

Rubens jako artysta-pedagog

Uczniowie „szkoły graficznej Rubensa”

„Odpalić światło świecy od świecy [...]. Nawet gdy tysiące odbiorą jej to światło, jej nic nie ubędzie”¹ – taki napis odnaleźć można na jednej z trzech grafik przypisywanych obecnie Rubensowi, choć istnieją spekulacje zaprzeczające samodzielności artysty przy wykonywaniu owego dzieła. Mimo to słowa, które malarz, a później rytownik (w jednej osobie?) umieścił na miedziorycie *Stara kobieta z chłopcem i świecą* (1620–1630)², wydają się znaczące i niezwykle symboliczne w odniesieniu nie tylko do grafiki (jako wielości oryginałów), ale i roli nauczyciela.

Wstęp

Od początku istnienia grafiki jej rola w historii sztuki była szczególna. Zawsze aktualna, czule reagująca na wydarzenia polityczne, wyrażająca idee społeczne, obecny stan rzeczywistości – stała się nośnikiem informacji wizualnej. Jej charakterystyczna cecha, którą jest powielalność, umożliwia dotarcie wzorów graficznych do szerokiego grona odbiorców. Peter Paul Rubens (1577–1640)³, flamandzki malarz barokowy, niezwykle aktywny twórca, doskonale zdawał sobie sprawę z doniosłej roli tej dziedziny sztuki i wspomnianego aspektu upowszechniania dzieła plastycznego. Graficzna interpretacja jego malarstwa mogła przynieść nie tylko rozgłos i artystyczną sławę, ale i korzyści finansowe. Znaczące jest jednak to, że Rubens doprowadził do stworzenia nowego stylu reprodukcji graficznej – odrębnej kategorii dzieł, które inspirowały następne pokolenia, świadcząc o wielkości jego sztuki. Powielony na papierze obraz, odbijany z metalowej płyty lub drewnianego klocka, którego treścią były barwne monumentalne dzieła Rubensa, stanowił nie lada wyzwanie dla interpretatorów. Problem wierności odwzorowania, kolorystyczne bogactwo (którego pozbawiona była przecież grafika tych czasów), doskonała rejestracja ruchu – to tylko niektóre zadania stojące przed odtwórcami pierwowzorów. Nie powinno więc dziwić, że pierwsze odbitki graficznych wersji malarskich kompozycji nie były zgodne z wyobrażeniami Mistrza. Nie poprzestał

on na kolejnych próbach poszukiwania coraz to nowych kopistów, których efekty starań zadowolilyby wymagający gust autora wzorów. W ten sposób narodziła się „szkoła graficzna Rubensa”. Nadana, czysto umownie, nazwa odnosi się do grupy rytowników posługujących się rubensowskimi wzorami zarówno malarskimi, jak i rysunkowymi, którzy w XVII wieku utworzyli liczną szkołę mającą ogromny wpływ na dotychczasowe metody obrazowania. To odrębny nurt grafiki, który oddziaływał na technikę i własny język wypowiedzi całej generacji grafików.

Narodziny „szkoły graficznej Rubensa”

Zapewne decyzję o powołaniu pracowni graficznej podjął Rubens, mając w pamięci dzieła Tycjana, na zawsze utrwalone w miedziorytach Cornelisa Corta czy drzeworytach Niccolò Boldriniego, które miał sposobność oglądać podczas pobytu we Włoszech⁴. W momencie gdy nawiązywał pierwszą współpracę z rytownikami, reprodukcja graficzna dzieł malarskich miała już za sobą wiekową tradycję. Nie tylko włoscy, ale i niemieccy malarze, działając w nurcie interpretacyjnym, doskonalili środki artystycznego wyrazu, stając się rytownikami wielkiej miary. W Niderlandach punktem wyjścia dla działalności reprodukcyjnej malarzy stało się popularyzowanie przez wydawcę, Hieronima Cocka, dzieł rodzimego malarstwa, w tym Hieronima Boscha oraz Pietera Bruegla st.⁵

Wiadomo, iż Rubens, korzystając z doświadczeń Adama Elsheimera, studiował technikę akwaforty w Rzymie⁶. Mniej oczywiste staje się jednak wskazanie dzieł graficznych, które wykonał samodzielnie. Dzisiaj już tylko 3 z 14 rycin (przypisywanych początkowo mistrzowi) uznaje się za prace jego autorstwa⁷. Istnieją jednak teorie, iż ani jednej z nich nie wykonał własnoręcznie, zawsze podstawą odbitek były matryce, w które ingerowali jego współpracownicy⁸.

