

ANNA KOZAK
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

O RYSUNKACH NA WYSTAWIE *REMBRANDT. RYSUNKI I RYCINY ZE ZBIORÓW POLSKICH*, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE, 2006¹

W recenzji poświęconej katalogowi rysunków Rembrandta autorstwa Otto Benescha, Jacob Rosenberg napisał w podsumowaniu: „niepewności [co do autorstwa niektórych rysunków] nigdy się całkowicie nie wyeliminuje. Przyczyny leżą częściowo w szerokiej skali ekspresji Rembrandta, częściowo w znacznym wpływie, jaki mistrz wywarł w ciągu swego życia na wielką liczbę uczniów, w tym bardzo utalentowanych”². Te słowa, napisane prawie pięćdziesiąt lat temu, nie straciły na aktualności. Kiedy porównujemy stan naszej wiedzy o różnych dziedzinach twórczości Rembrandta, dochodzimy do wniosku, że niepewności stały się niemal nieodłączną cechą opracowań dotyczących rysunków artysty. O ile w wypadku malarstwa i grafiki badania ostatnich lat pozwalają na budowanie w miarę precyzyjnego *œuvre* artysty, o tyle w wypadku rysunków nawet nie podjęto prób weryfikacji dzieł opublikowanych w trzech podstawowych katalogach – Cornelisa Hofstede de Groota³, Wilhelma R. Valentiner⁴ i Otto Benescha⁵. Podstawową *reference book* pozostaje w dalszym ciągu ten ostatni, obejmujący 1467 rysunków, podzielonych chronologicznie na trzy okresy: lata lejdejskie i wczesny okres amsterdamski (1625–1640), okres środkowy (1640–1650) i okres późny (1650–1669), a w ramach każdego z nich – tematycznie, uzupełniony kopiami i rysunkami przypisanymi Rembrandtowi.

Zastrzeżenia co do niektórych ustaleń Benescha podnoszone były już w recenzjach, jakie się ukazały po wydaniu ostatnich tomów jego katalogu. Poza wspomnianym Rosenbergiem, zgłaszali je m.in. Egbert Haverkamp Begemann⁶, Jan Gerrit Van Gelder⁷ i Werner Sumowski⁸. Nie znaczy to, że nie doceniono wkładu

¹ *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008 [w druku].

² J. Rosenberg, *Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt. First complete edition, in six volumes. London, Phaidon Press. Vols III and IV, 1955; V and VI, 1957; the four comprising pp. 137–469 and figs. 596–1602 of the whole*. „The Art Bulletin”, XLI, 1959, nr 1, s. 119.

³ C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*. Haarlem 1906.

⁴ W.R. Valentiner, *Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen, Klassiker der Kunst*, XXXI, t. I, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925, t. II, Stuttgart, Berlin 1934.

⁵ O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt. First Complete Edition*, t. I–VI, London 1954–1957 (2 wyd. poszerzone London–New York 1973).

⁶ E. Haverkamp Begemann, *Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt. First complete edition in six volumes, London The Phaidon Press [1954–1957]*, „Kunstchronik”, XIV, 1961, s. 10–14, 19–28, 50–57, 85–91.

⁷ J.G. van Gelder, *The Drawings of Rembrandt*, t. III–VI, London 1954–1957, „The Burlington Magazine”, CIII, 1961, s. 149–151.

⁸ W. Sumowski, *Bemerkungen zu Otto Beneschs Corpus der Rembrandt-Zeichnungen I*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe”, VI, 1956–1957, nr 4; i d e m, *Bemerkungen zu Otto Benesch Corpus der Rembrandt-Zeichnungen II*, Bad Pyrmont 1961.

tęgo uczonego w badania nad Rembrandtem. Wręcz przeciwnie, jego katalog uznano, używając określenia cytowanego Rosenberga, za „olbrzymi impuls i znacznie szerszą podstawę do badań nad Rembrandtem, niż do tej pory”⁹. Tej właściwości publikacja Benescha nie straciła zresztą do dzisiaj, o czym będzie jeszcze dalej mowa. We wspomnianych recenzjach postawiony został także w całej rozciągłości problem szkoły, której Benesch poświęcił stosunkowo niewiele miejsca, a której opracowanie postulowano jako logiczne następstwo wydania jego katalogu. Tęgo niełatwego zadania podjął się najwnikliwszy z recenzentów korpusu – Werner Sumowski. Jego badania, obejmujące w równym stopniu zarówno malarstwo, jak i rysunki uczniów Rembrandta, zaowocowały wydaniem katalogu *Drawings of the Rembrandt School*¹⁰, dorównującego skalą publikacji Benescha. Podczas gdy w katalogu Benescha atrybucje obejmowały zaledwie 138 rysunków, u Sumowskiego stanowiły już zasadniczy trzon opracowania, podzielonego na rysunki autentyczne, udowodnione i przypisane¹¹.

Dzisiejsza weryfikacja *œuvre* rysunkowego Rembrandta dokonuje się głównie na poziomie poszczególnych kolekcji. Opracowujący je autorzy oscylują pomiędzy tymi dwoma katalogami, traktując je w dużej mierze jako punkt wyjścia do coraz precyzyjniejszego rozgraniczania *œuvre* rysunkowego mistrza od jego uczniów, wyodrębniania jednorodnych pod względem stylistycznym grup rysunków. O tym, jak trudny jest to proces, świadczy często stosowana formuła łącznego wydawania ich prac w danej kolekcji. Kryje się za nią nie tyle chęć opracowania określonego, powiązanego cechami stylistycznymi zespołu, co atrybucyjna płynność, często odziedziczona po poprzednikach lub wynikająca z przewartościowań dokonywanych przez autora. Jak bowiem zrezygnować z zamieszczenia w katalogu rysunku, uchodzącego przez całe lata za pracę Rembrandta, który w świetle najnowszych badań okazał się pracą uczniowską? W takiej sytuacji naturalną reakcją opracowującego kolekcję jest podanie jakiegoś uzasadnienia, a to się wiąże z włączeniem do katalogu rysunku innego artysty. Stąd w większości katalogów kolekcji zamieszczane są na końcu prace uczniów odpisane Rembrandtowi i przypisane konkretnym artystom, a nieuchodzące od początku za ich dzieła¹². Podobnie było w wypadku najnowszej wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Włączono do niej tylko te prace uczniów, które wiązano dawniej z samym Rembrandtem, a później przypisano jego uczniom lub odwrotnie.

O ile nad katalogiem Benescha zaciążyło w jakimś stopniu jego przekonanie, że „Rembrandt jest pojęciem zbiorowym, w którym mieści się zarówno sam mistrz, jak i jego uczniowie i naśladowcy w innych krajach”¹³, o tyle współcześni znawcy przedmiotu starają się przywrócić każdemu z twórców, którzy złożyli się na to pojęcie, odrębne, właściwe mu miejsce. Rezultatem ich działań jest „niewiarygodnie kurczący się Rembrandt”¹⁴, jak to określił Gary Schwartz w recenzji z wydanego w 2002 r. katalogu rysunków Rembrandta w Dreźnie, a rozmiary tego zjawiska obrazują przewartościowania, jakie nastąpiły w odniesieniu do prawie wszystkich, opracowywanych w ostatnich latach kolekcji rysunków artysty. I tak np. w Kupferstich-Kabinett w Dreźnie z zespołu 51 rysunków opublikowanych przez Benescha pozostały 22 prace¹⁵, w Staatliche Graphische Sammlung w Monachium z 84 – 19¹⁶, w Kupferstichkabinett w Berlinie ze 143 – 55¹⁷, w Rijksprentenkabinet w Amsterdamie z 98 – 60¹⁸. Do przewartościowań w ocenach różnych kolekcji przyczynili się tacy znawcy przedmiotu, jak Peter Schatborn i Jeroen Giltaj w Holandii, Thomas Ketelsen i Christian Dittrich w Niemczech, Martin Royalton-Kisch w Anglii i Emmanuel Starcky we Francji oraz inni,

⁹ Rosenberg, *op. cit.*, s. 119.

¹⁰ T. I–IX, New York 1979–1985.

