⁴ Niemniej jednak odnaleźć można wiele odniesień do malarskiego *œuvre* Holendra, zarówno z wczesnego okresu twórczości, jak i z czasów pobytu w Lejdzie i pierwszych lat funkcjonowania jego warsztatu w Amsterdamie w malarstwie takich akademickich artystów jak Hyacinthe Rigaud czy Alexis Grimou. H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam 1983 [1. wyd. Heerlen 1942] oraz Fragonard. Katalog wystawy, oprac. P. Rosenberg, Grand Palais, Paris 1987, m.in. s. 20, 23, 58, 92, 168, 178.

³⁵ T. Gautier, *Eugène Delacroix*, [w:] idem, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, wybór, przekład i komentarz J. Guze, Warszawa 1975, s. 114.

Francuski malarz – sztandar malarskiego romantyzmu, również w krytyce Baudelaire’a był, zdaniem poety recenzującego Salony, malarzem nowoczesnym właśnie dzięki środkom malarskim – potędze koloru wyrażającego romantyczną fantazję i namiętności. Kryterium *modernité* ujmowało zaś to co aktualne, tymczasowe, zmienne. Jego definicja w krytyce Baudelaire’a, braci de Goncourt czy Zoli, aczkolwiek odmienna, bo formułowana w różnych historycznych okolicznościach i w obliczu coraz to nowych zjawisk w sztuce, wyostrzała się dzięki konfrontacji z tradycją akademicką, opartą na powtarzaniu uznanych wzorców, uległa wobec autorytetu przeszłości i fundamentalnym studium rysunku. Dlatego Rembrandt był dla Bürgera malarzem *a posteriori*, w odróżnieniu od Rafaela, którego abstrakcyjna linia opisywała abstrakcyjny rodzaj ludzki – *a priori*. Podobnie oceniał wkład holenderskiego artysty w rozwój nowoczesnej szkoły francuskiej Fromentin: „W stanie jawnym czy utajonym znajdziemy Rembrandta z jego gorącymi mgłami po trosze wszędzie w początkach naszej nowoczesnej szkoły”³⁶.

Sztuka Rembrandta wносиła więc, zwłaszcza w uznaniu romantyków, nie tylko pierwiastek głęboko ludzki – wyraz cierpienia w obrazach zwyczajnych ludzi, malowanych z niezwykłym wyczuciem indywidualnej charakterystyki, ekspresji uczuć, ale też nową artystyczną jakość. W sensie formalnym późne dzieła Rembrandta były wzorem swobodnej malarskiej manieri, dominacji koloru, dla którego, jak pisał monografista Rembrandta Carel Vosamer, poświęcał holenderski mistrz detal, podobnie jak ogólnemu malarskiemu efektowi miał podporządkowywać temat³⁷. Ten model sztuki wyznaczał kierunki poszukiwań takich artystów XIX w., jak Georges Michel, Théodore Géricault, Alexandre Gabriel Decamps, Diaz de la Peña, Adolphe Monticelli czy Gustave Courbet – nawet jeśli ślady bezpośredniej inspiracji wydają się nikłe. Delacroix kopiował jednak *Rozpłatanego wołu* i *Archaniola Rafała opuszczającego rodzinę Tobiasza* Rembrandta z Luwru³⁸, a Courbet *Autoportret* podczas międzynarodowej wystawy w Monachium³⁹. Zresztą obaj artyści pod wieloma względami wydają się XIX-wiecznym ożywieniem modelu Rembrandta jako artysty wykłętego. Mit artystycznego odrzucenia i społecznego „wyklęcia” wykreowała krytyka, która tytuł ten odnosiła również do literackich wodzów romantyzmu. Courbet korzystał z przypisanej mu postawy buntownika i odszczepieńca w celu promocji własnej sztuki. Wielu artystów, sięgając po pierwowzór Rembrandta, jak Alexandre Gabriel Decamps kopiujący *Archaniola Rafała opuszczającego rodzinę Tobiasza*⁴⁰, Carl Spitzweg⁴¹, Richard Parkes Bonington⁴², Adolphe Monticelli⁴³ czy Théodore Géricault kopiujący *Autoportret* i *Głowę starca* Rembrandta z Luwru⁴⁴, szukało raczej możliwości dialogu ze sztuką wielkiego mistrza niż sprawdzianu umiejętności kopisty. W dialog ten włączona była jednak malarska polemika z akademizmem, pojętym jako sztuka pięknego wykończenia obrazu, ukrywającego tajniki warsztatu artysty. A nowy malarski gest pociągał za sobą nierzadko nową wizję świata, jak w obrazach natury Georges’a Michela. Artystyczną wyobraźnię francuskiego malarza – proroka poszukiwań barbizończyków i zawodowego konserwatora obrazów w Luwrze, naznaczyło głęboko malarstwo dawnego mistrza. Jego pejzaże z okolic Montmartre’u nie tylko czerpią z repertuaru form i kolorystycznej gamy XVII-wiecznego krajobrazu holenderskiego, ale nade wszystko są przykładem właściwej Rembrandtowi dynamiki natury wyrażonej przez swobodne i śmiałe pociągnięcie pędzla, impasty, malarską płynność. Taka formuła sprzeczna była zarówno z klasyczną koncepcją krajobrazu historycznego, charakteryzującego się zrównoważoną, statyczną, kulisową kompozycją, łagodnym światłem i arkadyjską przyrodą, jak i akademickim warsztatem – starannym *fini*.

Za pośrednictwem Rembrandta dokonywała się w malarstwie XIX w. – zwłaszcza francuskim – swoista manifestacja nieakademickich postaw i środków artystycznych. Z drugiej jednak strony w system akademickiego nauczania wchodziła tradycja kopiowania dawnych mistrzów, a oddziaływanie manieri Rembrandta było tak ogromne, że ukuto dla niego termin „rembrandtyzm”. W XIX stuleciu rozpowszechniła się praktyka

³⁶ Fromentin, *op. cit.*, s. 152.

³⁷ C. Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres* [1868], wyd. 2, La Haye 1877, s. 225.

³⁸ Delacroix miał również kopiować *Betsabe* Rembrandta, choć nie wiadomo czy według obrazu z Luwru. J. Foucart, *Le siècle de Rembrandt*. Katalog wystawy, Petit Palais, Paris 1970–1971, s. 182, nr 178.

³⁹ 1869, Besançon, Musée des Beaux-Arts.

⁴⁰ Vente Decamps, nr 56, według dossier Luwru.

⁴¹ Vente, 22–24 maja 1986, Lampertz, Kolonia, nr 612.

⁴² Przypisywany, pocz. I. 20. XIX w., Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

⁴³ Fragment, Paryż, kol. pryw.

