

**SIEDEMNASTOWIECZNE
MALARSTWO HOLENDERSKIE**

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Tomasz Kizwalter, Janusz Sławiński,
Szymon Wróbel, Antoni Ziemia,
Marek Ziółkowski

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Magdalena Śniedziewska

**SIEDEMNASTOWIECZNE
MALARSTWO HOLENDERSKIE
W LITERATURZE POLSKIEJ
PO 1918 ROKU**

TORUŃ 2014

Wydanie książki subwencionowane przez
Fundację na rzecz Nauki Polskiej
w ramach programu Monografie FNP

Redaktor tomu
Agnieszka Markuszewska

Korekty
Anna Mądry

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Magdalena Śniedziewska
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2014

eISBN 978-83-231-5684-0
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-5684-0>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

Spis treści

CZĘŚĆ I. PISARZ W ROLI HISTORYKA SZTUKI

WSTĘP	9
ROZDZIAŁ 1. PEJZAŻ	31
„Krajobrazy w ramach” – Pankiewicz, Makowski, Cybis i Herbert śladami siedemnastowiecznych pejzażyistów holenderskich (oraz Fromentina).....	31
<i>Petit pan de mur jaune</i> – Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji <i>Widoku Delft</i>	63
ROZDZIAŁ 2. MALARSTWO RODZAJOWE	103
„Otwarte szeroko drzwi zapraszają”, czyli pisarze zaglądnają do holenderskich wnętrz	103
„W namalowanej ciszy i skupieniu” – literackie próby indywidualizacji bohaterów scen rodzajowych Vermeera	127
ROZDZIAŁ 3. MARTWA NATURA	161
Między malarskim a literackim widzeniem rzeczy – siedemnastowieczna martwa natura holenderska w refleksji Czapskiego i Herberta	161
Realizm metafizyczny – Miłosz i „Holendrzy malujący martwe natury”	193
ROZDZIAŁ 4. PORTRET	221
Kłopoty z podmiotowością w poetyckich rozważaniach nad siedemnastowiecznym holenderskim malarstwem portretowym	221
Ludzka twarz malarza – autoportrety Rembrandta w zwierciadle literatury	238

CZĘŚĆ II. MALI MISTRZOWIE ZBIGNIEWA HERBERTA – PRÓBA REKONSTRUKCJI

NOTA EDYTORSKA	281
WSTĘP. „HISTORIA SZTUKI SKRAJNIE SUBIEKTYWNA”	283

W poszukiwaniu genezy pojęcia <i>petits maitres</i>	284
Historia sztuki okiem amatora	291
ROZDZIAŁ 1. „MALARZ WIELKIEJ PROUSTOWSKIEJ MELANCHOLII” –	
WILLEM DUYSSTER	297
„Proces rehabilitacyjny”	299
<i>Dolce far niente</i>	306
„Dojrzała melancholia”	311
ROZDZIAŁ 2. „POETA DOMU” – PIETER DE HOOCH	327
Malarz mieszczańskich wnętrz	328
„Dom jako kosmos moralny”	337
ROZDZIAŁ 3. „MALARZ CZWARTEJ PORY ROKU” – HENDRICK AVERCAMP	347
Avercamp–Bruegel (i flamandzka tradycja pejzażu)	352
Przyczynek do biografii artysty z Kampen	355
<i>Pejzaż zimowy ze ślizgawką</i> – ćwiczenia z ekfrazy	360
„Mały ekskurs w dziedzinę holenderskich obyczajów	
hibernalnych”	366
Naiwność, czyli „cnota pokory wobec rzeczywistości”	373
ROZDZIAŁ 4. „OSTATNI WIZJONER GÓR W NIDERLANDACH” –	
HERCULES SEGERS	381
„Odkrycie” Segersa	383
Dzieje wpływów	386
Wrażliwość pisarza	394
ROZDZIAŁ 5. „PORTRECISTA ARCHITEKTURY” – PIETER SAENREDAM	401
„Perspektywy” Saenredama	401
Tajniki warsztatu	416
Przeciwko abstrakcji	425
<i>Et exaltavit humiles</i>	439
ZAKOŃCZENIE	443
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	447
BIBLIOGRAFIA	449
SPIS ILUSTRACJI	469
SUMMARY	471
INDEKS OSOBOWY	479