¹¹ Rysunki autentyczne to według niego prace sygnowane, przygotowawcze lub będące projektami do pewnych dzieł oraz autoportrety; rysunki udowodnione to prace o niekwestionowanej autentyczności, opartej na analizie stylistycznej, a rysunki przypisane – prace o hipotetycznych atrybucjach. Sumowski, *Drawings...*, t. I, s. 13.

¹² Przykładem takiego katalogu jest najnowsze opracowane kolekcji berlińskiego Kupferstichkabinett przez Holma Beverssa, *Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Berlin 2006.

¹³ O. Benesch, *Collected Writings, I, Rembrandt*, ed. E. Benesch, New York 1970, s. 70.

¹⁴ G. Schwartz, *The Schwartzlist*, „Het Financieele Dagblad”, Amsterdam, 28 August 2004.

¹⁵ Według katalogu rysunków Rembrandta z tej kolekcji: C. Dittrich, T. Ketelsen, *Rembrandt: Die Dresdener Zeichnungen 2004*. Katalog wystawy, Kupferstich-Kabinett Dresden, Dresden-Köln 2004.

¹⁶ Według katalogu rysunków niderlandzkich: W. Wegner, *Die Niederländischen Handzeichnungen des 15.–18. Jahrhunderts*, Berlin 1973.

¹⁷ Według katalogu rysunków Rembrandta w tej kolekcji: Beverss, *op. cit.*

¹⁸ Według katalogu P. Schatborna, *Drawings by Rembrandt, his Anonymous Pupils and Followers. Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam*, ‘S-Gravenhage 1985.

opierający się z jednej strony na gruntowniejszej, niż ich poprzednicy, znajomości rysunku Rembrandta, z drugiej – na coraz lepszym rozpoznaniu szkoły Rembrandta. W dokonywaniu rozgraniczeń niezwykle pomocne okazało się wyodrębnienie niekwestionowanego zespołu rysunków sygnowanych lub wiążących się w niepodważalny sposób z obrazami lub rycinami artysty, będącego punktem odniesienia dla prac przypisywanych lub wątpliwych. Z jego znaczenia zdawali sobie już sprawę najdawniejsi znawcy przedmiotu, jak Hofstede de Groot, który wyróżnił około 30 takich prac¹⁹, a także doceniają go współcześni uczeni, proponujący zwiększenie tego zestawu do ok. 70 dzieł²⁰. W rezultacie proces odpisywania Rembrandtowi rysunków, dominujący we współczesnych badaniach, przyczynił się do zasilenia *œuvre* jego uczniów, opracowanych w sposób mniej lub bardziej szczegółowy w katalogu Sumowskiego lub monografiach tych artystów. Jak dalece jest on oparty na analizie stylistycznej, świadczy przykład Carela Fabritiusa (1622–1654) i Willema Drosta (1633–1658), którzy w badaniach szkoły Rembrandta zrobili w ostatnich latach ogromną „karierę”. Ten pierwszy, jeden z najzdolniejszych uczniów artysty na początku lat 40., jest postacią szczególnie intrygującą znawców szkoły Rembrandta. Wcześniej zmarły, w wieku 32 lat, w czasie wybuchu składu z prochem w Delft w 1654 r., podczas którego uległa zniszczeniu także większość jego dorobku, skłania uczonych do poszukiwania śladów jego działalności właśnie wśród prac tradycyjnie wiązanych z Rembrandtem, a odpisywanych mu ze względu na brak przekonywującego związku z niekwestionowanym zespołem prac artysty. W zakresie rysunków nie są znane żadne jego sygnowane bądź udokumentowane historycznie prace, poza jednym – przedstawionym w obrazie *Wartownik z 1654 r.*²¹ Związek stylistyczny tego namalowanego *en grisaille* obrazka, przedstawiającego św. Antoniego opata, z grupą prac przechowywanych w Rijksprentenkabinet skłonił Petera Schatborna²² do powiązania tych ostatnich z artystą i przypisania mu jeszcze kilku rysunków z innych kolekcji, m.in. wrocławskiego Ossolineum. Od tego czasu funkcjonują one w literaturze i praktyce przypisywania rysunków uczniom Rembrandta w różnych gabinetach rycin jako „grupa Fabritiusa”.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w wypadku Willema Drosta, ucznia Rembrandta w końcu lat 40. lub na początku 50., pozostającego pod wpływem sztuki swego mistrza z tego czasu. Wprawdzie liczba jego udokumentowanych prac jest większa, a styl rysunkowy znany z kilku realnie istniejących obiektów, to budowanie *œuvre* artysty w tej dziedzinie jest jeszcze trudniejsze ze względu na różnice stylistyczne w obrębie prac mu przypisywanych. Mówienie o „grupie Drosta” ma zatem jeszcze większe uzasadnienie, gdyż, jak stwierdził Holm Bevers, „możliwe, że chodzi o dwóch lub trzech rysowników o blisko spokrewnionym stylu”²³. Takie stanowisko znawców rysunków budzi niekiedy sprzeciw monografistów, opierających się głównie na malarskim dorobku opracowywanych artystów. I tak np. autor monografii Drosta, Jonathan Bikker²⁴, który opublikował niewielką grupę jego pewnych rysunków, zdecydowanie przeciwstawił się tej praktyce, pisząc w jego życiorysie, zamieszczonym w słowniku Saura²⁵, że artyście przypisuje się bezzasadnie zbyt dużo rysunków w różnych zbiorach. W reakcji na te zarzuty znawcy rysunków Rembrandta i jego szkoły uważają (w prywatnych wypowiedziach), że nie jest to dobra monografia.

Wydaje się, że operowanie kategoriami grup stylistycznych, które nie muszą nieodłącznie wiązać się z określonym artystą, jest rzeczywiście jedyną metodą porządkowania materiału, niedającego się w żaden inny sposób ułożyć. Poszukiwania archiwalne wnoszą zwykle niewiele nowego w wypadku rysunków, nawet jeżeli założyć, że pozostało jeszcze coś do znalezienia, czego ostatecznie wykluczyć się nie da. Badania od

¹⁹ Hofstede de Groot, *op. cit.*, s. XII–XIV. Uczony ten proponował stworzenie takiego zestawu z prac sygnowanych lub opatrzonych własnoręcznymi inskrypcjami artysty. Za mniej pewną uważał grupę rysunków będących projektami do obrazów i rycin, z uwagi na to, że trudno wytyczyć granicę pomiędzy projektem a kopią, a także ustalić, co jest projektem do jakiejś kompozycji i na ile musi on być zgodny z tą kompozycją (*ibidem*, s. XV–XVII).

²⁰ P. Schatborn, *Aspects of Rembrandt's Draughtsmanship*, [w:] H. Bevers, P. Schatborn, B. Welzel, *Rembrandt: the Master and his workshop. Drawings and Etchings*. Katalog wystawy, Kupferstichkabinett SMPK at the Altes Museum, Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, The National Gallery, London, 1991–1992, s. 10; Bevers, *op. cit.*, s. 190. Holm Bevers przypomniał ostatnio, że stworzenie takiego zestawu proponował już w 1894 r. kustosz drezdeńskiego Kupferstich-Kabinett, Woldemar von Seidlitz, por. *ibidem*.

²¹ Carel Fabritius 1622–1654. Katalog wystawy, Mauritshuis The Hague, Staatliches Museum Schwerin 2005, nr 12, il.

²² P. Schatborn, *Drawings...*, nr 61–65; w uzasadnieniu uczony ten stwierdził: „Jeżeli nawet podstawy do tych atrybucji są niewielkie, omawiana grupa może być punktem wyjścia do wzmoczonej analizy różnych cech stylistycznych rysunków i obrazów, mogącej doprowadzić do zidentyfikowania Fabritiusa jako artysty, o którym mowa” (s. 138).

²³ Bevers, *op. cit.*, s. 208.

²⁴ J. Bikker, *Willem Drost. A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice*, New Haven–London 2005.