⁴⁴ Pierwotnie na jednym płótnie, później rozdzielone. Kol. pryw.

kopiowania Holendrów, nie tylko na zamówienie klienta, ale również dla prywatnych celów artystycznych. Dziewiętnastowieczni malarze tej klasy co Courbet czy Manet – autor kopii według *Lekcji anatomii* Rembrandta⁴⁵, wykonanej podczas studyjnego wyjazdu do Holandii – nie tyle dążyli do wiernego odtworzenia oryginału, ile interpretowali malarstwo Rembrandta, szukając inspiracji dla własnej sztuki. Rembrandt – dawny mistrz, który genialnie odkrywał możliwości sztuki nowoczesnej, dawał malarzom XIX w. artystyczną licencję na szkicową fakturę obrazu, brak akademickiego wykończenia, „niedopracowanie”, będące wyrazem artystycznej wizji biorącej górę nad rzemieślniczą starannością. Ten „intuicyjny” sposób malowania odpowiadał romantycznemu postulatowi sztuki jako ekspresji wyobraźni. Doceniając znaczenie *non finito* Rembrandta, Delacroix podkreślał, iż jego „gwałtowne porywy mniej płyną z zamiaru aniżeli z ciągłych poszukiwań”⁴⁶. Tym samym XVII-wieczny mistrz stawał się prototypem romantycznego bohatera *Nieznanego arcydzieła* Balzaca (1831) – malarza Frenhofera, którego malarskie próby były wyrazem utopijnych dążeń do dzieła absolutnego, będącego wyrazem wyobraźni artysty, a nie mimetycznych założeń. Literacka postać stała się kwintesencją zagrożeń czyhających na malarza, który pozbawiony wędzidła reguł i rysunku tworzy bohomasz, dzieło nieukończone, będące jedynie ekspresją koloru. Zarazem ta „moc wyobraźni” albo też „twórcza niemoc” pozostawała w sprzeczności z oczekiwaniami mieszczańskiego odbiorcy, podbudowywała mit *artiste maudit*. Przytoczona przez Arnolda Houbrakena wypowiedź Rembrandta – „rzecz jest gotowa, kiedy twórca osiągnął w niej swój zamysł”⁴⁷ – streszcza malarską praktykę romantyków, wielu realistów, a wreszcie malarzy końca XIX w., stając się wyrazem triumfu malarstwa, które realizuje się w akcie kreacji, a nie w ostatecznym produkcie, jakim jest skończone dzieło sztuki. Jeszcze Burckhardt, powołując się na anegdotę Houbrakena, dowodził, iż czysto malarskie cele, autonomiczność środków czynią z Rembrandta malarza nowoczesnego⁴⁸. Istotnie, opinie XVII-wiecznych historiografów na temat *pastoso* w późnych obrazach Rembrandta⁴⁹ to już antycypacja XIX-wiecznej krytyki obrazów Delacroix, Maneta, Pissarra czy van Gogha. I choć dawnych autorów raził „niestaranny” sposób nakładania farby, to w 2. połowie XIX w. uwielbiano Rembrandta jako synonim malarstwa w ogóle, artystyczny absolut. W tym zakresie z tradycji rembrandtyzmu czerpie malarstwo zarówno Decampsa, Courbeta, Monticellego, Diaza, jak i Hansa von Marées, Lenbacha czy van Gogha, wykorzystujących malarską fakturę – optyczne działanie swobodnie i grubo położonej farby. Ślady głębokiej fascynacji Rembrandtem widoczne są także w ekspresyjnej twórczości Lovisa Corintha, zwłaszcza w licznych autoportretach, przywołujących nieustannie – na zasadzie artystycznego *aemulatio* – wizerunki XVII-wiecznego mistrza. Niemiecki artysta, czerpiąc ze sztuki Holendra inspirację w zakresie malarskich środków, parafrazował również wątki ikonograficzne jego obrazów, jak w *Autoportrecie z Charlotte Berend i kieliszkiem szampana*⁵⁰, nawiązującym do patrycjuszowskiego wizerunku Rembrandta z małżonką – *Autoportretu z Saskią*⁵¹. Na pierwowzór ten, czytelny w gestach i scenerii wyrażającej życiowe i artystyczne powodzenie, nałożył niepokorny Corinth oblicze dumnego „buntownika” Rembrandta, znane z innych przedstawień holenderskiego mistrza w pracowni. Dawny malarz, portretujący się wielokrotnie na różnych etapach życia i w rozmaitych wcieleniach artystycznych, stworzył osobliwe wizerunki artysty przy pracy: bez idealizacji, akcesoriów podkreślających prestiż i rangę, jak w jednym z ostatnich autoportretów mistrza z Luwru, który stał się w ten sposób swoistą manifestacją dumy z wykonywanej profesji, demonstracją środków malarskich.

Także Rembrandtowski dialog światła i koloru nabierał nowego znaczenia w obliczu wszechobecnego w sztuce XIX w. malarstwa plenerowego, którego początki wyznaczają szkice z natury Johna Constable’a czy wspomnianego już Michela, aż po impresjonistów. Krytycy niechętni nowym kierunkom, jak francuski malarz Fromentin czy szwajcarski historyk Burckhardt, obawiali się wręcz, że wzór Rembrandta zwiastuje upadek reguł solidnego warsztatu w sztuce albo formalizm, niweczący temat przedstawienia: „Wydarzenia, postacie, przedmioty natury istnieją dla Rembrandta tylko jako podłoże umożliwiające

⁴⁵ Paryż, kolekcja prywatna.

⁴⁶ Delacroix, *op. cit.*, t. I [1850], s. 260.

⁴⁷ Houbraken, *op. cit.*, cyt. za: Michałkova, Białoostocki, *op. cit.*, s. 81.

⁴⁸ Burckhardt, *op. cit.*, s. 80.

⁴⁹ „Pewne rzeczy wykończone były dokładnie, a reszta nasmarowana jakby niedbałym pędzlem, bez zwracania uwagi na rysunek” – Houbraken, *op. cit.*, s. 81.

⁵⁰ 1902, Zurych, kol. pryw.