Z niektórymi ze swoich zawodowych grafików Rubens nie miał bezpośrednich kontaktów, jednak ci, którym dane było tworzyć pod surowym okiem malarza,

1 Siła i patos. Barokowy świat mistrza Rubensa, red. R. Moroz, M. Koperski, Miejska Galeria Sztuki im. W. hr. Zamoyskiego w Zakopanem, Zakopane 2014, s. 174.

2 Zob. Metropolitan museum of art, *Old woman and a boy with candles*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/771154> [dostęp: 2.11.2020]. Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 125.

3 Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 125.

4 Zob. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW*, Warszawa 1975, s. 8.

5 Zob. *Dzieła Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII wieku ze Zbiorów Graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, oprac. A. Treiderowa, E. Fejklowa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1976, s. 5.

6 Zob. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa...*, dz. cyt., s. 8.

7 Zob. *Siła i patos...*, dz. cyt., s. 174.

8 Mowa tutaj o dziele *Święta Katarzyna oraz Stara kobieta z chłopcem i świecą*. Jak wyżej.



(Prawdopodobnie) Peter Paul Rubens, *Stara kobieta z chłopcem i świecą* (fragment), akwaforta, miedzioryt, 1620–30, 247 × 193 mm

osiągnęli szczyt doskonałości technicznej. Kierując ich pracą, stał się przedłużeniem ich ręki. Dzięki stałemu nadzorowi malarza uzyskują oni swobodę w posługiwaniu się narzędziem, jakim jest rylce bądź dłuto. Ta silna zależność od kontroli i wpływu, można by rzec – samej „obecności” Rubensa, była wprost zadziwiająca. Wykonane pod osobistym kierunkiem sztychy przekraczają granice tradycyjnie przypisywane technikom, które były powszechne w „szkole graficznej Rubensa”. Inne przykłady twórczości owych artystów, szczególnie te pochodzące z okresu przed nawiązaniem współpracy, mają zróżnicowany poziom, nie wyróżniają się jednak wśród przeciętnych realizacji graficznych.

Rubens próbował uwolnić odtwórców jego dzieł od nawyków warsztatowych. Oczekiwał od nich biegłości technicznej, bogato zróżnicowanej faktury, odpowiedniego modelowania brył, narzucając przy tym swój sposób widzenia. Wymagania te wybrzmiały w liście do mistrza Ottona van Veena: „Ostro zwracałem uwagę na to, aby dokładnie odtworzyć pierwowzór, co uważałem za sprawę istotniejszą, lepiej jest bowiem, by praca była wykonana pod moim okiem przez młodego człowieka, który ma zamiar stworzyć coś dobrego, niż przez wielkich artystów, którzy puszczać wodze własnej fantazji”⁹. Flamandczyk w roli artysty-pedagoga podjął się trudnego wyzwania, tym bardziej że był malarzem, a odtwarzane dzieła wykonywane były m.in. w technice miedziorytu i drzeworytu. Nie zapominajmy, że do daty kończącej działalność szkoły (poza drzeworytem

chiaroscuro) nie została wynaleziona żadna inna płaszczyznowa technika opracowania matrycy i odzwierciedlenie płynnych malarskich przejść odbywać się mogło dzięki odpowiednim cięciom rylca, co wymagało ogromnego talentu i znajomości techniki. Mimo tych ograniczeń sztycharze, których pracę nadzorował, osiągnęli maksymalny poziom perfekcji i pewne jest, że doszli do tego dzięki bliskiej współpracy z Rubensem.

Pracownia graficzna i początki współpracy

Założenie „szkoły graficznej Rubensa” możemy wyobrażać sobie jako repertuar czynności związanych z organizacją warsztatu graficznego. Do zadań należało wydzielenie strefy, gdzie powstawałyby szkice tworzone ze wzorów malarskich; urządzenie pracowni rytowni-ków wykonujących sztychy czy trawiących akwaforty (tu znów potrzeba zaplanowania miejsca do procedur z kwasami) oraz drukarni zaopatrzonej w odpowiednie prasy drukarskie. Konieczne było też przygotowanie pomieszczenia do suszenia wydruków, sporządzonych na różnych gatunkach papieru; odbitek sprawdzających, z retuszami, odwrotnych, w końcu wzorcowych... i uruchomienie wydawnictwa. Pracownia to jednak nie wszystko (nawet ta przylegająca do okazałego domu w eleganckiej części miasta). Trzeba ją przecież zapewnić artystami, najlepiej gorliwymi, z pasją oddanymi swej pracy, wyróżniającymi się solidnym rzemiosłem, świadomymi misji, jaką niesie ze sobą reprodukcja graficzna dzieła. Grupa musi także współdziałać według ściśle określonego zakresu obowiązków.