²⁵ Saur, *Allgemeines Künstler Lexicon*, Bd. 29, München–Leipzig 2001, s. 497.

strony warsztatowej, zapoczątkowane na początku ubiegłego stulecia w odniesieniu do Rembrandta przez Hofstede de Groota²⁶, a obecnie prowadzone w dogłębny sposób głównie przez wspomnianego Petera Schatborna²⁷, mają także ograniczone znaczenie, zwłaszcza jeśli się pamięta, że głównym pragnieniem uczniów było jak najwierniejsze naśladowanie nauczyciela. W podobny sposób można by się odnieść do większości instrumentów badawczych, nawet do tak niezawodnego, na pierwszy rzut oka, jak identyfikacja charakteru pisma, skoro znany jest przypadek rysunku ucznia, opatrzonego uwagą Rembrandta²⁸. Najskuteczniejszą metodą dokonywania atrybucji pozostaje zatem analiza stylistyczna, zastanawianie się nad funkcją rysunku, jego miejscem w twórczości artysty. I jeżeli nawet doprowadzi to jedynie do powiązania pracy będącej przedmiotem badań z innymi rysunkami, do powstania grup stylistycznych, to miejmy nadzieję, że stworzy podstawę do dalszych, bardziej precyzyjnych rozróżnień.

W Polsce badania rysunków Rembrandta i jego szkoły nie odbiegają od uprawianych w innych krajach europejskich, przynajmniej gdy chodzi o metody. Różnią się od nich jedynie skalą, bowiem prowadzone są w odniesieniu do zbiorów niewielkich, znajdujących się w trzech tylko kolekcjach – w Gabinetcie Grafiki Muzeum Książąt Lubomirskich (Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu), Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie i Muzeum Narodowym w Gdańsku. W sumie, po ostatnich badaniach, przeprowadzonych z okazji 400. rocznicy urodzin artysty i zorganizowanej z tej okazji wystawy, jako prace Rembrandta zaklasyfikowanych zostało ostatecznie 16 rysunków²⁹, spośród ok. 30 wiązanych z nim przed 50 laty, co w porównaniu ze stanem posiadania większych zbiorów graficznych w Europie, cytowanym powyżej, jest liczbą niewielką. Punktem odniesienia dla najnowszych ustaleń był katalog wystawy *Rembrandt i jego krąg. Rysunki – grafika*³⁰, zorganizowanej z okazji 350. rocznicy urodzin artysty, w którym opublikowane zostały jedyny raz wszystkie prace wiązane z Rembrandtem w zbiorach polskich. To bardzo skrócone i w pośpiechu przygotowane opracowanie (największy zespół rysunków Rembrandta opublikowany został w aneksie), będące przejawem naszego odcięcia od źródeł i literatury przedmiotu w tym czasie, pozwala jednak na pewne konstatacje, chociażby w zakresie statystyki. Nie bez znaczenia jest także fakt, że katalog zrecenzowany został przez kilku znawców przedmiotu na Zachodzie, co przyczyniło się do wprowadzenia naszych rysunków w obieg naukowy, a w konsekwencji do pierwszych zmian w zakresie atrybucji.

Omówienie najnowszych ustaleń w odniesieniu do poszczególnych kolekcji chciałabym rozpocząć od największej i najbardziej jednorodnej z nich – Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (Gabinet Grafiki, Muzeum Książąt Lubomirskich). Jej historii nie udało się ustalić przy okazji ostatnich badań. Wszystkie rysunki pochodzą ze zbiorów Henryka Lubomirskiego, ofiarowanych przezeń w 1823 r. Zakładowi. Sugestia Mieczysława Gębarowicza³¹, iż Lubomirski mógł je zakupić podczas sprzedaży, odbywających się w wiedeńskiej Albertinie, nie znalazła dotychczas potwierdzenia, choć podobieństwa niektórych prac w obu kolekcjach mogłyby na to wskazywać, jeżeli przyjmiemy, że nabywano do niej jednorodne zespoły³². Zbliżone w obu kolekcjach są sangwinowe studia kobiet z dziećmi i szkice pejzażowe, pochodzące z tego samego szkicownika. Sława kolekcji sprawiła, że w 1928 r. przyjechał do Lwowa Cornelis Hofstede de Groot, aby zobaczyć rysunki Rembrandta. W relacji z tej podróży, opublikowanej w „Nieuwe Rotterdam-

²⁶ Hofstede de Groot we wstępie do katalogu rysunków Rembrandta z 1906 roku (*op. cit.*), zajął się m.in. kwestią badania autentyczności rysunków, ich chronologii i technik stosowanych przez artystę.

²⁷ Można tu wymienić takie jego prace, jak: *Aspects of Rembrandt's Draughtsmanship...*; *Der Maler in seiner Werkstatt / The artist in his workshop*, [w:] T. Vignau-Wilberg, *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung. Rembrandts and his Followers. Drawings from Munich*. Mit einem Beitrag von P. Schatborn. Katalog wystawy, Alte Pinakothek, München, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam, 2001–2002, München 2002; *Rembrandts Verwendung der eigenen Zeichnungen*, [w:] *Rembrandt*. Katalog wystawy, Albertina, Wien 2004, hrsg. von K.A. Schröder und M. Bisanz-Prakken mit Beitr. von M. Bisanz-Prakken, S.A.C. Dudok van Heel, G. Luijten [et al.], Wolfratshausen, ed. Minerva, 2004.

²⁸ Chodzi o rysunek Gerbranda van den Eeckhoutha *Pożegnanie Rebeki* (Benesch, *The Drawings...*, nr 147).

²⁹ W tym trzy ze znakiem zapytania, jeden jako Rembrandt i uczeń, także ze znakiem zapytania.

³⁰ Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 marca – 30 kwietnia 1956, Warszawa 1956; w katalogu tym opublikowano 29 pewnych rysunków, trzy przypisano artyście.

³¹ *Rysunki Albrechta Dürera w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie*, wyd. M. Gębarowicz i H. Tietze, Lwów 1929, s. 9. Gębarowicz wyraził swoje przypuszczenie pośrednio, zajmując się rysunkami Dürera, i przestrzegał przed rozciąganiem tej proveniencji na całą kolekcję, ale wydaje się, że z podanych przez niego krajów, w których Lubomirski nabywał rysunki, Austria, obok Belgii, wydaje się najbardziej prawdopodobna jako miejsce zakupu tego rodzaju rysunków.

³² O nabywaniu całych zespołów w XVIII w. wspominał ostatnio Holm Bevers, *op. cit.*, s. 188.

sche Courant”³³, entuzjastycznie ocenił cały zespół, nie mając wątpliwości co do autorstwa, z wyjątkiem rysunku *Zwiastowanie*³⁴, który połączył z Ferdinandem Bolem.

W polskiej literaturze przedmiotu zbiór po raz pierwszy został opublikowany jako prace Rembrandta w katalogu *Rembrandt i jego krąg* (w sumie 25 pozycji)³⁵. Zamieszczenie rysunków w publikacji, wydanej z okazji 350. rocznicy urodzin Rembrandta, a jednocześnie części z nich w pierwszych tomach korpusu Benescha sprawiło, że stały się one przedmiotem naukowej dyskusji. W recenzjach zakwestionowane zostało autorstwo Rembrandta w odniesieniu do ośmiu rysunków, które weszły później do katalogu Wernera Sumowskiego pod nazwiskami uczniów Rembrandta – Ferdinanda Bola³⁶, Abrahama van Dijka³⁷, Willema Drosta³⁸, Govaerta Flincka³⁹ i Samuela van Hoogstratena⁴⁰. Kolejna selekcja dokonana została przy okazji wystawy *Rembrandt i niderlandzcy mistrzowie rysunku (XV–XVII)*, zorganizowanej przez Ossolineum w 1998 r. Stanisław Kozak, autor katalogu towarzyszącego wystawie odpisał Rembrandtowi dwa kolejne rysunki, przypisując jeden Fabritiusowi (?)⁴¹, drugi – Willemowi Drostowi⁴², przy dwóch innych postawił autorstwo Rembrandta pod znakiem zapytania⁴³.

