

SPRAWOZDANIA

STUDIA EUROPAEA GNESNENSIA 23/2021

ISSN 2082-5951

DOI 10.14746/seg.2021.23.13

Maciej Dariusz Kossowski

(Warszawa)

<https://orcid.org/0000-0002-5566-0749>

36 RAZY REMBRANDT – WYSTAWA NA ZAMKU KRÓLEWSKIM W WARSZAWIE W ŚWIECIE EKSPOZYCJI ROCZNICOWYCH (RECENZJA)

Abstract

In autumn 2019, the Royal Castle in Warsaw saw the exhibition associated with the Year of Rembrandt (*Rembrandt-jaar*) which celebrated the 350th anniversary of death of the Dutch painter. The publicity and promotion were well conceived and successful. The eloquent banner over the entrance featuring a section of Rembrandt's portrait and the caption "36 x REMBRANDT" appealed to the imagination. The audience expected to see a substantial number of standalone masterpieces, but it turned out that the advertised pieces are chiefly prints along with two portraits from the permanent display. No efforts were made to have at least two high-quality works by Rembrandt brought from abroad, sourcing them instead from domestic collections only. Still, even those artefacts were not duly displayed to their best effect, which is saddening given the noble venue. The review discusses the assets and the shortcomings of the show, in order to acquaint museum professionals with the expectations of the viewers.

Keywords

Exhibition at the Royal Castle in Warsaw, Year of Rembrandt exhibition, display of prints, assets and the shortcomings of museum exhibitions

W dniach od 5 października do 3 listopada 2019 r. na Zamku Królewskim w Warszawie miała miejsce wystawa wpisująca się w rok rembrandtowski ustanowiony w 350 rocznicę śmierci holenderskiego malarza. Wybitnie zdolny Rembrandt van Rijn, choć w poziomie swojej twórczości nie stały, dzięki dziełom wybitnym wspiął się na wyżyny sztuki, dostępując panteonu chwały. W ciągu życia

wykonał około 350 obrazów olejnych, blisko 400 grafik i być może do 2000 rysunków. Spośród tych ostatnich zaledwie nikłą część przypisano mu bezspornie na podstawie sygnatur i zachowanych źródeł.

Do jubileuszu wiele instytucji kultury przygotowało się z należytą starannością i zaangażowaniem. Przestrzenie muzealne wypełniono cennymi eksponatami. W Muzeum Fryzyjskim w Leeuwarden już jesienią poprzedzającego roku otworzono wystawę „Rembrandt i Saskia: miłość w czasach złotego wieku” („Rembrandt en Saskia: liefde in de gouden eeuw”)¹. Temat i miejsce wybrano zasadnie. Rembrandt poślubił Sasię we fryzyjskiej wiosce Sint Annaparochie, położonej 15 km na północny zachód od Leeuwarden, gdzie po śmierci rodziców przymieszkiwała w rodzinie starszej siostry Hiskje van Uylenburgh. Na świat Saskia przyszła w 1612 r. w miasteczku Leeuwarden, w którym jej ojciec Rombertus van Uylenburgh został burmistrzem w 1584 r.²

Perłą wystawy był portret Saskii wykonany przez Rembrandta po jej śmierci. Malarz nie rozstawał się z nim przez dziesięć lat i dopiero brak środków do życia zmusił go do odsprzedania dzieła Janowi Sixowi, znawcy i kolekcjonerowi dzieł sztuki, późniejszemu burmistrzowi Amsterdamu. W połowie XVIII w. portret Saskii zmienił właściciela po raz kolejny i opuścił Niderlandy na zawsze. Na wystawę wypożyczony został z Gemäldegalerie Alte Meister Museumlandschaft Hessel-Kessen, dzięki czemu zaprezentowany został w Holandii po raz pierwszy.

Ekspozycja zainscenizowana została niebanalnie. Dziełom Rembrandta towarzyszyły przedmioty codziennego użytku z epoki, lecz nie kaolinowe fajki z Amsterdamu i flizy (płytki okładzinowe) z Delft i Utrechtu, a wysokiej klasy rzemiosło artystyczne ożywiające dziesiątki portretów rodzinnych pędzli cenionych portrecistów Złotego Wieku w dziejach malarstwa niderlandzkiego. Frekwencja zwiedzających wystawę w Muzeum Fryzyjskim zamknęła się pokaźną liczbą 76 826 osób. Ekspozycja została oceniona wysoko, uzyskując notę 8,5 w skali dziesięciostopniowej. Recenzje w prasie były entuzjastyczne.

Także pod koniec ubiegłego roku otworzono w Amsterdamie wystawę archiwaliów dotyczących Rembrandta i jego rodziny – „Rembrandt prywatnie” („Rembrandt Privé”)³. Zaprezentowanym na niej dokumentom dotyczącym życia malarza i jego najbliższych, w tym związanym z problemami finansowymi wyni-

¹ Leeuwarden, Fries Museum, 24 listopada 2018 – 17 marca 2019 r.

² Rodzina Uylenburgh ma dla nas pewne znaczenie z uwagi na ich powiązania z Polską. Hendrick Uylenburgh – wuj Saski – był handlarzem dziełami sztuki w Amsterdamie i jak wykazał Ryszard Szymdki, urodził się najprawdopodobniej w Krakowie, gdzie na dworze Zygmunta III działał w charakterze stolarza ebenisty jego ojciec Gerrit Rambousz. Uylenburgh (Szymdki 2007, s. 230-237). Hendrick odbył dwie misje do Niderlandów z polecenia Zygmunta III jako agent artystyczny polskiego króla (ibidem, s. 231-233).

³ Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam, 7 grudnia 2018 – 7 kwietnia 2019 r.

kającymi z uwikłania w kontakty kredytobiorcze ze społecznością zamieszkującą dzielnicę Breestraat, towarzyszyły oryginalne prace Rembrandta wypożyczone z Rijksmuseum i Museum Het Rembrandthuis. Wystawę ożywiały wykłady, warsztaty i zajęcia edukacyjne.

Przez ponad siedem miesięcy trwała wystawa „Rembrandt i Dom Maurycego” („Rembrandt and the Mauritshuis”) w Królewskiej Galerii Malarstwa w Hadze, z kolekcją 18 obrazów Rembrandta i jemu przypisanych w przeszłości, w tym słynną „Lekcją anatomii dra Nicolaesa Tulpa”⁴.

W Rijksmuseum zorganizowano czteromiesięczną wystawę pod równie marketingową nazwą jak ta przyjęta dla ekspozycji Zamku Królewskiego w Warszawie – „Wszystkie Rembrandty” („All the Rembrandts”)⁵. Tytuł uzasadniała największa kolekcja dzieł Rembrandta spośród muzeów świata w zbiorach Rijksmuseum. W związku z wystawą wydany został przeszło ośmiusetstronicowy katalog w dwóch wersjach językowych, w którym opisano 22 obrazy mistrza, jego 60 rysunków oraz 300 rycin⁶.

Lapidarną i enigmatyczną, a przez to wzbudzającą zainteresowanie nazwą „Rembrandt!?” dla swojej wystawy przyjęło Groninger Museum, posiadające w zbiorach pokaźny zasób rysunków, choć nie z grupy tych dzieł, które bezspornie uznane zostały za wykonane jego ręką⁷.

W Haarlem miała miejsce wystawa „Świat Rembrandta” („Rembrandt’s World”), na której z kolei wyeksponowano rysunki i ryciny Van Rijna i jego uczniów z własnych zbiorów Teylers Museum⁸.

W Muzeum Domu Rembrandta zaprezentowano ekspozycję pt. „Otoczenie Rembrandta: rodzina, przyjaciele i znajomi” („Rembrandt’s Social Network: Family, Friends and Acquaintances”) poświęconą osobom, które wywarły wpływ na życie i twórczość malarza⁹. Na wystawę sprowadzono rzadko goszczące w Holandii dzieła Rembrandta, jak „Portret Tytusa” z 1660 r. z Baltimore Museum of Art oraz „Portret Titii van Uylenburgh” z 1639 r. z Nationalmuseum w Sztokholmie.

W Muzeum De Lakenhal w Lejdzie miała miejsce wystawa „Rembrandt i Złoty Wiek malarstwa holenderskiego” („Rembrandt & the Dutch Golden Age”)¹⁰.

Natomiast w Rijksmuseum dłuższy czas trwała kolejna wystawa zorganizowana przy współpracy z Muzeum Prado „Rembrandt-Velázquez: Mistrzowie Holandii i Hiszpanii. Dialogi na temat realizmu i wieczności, religii i piękna” („Rem-

⁴ Haga, Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, 31 stycznia – 15 września 2019 r.

⁵ Amsterdam, Rijksmuseum, 15 lutego – 10 czerwca 2019 r.

⁶ Hinterding z udziałem Linck, Turner i Van Tuinen, 2019.

⁷ Groningen, Groninger Museum, 28 czerwca – 8 września 2019 r.

⁸ Haarlem, Teylers Museum, 11 maja – 15 września 2019 r.

⁹ Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 1 lutego – 19 maja 2019 r.

¹⁰ Lejda, Museum De Lakenhal, 20 czerwca – 3 października 2019 r.

brandt-Velázquez: Dutch & Spanish Masters. Dialogues on reality and eternity, religion and beauty”), na której uwzględniono także Złoty Wiek w malarstwie hiszpańskim i obok dzieł Rembrandta, Halsa i Vermeera sprowadzono z Madrytu obrazy Velázqueza, De Ribery i Zubarána, które z holenderskimi zestawiono w ujęciu porównawczym¹¹.

W Holandii zorganizowano ponad dwadzieścia wystaw. Ta imponująca mnogość i perfekcjonizm prezentacji nie dziwią w okolicznościach celebracji rocznicy narodowej. Specjalne wystawy miały miejsce także w Austrii (2), Czechach (1), Hiszpanii (2), Irlandii (1), Kanadzie (5), Niemczech (6), Rosji (1), Stanach Zjednoczonych (12), na Węgrzech (1), w Wielkiej Brytanii (9), Zimbabwie (2) i Zjednoczonych Emiratach Arabskich (1).

Także w Polsce odbyły się trzy wystawy wpisujące się w rok rembrandtowski. Na pierwszej z nich, w Pałacyku na Wodzie w Łazienkach Królewskich w Warszawie, wystawiono „Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem” Rembrandta z kolekcji XX Czartoryskich¹². Kolejna wystawa trwała równoległe z tą na Zamku. W Muzeum Narodowym w Warszawie zaprezentowano grafiki Rembrandta oraz Bruegla i grupy rytowników antwerpskich ze zbiorów własnych w dwuczęściowej wystawie pod przyciągającym tytułem „Bruegel w towarzystwie i Rembrandt osobiście”¹³. W jednym pokazie połączono dwie rocznice – rembrandtowską oraz brueglowską, związaną z 450 rocznicą śmierci Pietera Bruegla starszego. Zaprezentowano 41 grafik poświęconych Rembrandtowi.