⁵¹ Drezno, Gemäldegalerie Alte Meister.

prowadzenie cudownej gry powietrza i światła. A widz bywa nieraz zupełnie porwany i wraz z Rembrandtem zapomina o rzeczy przedstawionej⁵². Ten zaś sposób myślenia o obrazie – jako jedynie formalnym majstersztyku – kłócił się z akademicką tradycją wielkiego tematu, podejmującego ważne z punktu widzenia moralnej historii ludzkości wątki mitologiczne, alegoryczne, biblijne. Skupienie na grze światłocienia prowadziło więc do lekceważenia treści zawartej w obrazach. Nierzadko takie interpretacje motywowane były programem krytyka, który opowiadał się po stronie malarstwa wyzwolonego od akademickiej rysunkowej rutyny, zasady *fini*, historycznego, narracyjnego tematu. Thoré-Bürger w kategoriach formalistycznych oceniał na przykład *Syndyków*⁵³. Podobnie widzieli w 1857 r. zalety *Rozplatanego wołu* Rembrandta Edmond i Jules de Goncourt⁵⁴, podkreślając nieanegdotyczny, czysto malarski koncept. Odilon Redon uznawał *Archaniola Rafała opuszczającego rodzinę Tobiasza* z Luwru, z którego kopiował dwukrotnie figurę anioła⁵⁵, za przykład triumfu inwencji artysty, którego głównym celem miało być ponadrzeczywiste światło, a nie fabuła, będąca jedynie pretekstem przedstawienia⁵⁶. Nawet Hippolyte Taine, doceniający humanistyczną treść sztuki Holendra, posunął się do stwierdzenia, iż „u Rembrandta głównym punktem zainteresowania nie jest człowiek, lecz tragedia światła”⁵⁷. Świetlną maestrię mistrza próbowali opisać bracia de Goncourt na podstawie najśłynniejszego portretu artysty, tzw. *Straży nocnej*: „Narysowane twarze wynurzają się z płótna pokryte jakby tatuażem barw, stapiającą się mozaiką, mnóstwem uderzeń pędzla, które oddają ziarnistość i pulsowanie skóry w słońcu; cudowny ruch pędzla sprawia, że promień drży na tej kanwie plamek barwnych. Oto słońce, oto życie, oto realność; a przecież jest w tym płótnie tchnienie fantazji, uśmiech cudownej poezji”⁵⁸. Optyczna logika płótna Rembrandta *à rébour* staje się zwiastunem poszukiwań impresjonistów w zakresie światła. Rola Holendra jest w tym względzie symboliczna, a jednak znacząca, skoro zarówno Burckhardt, jak i Fromentin tak bardzo sprzeciwiali się „ekskluzywnemu malarstwu światła”⁵⁹ Rembrandta.

Z drugiej jednak strony nieustannie poddawano sztukę Holendra skrajnie odmiennej, nieformalistycznej wykładni, widząc w Rembrandtowskich typach – starcach, ubogich, świętych, cieślach i Żydach – naturalistyczny i przejmujący obraz uciemnionej ludzkości. Te odmienne, a nierzadko sprzeczne interpretacje dowodzą nie tylko zmieniających się kryteriów oceny Rembrandta, ale i złożonego charakteru jego twórczości, przebogatej w narracyjne wątki i odmienne stylistyki, będące owocem artystycznej ewolucji. Choć ekspresja była jednym z najważniejszych akademickich kryteriów oceny sztuki (w słynnej *Balance des peintres* Rogera de Piles⁶⁰ Rembrandt otrzymał za nią 12 punktów w skali do 20, a za kolor i kompozycję odpowiednio 15 i 17, najniższą za rysunek – jedynie 6), to pojęcie to obciążone było klasycznym rozumieniem terminu ekspresji, która nie kłóci się z pięknem, a wyraża przez patetyczny gest i szlachetną powściągliwość. Rembrandt sformułował więc także nowy obraz rodzaju ludzkiego, który wielu jego krytykom zdawał się naznaczony niespotykaną dotąd w tradycji europejskiej indywidualną charakterystyką i współczuciem. „Wpasowując się” w historiograficzny model Caravaggia, o którym Bellori pisał, iż gardził antycznymi modelami, za jedyną nauczycielkę obierając sobie naturę, ożywił także topos antycznego malarza Pauzona, który tworzył przedstawienia brzydsze nawet od pospolitej natury, a sam żył w pogardzie i nędzy⁶¹. Krytyka starożytnych „naturalistów” za naśladowanie szpetnych i najpodlejszych ludzi powracała w teorii sztuki i historiografii artystycznej, hołdującej klasycyzującej estetyce. Być może Joachim von Sandrart czerpał z włoskiego wzoru, opisując niewyszukaną tematykę malarstwa Rembrandta, jego wulgarne typy, będące tyleż wyrazem

⁵² Burckhardt, *op. cit.*, s. 76.

⁵³ „Nie ma symbolu, nie ma dramatu, brak jakiegokolwiek elementu [...]. To jest malarstwo. Tylko malarstwo stanowi o jego wartości. [...] Zainteresowanie patrzącego skupia się na tych środkach plastycznych, które stanowią wyłączny atrybut malarstwa” – *Nowe kierunki...*, s. 96.

⁵⁴ J. i E. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988, s. 87.

⁵⁵ Paryż, Musée d’Orsay.

⁵⁶ *A soi-même. Journal*, Paris 1879, s. 79–80, cyt. za: R. Bacou, *Musée du Louvre. La donation Ari et Suzanne Redon*, Paris 1984, nr 2.

⁵⁷ Taine, *Filozofia sztuki...*, cyt. za: Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 189.

⁵⁸ De Goncourt, *op. cit.*, [1861], s. 145.

⁵⁹ Burckhardt, *op. cit.*, s. 82.

⁶⁰ Wydrukowanej na końcu *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708.

⁶¹ G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. J. Maurin-Białostocka, przekł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 11.

prostackiego umysłu, ile świadomego wyboru⁶². Rembrandta interesować miał człowiek rzeczywisty – brzydki, trywialny i biedny. „Jako artysta zakochany w pięknie dał nam o rzeczach tego świata kilka wyobrażeń dosyć brzydkich” – pisał Fromentin⁶³. Romantycy zobaczyli w zainteresowaniu życiem biedoty wymiar moralny i zaangażowanie społeczne. Ale już w XVIII stuleciu dostrzeżone przez myślicieli kręgu Sturm und Drang demokratyczno-ludowe pierwiastki sztuki dawnego mistrza wyrażały automatycznie tendencje nieklasyczne, wręcz antyklasyczne. Johann Caspar Lavater pisał o Rembrandcie, że jest najlepszym znawcą wszelkich namiętności pozbawionego smaku motłochu⁶⁴. Goethe, wychwalając Rembrandtowski sposób przedstawienia Marii z Dzieciątkiem jako niderlandzkiej chłopki, pytał retorycznie, czy także Rafael nie malował żyjącej matki z jej pierworodnym i jedynym synem i czy w tym temacie jest w istocie coś więcej do namalowania⁶⁵. Poeta pozostawał zwłaszcza pod wrażeniem graficznej twórczości holenderskiego mistrza i, w opozycji do akademickiej doktryny, docenił uczuciową wartość scen Rembrandta, ich intymność, „naturalność”, „życie”, jak w podziwianym jako jedno z najpiękniejszych dzieł *Miłosiernym Samarytaninie*⁶⁶. W tonie uznania dla Rembrandta pisali także Christoph Martin Wieland i Wilhelm Heinse, Johann Heinrich Füssli i Philipp Otto Runge. Nowej ocenie dokonań XVII-wiecznego mistrza sprzyjało najprawdopodobniej także zainteresowanie narodowymi korzeniami sztuki w Niemczech. W tym kontekście klasycyzm, leżący u podstaw akademickiego malarstwa, pojmowany jako przejaw kosmopolityzmu, stawał się naturalnym wrogiem odrodzenia rodzimych tendencji, tak jak zabarwiona lokalnym kolorytem, realistyczna i rodzajowa holenderska sztuka ich sprzymierzeńcem.