W rezultacie badań i konsultacji poprzedzających najnowszą wystawę warszawską (MNW, 2006) w atrybucjach nastąpiły dalsze zmiany. Pierwszą jest przypisanie *Tryumfu Mardocheusza* (il. 1)⁴⁴ Carelowi Fabritiusowi. Jest to praca, która w dyskusjach na temat wrocławskich rysunków Rembrandta wzbudzała najwięcej emocji. Od czasu gdy Hofstede de Groot wymienił ją wśród dzieł Rembrandta znajdujących się w Ossolineum, toczy się na jej temat dyskusja: „Rembrandt – nie Rembrandt”⁴⁵. W ostatnim czasie zaczyna się ona coraz bardziej skłaniać w tym drugim kierunku. W katalogu rysunków artysty w Rijksprentenkabinet Peter Schatborn zwrócił uwagę na podobieństwa łączące *Tryumf Mardocheusza* z grupą prac, które przypisał Carelowi Fabritiusowi, w szczególności z *Adoracją pasterzy* (il. 2)⁴⁶. Wymienione przezeń rysunki prezentują zbliżony rodzaj szerokiej, pełnej ekspresji kreski, nie zawsze jasno opisującej formę, charakterystycznej dla Rembrandta z początku lat 40., ale pozbawionej klarowności i celowości, typowej dla mistrza. Podobieństwa *Tryumfu* do tej grupy są znaczne, jednak w pracach tych brak jest owej gradacji kreski, tak podkreślanej przez Rosenberga w rysunku z Ossolineum. Poza tym są one Fabritiusowi jedynie

³³ *Nederlandsche kunst in Lemberg en Krakau*, „Nieuwe Rotterdamsche Courant”, 27 November 1928.

³⁴ S. K o z a k, *Rembrandt i niderlandzcy mistrzowie rysunku (XV–XVII)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Muzeum XX Lubomirskich, Wrocław 1998, nr 5, il.

³⁵ Łącznie ze *Zwiastowaniem*. Jako „krąg” opublikowane zostały trzy rysunki: *Młodzieniec i żołnierz rozmawiają w drzwiach domu* (nr 126), *Para siedząca przed zasłoną lub namiotem* (nr 127) i *Cegielnia* (?) (nr 128). Ten pierwszy przypisany został później przez Stanisława K o z a k a (*op. cit.*, nr 18) Samuelowi Hoogstratenowi (?), z czym się nie zgadza Peter Schatborn (w rozmowie z autorką), drugi przez Wernera Sumowskiego temu samemu artyście (jako *Meleager i Atalanta*, por. przyp. 40), trzeci nie doczekał się bliższego określenia.

³⁶ *Studium do obrazu „Trzy Marie u grobu Chrystusa”, Portret mężczyzny, Zwiastowanie, Studium postaci arcykapłana* (Sumowski, *Drawings...*, t. I, kolejno: nr 98, 100, 153x, 165x).

³⁷ *Ofiarowanie w Świątyni*, *ibidem*, t. III, nr 599xx.

³⁸ *Ucieczka do Egiptu*, *ibidem*, t. III, nr 568x.

³⁹ *Św. Hieronim pokutujący*, *ibidem*, t. IV, nr 935x.

⁴⁰ *Meleager i Atalanta i Anioł w domu Tobiasza*, *ibidem*, t. V, nr 1238x i 1236x.

⁴¹ *Anioł poucza Tobiasza, jak sprawić rybę*, K o z a k, *op. cit.* nr 14.

⁴² *Chata z drzewem*, *ibidem*, nr 11.

⁴³ *Tryumf Mardocheusza i Zuzanna i starcy*, *ibidem*, nr 35 i 36.

⁴⁴ *Rembrandt. Rysunki i ryciny...*, *op. cit.*, nr 33.

⁴⁵ Jako pierwszy autorstwo Rembrandta zakwestionował Frits L u g t (kat. *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Ecole hollandaise*, t. III, nr 1266, il. LXXVIII) zwracając uwagę na związek stylistyczny *Tryumfu* z rysunkiem *Chrystus i cudzołożnica*, który przypisał nieokreślonemu uczniowi Rembrandta. Po opublikowaniu rysunku przez Benescha jako projektu do ryciny o tym temacie (*A Catalogue of Rembrandt's Selected Drawings*, London–New York 1947, nr 14 i il.), autorstwu Rembrandta zaprzeczył Ludwig M ü n z (*A Critical Catalogue of Rembrandt's Etchings and the Etchings of His School Formerly Attributed to the Master with an Essay on Rembrandt's Technique and Documentary Sources*, London 1952, nr 178). Takie samo stanowisko zajął Werner S u m o w s k i (*Nachträge zum Rembrandtjahr 1956*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe”, s. 235, il. 88), sugerując ewentualne autorstwo Eeckhouta. Za autorstwem Rembrandta wypowiedzieli się Jacob R o s e n b e r g (*Otto Benesch, The Drawings of Rembrandt...*, s. 112) i Mieczysław R a d o j e w s k i (w: *Master European Drawings from Polish Collections*. Katalog wystawy, ed. A. K o z a k, M. M o n k i e w i c z, T. S u l e r z y s k a, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO et al, 1993–1994, The Trust for Museum Exhibitions, Washington DC 1993, nr 69 i il.).

⁴⁶ P. S c h a t b o r n, *Drawings...*, przy nr 62, przyp. 9.



1. Carel Fabritius, *Tryumf Mardocheusza*, lata 40. XVII w.; pióro trzciniowe i gęsie w tonie brązowym, biele, ślady ołówka, 188 x 263 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



2. Carel Fabritius, *Adoracja pasterzy*; pióro w tonie brązowym, lawowanie brązem i szaro, 130 x 128 mm. Rijksprentenkabinet Amsterdam. Fot. Muzeum



3. Carel Fabritius, *Anioł poucza Tobiasza jak sprawić rybę*, lata 40. XVII w.; pióro w tonie brązowym, lawowanie brązem, 166 x 278 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki.
Fot. Muzeum

przypisywane, chyba że wyodrębniony przez Schatborna zespół potraktować w kategoriach grup stylistycznych, o których wspomniałam wyżej.

Z Fabritiusem połączone zostały jeszcze dwa inne rysunki w Ossolineum, *Pejzaż z arkadowym mostem*⁴⁷, różniące się od siebie jedynie dystansem w ujęciu motywu. Jest to naturalna konsekwencja wcześniejszego przypisania temu artyście rysunku *Anioł poucza Tobiasza jak sprawić rybę*⁴⁸, na którego podobieństwo do obu szkiców zwrócił już uwagę Benesch. I w tym wypadku jest to ten sam rodzaj szerokiej, rozfalowanej kreski, opisującej niejasno rysujące się formy. Podobieństwa pomiędzy rysunkami są widoczne zwłaszcza przy porównaniu motywu jeźdźca na moście w tle rysunku z *Aniołem* (il. 3) z takim samym motywem w głębi w obu pejzażach (il. 4).

Kolejną zmianą jest przypisanie rysunku *Scena pasterska* (il. 5)⁴⁹ Gerbrandowi van den Eeckhoutowi. Niezwykle dekoracyjna kreska tego szkicu, nawiązująca do stylu rysunkowego Rembrandta z lat 30., kiedy malarz ten był jego uczniem, a zarazem charakterystyczny dlań temat zdają się potwierdzać wcześniejszą sugestię Sumowskiego co do ewentualnego autorstwa Eeckhouta. Można przytoczyć tu zbliżony pod względem stylistycznym rysunek tego autora *Merkury i Argus* z Rijksprentenkabinet (il. 6). Dodatkowym argumentem może być późny znak wodny, wskazujący na artystę, który jeszcze wiele lat po ukończeniu nauki kontynuował styl mistrza z okresu praktyki w jego warsztacie.