Zamek Królewski w Warszawie umiejętnie zachęcił mieszkańców miasta i turystów do odwiedzenia swoich komnat i zapoznania się ze zbiorami. Wyeksponował nad portalem bramy czytelny baner z fragmentem portretu dziewczyny pędzla Rembrandta z kolekcji własnej opatrzonym powszechnie zrozumiałym napisem „36 × REMBRANDT”. Tytuł niewątpliwie poruszał wyobraźnię i zachęcał do obejrzenia ekspozycji. Liczba zgromadzonych „Rembrandtów” wydawała się imponująca. Także w komunikacji miejskiej oraz w przejściach podziemnych metra wyświetlano krótkie nagranie filmowe z prezentacją detali dwóch portretów mistrza z Lejdy i Amsterdamu. W różnych instytucjach pojawiły się plakaty. Akcję reklamową uznać wypada za udaną. Kuratorkami wystawy były Alicja Jakubowska i Magdalena Królikiewicz.

Wystawę zorganizowano w Galerii Lanckorońskich, w której na stałe prezentowane są dwa portrety olejne Van Rijna, przekazane w darze narodowi polskiemu do ekspozycji na Zamku przez ostatnią z rodu profesor Karolinę Lanckorońską. Przeznaczono na nią cztery sale. Faktycznie jednak tylko w dwóch z nich znala-

¹¹ Amsterdam, Rijksmuseum, 11 października 2019 – 19 stycznia 2020 r.

¹² Warszawa, Muzeum Łazienki Królewskie, 5 kwietnia – 5 maja 2019 r.

¹³ Warszawa, Muzeum Narodowe, 4 października – 3 listopada 2019 r.



1. Reklama wystawy na murach Zamku.

Fot. autor

zły się dzieła mistrza. W pierwszej bowiem witały zwiedzających cztery portrety właścicieli obu malowideł z 1641 r. – w kolejności od lewej: Kazimierza Rzewuskiego, nabywcy z 1815 r., Stanisława Augusta, wcześniejszego posiadacza obu dzieł, Antoniego oraz Karola Lanckorońskich, którzy zbiory zgromadzili w swoich wiedeńskich rezydencjach. Taka kolejność budzi zastrzeżenia, którego nie powieła wydany katalog towarzyszący wystawie¹⁴, mniej jednak niż nieobecność portretu czy choćby fotografii ofiarodawczynie z ustawionym obok wazonem z bukietem róż białych i czerwonych. W roku rembrandtowski minęło ćwierć wieku od dnia, w którym Lanckorońska ofiarowała dwa portrety Rembrandta na Zamek. Uniknięto tego nietaktu w katalogu towarzyszącym wystawie, zamieszczając portret fotograficzny donatorki.

Wśród portretów kolekcjonerów zabrakło jednakże konterfektu króla Jana III, w zbiorach którego znajdowały się oba obrazy w pałacu wilanowskim. Nie wspominał o tym fakcie także opis historii obrazów Rembrandta, umieszczony przy wejściu do drugiej sali. Także w katalogu nie napisano nic o tej jakże istotnej pro-

¹⁴ Jakubowska, Królikiewicz 2019.

weniencji. A przecież oba portrety odnotowane zostały kilkukrotnie w opublikowanym „Inwentarzu Generalnym” ruchomości króla z 1696 r. pod numerami 74 i 75: „Portret Rabina Portugalskiego, malowania / Rynbranta, w ramach czarnych.” oraz „Obraz takieże wielkości, Żydowki w Birlecie, Rynbranta Malarza, w ramach czarnych”¹⁵. Wartość ich została oszacowana na 150 i 190 talarów¹⁶. Już przed czterdziestoma laty przypominała o tym Wanda Drecka¹⁷. Tytuł jej artykułu, podobnie jak Mieczysława Gębarowicza, odnotowuje bibliografia katalogu towarzyszącego wystawie¹⁸, a mimo to w esejach obu autorek nie ma na ten temat wzmianki. Analiza cech antropologicznych sportretowanych potwierdziła zasadność użycia określeń opisowych odnoszących się do obu portretów w przywołanym wyżej inwentarzu z końca XVII w.¹⁹

To właśnie te słynne dzieła mogliśmy zobaczyć w drugiej sali wystawy pod bezzasadną, szczególnie w przypadku portretu męskiego, nazwą – „Uczony przy pulpicie”. Nazwa drugiego portretu – „Dziewczyna w ramie obrazu”²⁰ – jest możliwa do przyjęcia, choć niezbyt fortunna. Znaczeniowo nie brzmi logicznie. Żadne cechy portretu nie przemawiają na rzecz określenia sportretowanego mężczyzny mianem uczonego. Nie dowodzi tego ubiór starca. Atrybuty i zastosowana symbolika nie wypuklają cech odnoszących się do naukowej aktywności. Już w 2005 r. Ernst van de Wetering zwrócił uwagę, że w świetle tradycji malarzkiej jest mało prawdopodobne, aby taki typ piszącego uczonego był zestawiony z młodą dziewczyną, choć uwagę tę odniósł do argumentów wykluczających *pendants*²¹. Termin „uczony” jest nieadekwatny do kontekstu przedstawienia. Właściwy to „Rabin sefardyjski przy pulpicie”. Taka wersja nawiązuje do najwcześniejszego znanego opisu inwentarzowego powstałego w Polsce. Analogicznie, dla portretu dziewczyny – bardziej adekwatna propozycja to „Żydówka w berecie (córka rabina)”²².