9 Tamże, s. 26.



Paulus Pontius, *Portret Petera Paula Rubensa*, miedzioryt, 1630, 368 × 272 mm

Pierwowzorem dla nich stawał się rysunek przygotowawczy, sporządzany zwykle przez najzdolniejszego w pracowni na podstawie malarskiego oryginału. Kolejnym istotnym ogniwem w przebiegu procesu był rytownik, opracowujący matrycę za pomocą igły, ryłca bądź dłuta, na odpowiednio przygotowanym podłożu, uzależnionym od wyboru techniki. W zespole tym nie sposób pominąć osoby drukarza, a nawet wydawcy, którego nazwisko pojawiało się w adresie wydawniczym.

Opisana powyżej „machina” potrzebuje także sprawnego zarządcy, nadzorującego z ogromną wnikliwością każdy etap pracy; wyczulonego na wszelki błąd mogący obniżyć wartość powstających tam wydruków. Przedsiębiorczy Piotr Paweł Rubens doskonale sprawdził się w tej roli. Więcej – zatroszczył się o przywilej chroniący prawa artysty, którym opatrywał najdoskonalsze odbitki swych uczniów. Zanim jednak takie powstały, pewny swych wizji Rubens odbył podróże do wielu krajów, nawiązując kontakty z różnymi grafikami, rozpoczynając od miejsc, gdzie reprodukcja graficzna miała już swoją tradycję, jak chociażby szkoła haarlemska

Henryka Goltziusa. Odwiedzał kilkakrotnie Holandię, by znów powrócić do Antwerpii, gdzie poszukiwał współpracowników wśród największych dynastii rytowniczych¹⁰. I tak pierwszego zlecenia podjął się Cornelis Galle I (1576–1650)¹¹, wykonując miedzioryty według rysunków Rubensa, a następnie reprodukcję obrazu *Judyta ucinająca głowę Holofernesowi* (ok. 1610), tzw. *Wielką Judytę*¹², w sumie około 60 prac według wzoru malarza. Po tym zleceniu doszło do wielu podobnych kooperacji, lecz żadna z nich nie była w stanie sprostać oczekiwaniom Rubensa, choć efekty w postaci odbitek zostały zaliczone do przełomowych w grafice europejskiej. Jednym rytownikom brakowało żywości stylu, bogactwa warsztatu, inni wykazywali monotonię systemu prowadzenia linii.

¹⁰ Zob. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa...*, dz. cyt., s. 8–9.

¹¹ Zob. Międzynarodowe Centrum Kultury, „Malowanie ryłcem”. W kręgu grafików Rubensa, [w:] Rembrandt, Rubens i Inni. Arcydzieła grafiki siedemnastowiecznej z Gabinetu Rycin Polskiej Akademii Umiejętności w Bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, red. T. Leśniak, Kraków 1999, s. 55.

¹² Tamże.

Ten okres poszukiwań kończy współpraca z Pieterem Soutmanem (ok. 1580–1657), który w latach 1615–1616¹³ przebywał w atelier Rubensa. Artysta posługiwał się wówczas trawioną akwafortą punktowaną retuszowaną miedziorytem, dzięki której daje się poznać jako odważny grafik eksperymentujący z różnymi metodami opracowania matrycy. Próby technologiczne nadały kresce płynności, a co za tym idzie – atmosfera malarskiego pierwowzoru została przełożona na język graficzny. Ale i te osiągnięcia zdają się nie robić na Mistrzu wrażenia, akwafortę traktuje marginalnie, jako dopełnienie kompozycji. Potencjał widzi natomiast w miedziorycie. Hołduje on wyraźnie ciętym kreskom modelującym z geometryczną precyzją postacie z malowideł. Być może był to jeden z powodów rozejścia się dróg obu artystów tuż po wykonaniu przez Soutmana kilkunastu zleconych grafik.