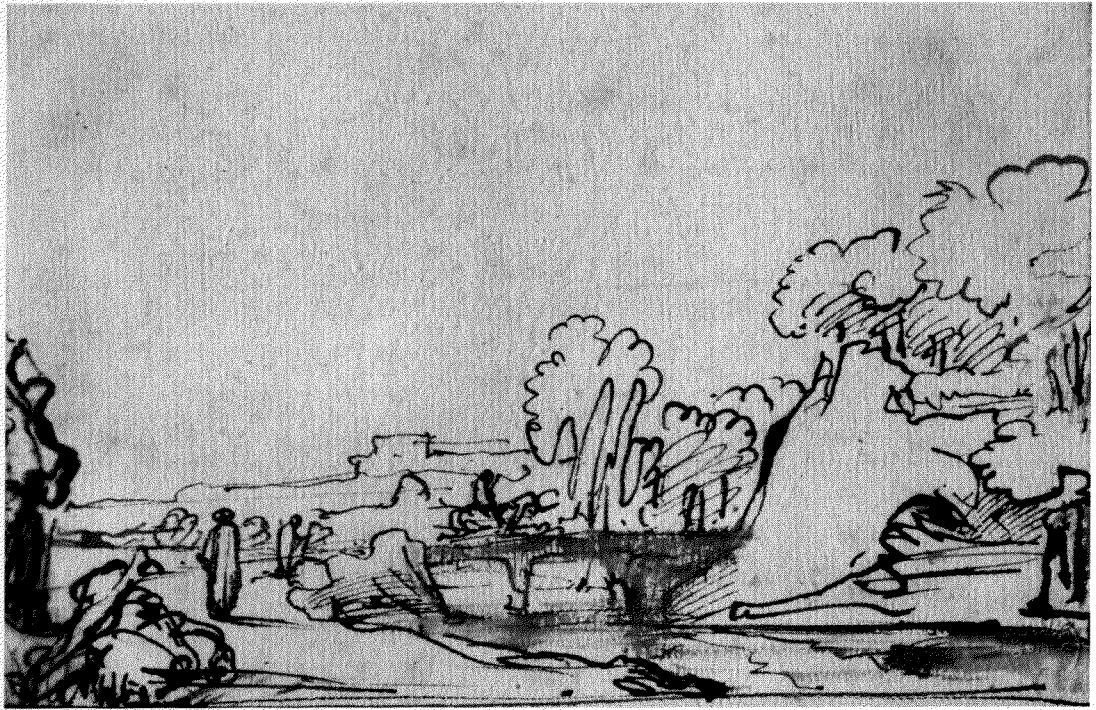
Rysunek *Zuzanna i starcy* (il. 7)⁵⁰, przypisany Willemowi Drostowi, zamyka krąg uczniów, z którymi powiązanych zostało kilka rysunków, uchodzących do tej pory za prace Rembrandta. Sposób szrafowania za pomocą krzyżujących się pod różnymi kątami kresek, charakterystyczne dla tego artysty typy fizjonomiczne, potwierdzają tę atrybucję, wysuniętą przez Petera Schatborna i zaakceptowaną w katalogu.

⁴⁷ Rembrandt. *Rysunki i ryciny...*, nr 34-35.

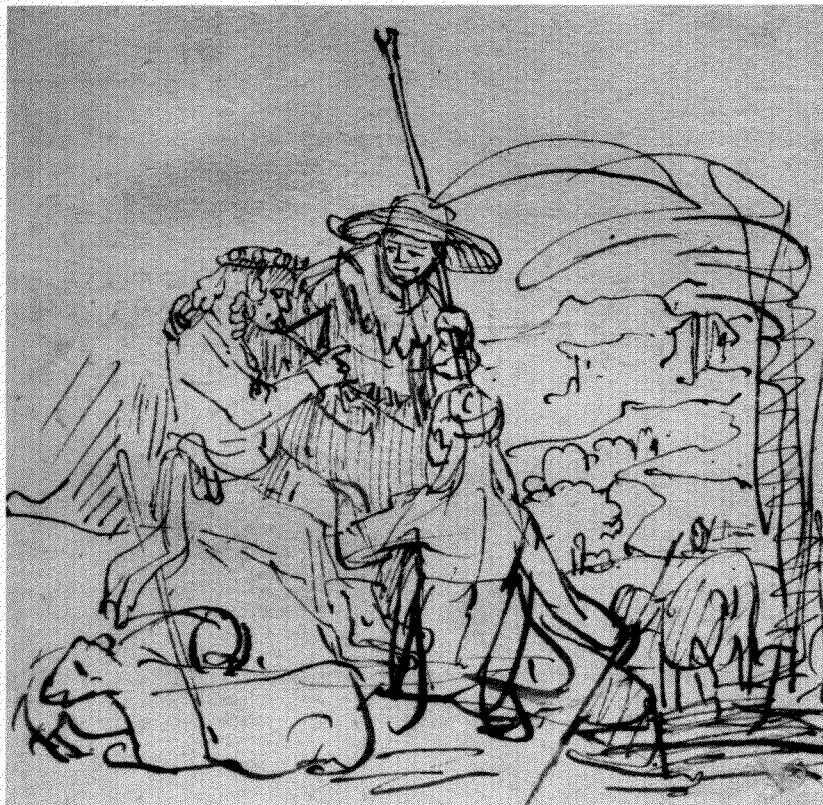
⁴⁸ Kozak, *op. cit.*, nr 35 i il.

⁴⁹ Rembrandt. *Rysunki i ryciny...*, nr 31.

⁵⁰ *Ibidem*, nr 28.



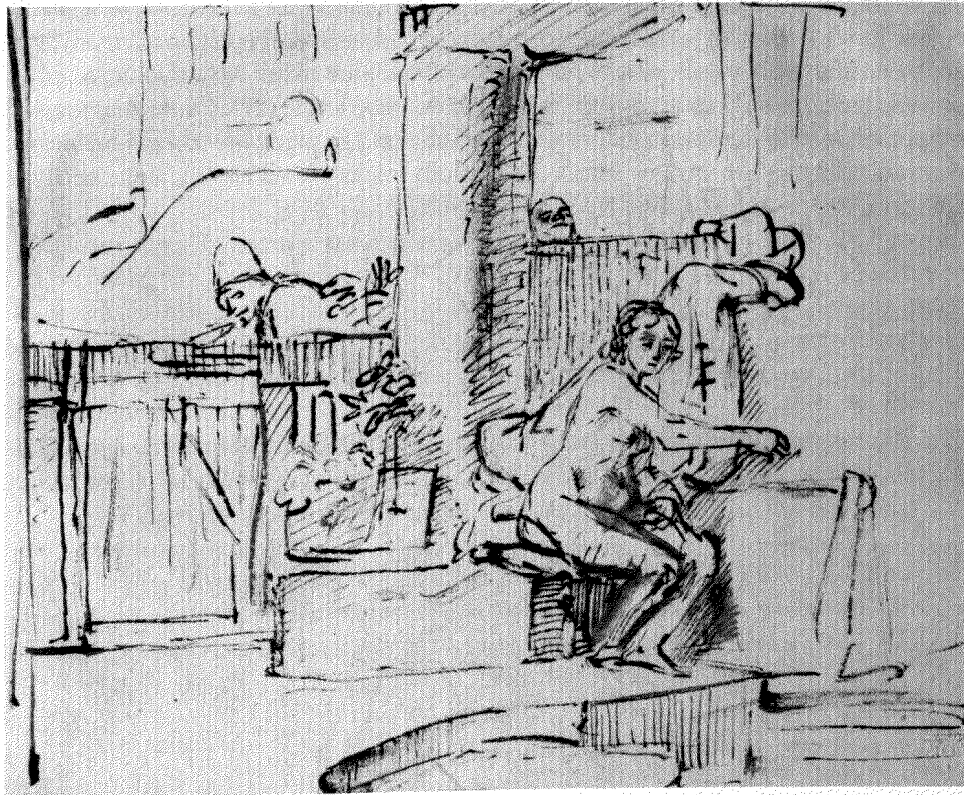
4. Carel Fabritius, *Pejzaż z arkadowym mostem*, lata 40. XVII w.; pióro w tonie brązowym, lawowanie brązem, 105 x 159 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



5. Gerbrand van den Eeckhout, *Scena pasterska*, lata 60. XVII w.; pióro w tonach brązowym i szarym, 125 x 123 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



6. Gerbrand van den Eeckhout, *Merkury i Argus*; pióro w tonie brązowym, lawowanie brązem, światła bielą, 125 x 124 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Fot. Muzeum



7. Willem Drost, *Zuzanna i starcy*, lata 50. XVII w.; pióro trzciniowe w tonie brązowym, lawowanie brązem, retusze bielą, 175 x 217 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