CZĘŚĆ I

Pisarz w roli historyka sztuki

Wstęp

Siedemnastowieczne malarstwo niderlandzkie znane jest przede wszystkim ze swoich pejzaży, swoich wnętrz wypełnionych zwykłymi ludźmi skupionymi na codziennych obowiązkach, swoich martwych natur z kwiatami i owocami, z prostymi lub cennymi przedmiotami. Oczywiście wiadomo, że artyści tej epoki przedstawiali również sceny religijne i mitologiczne, ale te wywołują ciągle mniejsze zainteresowanie, w szczególności na wystawach muzealnych. Wydaje się zjawiskiem naturalnym, że akcent kładziony jest na to, co wyróżnia malarstwo holenderskie na tle sztuki innych krajów.*

Théophile Thoré, podsumowując rozważania zawarte w pierwszym tomie *Musées de la Hollande*, podkreślał, że siedemnastowieczna szkoła holenderska jest „oryginalna i całkowicie odrębna od wszystkich innych, nie wyłączając szkoły flamandzkiej”¹. Ta wyjątkowość przejawia się – zdaniem francuskiego krytyka – w przedstawianiu życia mieszkańców Holandii w jego codziennych aspektach, czego skutkiem jest ignorowanie wielkich tematów:

Ach! Nie jest to już sztuka mistyczna, spowita starymi przesądami, sztuka mitologiczna, wskrzeszająca dawne symbole, sztuka książęca, arystokratyczna, a – w konsekwencji – nadzwyczajna i poświęcona wyłącznie gloryfikacji władców gatunku ludzkiego. Nie jest to już sztuka papieży i królów, bogów i herosów. Rafael pracował dla Juliusza II i Leona X, Tycjan dla Karola V i Franciszka I; Rubens pracował jeszcze dla arcyksięcia Albrechta i królów Hiszpanii, dla francuskich Medyceuszy

* W. Kloek, *L'Importance des tableaux narratifs en Hollande au XVII^e siècle*, w: *Ilone et George Kremer. Héritiers de l'Âge d'Or hollandais*, éd. W. Kloek, Paris 2011, s. 216.

¹ W. Bürger, *Musées de la Hollande*, Vol. 1, Paris 1859, s. 319.

i Karola I Angielskiego. Ale Rembrandt i Holendrzy pracowali tylko dla Holandii i dla ludzkości².

Albert Blankert we wprowadzeniu do katalogu *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt* zwraca uwagę na to, że w naszej świadomości zakorzeniła się szeroko rozpowszechniona dziewiętnastowieczna, realistyczna wizja holenderskiego malarstwa złotego wieku jako wiernego odbicia rzeczywistości – obrazy domostw, karczm, pejzaży, przedmiotów, wizerunki mieszczan. Odpowiedzialnymi za ukształtowanie takiego stereotypowego postrzegania szkoły holenderskiej czyni przede wszystkim francuskich krytyków – wspomnianego już Thorégo, Eugène'a Fromentina oraz holenderskiego historyka – Johana Huizingę, którego poglądy były bardzo silnie zakorzenione w dziewiętnastowiecznym paradygmacie myślenia o tej sztuce³. Badacz zaznacza, że nowoczesny punkt widzenia, zgodnie z którym obrazy historyczne Rembrandta stanowiły wyjątek w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim, zdziwiłby współczesnych artysty⁴. Blankert stara się dowieść, że stanowisko to stoi w sprzeczności z siedemnastowiecznymi teoriami estetycznymi

² Ibidem, s. 323–324.

³ Na temat dziewiętnastowiecznej interpretacji holenderskiego malarstwa złotego wieku zob. H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1948; idem, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1953; E. Koolhaas, S. de Vries, *Back to a Glorious Past. Seventeenth-Century Art as a Model for the Nineteenth Century*, w: *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, eds. F. Grijzenhout, H. van Veen, trans. A. McCormick, Cambridge 1999, s. 69–90; J. J. Kloek, *To the Land of Rembrandt. The Formation of a Literary Image of Seventeenth-Century Art in the Nineteenth Century*, w: ibidem, s. 91–107; D. Carasso, *A New Image. German and French Thought on Dutch Art 1775–1860*, w: ibidem, s. 108–129; A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003; A. Rosales Rodríguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008.

⁴ A. Blankert, *General Introduction*, w: *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, eds. A. Blankert et al., Washington–Amsterdam 1980, s. 15–16.

mi, w których malarstwo historyczne było traktowane jako najwyższa forma sztuki⁵.