Doświadczenia te wpłynęły na kształtowanie się metod dydaktycznych w pracowni Rubensa. Jako wymagający nauczyciel, któremu zależało na wysokim poziomie produkcji graficznej, poza szczegółowym retuszem szkicu czy odbitek próbnych tworzy pomocnicze szkice *en grisaille*, ich barwne wersje, a nawet olejne szkice na papierze. Gdy mowa o pierwowzorach, do ryciny ksylograficznej rysuje je najprawdopodobniej wprost na klocku. Coraz mocniej ingeruje w pracę swoich uczniów. Jak czytamy w wypowiedzi Ludwiga Burcharda¹⁴ odnoszącej się do rubensowskich grafików, „musieli oni nauczyć się rysować tak, jak on rozumiał rysunek; ich rylce i igły musiały tak modelować bryłę, odtworzyć taką fakturę materii, stopniowanie światła i cienie, planów pierwszych i dalszych, i wreszcie takie ujęcie całości, jakie istniało w artystycznej wyobraźni mistrza”¹⁵. Biorąc pod uwagę założenia i cele „szkoły graficznej Rubensa”, nie może więc dziwić liczba powołanych tam uczniów (97!) oraz przedłużający się okres prób i poszukiwań, co w końcu jednak doprowadziło do wyboru najzdolniejszych i najbardziej oddanych uczniów Flamandczyka.

5/97 wybrani uczniowie Rubensa

W 1617 roku pojawił się w pracowni holenderski sztycharz Lucas Vorsterman (1595–1675)¹⁶ – pierwszy zatrudniony na stałe przedstawiciel szkoły graficznej. Wydawać by się mogło, że spełniło się marzenie Rubensa. Pracowity, młody, bezwzględnie przyjmujący uwagi, niezwykle uzdolniony artysta trafia do warsztatu w Antwerpii, gdzie postanawia osiąść na dłużej i podjąć się

misji rozpowszechnienia sztuki Flamandczyka. Wsłuchany we wskazówki Mistrza – by pozostać otwartym na nowe sposoby pracy z wkłętą techniką, czyni w dość krótkim czasie zaskakujące postępy. Szybko staje się faworytem Rubensa, który zauważony delikatnością i wrażliwością ręki nowo przyjętego ucznia, kieruje względem niego wiele pochwał. I słusznie, bo tkanka graficzna „malowanych rylcem”¹⁷ dzieł miedziorytnika jest świadectwem jego nowatorskich poszukiwań w obrębie techniki i stylu. Wkrótce sztychy Vorstermana zapełnią się zróżnicowanym szrafirunkiem: liniowym, prostokątno-rombowym czy kolistym, tworzącym jasne, okrągłe punkty w partiach zacienienia kompozycji¹⁸. Ta wibrująca struktura cięć tworzy żywą różnorodność powierzchni, nadaje odbitkom pożądaną miękkość przejść tonalnych. Linie – raz mięsiste i grube, zbliżone do siebie w partiach cienia, to znowu oddalone, przerywane i cienkie aż do zaniku w miejscach oświetlonych – dynamizują całość. Stosuje też Vorsterman linie długie i łukowate, w przemyślany sposób łączące płaszczyzny o różnych stopniach jasności. Rozwiązania te ożywiają materię ciał, wiernie odwzorowując malowidła Rubensa.

Z biegiem czasu oddany uczeń Rubensa zaczął odczuwać swą wyższość nad pozostałymi rytownikami w pracowni, uznając w końcu, że sam autor kompozycji wykorzystuje jego talent, nie oferując w zamian zbyt wiele. Tak zrodziły się nieporozumienia, w wyniku których Vorsterman opuścił pracownię malarza. Niedługo później Rubens w liście do Pietera van Veena tak wspomina swojego ucznia: „Twierdzi on, że jego sztuka rytownicza i jego słynne nazwisko nadają tym sztychom jedynej wartości”. I dalej: „Mogę tylko tyle powiedzieć, że rysunki są wykonane bardziej doskonale i starannie niż płyty”¹⁹. Żal do Vorstermana był o tyle większy, że poza nielicznymi wyjątkami, gdy artyści prowadzili między sobą „trudny dialog” i Mistrz określał sztychy Lucasa jako „niezłe”²⁰, bez wątpienia doceniał jego talent i siłę oddziaływania na pozostałych uczniów w szkole. *Oeuvre* rubensowskie Lucasa Vorstermana liczy ok. 40 pozycji, które stworzył pomiędzy rokiem 1617 a 1621²¹. Dzieła tego wybitnego artysty, zaliczanego do najbardziej niezależnych indywidualności artystycznych w zespole grafików omawianej szkoły, inspirowały odbiorców na całym świecie, w tym również Rembrandta van Rijn, który wzorując się na miedziorycie *Zdjęcie z krzyża* (Vorsterman, 1620)²², wykonał rycinę

13 Zob. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa...*, dz. cyt., s. 47.

14 Dr Ludwig Burchard (1886–1960). Zob. *Rubensianum, Ludwig Burchard. Celebrated art historian and Rubens connoisseur of the 20th century*, <https://www.rubensianum.be/en/page/ludwig-burchard> [dostęp: 2.11.2020].