Specyficzny naturalizm Rembrandta, wydobywający ekspresję i brzydotę postaci, będący wynikiem odrzucenia klasycznych i włoskich wzorów, określających uniwersalny kanon piękna, stawał się więc antytezą akademickiego modelu sztuki, opartego na wyborze z natury i uogólnieniu jej najpiękniejszych elementów. Był zarazem demonstracją postawy artysty jako *pictor vulgaris*. Ten właśnie mit Rembrandta przyciągał antyakademicko zorientowanych artystów nie mniej niż jego plebejskie typy w biblijnych scenach, jak *Chrystus z uczniami w Emaus* i *Święta Rodzina* z Luwru. Dzieła te, powszechnie znane w XIX w., ujmowały ewangeliczne tematy w skromnych pospolitych sceneriach, wypełnionych zwyczajnymi przedmiotami. Jak pisał o *Świętej Rodzinie* Rembrandta Théophile Gautier: gdyby nie promień światła, dotykający ubogą kołyskę Dzieciątka, można by w przedstawieniu tym widzieć „rodzinę biednego cieśli”⁶⁷. Trywialny charakter i realizm przedstawień Rembrandta znakomicie odpowiadał politycznym hasłom głoszonym we Francji około 1848 r., które znalazły się także w programie krytyki, zaangażowanej najpierw w romantyczną, a później także realistyczną batalię. Postulat „nowoczesności” oznaczał bowiem także przynależność do własnej epoki – „il faut être de son temps”, i wymagał od sztuki wyrazu ducha współczesnego społeczeństwa, wyjścia poza schemat, konwencję alegorii, uprawianej przez akademickie malarstwo i zwrot ku tematyce prostej, codziennej, powszechnie zrozumiałej. „Tylko Holendrzy [...] przedstawiali tłum, wszystkich – w tym kraju równości” – pisał Thoré-Bürger⁶⁸, a prorokiem ducha nowoczesności i rzecznikiem ubogiego człowieka i ludu nazywał Rembrandta Jules Michelet⁶⁹. Gdy malarstwo akademickie cechowało wzniósłe postannictwo przedstawiania tematów wziętych z tradycji literackiej w konwencji wielkiej maniery, Rembrandt dokonywał swoistego przekładu epizodów biblijnych na język intymnej sceny rodzajowej. I tak Delacroix podkreślał ów nastrój intymności i ładunek emocjonalny w *Wieczery w Emaus*⁷⁰, Fromentin chwalił jego naturalność i prostotę, a Joris-Karl Huysmans widział w niej jedynie „wspomnienie Ewangelii, którą Rembrandt przetransponował w rzeczywistość” – posiłek biednych ludzi w więzieniu⁷¹. Humanistyczny wymiar Ewangelii

⁶² Na podobieństwo krytyki Caravaggia i Rembrandta – w terminach antycznych topoi – zwrócili uwagę Białostocki i Michałkowska, *op. cit.*, s. 119.

⁶³ Fromentin, *op. cit.*, s. 224.

⁶⁴ *Aus den Physiognomischen Fragmenten* [1775–1778], cyt. za: Heiland, Lüdecke, *op. cit.*, s. 54–55.

⁶⁵ J.W. Goethe, *Nach Falconet und über Falconet* [1776], [w:] *Goethes Werke*, Band XII, *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, München 1989, s. 26.

⁶⁶ *Idem*, *Rembrandt der Denker* (1832), tekst niepublikowany za życia, cyt. za: Heiland, Lüdecke, *op. cit.*, s. 59.

⁶⁷ T. Gautier, *Guide de l'amateur du Musée du Louvre*, [1867], Paris 1909, s. 48.

⁶⁸ Thoré-Bürger, *Nowe kierunki...*, s. 171.

⁶⁹ J. Michelet, *Histoire de France*, [1858], XII, s. 458, cyt. za: Michałkowska, Białostocki, *op. cit.*, s. 9.

⁷⁰ Delacroix, *op. cit.*, t. II [1857], s. 237.

⁷¹ *Les Frères Le Nain*, „L'Écho de Paris”, 12 Avril 1899, cyt. za: Ch. Meyer, *Regard de J.-K. Huysmans sur la peinture flamande et hollandaise: Regard sur Rembrandt*, Université de Paris-Sorbonne, Institut de Littérature française, 2001, *Mémoire de D.E.A.*, dysertacja niepublikowana, s. 24. Opis *Wieczery w Emaus* znajduje się w rozdz. XII *Katedry* Huysmansa.

podkreślał także Burckhardt, piętnujący brzydotę modeli i niczemny wygląd samego Syna Człowieczego w obrazach mistrza⁷².

Nowy ideał Boga odpowiadał jednakże aspiracjom francuskich historyków, piastujących katedry w Collège de France, jak Alfred Dumesnil, Edgar Quinet i Jules Michelet, którzy już w latach 50. odkryli w Rembrandcie wyraziciela swoich ideałów społeczno-politycznych. Jednym z nich była nowa „religia ludu”, której znakomite ilustracje stanowiły takie przedstawienia, jak *Wskrzeszenie Łazarza* (B. 73), tzw. *Rycina stuguldenowa* (*Kazanie Chrystusa*, B. 74) czy wzmiankowana już *Wieczera w Emaus*, szeroko komentowana przez Dumesnila⁷³ i przywoływana przez Micheleta⁷⁴. Wizerunek republikańskiego Rembrandta – obrońcy nędzarzy, jaki wyrobili mu także Adolphe-Hippolyte Taine⁷⁵ i Vincent van Gogh⁷⁶, zdawał się więc sugestywny podwójnie – zarówno dzięki moralnym walorom nowej ikonografii, jak i odpowiadającej im formule artystycznej – realizmie środków. Legenda, że artysta należał do trzeciego stanu⁷⁷ rzucała światło na jego moralne zaangażowanie po stronie ludu⁷⁸. „Każda postać piękna czy brzydka może spełniać cel sztuki”; „niech lud, poznając swą nędzę, nauczy się wstydić swego tchórzostwa i nienawidzić tyranów” – głosił w *Filozofii postępu* (1855) Proudhon⁷⁹, programujący malarstwo Courbета w duchu utopijnego socjalizmu. Osiemnastowieczna legenda holenderskiego mistrza, utrwalona zwłaszcza w poemacie Andriesa Pelsa *Użycie i nadużycie sceny* z 1681 r.⁸⁰, eksponowała obraz dziwaka, poszukującego na pchlich targach kuriozalnych rekwizytów i modeli w zaułkach Amsterdamu: starych Żydów, służących i praczek. Powracający w biografii artysty motyw przyjaźni z ludźmi nisko urodzonymi stanowił stały punkt XIX-wiecznej *vie romancée*. Dowodem jego trwałości jest zamieszczona przez Charles’a Blanca w *L’œuvre complet de Rembrandt*⁸¹ akwaforta Léopolda Flamenga *Dom Rembrandta* z 1859 r., przedstawiająca mistrza pośród tłumu żebraków i Żydów. Upodobanie Rembrandta do plebejskich modeli zdradzać miało jego własne korzenie – podkreślany przez biografów rodowód syna młynarza, ale i niewyszukaną, wulgarną naturę jego sztuki, sprzeczną z klasycznymi, akademickimi ideałami artysty dworskiego i eleganckiego.