Katalog towarzyszący wystawie nie jest wolny od potknięć. Informuje, że obraz nabył Stanisław August od Elżbiety Henrietty Marii, spadkobierczyni hrabiego von Kamece, czy też w miejscu, gdzie mowa o odstąpieniu zakwalifikowania portretów do projektowanego Muzeum Sztuki w Linzu z uwagi na ich przynależność do polskiej kolekcji królewskiej²³. Spadkobierczynią Friedricha Paula von Kameke

¹⁵ Inwentarz GENERALNY Kleynotow 1696, s. 70. Zob. także Kwiatkowska 2012, s. 126 oraz il. 14 i 15 na s. 52. Pierwszy raz inwentarz został opublikowany przez Czołowskiego, 1937.

¹⁶ Gębarowicz 1966, s. 215.

¹⁷ Drecka 1977, s. 131-132, il. 1, 2.

¹⁸ Jakubowska, Królikiewicz 2019, s. 96.

¹⁹ Kossowski 2018, s. 261-285, zwłaszcza: 276-279.

²⁰ Tak też w katalogu z wystawy, Jakubowska, Królikiewicz 2019, s. 47 i 46.

²¹ A Corpus of Rembrandt paintings, VI, s. 576.

²² Kossowski 2018, s. 280.

²³ Jakubowska, Królikiewicz 2019, s. odpowiednio 13 i 22-23.

była jedyna córka Anna Franciszka von Kameke, zaś wykreślenie portretów przez Niemców z Reichslisty wiązało się z rozpoznaniem w nich niearyjskich rysów twarzy sportretowanych przez Rembrandta Żydów²⁴.

Nieścisłości tych można było uniknąć. Wydawnictwo „Arx Regia” Zamku Królewskiego w Warszawie otrzymało maszynopis artykułu traktujący o obu portretach Rembrandta 12 maja 2016 r., lecz nie okazało zainteresowania jego publikacją. Ukazał się on w roczniku muzealnym „Opuscula Musealia” także ze znacznym opóźnieniem, lecz streszczenie i podstawowe ustalenia były dostępne w postaci abstraktu zamieszczonego na platformach elektronicznych od 9 października 2018 r. Nad katalogiem z wystawy pracowano jeszcze co najmniej w drugiej połowie lipca 2019 r., o czym świadczą odnotowane daty dostępu do wskazanych w nim stron internetowych²⁵. Możliwe więc było zapoznanie się z ogłoszonymi ustaleniami przed otwarciem wystawy i wyeliminowanie powielanych nieporadności.

Pochwalić należy natomiast szatę edytorską katalogu, zwłaszcza projekt okładki. Redakcja jednak skrupulatniej powinna wychwycić i skorygować literówki, w rodzaju „E. von de Wetering”²⁶ (poprawnie E. van de Wetering).

Wróćmy jednak do wystawy, ponieważ ona jest tematem recenzji. Chociaż oba tak wysokiej klasy portrety zasługiwały na osobną ekspozycję, w aranżacji umieszczono z lewej strony od wejścia dwie kopie XIX-wieczne wypożyczone z Muzeum Zamku w Łąncucie oraz z Muzeum-Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nazywane dotąd równie bezpodstawnie jako „Żydowska narzeczona”. W intencji kuratorek wystawy zestawione z oryginalnym dziełem Rembrandta miały dowodzić wielkości mistrza, kopie prac którego stanowiły nie lada wyzwanie dla malarzy kolejnych wieków, co zresztą zaznaczono na jednej z plansz objaśniających i w katalogu. Niemniej zestawienie ich z oryginałami raziło i zakłócało kontemplację dzieł autorskich z 1641 r. Dodatkowo uwagę rozpraszały dwie miniatury tych portretów z 1797 r. umieszczone w gablocie z przeciwległej strony sali, a sprowadzone z Muzeum Polskiego w Rapperswilu, oraz trzy akwaforty – dwie XVIII-wieczne i jedna z początku XIX w. Dzieła te warte były wyeksponowania, ale niekonieczne w tym akurat pomieszczeniu. Lepiej byłoby, gdyby zostały pokazane w ostatniej sali, wypełnionej nieistotnymi ekspozycyjnie elementami.

W sali trzeciej zwiedzający spodziewał się zobaczyć kolejne dzieła Rembrandta. Były tu rzeczywiście, w okazałej grupie trzydziestu jeden grafik i trzech rysunków, a konkretnie akwafort wykonanych z użyciem ryłca bądź suchej igły, dwóch rysunków czerwoną kredką, które dodajmy są wyjątkowo nieporęczne

²⁴ Kossowski 2018, s. odpowiednio 263 i 276.

²⁵ Jakubowska, Królikiewicz 2019, s. 35, przyp. 21, s. 39, przyp. 36 oraz liczne z początku lipca.

²⁶ Ibidem, s. 38.