8. Naśladowca Rembrandta. *Chata kryta strzechą i bezlistne drzewo*; pióro w tonie ciemnobrązowym, lawowanie brązem, 69 x 119 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum

Obraz zmian w określeniach rysunków w Ossolineum dopełnia odpisanie Rembrandtowi rysunku *Chata z bezlistnym drzewem* (il. 8)⁵¹, wykonanego na papierze późniejszym od stosowanego przez artystę. Badania podłoży, które w grafice przyniosły wiele rozstrzygnięć co do autorstwa i datowania, w wypadku rysunków pozwalają jedynie na stwierdzenie, jakie rodzaje papierów były stosowane w pracowni artysty, trudno bowiem przypuszczać, by uczniowie używali jakichś innych. Rembrandt nie różnił się zasadniczo, gdy chodzi o ich wybór i stosowane techniki od współczesnych mu artystów, choć i w tej dziedzinie znajomość jego upodobań może być pomocna w stwierdzaniu autorstwa. Wiadomo np., że nigdy nie używał niebieskiego papieru, atrament galusowo-żelazowy stosował w latach 30., a pióro trzciniowe od lat 40., ale te cechy jego rysunku są oczywiście brane pod uwagę przez znawców przedmiotu.

Większość omówionych tu zmian była już wcześniej sugerowana przez różnych uczonych, co znalazło częściowo wyraz w publikacji zbiorów Stanisława Kozaka. W świetle najnowszych badań próba zachowania za wszelką cenę atrybucji Rembrandta byłaby w omówionych wypadkach anachronizmem, co nie znaczy, że badania te zastosowano bezkrytycznie w ocenie zespołu. Pewne zastrzeżenia podniesione zostały w odniesieniu do prac przypisanych Fabritiusowi, o czym wspomniałam wyżej, a także do rysunku *Chata z drzewem*, już wcześniej opublikowanego jako praca Willema Drosta⁵². Na obecnym etapie badań najmocniejszą pozycję jako dzieła Rembrandta w zbiorze zachowały sangwinowe studia kobiet z dziećmi (il. VI, 9)⁵³, charakterystyczne dla stylu rysunkowego artysty z połowy lat 30., studium kobiety w okularach z książką z lat 40. (il. VII)⁵⁴ i trzy pejzaże (il. 10–12)⁵⁵, należące do najlepszych w swoim rodzaju.

Następny co do liczebności zbiór rysunków Rembrandta w Polsce znajduje się w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Choć opracowany niedawno przez Jolantę Talbierską w monografii zespołu rembrandtowskiego w tej kolekcji⁵⁶, co zwalnia mnie z wnikliwszej oceny, nie oparł się zmianom atrybucyjnym w wyniku badań poprzedzających najnowszą wystawę warszawską (MNW 2006). Najważ-

⁵¹ *Ibidem*, nr 42.

⁵² Kozak, *op. cit.*, nr 11 i il.

⁵³ *Rembrandt. Rysunki i ryciny...*, nr 1–2.

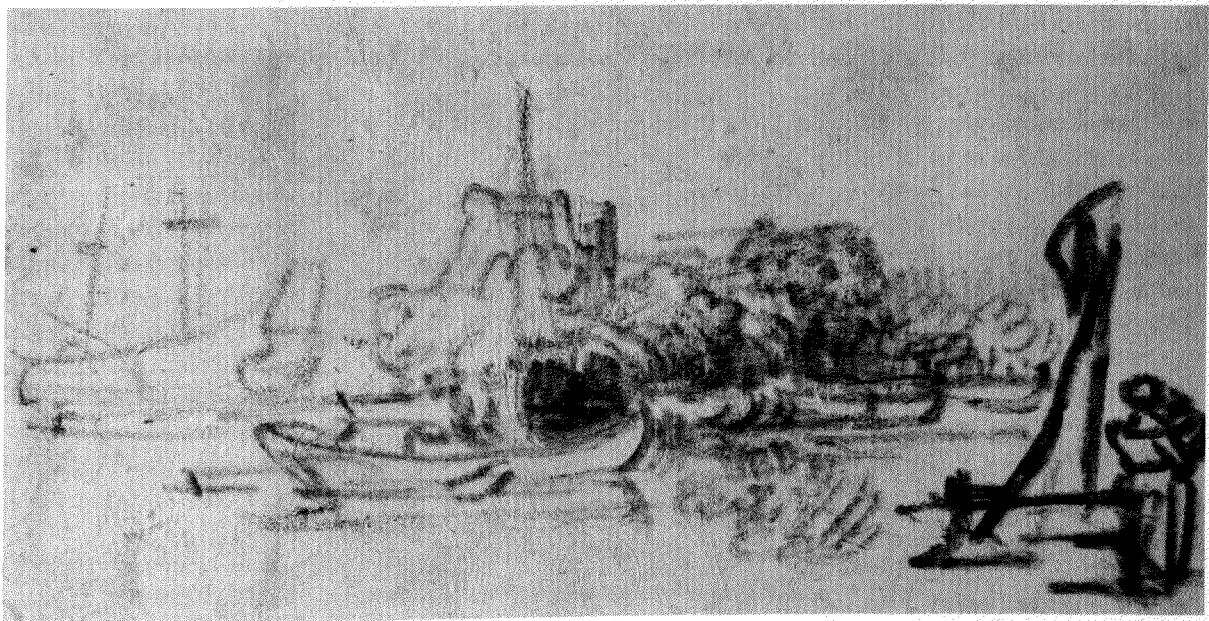
⁵⁴ *Ibidem*, nr 7.

⁵⁵ *Ibidem*, nr 9–11.

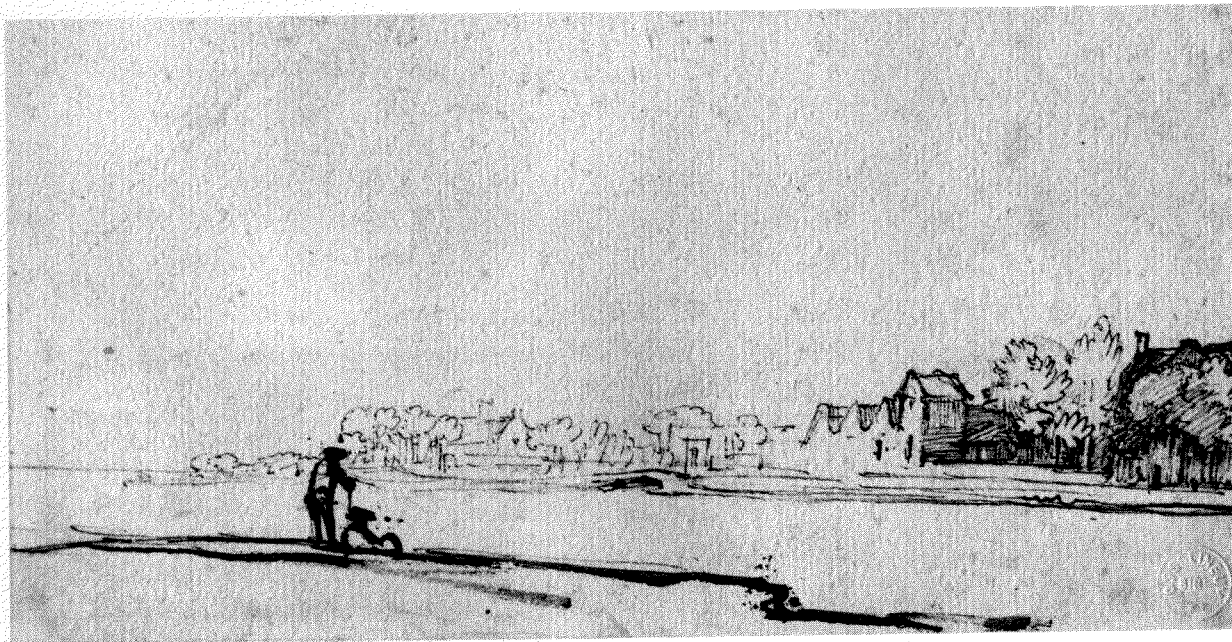
⁵⁶ J. Talbierska, *Rembrandt. Ryciny i rysunki ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie / Rembrandt. Prints and Drawings from the Collection of the Print Room of the Warsaw University Library*, Neriton, Warszawa 2004.