15 L. Burchard, *Anmerkungen zu: Gustav Glück, Rubens, van Dyck und ihr Kreis*, Wien 1933, s. 16.

16 Zob. *Siła i patos...*, dz. cyt., s. 211.

17 Zob. Międzynarodowe Centrum Kultury, „*Malowanie rylcem*”. W kręgu..., dz. cyt., s. 55–57.

18 Jak wyżej.

19 *Siła i patos...*, dz. cyt., s. 26.

20 Mowa tu m.in. sztychu *Święty Michał – Upadek aniołów* z roku 1621. Zob. tamże, s. 142.

21 Zob. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa...*, dz. cyt., s. 9.

22 Zob. The British Museum, *Print*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-3-79 [dostęp: 7.11.2020].

o tej samej treści przy zastosowaniu rylca i akwaforty. Dowodzi to również zasięgu „materiału reklamowego”, jak nazwać by można graficzną transpozycję malowideł Rubensa, uznawanego m.in. dzięki temu dziełu za najważniejszego malarza motywów religijnych.

Wśród zasług Vorstermana należy raz jeszcze podkreślić te, które przyczyniły się do wykształcenia w kolejnym pokoleniu m.in. artystów takich jak Paul Pontius (1603–1658)²³ – najlepszy interpretator portretów Flamanckiego. To właśnie on został zaliczony w poczet czołowych przedstawicieli szkoły Rubensa. Powodem tego był zapewne mistrzowski rysunek, który w najwyższym stopniu ujawnia się w podjętej specjalizacji. Mimo nabytych u Vorstermana umiejętności nie był w stanie dorównać swojemu nauczycielowi. Wykazał się za to ogromnym wyczuciem koloru w najsubtelniejszych odcieniach tonacji oraz doskonałymi refleksami światła na strukturach powierzchni przedmiotów, które odtwarzał w linearnym medium miedziorytu. Elegancka kreska w portretach czyni je dziełami o szczególnej jakości, jego styl staje się charakterystyczny i rozpoznawalny. Ślady harmonijnie przebiegającej 7-letniej współpracy obu artystów widoczne są na rycinach wydawanych jeszcze po śmierci *inventora*²⁴, są również dokumentem epoki, dzięki któremu możemy przyrzeć się pełnemu godności wizerunkowi założyciela szkoły graficznej²⁵.

Ciekawym zjawiskiem w historii grafiki wydaje się twórczość braci Boetiusa i Schelte à Bolswert, którą należy zaliczyć do najwybitniejszych przykładów warsztatu graficznego w atelier malarza. Szczególnie dzieła Boetiusa (1580–1633)²⁶, powstałe pod bezpośrednim nadzorem Mistrza, odznaczają się nieczęsto pojawiającą się w tej pracowni cechą – dowolnością interpretacji pierwowzorów. Po raz pierwszy Rubens daje się poznać jako motywujący swych uczniów nauczyciel, w którego interesie leży stworzenie samodzielnych dzieł graficznych, a nie jedynie wierne odtwarzanie istniejących już malowideł. Pozwala to nadać działalności Rubensa miano szczególnego posłannictwa, w którym dzieło graficzne nie zostaje potraktowane instrumentalnie.

Miedzioryty Boetiusa wykonane w ścisłej współpracy z malarzem zaskakują bogactwem środków technicznych – swobodą w operowaniu rylcem, subtelnością cięć, miękkimi przejściami światłocieniowymi. Porównywane są do dzieł Vorstermana, a nawet uznawane „za najlepsze, jakie kiedykolwiek wykonano”²⁷. Odmienne

rozpatrywane są ryciny, które wychodziły spod rylca przed przystąpieniem do „szkoły graficznej Rubensa”. Dowodzi to, iż Boetius jak mało który rytownik potrafił dopasować się do stylu swego Mistrza, tworząc przy tym dzieła o szczytowym znaczeniu dla grafiki europejskiej.