2. Naśladownictwo i kopia nieznanymi malarzy według Rembrandta, zw. Żydowska narzeczona. Fot autor

oraz rysunku piórem w ciemnobrązowym inkauscie. Część akwafort jest cen-na z uwagi na stan zachowania. Do stanu I należy „Autoportret Rembrandta w aksamitnym berecie z piórem”. Ta odbitka ze zbiorów Gabinetu Rycin PAU w Krakowie pochodzi z pracowni Rembrandta z tego samego nakładu co ryciny z Metropolitan Museum of Art oraz z Rijksmuseum²⁷. Odbitka „Saskii z perłami we włosach” z Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie także jest w stanie I, podobnie jak kilka innych akwafort sprowadzonych z Krakowa. W stanie I są również odbitki: „Studium trzech głów kobiet”, „Filozof” („Student przy stole w blasku świecy”), „Niedokończone popiersie brodatego mężczyzny przysłaniającego dłonią oczy” oraz „Portret starego mężczyzny w futrzanej czapie o roz-dwojonym wierzchu” ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW²⁸. Pozostałe należą do stanu od II do V. Jeżeli zdecydowano się na dość liczny wybór ekspozycyjny gra-fik, to żałować należy, że nie zaprezentowano ani jednego portretu matki Rem-brandta. Wiele z nich jest rewelacyjnych, zwłaszcza „Portret z ręką na piersi” wykonany w 1631 r.²⁹

Niestety, większość zaprezentowanych grafik i rysunków oprawiono niedbale z użyciem niewymiarowych passe-partout, sprawiających wrażenie wykorzystania wtórnego. Trudno bowiem uwierzyć, że tak je przygotowano na potrzebę wystawy.

²⁷ Katalog Rembrandt 2009, s. 102, Hałasa 2009, s. 40 i errata. Por.: Talbierska 2004, s. 116-117, nr 21 (odbitka stanu II/III?).

²⁸ Talbierska 2004, ss. odpowiednio: 373-374, nr 173 (nazwana: Studia głów kobiet, jedna śpi, tak też w katalogu wystawy); 288-289, 120; 335, 149; 340-341, 153.

²⁹ Gabinet Rycin BUW, Inw. zb. d. 3028.



3. Grafiki Rembrandta na wystawie w świetle passe-partout. Fot. autor

Wrażenie niestaranności pogłębiały złazki przytrzymujące wykonane z przezroczystego tworzywa sztucznego (zapewne polietylenu). Ten brak szacunku okazały odbiorcy nie świadczą dobrze o muzealnikach i rzuca cień na wystarczająco mroczną ekspozycję.

Złazki przytrzymujące zastosowano w trzech rodzajach: narożne – grafiki oznaczone numerami: 3, 4, 5, 6, 18, 22, 25 i 33; wzdłużne – 9, 11, 12, 14, 15, 16, 27, 28, 29, 34, 35 i 36 oraz w jednym wypadku w skos czterech rogów – rycina nr 32. Prześwity między oryginalną kartą a oprawą widoczne były w rysunkach o nadanych numerach 19, 20 i 21. Poprawnie oprawione zostały ryciny oznaczone numerami: 7, 8, 10, 13, 17, 23, 24, 26, 30 i 31, z czego wniossek, że można było i pozostałe tak wyeksponować. Rodzaj ram nie został ujednoczony i nie miał związku z tematyką. W wyłoczone jaśniejsze ramy oprawiono ryciny pod numerami 3, 4, 5, zawieszono na jednym panelu ekspozycyjnym, oraz dzieła 6 i 7, na przeciwległym – po czym kolejna miała ciemniejszą oprawę – nr 8, tak jak akwaforty o numerach 9, 10, 11 i 12. Numer 13 był w jaśniejszej ramce, a w ciemniejszych dalsze: 14, 15 i 16. Następnie ponownie pojawiły się jasne: 17, 18, 19, 20 i 21. Na kolejnym panelu pojawiły się ramy jasne dla numerów od 22 do 26, zaś ciemne miały prace od 27 do 30, i dalej ponownie trzy w jasnych: 31-33 i ostatnie trzy w ciemnych: 34-36. Przyczyna okazała się prozaiczna. Ciemniejsze zawierały grafiki wypożyczone z Gabinetu Rycin BUW dostarczone w oprawach, w których są przechowywane na stałe. Pozostałe oprawiono w jaśniejsze ramy.

Wszystkie akwaforty i trzy rysunki wyeksponowano rzędowo, co było trafnym rozwiązaniem, biorąc pod uwagę wygodę zwiedzania. Taki układ zapewnia płynność ruchu i przepustowość na małej przestrzeni. Prace umieszczono na panelach z wyprofilowaniem wgłębnym, którego tektonika pogłębiała dodatni efekt ekspozycyjny. Jednak wyprofilowanie umieszczono zbyt nisko, przez co na wysokości wzroku znaj-



4. Fragment aranżacji przestrzennej wystawy na Zamku. Fot. autor



5. Fragment ekspozycji w sali trzeciej wystawy poświęconej Rembrandtowi. Fot. autor

dowała się górna listwa ramy. W efekcie większość zwiedzających zmuszona była pochylać się w celu odczytania napisów z metryczek umieszczonych pod rycinami.

