

Warsztat graficzny Norblina

Paweł Ignaczak

Norblin traktował twórczość graficzną jako zajęcie dodatkowe, pozostające na marginesie głównego nurtu swoich działań. Zainteresował się nią nagle, około 1774 roku, i równie nagle ją zarzucił przed 1790 rokiem (pomijam tu prace z lat 1762-63 oraz z 1808 roku, oderwane od głównego korpusu *oeuvre gravé*). Przez około 15 lat stworzył niemal sto akwafort, w których starał się odrodzić technikę warsztatową Rembrandta, fascynującą rytowników i kolekcjonerów przez cały XVIII wiek.

Norblin po raz pierwszy chwycił za igłę akwafortową w Paryżu, na początku lat 60. Był to okres intensywnego rozwoju grafiki we Francji. Paryż był wówczas jednym z najważniejszych centrów graficznych w Europie – tu swoje siedziby mieli najbardziej wpływowi wydawcy, tu tworzyli najślynniejsi rytownicy. Wśród tych ostatnich dominowali jednak nie artyści lecz wyborni rzemieślnicy, odtwarzający prace innych twórców. Wykonywali oni graficzne wersje obrazów wielkich mistrzów lub utrwalali na miedzianych płytkach rysunki ilustrujące dzieła literackie. Paryscy *peintres-graveurs* byli nieliczni, a ich prace nie cieszyły się zainteresowaniem szerokiej publiczności.

Nazwisko Norblina nie pojawia się w kontekście działalności żadnego z większych warsztatów rytowniczych. Zapewne nie planował on kariery rytowniczej, a pierwsze próby graficzne są w pewnym sensie dziełem przypadku. Nie znał wówczas i nie poznał tajemnic, które sprawiały, że akwaforty Rembrandta są poruszającymi dziełami sztuki. W dwóch rycinach powstałych w latach 1762-1763 widać niewprawną jeszcze rękę artysty, który uczył się dopiero operować płytą miedzianą. Sam temat obu prac nie zachęcał do formalnych eksperymentów – były to karykatury wpisujące się w aktualną wówczas walkę szermierzy Oświecenia z jezuitami. Pod względem technicznym obie są śladem dominującego w owym

czasie we Francji przekonania, że akwaforta nie wymaga poważniejszego przygotowania. Teksty teoretyczne sugerowały, że wystarczy nanieść wzór na płytę i poddać ją działaniu kwasu by stworzyć dzieło graficzne. We wczesnych pracach Norblina nie pojawiają się zatem zagadnienia wielokrotnego trawienia, łączenia kilku technik czy eksperymentów podczas drukowania.

Dopiero odkrycie przez przyszłego artystę Czartoryskich sztuki Rembrandta uświadomiło mu, że grafika oferuje tak samo niepowtarzalne efekty artystyczne, jak malarstwo. W 1771 roku nabył być może pierwsze dzieło Holendra do własnej kolekcji – portret burmistrza Sixa (B 285). Mistrzowska technika Rembrandta zachęciła Norblina do ponownego podjęcia prób graficznych kilka lat później.

Analizując warsztat graficzny Norblina trudno nie zauważyć, że był on w tym względzie samoukiem, podobnie jak Rembrandt. Podstawy akwaforty poznał w warsztacie Caresme'a, ale były to zapewne jedynie rudymenta tej techniki – rysowanie igłą po płytce z werniskiem oraz trawienie. Cały wachlarz środków, jakimi zdolny *peintre-graveur* osiągał efekty światłocieniowe Norblin poznał zapewne sam, łącząc praktyki podpatrzone w paryskich atelier oraz efekty zaobserwowane na rycinach Rembrandta. Z Francji Norblin przejął zwyczaj wstępnego opracowania kompozycji w akwafortcie. W tamtejszych warsztatach tak opracowane płyty uzupełniano miedziorytniczym rylcem, uważano bowiem, że miedzioryt jest najszlachetniejszą techniką, a akwaforta powinna być stosowana jako uzupełnienie dla lepszego oddania charakterystycznych cech niektórych przedmiotów i zjawisk. Rytownik Czartoryskich początkowo przyjął praktykę wstępnego trawienia w akwafortcie dla odmiennych celów: zarys kompozycji miał nie tyle ułatwić wykończenie pracy rylcem, ile stanowić „podkład” dla technik pozwalających uzyskać malarskie efekty światłocieniowe. Za przykładem Rembrandta, stosował w tym celu przede wszystkim akwafortę oraz suchą igłę. Ponowne trawienia w akwafortcie pozwalały pogrubić wybrane kreski. Sucha igła tworzyła powierzchnie