Autorytet holenderskiego mistrza w przedstawianiu różnorodnych i prawdziwych typów ludzkich oddziałwał zwłaszcza na realistów i programowo wspierających ich krytyków, którzy w akademickiej sztuce dostrzegali przede wszystkim ostoję malarskiej rutyny, skostniałych wzorów, odległych od rzeczywistego człowieka. Dialog z Rembrandtem podjęli Jozef Israëls, Gustave Courbet, Max Liebermann, ale też Alphonse Legros, Wilhelm Leibl, Edouard Manet, Fritz von Uhde. Wszyscy z przywołanych artystów podróżowali do Niderlandów w poszukiwaniu inspiracji w zakresie tak ikonografii, jak i realistycznej formy. Dla *Dwunastoletniego Chrystusa w świątyni* (1879, Hamburg, Kunsthalle) Liebermanna, oskarżanego o kult brzydoty i wulgarności w religijnym przedstawieniu, wskazuje się jako źródła kompozycji i modeli akwaforty Rembrandta: *Józef opowiadający sny* (B. 37), „*Male*” *Obrzezanie* (B. 48) i „*Male*” *Ofiarowanie* (B. 51), *Chrystus wśród uczonych* (B. 64–B. 66). Typy plebejskie, nieidealizowane fizjonomie, trywialne scenerie były wyrazem naturalistycznej potrzeby rzeczywistości, demokratycznych tendencji i zainteresowań ludem, a zarazem polemiką z lansowanym przez Akademię malarstwem historycznym, Thoré-Bürger porównywał chłopski styl Milleta w *Chłopce karmiącej dziecko* z Rembrandtem – wychowanym w młynie „wieśniakiem znad Renu”. Holender miał malować epizody biblijne jako sceny z życia rodzinnego, a francuski artysta religijne rysy przydawał wiejskiej dziewczynie⁸². Rodzajowe studia Rembrandta fascynowały Jeana-François Milleta nie tylko w zakresie tematyki, ale i w sposobie operowania subtelną kreską w akwafortach, koloro-

⁷² Burckhardt, *op. cit.*, s. 85.

⁷³ A. Dumesnil, *La fois nouvelle dans l’art. De Rembrandt à Beethoven*, Paris 1850.

⁷⁴ J. Michelet, *Histoire de France...*, cyt. za: Heiland, Lüdecke, *op. cit.*, s. 115.

⁷⁵ A.H. Taine, *Podróż po Włoszech*, przekł. A. Sygietyński, t. I, *Neapol i Rzym*, Warszawa 1908, s. 179.

⁷⁶ Holenderski malarz wielokrotnie wzmiankował *Wieczere w Emaus* w listach do brata (list 27, Paryż, 31 maja 1875): M. Arnold, *Van Gogh und seine Vorbilder*, München–New York, 1997, s. 44–45.

⁷⁷ Fromentin, *op. cit.*, 217.

⁷⁸ McQuinn, *op. cit.*, s. 168.

⁷⁹ Cytowany w słynnym *Liście do Pani Sand* – manifestie realizmu z 1855, cyt. za: E. Grabska, M. Poprzęcka, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wyd. 2, Warszawa 1989, s. 522.

⁸⁰ Pels, *op. cit.*, s. 64–65.

⁸¹ Ch. Blanc, *L’œuvre complet de Rembrandt. Catalogue raisonné de toutes des eaux-fortes du maître et de ses peintures orné de bois gravé et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportée dans le texte*, t. I, Paris 1859–1861, s. 21.

⁸² Thoré-Bürger, *Z Salonu 1861*, [w:] *Nowe kierunki...*, s. 196.

styczną gamą i miękkim modelunkiem w obrazach, a także w sposobie ich wykończenia⁸³. W tym kierunku interpretacji sztuki Holendra – jako zwierciadła Ewangelii – zmierzał także Vincent van Gogh, wielbiciel zarówno Rembrandta, jak i Milleta. *Wieczór: Czuwanie* (1889, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh) jest wprawdzie kopią według Milleta, ale scena odwołuje się pośrednio do wzorów XVII-wiecznego artysty, *Świętej Rodziny (Paryż, Luwr)* czy *Świętej Rodziny nocą* (Amsterdam, Rijksmuseum) za pośrednictwem wzoru Milleta *Wieczór: czuwanie*. Akwaforta Rembrandta (B. 73) zainspirowała Van Gogha we *Wskrzeszeniu Łazarza* (1890, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh).