Podobnego zdania jest Jan Białostocki⁶, który podkreśla, że w drugiej połowie XX wieku za sprawą prac historyków sztuki rozpoczął się konsekwentny proces przewartościowywania bardzo jednostronnej, dziewiętnastowiecznej interpretacji malarstwa Holandii XVII stulecia, do czego w szczególny sposób przyczyniła się wystawa „Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt”. Takie podejście jest widoczne jednak przede wszystkim w specjalistycznych ujęciach badaczy. Powszechną świadomość trwale zdominowała stworzona przez Francuzów, a następnie rozwinięta i umocniona przez Huizingę, odheroizowana wizja holenderskiego złotego wieku:

Cała nasza historia – przekonywał Huizinga – jest odbiciem mieszczańskich dążeń. To mieszczańskie poczucie sprawiedliwości sprawiło, że nasi przodkowie powstałi przeciw Hiszpanom. [...] Duch mieszczański odpowiedzialny jest też za nasz mało wojowniczy charakter i kupieckie zdolności. Mieszczański etos wyjaśnia wreszcie brak w naszym narodzie zapędów rewolucyjnych i jego dzieje, które nie poddały się wiatrom wielkich idei⁷.

Zbigniew Herbert, wyraźnie zainspirowany tezami Huizingi, w eseju *Temat niebohaterski* podkreśla, że Holendrzy wyróżniają się „osobliwą predylekcją do scen z życia codziennego”. Siedemnastowieczni malarze – pisze – „unikają tematów wojennych, egzaltujących uczucia patriotyczne”⁸. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest – sugeruje poeta – wrodzone umiłowanie wolności, o którą nie trzeba walczyć, wystarczy jedynie ją pielęgnować:

⁵ Ibidem, s. 16, 18.

⁶ J. Białostocki, rec. książki S. Alpers *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, „The Art Bulletin” 1985, Vol. 67, No. 3, s. 521–522, 526.

⁷ J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład P. Oczko, Kraków 2008, s. 188.

⁸ Z. Herbert, *Temat niebohaterski*, w: idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 102.

Wolność, o której napisano tyle traktatów, że stała się pojęciem bładym i abstrakcyjnym, była dla Holendrów czymś tak prostym jak oddychanie, patrzenie, dotykanie przedmiotów. Nie trzeba jej było definiować ani upiększać. Dlatego w ich sztuce nie ma podziału na to, co wielkie i małe, ważne i nieistotne, podniosłe i pospolite. Malowali jabłka, portrety kupców bławatnych, cynowe talerze, tulipany, z taką cierpliwą miłością, że gasną przy nich obrazy zaświatów i hałaśliwe opowieści o ziemskich tryumfach⁹.

Z takim odczytaniem nie zgadza się Arent van Nieukerken, który twierdzi, że podłoże holenderskich zrywów wolnościowych w XVII wieku było religijne, a więc silnie zideologizowane. Odpowiedzi na pytanie o to, co skłoniło Herberta do tej interpretacji, badacz doszukuje się w „polskości” poety. Przypuszcza, że „domniemany brak ideologii motywującej długoletnią wojnę obronną stanowił główną atrakcję dla obserwatora ze społeczeństwa na wskroś zideologizowanego, szukającego w historycznych perypetiach podstawy swego trwania”¹⁰. Zamiast uwznioślenia historii Herbert proponuje – po wie Nieukerken – „heroizację codzienności”¹¹. Jego wizja Holandii złotego wieku jest zatem niekompletna i „dziewiętnastowieczna” właśnie. Badacz wyjaśnia, w czym przejawia się jednostronność takiego odczytania:

Oceniając [...] wartość estetyczną dzieł siedemnastowiecznych malarzy stosujemy zupełnie „anachroniczne” kryteria: najbardziej podobają się nam Ruysdael, Seghers, późny Frans Hals i Rembrandt – domniemany realizm zatem obok fantastycznych krajobrazów i niekonwencjonalnych scen biblijnych i historycznych. To, co jest pozornie pospolite i jednoznaczne, sąsiaduje ze śmiałymi próbami przełamania *decorum* dyktowanego przez styl wysoki. Może się wydawać, że reprezentacyjnego klasycyzmu tych czasów nie sposób pogodzić z „prawdziwym” duchem holenderskich artystów i poetów¹².

⁹ Ibidem, s. 110.

¹⁰ A. van Nieukerken, *Zawile dzieje tematów niebohaterskich*, „Nowe Książki” 1993, nr 10, s. 44.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 43.

Podobnego zdania jest Antoni Ziemba, który w książce *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku* usiłuje przewartościować tezę Herberta o „niebohaterskości” ówczesnej sztuki:

Zafascynowany kulturą siedemnastowiecznej Holandii poeta [Herbert] napisał w tonie zdziwienia zdanie: „Malarstwo holenderskie mówi wieloma językami, opowiada o sprawach ziemi i nieba, jednego w nim tylko brak – apoteozy własnej historii, uwiecznienia momentów klęski i chwały”¹³. Chciałbym wierzyć, że ta książka pokaże, że było inaczej, że kultura holenderska dobitnie wyraziła aspiracje dawnych Niderlandczyków¹⁴.