Scenografię przygotował Adam Orlewicz. Zaprojektowana przezeń do niewielkiej sali kompozycja przestrzenna z charakterystycznym obustronnym panelem centralnym o klinowatej formie umożliwiła wyeksponowanie 34 przedstawień bez ich stłoczenia i zapewniła bezproblemową komunikację zwiedzającym. Panele po-

malowano farbą niebieską w tonacji błękitu popielatego. W połączeniu ze złotymi ramami i białym passe-partout zdecydowanie lepiej wyglądałby róż pompejański lub ciemna zieleń szmaragdowa. Jeżeli barwę dobrano z uwagi na wystawę związaną z rocznicą śmierci malarza, to ekspozycja sama w sobie sprawiała przygnębiające odczucie. Można wręcz odnieść wrażenie, że twórcy nawiązali do idei Filozofa (Marka Dobosza) z filmu fabularnego „Rejs” Marka Piwowskiego:

Z tych naszych [koncepcji] (w oryg. rozmów) wyłania się idea [ekspozycji] (w oryg. występów), jakich jeszcze nie było. Stworzenia czegoś zupełnie nowego. Nowa wartość może powstać jako synteza różnorodnych sprzecznych ze sobą wartości. Jeżeli chcemy osiągnąć nową wartość, musimy doprowadzić do konfliktu między tym, co fizyczne, a tym, co duchowe. Jeżeli natura, więc fizyczność, jest czymś pierwotnym, czyli tezą, to kultura jest jej antytezą, a synteza tym, co pragniemy osiągnąć. Gdy ktoś z nas gimnastykuje się, reprezentuje naturę, więc tezę, jeśli ktoś z nas śpiewa, reprezentuje kulturę, więc antytezę. Chcąc stworzyć sztukę na naszą miarę, musimy zwiększyć w niej udział wysiłku fizycznego, a dla antytezy i duchowego. I to jest nowa strategia syntezy. I to jest nowa koncepcja sztuki³⁰.

I oto widz przymuszony został do gimnastyki podczas odczytywania metryczek ekspozycyjnych, równoważąc antytezę wartości duchowych tezą fizycznego zaangażowania.

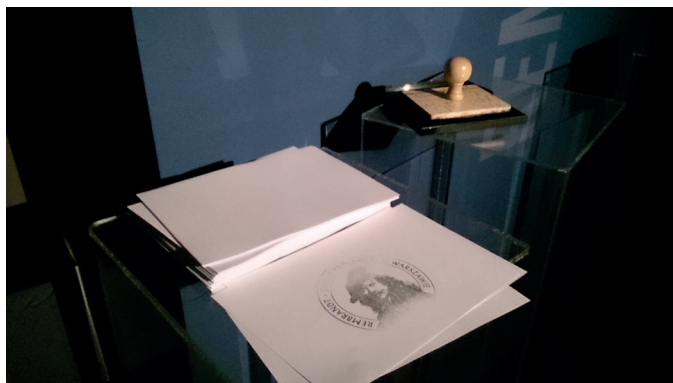
W sali tej umieszczono z niewiadomego powodu dwa płótna nieznanymi kopistów Rembrandta, oba z kolekcji Zamku – jedno XVIII-wieczne – „Skrucha św. Piotra”, drugie z przełomu XIX/XX w. – „Szlachcic polski”. Uzasadniono pokrótce ten dodatek, lecz nieprzekonująco.

Sala czwarta kończy wystawę... bez ekspozycji. Zamontowano w niej dwie plansze magnetyczne, wykonane wiele lat wcześniej dla dzieci w celu edukacyjnym, umożliwiające ułożenie elipsoidalnych segmentów (w rodzaju puzzli) obu zamko-



6. W czwartej sali wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie. Fot. autor

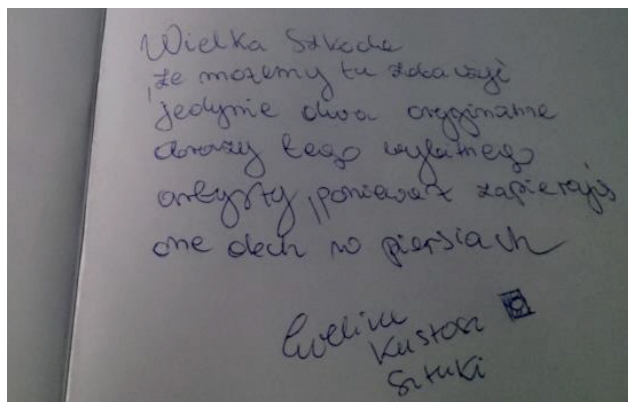
³⁰ Łuczak 2002, s. 22.



7. W sali czwartej – pozwólmy naszym gościom zasmakować pracowni Rembrandta. Fot autor

wych portretów Rembrandta. Na pamiątkę pobytu zwiedzający mogli samodzielnie odcisnąć na kartonie pieczętkę z autoportretem mistrza i okolicznościowym napisem. Infantylnizacja odbiorcy przekroczyła granicę przyzwoitości.

Zaprezentowano też katalog i zachęcono do jego nabycia w sklepiku położonym w piwnicach Zamku. Najwidoczniej nie wzięto pod uwagę, że zwiększoną sprzedaż można byłoby osiągnąć, oferując katalog w kasie w opcji zakupu wraz z biletem czy chociażby przed wejściem na wystawę. Wyłożono za to książkę pamiątkową, która wypełniona została emocjonalnymi wpisami rozentuzjasmowanych odbiorców. Niemniej jednak jeden z pierwszych wpisów, sygnowany przez Ewelinę, kustosa sztuki, zawierał trafną uwagę – ową przysłowiową kroplę dziegciu w beczce miodu: „Wielka szkoda, że możemy tu zobaczyć jedynie dwa oryginalne obrazy tego wyjątkowego artysty, ponieważ zapierają one dech no pierśsiach”.