Młodszy Schelte à Bolswert (1586–1659)²⁸ rozpoczął współpracę z malarzem w roku śmierci brata. Wykonał kilkadziesiąt rycin, lecz tylko kilka z nich zostało nobilitowanych przywilejem Mistrza. Był on jedynym interpretatorem malarskich pejzaży Rubensa, powstałych w ostatniej fazie twórczości, w chwili gdy artysta podejmuje wątek krajobrazowy. Schelte z doskonałością techniczną oddał w miedziorycie nastrój kompozycji, rozluźniając ją delikatnym kreskowaniem, zadraśnięciami, a nawet pozostawionymi płaszczyznami bieli. W innych rycinach serii kształtuje plany z rzeźbiarską wyrazistością, budując tym samym dramatyzm sceny²⁹.

W zespole wielkiego Flamanca szczególne miejsce zajmuje jedyny drzeworytnik – Christoffel Jegher (1596–1652/1653)³⁰. Za sprawą Rubensa, artysta skromniejszej miary, zapisał się jako najlepszy ksylograf XVII wieku. Częściowo był to wynik pozostającej w fazie uspienia (a może i zaniku) techniki drzeworytu, do którego odrodzenia Rubens zamierzał doprowadzić.

Z drugiej strony specyfika tej techniki daje możliwość tworzenia podkładu bezpośrednio na płycie drewnianej, dzięki czemu rytownik nie musi starać się o wierne przeniesienie wzoru na matrycę, gdyż wykonać je może sam autor kompozycji. Mając w pamięci mistrzowskie miedzioryty uczniów Rubensa oraz jego admirację względem techniki, dziwić może nagła chęć zmiany medium do powielenia wzoru. A jednak. Sugestywny styl malarstwa Rubensa w przekładzie na uproszczony język czarno-białego drzeworytu dał niespotykany dotąd efekt. Rubens udowodnił, że i w tej kwestii miał rację. Dzieła są pełne rozmachu i malowniczej siły. Jegher, zagęszczając szrafury krzyżowe do głębokiego cienia, ujawnia niezwykle umiejętności prowadzenia snycerskiego noża. Kompozycja *Herkules zabijający Niezgodę* (1634)³¹, monumentalny drzeworyt w wąskim formacie, jak żadne inne barokowe dzieło graficzne działa na zmysły odbiorcy wyciętymi w drewnie liniami.

Jegher zamyka listę najważniejszych grafików szkoły antwerpskiej.

Dziedzictwo „szkoły graficznej Rubensa”

Rubens przez lata funkcjonowania swej szkoły starał się o przywileje chroniące powstałe tam dzieła przed

23 Międzynarodowe Centrum Kultury, „Malowanie rylcem”. W kręgu..., dz. cyt., s. 57.

24 *Inventor, invenit* – wymyślił, zaprojektował. Adnotacja na rycinie wskazująca na autora dzieła. Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej...*, dz. cyt., s. 8. Zob. *Dzieła Rubensa w grafice...*, dz. cyt., s. 11.

25 Mowa tu o *Portrecie Piotra Pawła Rubensa* autorstwa Paula Pontiusa, datowanym na rok 1630. Zob. *Siła i patos...*, dz. cyt., s. 178.

26 Tamże, s. 204.

27 Zapewne mowa o 4 rycinach: *Sąd Salomona*, *Wskrzeszenie Łazarza*, *Ostatnia wieczerza i Ukrzyżowanie – Coup de Lance*, *Przebiecie włócznią*. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa...*, dz. cyt., s. 10. Zob. *Dzieła Rubensa w grafice...*, dz. cyt., s. 11.

28 Zob. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa...*, dz. cyt., s. 21.

29 Zob. Cyfrowe zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, *Krajobraz z wozem kamieni*, z cyklu „Małych pejzaży”, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/748482> [dostęp: 7.11.2020]. Zob. Międzynarodowe Centrum Kultury, „Malowanie rylcem”. W kręgu..., dz. cyt., s. 57.

30 Tamże.

31 Tamże.



Lucas Vorsterman, *Męczeństwo świętego Wawrzyńca*, miedzioryt (2. wersja), 1621, 390 × 276 mm

naśladownictwem. *Cum Privelegiis Regis*³² i podobnie brzmiące formuły, którymi opatrywał ryciny, wydawane przez królów i władców Francji i Holandii, nie chroniły dostatecznie praw artysty do wyłącznego reprodukcji i kolportażu sztychów. Ryciny kopiowano, często z dużym uszczerbkiem na ich wartości artystycznej. Już w wieku XVII na rynku wydawniczym odnaleźć można było około 800 tzw. rubensianów³³, a wiadomo, że jeszcze długo po śmierci malarza tworzone były dzieła graficzne inspirowane geniuszem tegoż *inventora*.