W humanistycznej interpretacji Biblii Rembrandta odnajdowali korzenie swojej sztuki jeszcze tacy artyści, jak Jozef Israëls, James Ensor, Lovis Corinth, Max Slevogt, a nawet Emil Nolde⁸⁴ i Max Beckmann⁸⁵. W epizodach z życia syna marnotrawnego Corintha⁸⁶ i Slevogta⁸⁷ wydobyty został specyficzny „Rembrandtowski wyraz” – ekspozycja cierpienia, nędzy, podkreślana ekspresyjnym malarskim gestem. Prace Corintha, jak *Pojmanie Samsona*⁸⁸, *Ecce Homo*⁸⁹ czy *Ofiara Abrahama*⁹⁰ oraz *Józef i żona Potifara*⁹¹ odwołują się również do dynamicznej narracji Rembrandta, budowanego światłocieniem dramatyzmu. Mistrzowsko interpretował biblijne sceny „w duchu Rembrandta” James Ensor⁹², podejmujący z wielopostaciowych scen biblijnych Holendra, jak *Trzy krzyże* (B. 78) albo *Pokłon pasterzy* (B. 45–46) wątki ekspresyjne, ukazujące człowieczeństwo w okrutny i groteskowy sposób. Rembrandtyzm stał się więc niezwykle nośną formułą, zarazem malarską i symboliczną. Już Samuel van Hoogstraeten, określając sztukę poszczególnych artystów stwierdzał, że o ile Rubensa charakteryzują bogate układy, van Dycka wdzięk, wyróżnikiem Rembrandta są „cierpienia duchowe”⁹³. Niemal dwa stulecia później ten aspekt twórczości mistrza wydobył Delacroix w strofie poematu *Pochodnie* z 1855 r.: „Rembrandt, szpital żaloszny, szeptem rozedrgany, wielka postać na krzyżu pusty mur zdobiąca, gdy płacz modlitwy wstrząsa smrodliwe łachmany, wdzierając się jak promień zimowego słońca”⁹⁴. W twórczości Holendra miało się więc dokonać przekroczenie akademickiej formuły cierpienia, zgodnie z klasyczną tradycją powściąganego szlachetnością ducha, wyrażanego z umiarem. Franz Kugler w wyborach ikonograficznych Rembrandta – upodobaniu do brzydkich modeli i malarskim zamiłowaniu do zardzewiałych akcesoriów jego pracowni – widział ekspresję jego własnej natury, namiętnej i skłonnej do marzeń. Umiejętność ekspresji uczuć w mistrzowskim oddaniu natury skłoniła Maxa Liebermanna do okrzyknięcia dawnego mistrza największym malarzem wszechczasów, artystą nowoczesnym, który stawał „ciemniem w oku” idealistom pokroju nazareńczyków czy Böcklina. Ten ostatni nazywać miał Holendra „świnia”⁹⁵. Liebermann przywoływał nieustannie przykład Rembrandta jako modelowy dla własnej koncepcji sztuki, tak od strony formy, jak i zawartej w niej duchowości. Geniusz dawnego mistrza łączył zdaniem niemieckiego malarza dramatyzm Szekspira, liryzm Goethego, delikatną duszę Mozarta i marzycielską głębię Beethovena⁹⁶.

Najdobitniej jednak wyrażał się brak wielkich wzorów w wyobraźni Rembrandta w przedstawieniach aktu, największego wyzwania dla pędzla artysty, jak pisał Arnold Houbraken⁹⁷, tematu utrwalonego

⁸³ Jak na przykład w malarskim *Powrocie trzody*, Paryż, Musée d'Orsay czy w graficznym *Wyjściu do pracy*, ok. 1863.

⁸⁴ *Ostatnia Wieczerza*, 1909, Kopenhaga, Statens Museum for Kunst; *Zielone świętki*, 1909, Berlin, Nationalgalerie; *Chrystus i dzieci*, 1910, Nowy Jork, Museum of Modern Art; *Dawid i Saul*, akwaforta, 1911.

⁸⁵ *Niesienie krzyża*, 1911, wł. pryw.; *Ukrzyżowanie Chrystusa*, 1909, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer; *Adam i Ewa*, 1917, sucha igła, Nowy Jork, kol. pryw.

⁸⁶ *Syn marnotrawny*, 1891, miejsce przechowywania nieznane.

⁸⁷ *Syn marnotrawny*, tryptyk, 1898/99, Stuttgart, Staatsgalerie.

⁸⁸ 1907, Moguncja, Landesmuseum.

⁸⁹ 1925, Bazylea, Öffentliche Kunstsammlung. Por. z akwafortą Rembrandta o tym samym tytule, B. 76.

⁹⁰ 1920, kopia według *Ofiary Abrahama* z Ermitażu.

⁹¹ 1914/1915. Por. z akwafortą Rembrandta o tym samym tytule, B. 39.

⁹² 31 akwafort w albumie *Sceny z życia Chrystusa*, 1886–1904. Np.: *Naigrawanie*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Ecce Homo* oraz w rysunkach: *Kalwaria*, 1886, Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts czy *Adoracja Dzieciątka*, 1886, Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts.

⁹³ S. van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkerst* [1678], cyt. za: Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 63.

⁹⁴ [1855] *Kwiaty zła*, cyt. za: J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 223–224.

⁹⁵ M. Liebermann, *Brief an Wilhelm Bode*, 23 sierpnia 1905, cyt. za: Heiland, Lüdecke, *op. cit.*, s. 149.

⁹⁶ Idem, *Vision der Wirklichkeit. Ausgewählte Schriften und Reden*, hrsgb. G. Busch, Frankfurt am Main 1993, s. 162.

⁹⁷ *Groote Schouburgh*, cyt. za: Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 31. Sam jednak historiograf przyznawał, że

wielowiekową tradycją europejską, łączącego studium natury i kanon piękna. Jakob Burckhardt w wykładzie o Rembrandcie szydził z „barbarzyńskiej” i prostackiej sztuki Holendra, piętnował „podobne do goryli” głowy Adama i Ewy, których „forma napawa grozą”⁹⁸, „groteskowe i odstręczające” postaci *Betsabe* czy *Zuzanny* oraz wychudzone ciało i odpychającą fizjonomię Zbawiciela w *Zdjęciu z krzyża*. W krytyce wielbiciela kultury odrodzenia, wychowanego na klasycznych ideałach pobrzmiwają dawne zarzuty wobec nieklasycznego ujęcia ciała, które dobitnie wyraził w przywoływanym już poemacie Andries Pels:

Gdy jak się czasem zdarza miał nagą kobietę
Malować, nie grecką Wenere brał za swój wzór,
Lecz praczkę lub dziewczkę,
Która torf depce w szopie
I nazywał ten kaprys imitacją natury,
A wszystko inne czczym ornamentem. Obwisłe
Piersi, niezgrabne ręce, nawet ślad tasiemek
Gorsetu na brzuchu a podwiązek na nogach
Oddać trzeba, by naturze zadość uczynić,
Przynajmniej jego naturze, nie znającej ni
Reguł, ni praw, ni harmonii ciała ludzkiego⁹⁹.