pokryte delikatną, aksamitną a przy tym intensywną czernią. Natomiast rylec i akwatintę Norblin stosował rzadko i w ograniczonym zakresie. Doskonałym przykładem stosowania kilku technik w jednej pracy są pierwsze ryciny z okresu dojrzałego: *Aleksander Wielki w pracowni Apellesa* oraz *Wynalezienie sztuki rysunku* obie wykonane około 1773-1775 roku. Te pierwsze próby graficzne zaskakują nie tylko ilością stosowanych technik, ale też stanów (obie prace liczą po osiem stanów). Trudno nie odnieść wrażenia, że Norblin w sposób systematyczny wypróbowywał kolejne techniki i sprawdzał uzyskane efekty wykonując odbitki próbne. Z czasem, gdy opanował już w większym stopniu warsztat rytownika, ograniczał wachlarz stosowanych technik, a jednocześnie zmniejszał ilość stanów. Przykładem tego jest piękna warsztatowo kompozycja *Starzec piszący*. Opracowany wstępnie zarys kompozycji uzupełnił następnie suchą igłą.

W latach siedemdziesiątych powstawały też ryciny bez uprzedniego trawienia, niby szybkie szkice wykonywane bezpośrednio na płycie. Prawdziwy „wysyp” tego typu prac nastąpił w kolejnej dekadzie. Większość z nich to przedstawienia mieszkańców Polski. Opracowywane były w jednym, lub częściej dwóch stanach, gdyż nawet w tych „rytowniczych szkicach” Norblin czuł potrzebę uzupełnienia pracy choćby kilkoma punktami suchej igły.

Norblin dość szybko zrozumiał, że eksperymentowanie z technikami pozwala uzyskiwać ciekawe efekty artystyczne. Stąd w jego *oeuvre gravé* pojawiają się tak rzadkie w owym czasie prace wykonane jedynie w suchej igle, jak również nieśmiałe próby z akwatintą. Oficjalnie odkrycia akwatinty dokonał Jean Baptiste Le Prince w 1769 roku, a lata 70 to okres szybkiego rozwoju tej techniki. Norblin miał szanse poznać jej podstawy jeszcze w Paryżu, jednak stosował ją dość rzadko. W kilku pracach pojawia się jako uzupełnienie akwaforty i suchej igły (np.: w *Aleksandrze Wielkim w pracowni Apellesa*). Tylko w jednym dziele akwatinta odegrała rolę

podstawowej techniki – w *Tzw. Portrecie Jana III Sobieskiego*. Ta niewielka rozmiarami praca łączy w sobie akwatintowe tło i naszkicowany suchą igłą wizerunek polskiego szlachica.

Eksperymenty Norblina dotyczyły nie tylko sposobów opracowania płyty. Kolekcja jego rycin w BnF jest największym zbiorem autorskich odbitek, spośród których znajduje się wiele odbitek tonowych. Artysta podczas drukowania zostawiał na płycie cienką warstwę farby, która na odbitce tworzyła mniej lub bardziej delikatną mgiełkę. Dzięki tego typu zabiegom Norblin otrzymywał odbitki o niepowtarzalnych efektach. Postępując w ten sposób podążał drogą Rembrandta, a jednocześnie zapowiadał późniejsze o sto lat eksperymenty z drukiem płyty akwafortowej takich twórców jak np.: Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889) czy Auguste Delâtre (1822-1907).