Z odejściem Mistrza jego szkoła również zaczęła gasnąć. Jej uczniowie (czy może absolwenci?) zmuszeni byli do rozpoczęcia starań o nowe zatrudnienie, nierzadko poszukując go poza granicami kraju, w Holandii, Niemczech czy Francji. Nie znaczy to, że zaprzestano wydawać ryciny według wzorów Flamandczyka. Wręcz

przeciwnie – śmierć Rubensa stała się impulsem dla grafików oraz handlarzy, którym kontrola produkcji nie zagrażała już w żaden sposób.

Spadkobiercy szkoły Rubensa czuli się bezsilni, śledząc tę reprodukcyjną akcję, w trakcie której dochodziło czasem do barbarzyńskiego wręcz aktu usuwania z dawnych płyt sygnatury Rubensa i opatrywania ich własnymi nazwiskami. Kopiowanie płyt graficznych stało się powszechną praktyką, żadne z tych działań nie doprowadziły jednak do wzbogacenia rubensowskiej grafiki.

Warto choć na krótko prześledzić losy grafików szkoły antwerpskiej, którzy zaznaczyli swoją obecność w dziejach rytownictwa po 1640 roku. Najzdolniejszy z nich – Lucas Vorsterman – po konflikcie z malarzem i opuszczeniu pracowni uzyskał w Anglii własny przywilej wydawania rycin. Jego pozycja wzrosła, gdy powielanie wzorów Rubensa przestało być chronione przywilejami. Wraz z Paulem Pontiussem i Schelte à Bolswert kontynuował artystyczną misję, pozostając na usługach innego wybitnego flamandzkiego artysty – Antona van Dycka.

Doniosłą rolę przypisać należy tzw. drugiej szkole haarlemskiej, której założycielem był Pieter Claesz Soutman – wspomniany wcześniej akwaforzysta z kręgu Rubensa. Przedsięwzięcie to zaowocowało ujawnieniem talentów wielu jego znakomitych odtwórców, wśród których największe znaczenie w historii grafiki mieli Cornelis Visscher, Pieter van Sompel, Jonas Suyderhoef czy Jacob Louys³⁴.

Nabyta w pracowni Mistrza praktyka malarska i graficzna zaowocowała wysokim poziomem artystycznym prac kolejnych pokoleń rytowników. Wrażliwi na piękno dzieł Rubensa promowali jego sztukę, zawarty w niej przekaz ikonograficzny i idee. Kultywowali tradycję szkoły, pozwalając, by światło świecy było odpalone na nowo.

Zakończenie

Atelier graficzne Rubensa można byłoby określić mianem zorganizowanego przedsiębiorstwa, ale i szkoły życia, w której uczniowie przechodzili przeobrażenie artystyczne. W poznawaniu metod obrazowania był dla nich znakomitym przewodnikiem. Artyści z nim współpracujący osiągnęli mistrzostwo w odtwarzaniu miękkich malarskich przejść. Poza umiejętnościami technicznymi, do których bez wątpienia przyczynił się sam Mistrz, do jego zasług należy zaliczyć wykształcenie w uczniach pewności siebie, co ułatwiło im podjęcie nowych wyzwań w czasie samodzielnej już pracy artystycznej.

Istotna jest rola Rubensa w budowaniu artystycznych osobowości. Rozwinął w swych uczniach twórczy potencjał, zdolność przełamywania schematów, pozwolił

32 Zob. *Siła i patos...*, dz. cyt., s. 24.

33 Ryciny sygnowane nazwiskiem Rubensa jako twórcy wzoru. Zob. Międzynarodowe Centrum Kultury, „Malowanie rylcem”. W kręgu..., dz. cyt., s. 59.

34 Zob. E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa...*, dz. cyt., s. 11.

odkryć własną ekspresję. Choć granice ich swobody twórczej były poniekąd ustalone, w graficznej szkole narodziło się wiele stylów i indywidualności. Wymagający i surowy artysta-pedagog nie skąpił uwag i ostrej krytyki nawet pod adresem swoich najzdolniejszych uczniów. Nie wahał się wprowadzać korekty do prac, które i tak już przełamywały dotychczasowe bariery języka grafiki. Z całą pewnością nie była to łatwa współpraca (Rubens budził wśród uczniów silne emocje), jednak jej efekty przełożyły się na szczytowe osiągnięcia rytowników XVII wieku oraz przemiany formalno-stylowe w grafice następnych pokoleń.