Ani holenderski literaturoznawca, ani polski historyk sztuki nie znajdą w polskich dwudziestowiecznych pisarzach sojuszników w batalii toczonej o konieczną rewizję obrazu holenderskiego malarstwa złotego wieku. Interpretacje prac o tematyce historycznej pojawiają się w literaturze polskiej dużo rzadziej niż opisy dzieł będących apoteozą codzienności. Najczęściej – i tu znów jest powielany dziewiętnastowieczny stereotyp – przywoływane są w tym kontekście dzieła Rembrandta.

Recepcja zapośredniczona

Polscy pisarze wyraźnie są „skażeni”, by tak rzec, spójną i atrakcyjną, lecz jednocześnie podporządkowaną mitowi *mimesis*, a przez to jednostronną, odheroizowaną wizją malarstwa najsłynniejszej szkoły północnej. Zastanawiająca zgodność takiego właśnie sposobu interpretacji ma zapewne różne źródła. Najważniejsze wynika niewątpliwie z podobnego doświadczenia lekturowego interesujących mnie twórców (niektórzy – co nie bez znaczenia – byli przede wszystkim malarzami). Estetyczna świadomość Tadeusza Makowskiego, Jana

¹³ Z. Herbert, op. cit., s. 101.

¹⁴ A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 216.

Cybisa, Józefa Czapskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta – by wymienić tylko kilku bohaterów mojej rozprawy – kształtowała się pod wpływem *Dzienników* Eugène'a Delacroix, dzieł Honoré de Balzaca, *Musées de la Hollande* Théophile'a Thorégo, a także jego licznych rozpraw i esejów o sztuce, *Mistrzów dawnych* Eugène'a Fromentina, *Filozofii sztuki* Hippolyte'a Taine'a czy, już dwudziestowiecznej, powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Za sprawą tych właśnie tekstów – powtórzmy – narodził się dziewiętnastowieczny mit holenderskiego malarstwa złoto-wieku.

Na „formacyjną” rolę francuskojęzycznej dziewiętnastowiecznej literatury i krytyki artystycznej wskazuje choćby Czapski. W swoim dzienniku podkreśla on: „nie ma chyba nikogo wśród nas, kto by nie czerpał z francuskiego XIX wieku od *Dziennika* Delacroix poprzez Fromentina, Odilon Redona, Pissarra, po listy van Gogha, pisma Gaugaina – każde słowo z każdego listu i każdej wypowiedzi Cézanne'a po *boutades* Picassa i jemu współczesnych”¹⁵. W wyniku tych właśnie lektur w wielu esejach i wierszach polskich twórców odnajdujemy ślady swoistego stylu odbioru, który chciałabym nazwać RECEPCJĄ ZAPOŚREDNICZONĄ. Pisarze, by oddać fenomen północnoniderlandzkiego malarstwa, wykorzystują dziewiętnastowieczne, a więc anachroniczne kategorie, takie jak realizm czy rodzajowość¹⁶.

¹⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 129.

¹⁶ Na ten temat zob. P. Demetz, *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 1963, Vol. 15, No. 2, s. 97–115; *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. W. Franits, Cambridge 1997; L. de Vries, *The Changing Face of Realism*, w: *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, eds. D. Freedberg, J. de Vries, Santa Monica 1991, s. 209–244; W. Stechow, Ch. Comer, *The History of the Term „Genre”*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin” 1975–1976, Vol. 33, No. 2, s. 89–94; A. Blankert, *What is Dutch Seventeenth Century Genre Painting? A Definition and its Limitation*, w: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, Hrsg. H. Bock, T. W. Gaehgtgens, Berlin 1987, s. 9–32; J. Białostocki, *Zwykłe naśladowanie natury czy symboliczny obraz świata? Problemy z interpretacją holenderskiego malarstwa XVI wieku*, przeł. G. Przewłocki, w: idem, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. M. Poprzęcka, A. Ziembka, S. Michalski, Gdańsk 2009, s. 301–320; J. Bachórz, *Spór o „flamandzkie malowanie”*, w: idem, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach pro-*

Malarstwo Holandii złotego wieku jawi się w ich tekstach jako sztuka zeświecczona, głosząca pochwałę codzienności.