Wedle oceny Charles’a Blanca¹⁰⁰ zarzucany Rembrandtowi „kult brzydoty” miał znamionować szkołę holenderską jako skutek braku akademickiej edukacji w zakresie piękna, który to cel wyznaczyło już renesansowe malarstwo włoskie. Jego idealizm stał się miarą doskonałości artystycznej aż po wiek XIX. Rembrandt zdawał się odstępować od zasady harmonii z nonszalancją właściwą buntownikom. Akademicka teoria sztuki oceniała naturalistyczny opis ludzkiego ciała w kategoriach: *vulgaire*, *bizarre* i *pittoresque*. Dopiero w XIX w. dostrzeżono przejmujący, tragiczny i wzniosły aspekt naturalnego obrazu ciała i starości, a w wyborze modeli Rembrandta artystyczną strategię. Gdy Rafael „tworzy postaci o kształcie nowym i dziewiczym – Adama i Ewę”, Rembrandt „potrzęsa łachmanami przed naszymi oczyma i opowiada o cierpieniach człowieka” – tak oto Baudelaire porównywał włoski i niderlandzki model sztuki¹⁰¹. To Holender stał się jednak źródłem dla przyszłych pokoleń artystów, którzy wychodząc poza ograniczoną wizję akademickiego malarstwa zwracali się ku prawdziwemu człowiekowi, zgodnie z postulatami „l’art pour l’homme”, wyrażonym w krytyce Thoré-Bürgerera. Rembrandtowskie „piękno brzydoty” stało się manifestem antyestetyzmu i antyakademizmu. Zwłaszcza kobiece akty, jak słynna *Betsabe* (1654, Paryż, Luwr), *Zuzanna i starcy* (1647, Berlin, Gemäldegalerie), ale też wizerunki graficzne, jak *Adam i Ewa* (B. 28), *Siedząca kobieta przy kominku* (B. 197), *Siedzący akt* (B. 198), *Siedząca na ławce* (B. 199), *Akt kobiety „ze stopami w wodzie”* (B. 200) w oczach XIX-wiecznych artystów i krytyków były niezwykle inspirującą formułą *modernité*. Rembrandt, który, jak to ujmuje Jozef Israëls, „był nawet w stanie zabrać praczkę sąsiada, postawić ją na podium i przenieść na płótno w całej chwale jej żyjącego ciała i pulsującej krwi”¹⁰², dawał lekcję wizerunku kobiety nowoczesnym twórcom jak Courbet¹⁰³, Manet¹⁰⁴,

nawet „*Kobietę przy piecu*, należąca do najmniej cennych jego rzeczy, musiał każdy mieć z białą czapką lub bez” (B. 197, *ibidem*, s. 87), co dowodzi, że już wówczas twórczość mistrza, nawet ta uznana za najluchszą przez akademicką krytykę, wzbudzała podziw miłośników.

⁹⁸ Burckhardt, *op. cit.*, s. 85.

⁹⁹ Pels, *op. cit.*, s. 45.

¹⁰⁰ „Słyszcy się często, że Holendrzy w ogólności, a szczególnie Rembrandt odznaczali się kultem brzydoty” – Blanca, *op. cit.*, t. II, s. 214.

¹⁰¹ Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] idem, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i przekład J. Guze, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 9.

¹⁰² J. Israëls, *Rembrandt*, Lwów [1915?], s. 12.

¹⁰³ Na przykład: *Kąpiące się* (1853, Montpelier, Musée Fabre), *Źródło* (1868, Paryż, Musée d’Orsay) nawiązują do tematu Diany, Zuzanny czy Betsabe w kąpielu. Motyw przeglądania się w wodzie wydaje się wręcz cytatem z *Kąpiącej się Hendrickje* (il. 90). O Courbecie jako malarzu, który „należy do rodziny twórców ciała, [którego] braćmi są, czy chce czy nie, Veronese, Rembrandt, Tycjan” pisał E. Zola, *Proudhon i Courbet* [1865], [w:] idem, *Słuszna walka. Od Courberta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, wyb. G. Picon, oprac. J.-P. Bouillon, przeł. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 39.

¹⁰⁴ Choć sposób malowania ciała przez Maneta daleki jest od Rembrandtowskiej plastyczności i miękkości modelunku, to niektóre z jego aktów, jak *Zaskoczona nimfa* z 1861 r. (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes), są transpozycją tematu

Degas¹⁰⁵, ale też Rodin¹⁰⁶, Corinth¹⁰⁷, Slevogt¹⁰⁸, Soutine¹⁰⁹ czy Beckmann¹¹⁰. Wyznaczał nowe normy piękna ciała i sztuki – bezpośrednio i realizmu w oddaniu prawdziwego wyglądu, malarskiego światłocienia wydobywającego fałdy zwiotczającego ciała, nie tyle brzydotę, ile życie, którego zdawały się być pozbawione chłodne klasyczne i akademickie akty. Niderlandzki mistrz zakwestionował wręcz jeden z aksjomatów akademickiej teorii sztuki – piękno – jako najwyższy cel i warunek artystycznego działania, co błyskotliwie uchwycił Huysmans: „O, naga kobieta! – Któż to malował ją wspaniałą i prawdziwą, bez przemyślanego z góry układu, bez zafałszowania i rysów i ciała? Kto pokazał w rozebranej kobiecie i narodowości, i epokę, do jakiej należy, i stanowisko, jakie zajmuje, wiek, dziewiczość czy deflorację jej ciała? Kto rzucił ją na płótno tak żywą, tak prawdziwą, że marzy nam się życie, jakie jest jej udziałem, że możemy niemal doszukiwać się na jej łonie śladów porodów, odtwarzać jej cierpienia i radości, utożsamiać się z nią na kilka chwil? Wbrew mitologicznym tytułom i dziwacznym ozdobom, w jakie stroi swoje modele – do dziś dnia jedynie Rembrandt namalował nagość. [...] Są to Holenderki, a nie żadne inne kobiety, owe Rembrandtowskie Wenus, te dziewczyny którym pielęgnują stopy, którym drapią głowy bukszpanowym grzebie-niem, te brzuchate kumoszki o grubych kościach uwydatnionych pod ich wiotką i porowatą skórą w złotym promieniu!”¹¹¹. Wizja biblijnej piękności w ujęciu północnego artysty, podobnie jak jego sposób malowania, stanowiły jedno ze źródeł wielkiego przewartościowania akademickich kanonów i zasad kształtowania pięknej postaci.

Mit „artysty wykletego” pozwolił krytyce wykreować Rembrandta na przewodnika nowoczesnych. Baudelaire, Thoré-Bürger, Zola, Fromentin, Goncourtowie, zgodnie zwalczając „literaturę pędzla”, a więc malarstwo anegdotyczne, poszukiwali w dawnej sztuce takich wzorców, które legitymowały prawo współczesnego artysty do wyjścia poza konwencje i hierarchię tematów. Realistyczna sztuka Holendra dawała alternatywę wobec historyzmu jako kierunku tematycznie i stylistycznie anachronicznego, ale z drugiej strony niezwykle światłocien i ekspresja koloru Rembrandta, który wydobywał zarazem realne i symboliczne, „zwierzęce i boskie”¹¹², stanowiły przeciwwagę dla malarstwa jako imitacji. Rembrandt ucieleśniał marzenie o sztuce kierującej się własnymi artystycznymi prawami, a nie poklaskiem publiczności, ocenami akademickiego jury i autorytetem przeszłości. Kształtował świat na nowo, bez oglądania się na poprzedników – oto esencja artystycznej rewolty Holendra w opinii Jakoba Burckhardta. Nieakademicki charakter sztuki dawnego mistrza stał się w XIX w. już fundamentem antyakademizmu, uprawomocnieniem wszelkich buntowniczych postaw, ożywieniem romantycznego mitu twórcy stojącego ponad regułami sztuki, niezależnego od instytucjonalnych struktur. Przewrotnie jednak zbuntowany geniusz sam stał się na swój sposób kanoniczny i klasyczny dla twórców 2. połowy XIX w. Co więcej, formułę jego sztuki przyswajało malarstwo akademickie. Tak jak Holender w swoim stuleciu – wbrew diagnozie szwajcarskiego historyka – nie wychodził z artystycznej próżni, tak Akademia w XIX w., dzięki wielkim miłośnikom Rembrandtowskiej sztuki, jak Delacroix, Courbet, Degas, Ensor, Liebermann czy Corinth, zmieniała swoje oblicze i kurs nauczania

dawnego mistrza – *Zuzanny i starców* Rembrandta, który to obraz artysta mógł oglądać w Hadze, podczas pobytu w Holandii (1852 i 1872).