8. Wpis kustosa sztuki w książce pamiątkowej wystawy. Fot. autor

Otóż to. Obrazy te są tu przecież na stałe. Gdyby do wystawy przygotowano się rzetelnie, można było z wyprzedzeniem wypożyczyć dwa portrety Rembrandta z kolekcji Lanckorońskich do Rijksmuseum na tamtejszą ekspozycję, która zakończyła się 10 czerwca, a przed kolejną, otwartą 11 października. Wówczas w ciągu trzech miesięcy – we wcześniejszym terminie, a mianowicie od lipca do października – można było zaprezentować w Warszawie wielkowymiarowe dzieło, jedno, ale za to najwyższej klasy, dajmy na to – „Syndyków cechu sukieników”. Można było też zaoferować nasze portrety do Mauritshuis i sprowadzić



9. Rembrandt, Portret van een oude man, 1667, Haga, Mauritshuis: w oprawie i fragment.
Fot. autor



10. Rembrandt, Hendrickje Stoffels wading in a pool, 1654, Londyn, National Gallery: w oprawie i fragment. Fot. autor

w zamian z Hagi niewielkich rozmiarów fenomenalny w wyrazie przedstawienia „Portret starego mężczyzny” z 1667 r. oraz jeden ze słynnych autoportretów Rembrandta, albo do National Gallery i z Londynu pozyskać „Hendrickje Stoffels brodzącą w wodzie”, obraz z 1654 r. zachwycający maestrią, z aluzją do doświadczeń życiowych malarza.

Podsumowując, z przykrością należy stwierdzić, że wystawa wpisała się w tendencję licznych muzealnych bylejakości. Owszem, przygotowuje się wystawy rocznicowe, także z okazji rocznic międzynarodowych, aby nie odstawać od światowej czołówki. Pozyskuje się środki od sponsorów, nawet znaczne, lecz efekt jest zwykle mizerny, głośny tylko medialnie. Zwiedzającym pozostaje niesmak i zawód. Społeczne korzyści z tego rodzaju wystaw są nikłe, może z wyjątkiem wycieczek szkolnych. Dojrzałego odbiorcy nie zadowoli się dziełami malarskimi dostępnymi stale. Oczekuje nowości, jakości i poziomu. Najwyraźniej niektórzy muzealnicy nadal zakładają, że widz przyjmie wszystko, co zostanie mu podane. Od jakości ekspozycji ważniejsza okazuje się sama inicjatywa i wykazanie realizacji w sprawozdaniu rocznym do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dobrze sporządzone, przyniesie uznanie, a może nawet nagrody. Tylko za co?

W Luwrze otworzono wystawę poświęconą Leonardowi da Vinci³¹, na której zgromadzono 160 jego dzieł z całego świata, w tym słynny rysunek „Człowieka witruińskiego” z Gallerie dell’Accademia, którego wypożyczenie niemal do końca nie było pewne. Należyte starania przyniosły jednak skutek. Tymczasem na polskiej wystawie zabrakło choćby jednego oryginalnego dzieła Leonarda. Nie przeszkodziło to jednak w jej organizacji, za wystarczający uznano bowiem... pokaz cyfrowy jego siedemnastu dzieł. Takie przedsięwzięcie zorganizowało Muzeum Narodowe w Warszawie wraz z Ambasadą Włoch i Włoskim Instytutem Kultury, wzbogacając je o instalację K-dronu na dziedzińcu muzealnym³². „Pokaz cyfrowy jest swoistym znakiem naszych czasów, podobnie jak wizualizacje realizowane w technologii 3D” – uzasadnił projekt dyrektor muzeum³³.

Odbiorca usiłuje dostrzec dobrą zmianę w kulturze, lecz nie jest to doprawdy łatwe. Choć wyteęza wzrok dobrej zmiany nie widzi. „Sorry, taki mamy klimat” – kultowe powiedzenie byłej minister rozwoju regionalnego oraz infrastruktury i wiceprezes Rady Ministrów Elżbiety Bienkowskiej nadal pozostaje aktualne. Czas na zmianę tego klimatu. Nadzieją napawa deklaracja dyrektora Zamku, że obecna prezentacja stanowi zapowiedź dużej wystawy, którą zamierza przygotować w nieodległej przyszłości³⁴. Czekamy więc na sprowadzenie z Amsterdamu lub Hagi ta-

³¹ Paryż, Musée du Louvre, 24 października – 24 lutego 2020 r.

³² Paolucci, Miziołek 2019, s. 6 i 92.

³³ Ibidem, s. [8].

³⁴ Jakubowska, Królikiewicz 2019, s. 8.

kich dzieł wielkiego mistrza, które spowodują kolejkę aż po Kolumnę Zygmunta. Rembrandt 2 + 2 w oleju na desce lub płótnie wypadnie korzystniej niż ponad 30 × masówka na papierze.