9. Rembrandt van Rijn, *Dwie kobiety z dzieckiem przy kominku*, ok. 1635; sangwina, 177 x 132 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



10. Rembrandt van Rijn, *Widok kolo Rapenburga*, ok. 1640–1645; czarna kredka, 29 x 153 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



11. Rembrandt van Rijn, *Widok przez rzekę Amstel*, ok. 1640–1645; pióro w tonie brązowym, 109 x 177 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



12. Rembrandt van Rijn, *Kanal wśród zarośli*; czarna kredka, 155 x 117 mm. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki. Fot. Muzeum



13. Gerbrand van den Eeckhout, *Manius Curius Dentatus odmawiający przyjęcia darów przez Samnitów*, ok. 1650–1655; pióro, atrament żelazowo-galusowy, 148 x 187 mm. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. K. Dąbrowska

niejszą z nich było przypisanie rysunku *Manius Curius Dentatus odmawiający przyjęcia darów od Samnitów* (il. 13)⁵⁷, uchodzącego przez długie lata za jedną z najbardziej reprezentatywnych prac mistrza w kolekcji, Gerbrandowi van den Eeckhoutowi. Ta zmiana wiąże się z akceptacją opinii Petera Schatborna⁵⁸, który w artykule o pracach szkoły Rembrandta w Rijksprentenkabinet uznał rysunek warszawski za dzieło tego właśnie artysty i za pierwowzór kopii znajdującej się w jego kolekcji. Nie ulega wątpliwości, że największy zbiór rysunków tego artysty, który znajduje się w Amsterdamie, był pomocny w wysunięciu takiej właśnie atrybucji i określeniu związku łączącego obie prace. Obecnie do najpewniejszych rysunków Rembrandta w Gabinetcie Rycin BUW należą dwa studia żebraków (il. 14–15)⁵⁹, które w katalogu wystawy *Rembrandt i jego krąg* zamieszczone były wśród prac szkoły, a w recenzji Benescha z tej wystawy uznane zostały za dzieła samego mistrza, oraz *Mężczyźni w strojach orientalnych* (il. VIII)⁶⁰, których autorstwo nigdy nie było kwestionowane. Pozostałe prace w kolekcji umykają jednoznacznej ocenie, o czym świadczy stan badań na ich temat, szczególnie zreferowany w katalogu. Do wyjątków należy rysunek Constantijna Renessego *Dzieci z Betel*. Przypisanie go przez Stanisławę Sawicką temu artyście było jednym z ciekawszych odkryć badawczych po wystawie *Rembrandt i jego krąg*, na której eksponowany był jako kopia⁶¹. Ta mocna, oparta na związkach z sygnowaną i datowaną ryciną artysty, atrybucja przyczyniła się do lepszego poznania twórczości rysunkowej Renessego i stała się punktem odniesienia dla poszukiwań dalszych jego dzieł w innych kolekcjach. Można przytoczyć tutaj katalog rysunków Rembrandta i jego szkoły w Kupferstichkabinett w Ber-

⁵⁷ *Rembrandt. Rysunki i ryciny...*, nr 30.

⁵⁸ P. Schatborn, *Tekeningen van Rembrandt leerlingen*, „Bulletin van het Rijksmuseum”, XXXIII, 1985, nr 2, s. 98, il.

⁵⁹ Talbierska, *op. cit.*, nr 6 i 7.

⁶⁰ *Ibidem*, nr 5.

⁶¹ *Rembrandt i jego krąg...*, nr 99.



14. Rembrandt van Rijn, *Żebracy*, ok. 1640–1642;
pióro w tonie brązowym, 125 x 94 mm. Gabinet Rycin
Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. K. Dąbrowska



15. Rembrandt van Rijn, *Żebracy*, ok. 1640–1642;
pióro w tonie jasnobrązowym, 124 x 93 mm. Gabinet
Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. K. Dąbrowska



16. Rembrandt van Rijn, *Siedzący stary mężczyzna w kapeluszu*, ok. 1650–1652; czarna kredka, 128 x 94 mm. Muzeum Narodowe w Gdańsku. Fot. Muzeum

linie, wydany przed dwoma laty, w którym Holm Bevers przypisał Renessemu na podstawie porównań z rysunkiem warszawskim dwie prace w tej kolekcji⁶².

Trzecią i ostatnią instytucją w Polsce posiadającą rysunki Rembrandta jest Muzeum Narodowe w Gdańsku. W odniesieniu do dwóch znajdujących się w nim prac nie nastąpiły żadne zmiany w porównaniu z wcześniejszymi opracowaniami. Obie, *Siedzący stary mężczyzna w kapeluszu* (il. 16)⁶³ i *Widok Saint Anthoniessluis* (il. IX)⁶⁴, uważane są za dzieła artysty. Ta pierwsza, równie charakterystyczna dla późnego stylu artysty w studiach figuralnych, jak sangwinowe studia kobiet z Ossolineum dla wczesnego, jest często przytaczana analogią w grupie rysunków przedstawiających masywnie, blokowo ujęte postaci mężczyzn. Ostatnie badania prac tego rodzaju w Albertinie⁶⁵ i Kupferstichkabinett w Berlinie⁶⁶ pozwoliły na precyzyjniejsze datowanie szkicu gdańskiego. Gdy chodzi o drugi rysunek, *Widok Saint Anthoniessluis*, to wątpliwości co do autorstwa Rembrandta, wyrażone przez Seckera⁶⁷ i Lugta⁶⁸, którzy widzieli w nim pracę ucznia (pierwszy

⁶² *Pejzaż z dwiema chatami po drzewami* i *Pejzaż z nad Amstel z kąpiącymi się*, Bevers, *op. cit.*, s. 202–203.

⁶³ *Rembrandt. Rysunki i ryciny...*, nr 12.

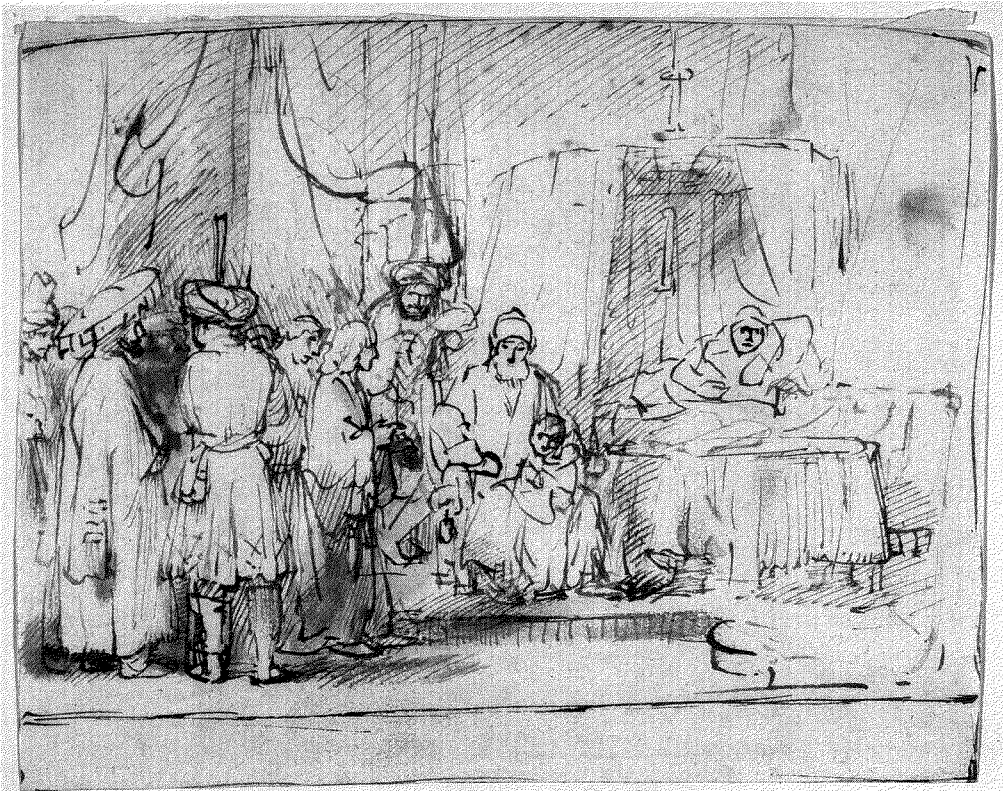
⁶⁴ *Ibidem*, nr 4.