¹⁰⁵ „Dwieście lat temu malowałbym *Zuzannę w kąpieli*, teraz maluję po prostu kobietę w miednicy” – pisał francuski artysta (Cyt. za: *Degas. Images of Women*. Katalog wystawy, Tate Gallery, Liverpool 1989, s. 60), który temat toalety podejmował w różnych technikach malarskich i graficznych, np. *Toaleta*, pastel, 1886–1888, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art; *Pedicure*, Paryż, Musée d’Orsay; *Po kąpieli*, 1879–1880, sucha igła i akwatinta.

¹⁰⁶ Kopia, którą posiadał Rodin w swojej kolekcji (obecnie Paryż, Musée Rodin), uznawana jest dzisiaj za anonimową. Francuski mistrz wykonał rysunek według *Betsabe* (ok. 1900, kredka i akwarela, Paryż, Musée Rodin) i widział kopię obrazu autorstwa Gustave’a Ricarda na wystawie w Jeu de Paume (ok. 1867, Paryż, Musée d’Orsay). Ślady fascynacji Rembrandtem odnaleźć można w niektórych aktach Rodina, na przykład w *Tej, która była piękną płatnerzową* (1880–1883, Paryż, Musée Rodin).

¹⁰⁷ Np.: *Akt*, 1897, Monachium, Kunstsalon Franke; *Harem*, 1904, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; *Poranek*, 1905, Saarbrücken, Saarland Museum; *Po kąpieli*, 1906, Hamburg, Hamburger Kunsthalle; *Po kąpieli*, 1906, Hamburg, Hamburger Kunsthalle; *Poranne słońce*, 1910, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; *Magdalena z perłami we włosach*, 1918, Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum; *Zuzanna i starcy*, 1923, Hanower, Niedersächsisches Landesmuseum; *Akt*, ok. 1921, sucha igła, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum.

¹⁰⁸ *Danae*, 1895, Monachium, Städtische Galerie.

¹⁰⁹ *Kobieta wchodząca do wody*, 1931, Paryż, kol. M. de Castaing.

¹¹⁰ *Adam i Ewa*, 1917, Stany Zjednoczone, kol. pryw., sucha igła, Nowy Jork, kol. pryw.

¹¹¹ J.-K. Huysmans, *Wystawa Niezależnych* [1881], [w:] *O sztuce*, wybór, oprac. E. Grabska, przekł. H. Ostrowska-Grabska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 61–62.

¹¹² Valéry, *ibidem*, s. 55.

malarstwa. Dziewiętnastowieczna historiografia holenderska, budująca odrębną wobec południowych Niderlandów tożsamość i nowoczesne pojęcie patriotyzmu, uczyniła znakomitego rodaka pierwszym malarzem XVII stulecia i wizytówką Holandii. W 1852 r. wystawiono mu brązowy pomnik autorstwa Louisa Royera w sercu Amsterdamu, a w 1898 r. w Stedelijk Museum zorganizowano pierwszą Wystawę Rembrandtowską, uświetniającą obchody wstąpienia na tron królowej Wilhelminy¹¹³. Jako „buntownik” i genialny indywidualista wszedł Rembrandt do kanonu europejskiej historii sztuki i zajął miejsce mistrza nowoczesnych.

REMBRANDT'S "CURSED ART". THE MYTH OF REBELLIOUS GENIUS IN THE NINETEENTH-CENTURY ARTISTIC CRITICISM AND PAINTING POLEMICS WITH ACADEMISM

Summary

The purpose of this paper is to summarize Rembrandt's *fortune critique* in the 19th century. The main theoretical premises for the interpretation of his art were borrowed from the earlier historiography, which focused on the following issues: mastery of color, neglect of proper technical procedures, lack of *fini*, low, vulgar subjects – a consequence of the lack of education, good taste, and the rejection of classical norms of beauty, in particular in the depiction of human body. These characteristics already made of Rembrandt's art in the 17th century a paradigm of artistic nonconformism, trespassing and denying academic canons and conventions. They legitimated all the antiacademic attitudes in the 19th century but were also in a way assimilated into the mainstream of academic painting in the second half of that century.

Rembrandt has been called already “the first heretic in art” by the 17th century Dutch poet Andries Pels but still in the 20th century the legend of “*artiste maudit*” was revived by André Malreaux. In fact, the greatest critics of Rembrandt in the 19th century – Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Thoré-Bürger, Edmond and Jules de Goncourt, Hyppolite Taine or Eugène Fromentin praised and admired the Dutch master as an original painter of human emotions, a master of dramatic light and shadow. All the moral and formal values of Rembrandt's art – as an antithesis of official academic doctrine – started to be a notion of modernity for romantics, realists and even expressionists. Imagination and color (considered as a free, spontaneous and expressive way of painting) predestinated Rembrandt for the role of a patron of romanticism but also – in political terms – a figure of freedom and independence. This individuality was to be a heritage of the Dutch history: of a small nation who has not only thrown off the yoke of the Spanish empire in the 17th century but it was also able to create an original, native, national school of art, different of any other Italian or Flemish tradition. Rembrandt with his innate sense of freedom became a pattern of genius, giving an artistic license for “heresy” in art to many of the 19th century artists, among others Georges Michel, Eugène Delacroix, Gustave Courbet, James Ensor, Lovis Corinth and Max Liebermann. The “*cliché*” of an artist who is lonely, incomprehensible by the contemporaries, but faithful to his own rules became a myth, a part of his literary *vie romancée*. At the same time the mastership of Rembrandt's painting, drawing and graphic art was recognized by history of art; in 1852 there was erected in Amsterdam the first statue of the painter. Scientists as Edouard Koloff or Carel Vosmaer started to publish their research on the old master and in 1898 it took place in Stedelijk Museum in Amsterdam the first monographic exhibition of Rembrandt.

Translated by Agnieszka Rosales Rodríguez

¹¹³ P.J.J. van Thiel, *De Rembrandt-tentoonstelling van 1898*, „Bulletin van het Rijksmuseum”, 40, 1992, nr 1, s. 11–71.