Bibliografia

- A Corpus of Rembrandt paintings 2015, A Corpus of Rembrandt paintings, VI: Rembrandt's Paintings Revisited – A Complete Survey, red. E. van de Wetering, współpr. C. van Nes, Dordrecht.
- Czołowski A. 1937, Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III, Lwów.
- Drecka W. 1977, Na tropach obrazów ze zbiorów Jana III Sobieskiego, Studia Wilanowskie I.
- Gębarowicz M. 1966, Szkice z historii sztuki XVII w., Toruń.
- Hałasa G. 2009, Grafiki Rembrandta: Oryginał, kopia, późne odbitki, Poznań.
- Hinterding E. z udziałem Linck M., Turner J. i Van Tuinen I. 2019, Rembrandt x Rijksmuseum, Amsterdam.
- Inwentarz GENERALNY Kleynotow 1696, AGAD, AR, dz. X: Dokumenty Domów Obcych. Dokumenty Sobieskich, Inwentarz || GENERALNY || Kleynotow, Sreber || Galanterij y Ruchomosci || roznych || Tudziesz Obrazow. || ktore się tak w Pałacu Willanowskim || Iako tesz || W Skarbcach Warszawskich || Ie.° KMci znaydowały. || podzielonych || Na Trzech Najasnieyszych Krolewicow IchMciow || Jakuba, Alexandra y Konstantego. || przez || Iasnie Oswieconego Xiążęcia Ie°Mci Kardynała || Michała Radziejowskiego, Prymasa Koron.~ || Iako do tego Działu za Superarbitra Uproszonogo, || Tudziesz przez Iasnie Wielmozných IchMciow || Ie°Mci Xiędza Biskupa Inflanckiego, || Ie°Mci Pana Woiewodę Inflanckiego, || Ie°Mci Pana Marszałka Nadwor.~ WXL°. || do tego Działu Naznaczonych y Zapisanych || Plenipotentow. Odprawiony d[ie] 10 9bris A.° D.^m 1696°.
- Katalog Rembrandt 2009, Katalog Rembrandt: rysunki i ryciny w zbiorach polskich, pr. zb., Warszawa.
- Jakubowska A., Królikiewicz M. 2019, 36 × Rembrandt: Wystawa w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum 5 października – 3 listopada 2019 r., Warszawa.
- Kossowski M.D. 2018, O portretach Rembrandta z Zamku Królewskiego w Warszawie – analiza przedstawienia a zdefiniowanie tematu i określenie sportretowanych osób, Opuscula Musealia 25.
- Kwiatkowska A. 2012, Inwentarz Generalny 1696 z opracowaniem. Materiały do dziejów rezydencji „ad Villam Novam”, VI, Warszawa.
- Łuczak M. 2002, Rejs czyli szczególnie nie lubię chodzić na filmy polskie, Warszawa.
- Paolucci A., Miziołek J. 2019, Leonardo da Vinci: dzieła malarskie / opere pittoriche, Warszawa.
- Szmydki R. 2007, Firma Uylenburgh i Syn: Komercyjny wymiar sztuki w czasach Rembrandta, Barok: Historia – Literatura – Sztuka XIV/1 (27).
- Talbierska J. 2004, Rembrandt: ryciny i rysunki ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Warszawa.

AUTORZY TOMU

dr Katarzyna Jędraszczyk

Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
jedra@amu.edu.pl

dr hab. Artur Kamczycki, prof. UAM

Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
arthkam@interia.pl

dr Maciej Dariusz Kossowski

Centrum Ratownictwa Zabytków w Warszawie
m.kossowski@uw.edu.pl

prof. dr hab. Orest Krasivski

Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
krasivski@ukr.net

prof. dr hab. Igor Krywoszeja

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Pawła Tyuczyny w Humanii, Ukraina
kii1969@mail.ru

Grzegorz Kubacki

Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk
kubacki.grzegorz@interia.pl

dr hab. Filip Kubiacyk, prof. UAM

Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
felipe79@amu.edu.pl

dr Magdalena Maciudzińska-Kamczycka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
magabi2@interia.pl

prof. dr hab. Leszek Mrozewicz

Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
moesia@amu.edu.pl

Bartłomiej Najtkowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
bartasnajtkowski98@gmail.com

Natalia Pidberezhnyk

Lwowski Regionalny Instytut Administracji Publicznej Narodowej Akademii Administracji
Publicznej przy Prezydencie Ukrainy
n.pidberezhnyk@ukr.net

dr Kamil Pietrasik

Towarzystwo Azji i Pacyfiku w Toruniu
kamilpietrasik@interia.pl

AUTHORS OF THE VOLUME

PhD Katarzyna Jędraszczyk
Institute of European Culture Adam Mickiewicz University, Poznań
jedra@amu.edu.pl

Professor Artur Kamczycki
Institute of European Culture Adam Mickiewicz University, Poznań
arthkam@interia.pl

PhD Maciej Dariusz Kossowski
Heritage Rescue Center (Warsaw)
m.kossowski@uw.edu.pl

Professor Orest Krasiwski
Institute of European Culture Adam Mickiewicz University, Poznań
krasivski@ukr.net

Professor Igor Krywoszeja
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Ukraine
kii1969@mail.ru

Grzegorz Kubacki
The Polish Academy of Sciences, Kórnik Library
kubacki.grzegorz@interia.pl

Professor Filip Kubiacyk
Institute of European Culture Adam Mickiewicz University, Poznań
felipe79@amu.edu.pl

PhD Magdalena Maciudzińska-Kamczycka
Nicolaus Copernicus University in Toruń
magabi2@interia.pl

Professor Leszek Mrozewicz
Institute of European Culture Adam Mickiewicz University, Poznań
moesia@amu.edu.pl

Bartłomiej Najtkowski
Adam Mickiewicz University, Poznań
bartasnajtkowski98@gmail.com

Natalia Pidberezhnyk

Lviv Regional Institute of Public Administration of the National Academy for Public Administration under the President of Ukraine, Ukraine
n.pidberezhnyk@ukr.net

PhD Kamil Pietrasik

Asia-Pacific Society in Toruń
kamilpietrasik@interia.pl

Projekt okładki: Dariusz Jabłoński
Opracowanie komputerowe okładki: Marcin Tyma
Redaktor: Magdalena Górna
Redaktor techniczny: Dorota Borowiak
Łamanie komputerowe: Marcin Tyma

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 10,00. Ark. druk. 10,00

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9