Niezerównana siła powielonych przez szkołę antwepską obrazów, m.in. głębokie czernie powstające w wyniku zastosowania gęstego szrafirunku krzyżowego rylcem, bez wątpienia leżała u podstaw pojawienia się mezzotinty – techniki tonowych sztychów, która dawała możliwość uzyskania aksamitnych czerni i niespotykanej dotąd w grafice malowniczości. To ona wychodziła naprzeciw potrzebom artystów, którzy odtwarzali obrazy (głównie modne w tym czasie malowidła nokturnowe i przedstawienia wyłaniających się z ciemności postaci, oświetlonych refleksami światła). Także pełne wyrazu i ekspresji rubensowskie drzeworyty uznawane są często za ostatnie arcydzieła w tym medium, które do czasu zmian, jakie nastąpiły w XIX i XX wieku (zwłaszcza za sprawą m.in. Paula Gauguina), stanowiły rodzaj wykładowi artystycznej.

Słowa kluczowe: grafika reprodukcyjna, „szkoła graficzna Rubensa”, Rubens Paweł, miedzioryt, sztych

AGNIESZKA LECH-BIŃCZYCKA

Rubens as teacher artist. Pupils of “Rubens’ school of graphics”

Summary

The article aims to discuss the significant role of Rubens as teacher artist, who carried out his teaching mission in a school of graphics established in the 17th century, which interpreted his paintings and drawings. The text discusses the birth of the idea, the Master’s collaboration with his pupils, the hard years of searching for engravers who would meet the artist’s requirements, and selection and education of those who are now deemed outstanding in the “Rubens’ school of graphics”. The article emphasizes the inherent value of the years of working in a team, print making under the teacher’s strict eye, and the changes in the engravers brought about by his attitude. The author also focuses on the inheritors of Rubens’ art – the pupils who, inspired with their supervisor’s mastery, provided with knowledge and skills, would publish Rubens’ posthumous work and even used to establish their own schools of graphics.

Key words: reproductive graphics, “Rubens’ school of graphics”, Rubens Peter Paul, copperplate engraving, printmaking

Bibliografia

- Białostocki J., *W pracowniach dawnych grafików*, Arkady, Warszawa 1957.
- Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, KAW, Warszawa 2000.
- Budzińska E., *Szkoła graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW, UW*, Warszawa 1975.
- Burchard L., *Anmerkungen zu: Gustav Glück, Rubens, van Dyck und ihr Kreis*, Wien 1933.
- Dzieła Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII wieku ze Zbiorów Graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, oprac. A. Treiderowa, E. Fejklowa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1976.
- Mayor A.H., *Prints and People. A social history of printed pictures*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1972.
- Krużel K., *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Wydawnictwo Naukowe DWN – Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.
- „Malowanie rylcem”. W kręgu grafików Rubensa, [w:] Rembrandt, Rubens i Inni. Arcydzieła grafiki siedemnastowiecznej z Gabinetu Rycin Polskiej Akademii Umiejętności w Bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, red. T. Leśniak, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1999.
- Wina i kara. Sprawiedliwość w grafice europejskiej XVI–XIX wieku*, red. T. Leśniak, D. Saul, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2009.
- Siła i patos. Barokowy świat mistrza Rubensa*, red. R. Moroz, M. Koperski, Miejska Galeria Sztuki im. W. hr. Zamoyskiego w Zakopanem, Zakopane 2014.
- Strony internetowe:
- Cyfrowe zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, *Krajobraz z wozem kamieni*, z cyklu „Małych pejzaży”, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/748482> [dostęp: 7.11.2020].
- Metropolitan Museum of Art, *Old woman and a boy with candles*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/771154> [dostęp: 2.11.2020].
- Rubenum, Ludwig Burchard, Celebrated art historian and Rubens connoisseur of the 20th century, <https://www.rubenum.be/en/page/ludwig-burchard> [dostęp: 2.11.2020].
- The British Museum, Print, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-3-79 [dostęp: 7.11.2020].

Od redakcji

Obrazy zostały pobrane ze stron The Metropolitan Museum of Art i stanowią domenę publiczną.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/771154>
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/771657>
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362092>