⁶⁵ M. Bisanz-Prakken, *Rembrandt and his Time. Masterworks from the Albertina, Vienna*. Katalog wystawy, Milwaukee, Milwaukee Art Museum in association with Manchester, Hudson Hills Press 2005, nr 38.

⁶⁶ Bevers, *op. cit.*, s. 112, przyp. 7.

⁶⁷ H.F. Secker, *Rembrandtzeichnungen, Ausstellung der Kunstforschenden Gesellschaft im Danziger Stadtmuseum 1919*, Leipzig 1919, s. 109; *idem*, *Rembrandt und sein Kreis, Unveröffentlichte Zeichnungen aus dem Danziger Kabinett*, „Zeitschrift für bildende Kunst”, N. F., XXXI, 1920, *passim*.

⁶⁸ Lugt, *op. cit.*, przy nr 1340.



17. Aert de Gelder, *Józef opowiada swoje sny*; pióro w tonie brązowym, lawowany brązem, retusze bielą; 190 x 238 mm. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Muzeum

Eeckhouta, drugi Flincka), powróciły w trakcie konsultacji⁶⁹ związanych z przygotowaniem najnowszej wystawy, ale w katalogu zachowana została ostatecznie atrybucja Otto Benescha. Można mieć tylko nadzieję, że dalsze badania pokrewnych przedstawień w paryskim Musée des arts decoratifs i w British Museum rzucają jakieś nowe światło na ten piękny rysunek.

Na zakończenie przeglądu chciałabym wspomnieć o rysunku *Józef opowiada swoje sny*⁷⁰ z Muzeum Narodowego w Warszawie, który w katalogu *Rembrandt i jego krąg* z 1956 przypisany został Rembrandtowi (il. 17). Przy okazji ostatniej prezentacji powiązano go z Aertem de Gelderem, uwzględniając sugestię Sumowskiego, przekazaną Marii Mrozińskiej po wystawie w 1956 r.⁷¹, bowiem w jego katalogu szkoły rysunek ostatecznie się nie znalazł. Jest to praca, którą z uwagi na wysoki poziom artystyczny warto przypomnieć w tym kontekście, bowiem drugi rysunek z tego muzeum, przypisany wówczas Rembrandtowi, *Most kamienny*⁷², połączony z nim został zbyt pochopnie.

Wyniki badań rysunków Rembrandta i jego szkoły w zbiorach polskich odzwierciedlają panującą obecnie w literaturze przedmiotu tendencję do zawężania dorobku rysunkowego artysty, przypisanego mu przez Otto Benescha. Jest to związane, jak już wspomniałam, z lepszym poznaniem twórczości rysunkowej Rembrandta, wyodrębnieniem szerszego zestawu niekwestionowanych rysunków artysty do porównań, a także z rozwojem badań nad szkołą artysty i funkcjonowaniem jego warsztatu. Większość atrybucji konsultowana była z największymi specjalistami w tej dziedzinie, Peterem Schatbornem⁷³ i Martinem Royaltonem-

⁶⁹ Wątpliwości co do autorstwa Rembrandta podnosił Peter Schatborn, porównując rysunek ze zbliżoną doń pracą w British Museum, przypisaną przez Arthura Hinda Govaertowi Flinckowi.

⁷⁰ *Rembrandt. Rysunki i ryciny...*, nr 37.

⁷¹ W dokumentacji Gabinetu Grafiki i Rysunku Obcego Nowożytnego Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁷² *Rembrandt i jego krąg...*, nr 36.

⁷³ Peter Schatborn był długoletnim kuratorem kolekcji rysunków w Rijksprentenkabinet w Amsterdamie, posiadającej jeden z największych, liczący 60 prac, zespół rysunków Rembrandta.

-Kischem⁷⁴. Obaj reprezentują, tak cenione w wypowiedziach tego pierwszego, koneserstwo w badaniach nad rysunkami, będące trudnym do zdefiniowania połączeniem wiedzy, doświadczenia i „dobrego oka”. Nie bez znaczenia jest fakt, iż mieli oni okazję zajmować się kolekcjami rysunków Rembrandta, należącymi do najlepszych na świecie. Ponieważ znają nasze zbiory z autopsji, nadaje to ich opiniom jeszcze większą wagę, co nie oznacza, że były one przyjmowane bezkrytycznie. Znaki zapytania przy nazwiskach i polemiki w glosach katalogowych są tego najlepszym dowodem. Świadczą one także i o tym, że sąd Jacoba Rosenberga, przytoczony we wstępie, nie stracił na aktualności i że proponowanych atrybucji nie uważamy za ostateczne.

ON THE DRAWINGS AT THE EXHIBITION “REMBRANDT. DRAWINGS AND PRINTS FROM POLISH COLLECTIONS”, WARSAW NATIONAL MUSEUM, 2006

Summary

In the beginning the author discusses a question of attributing drawings to Rembrandt and his school in the past. Then the attention is paid to the present tendency of rejecting Rembrandt's authorship in favour of his pupils. Examples of such revaluations in well known European collections have been quoted. The reference is made to the issue of identifying stylistic groups on the example of Carel Fabritius and Willem Drost. Further, a detailed analysis of the changes in attributions of the drawings of Rembrandt and his pupils in Polish collections is given, which resulted from the exhibition project *Rembrandt. Drawings and Prints from Polish Collections* (the National Museum in Warsaw, 2006). First, the collection from the Ossolinski National Institute in Wrocław was presented. The attributions of six drawings from this collection, formerly published as Rembrandt's, have been changed. Three of them were ascribed to Carel Fabritius (*The Triumph of Mordecai* and two versions of the *Landscape with a Bridge*), one to Gerbrand van den Eeckhout (*Pastoral*), another one to Willem Drost (*Susanna and the two Elders*) and the last one to a Rembrandt's follower (*Thatched Cottage with a Bare Tree*). The drawing *Manius Curuis Dentatus Refusing the Gifts of the Samnites* from the Print Room of Warsaw University Library, previously published under the name of Rembrandt, has been attributed to Gerbrand van den Eeckhout. The attributions of two Rembrandt's drawings (*Seated Old Man Wearing a Hat* and *View of the St. Anthoniesluis in Amsterdam*) from the National Museum in Gdańsk have not been changed. In the National Museum in Warsaw one drawing which formerly had been ascribed to the Rembrandt's school (*Joseph Telling his Dreams*) has now been attributed to Aert de Gelder.

Translated by Grażyna Waluga

⁷⁴ Martin Roylton-Kisch jest od wielu lat kuratorem zbiorów rysunkowych British Museum, gdzie znajduje się największa kolekcja rysunków Rembrandta (86 prac).



VI. Rembrandt van Rijn, *Kobieta podtrzymująca dziecko*,
ok. 1635; sangwina, 178 x 129 mm. Zakład Narodowy
im. Ossolińskich we Wrocławiu,
Muzeum Książąt Lubomirskich,
Gabinet Grafiki



VII. Rembrandt van Rijn, *Staruszka w okularach*,
lata 40.; pióro w tonie brązowym, 99 x 80 mm.
Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu,
Muzeum Książąt Lubomirskich, Gabinet Grafiki



VIII. Rembrandt van Rijn, *Mężczyźni w strojach orientalnych i dwa studia żebraka w półpostaci*, ok. 1640–1645; pióro i pędzel w tonie ciemnobrązowym, lawowanie w tym samym tonie, 143 x 186 mm. Gabinet Rycin BUW



IX. Rembrandt van Rijn, *Widok St. Antoniessluis w Amsterdamie*, ok. 1640; pióro w tonie brązowym, lawowanie w tonach brązowym i miejscami szarym, 130 x 227 mm. Muzeum Narodowe w Gdańsku