Polscy poeci i eseści w swych odwołaniach do malarstwa kierują się podstawową wiedzą genologiczną dotyczącą omawianych przez nich obrazów. Wiedzą tyleż typologizującą, co pozwalającą wzmocnić i wyeksponować ową dziewiętnastowieczną interpretację sztuki holenderskich mistrzów. Herbert, Czapski, Cybis, Makowski opisują zatem najczęściej pejzaże, na które patrzą oczami Fromentina lub Prousta; malarstwo rodzajowe, w którym – śladem Balzaca czy Thorégo – dostrzegają apoteozę mieszczańskiego życia; martwą naturę, prowadzącą ich do zadumy nad ontologicznym statusem przedstawianych rzeczy; portrety indywidualne i zbiorowe, pozwalające postawić pytanie o podmiotowość malowanych postaci, a w przypadku autoportretu – o osobowość i tajemnice psychiki artysty. Wymienione przeze mnie gatunki w XIX stuleciu zostały uznane za typowo holenderskie:

Kiedy dziewiętnastowieczny pisarz wymawiał określenie „malarstwo holenderskie” – pisze Ruth Bernard Yeazell – miał na myśli przede wszystkim MALARSTWO RODZAJOWE, PEJZAŻ, MARTWĄ NATURĘ I PORTRRET – gatunki, których wybitnymi twórcami uznawano północnych malarzy – a nie dzieła historyczne i mitologiczne, również powstające w pracowniach artystów siedemnastowiecznej Holandii¹⁷.

Przykładem utworu, który niemal w modelowy sposób powielił ten stereotyp przedstawiania malarstwa holenderskiego złotego wieku, może być wiersz Adama Zagajewskiego *Malarze Holandii*, pochodzący z wydanego w 1994 roku tomu *Ziemia ognista*. Poeta, mówiąc o tej sztuce, przywołuje cztery „holenderskie” gatunki: martwą naturę, pejzaż, malarstwo rodzajowe i portret. Nie wskazując na kon-

zą w okresie międzypowstaniowym 1831–1836, Gdańsk 1972, s. 28–86; W. Okoń, *W kręgu genologii – rodzajowość*, w: idem, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 158–186.

¹⁷ R. Bernard Yeazell, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton–Oxford 2008, s. XVII; wyróżnienie – M. Ś.

kretnie płótna, odsyła raczej do poetyki tych gatunków, wylicza, co reprezentowali na swoich obrazach tytułowi malarze Holandii. Gdy czytamy ten wiersz, na myśl przychodzą nam dzieła Willema Hedy, Pietera Claesza, Florisa van Schootena, Jacoba van Ruisdaela, Jana van Goyena, Meindert Hobbema, Johannes Vermeera, Gabriela Metsu, Pietera de Hoocha czy Gerarda ter Borchy oraz – tu Zagajewski odwołuje się do konkretnego artysty – autoportrety Rembrandta:

Cynowe misy ciężarne i ciężkie metalem.
Grube okna puchnące od światła.
Materialność ołowianych obłoków.
Suknie jak koldry. Wilgotne ostrzygi.
Rzeczy są nieśmiertelne ale nie służą nam.
Drewniane chodaki potrafią iść same.
Kafle podłogi nie nudzą się nigdy,
czasem grają w szachy z księżycem.
Brzydka dziewczyna studiuje list
napisany sympatycznym atramentem.
Czy idzie o miłość czy o bogactwo?
Obrusy pachną krochmalem i moralnością.
Powierzchnia nie łączy się z głębią.
Tajemnica? Nie ma tajemnicy, jest tylko błękit,
niespokojny i gościnnie jak krzyk mewy.
Kobieta obiera w skupieniu czerwone jabłko.
Dzieci marzą o starości.
Ktoś czyta książkę (książka jest czytana),
ktoś śpi i zamienia się w ciepły przedmiot,
który oddycha (jak akordeon).
Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie,
w drewnianym oparciu krzesła
i w strużce mleka wąskiej jak Cieśnina Beringa.
Drzwi były szeroko otwarte, wiatr przyjazny,
Miotły odpoczywały po sumiennej pracy.
Domy odsłonięte. Malarstwo kraju,
w którym nie było tajnej policji.
Tylko na twarzy młodziutkiego Rembrandta
pojawił się przedwczesny cień. Czemu?
Powiedźcie, malarze Holandii, co będzie,

gdy jabłko zostanie obrane, gdy zgaśnie jedwab,
gdy wszystkie kolory będą zimne.
Powiedzcie, czym jest ciemność¹⁸.

Zagajewski stawia wyraźną tezę o laicyzacji i prostocie malarstwa holenderskiego złotego wieku. W twórczości północnoniderlandzkich mistrzów – wyrokuje – „Nie ma tajemnicy”. Dzieła tych artystów, głoszących pochwałę codzienności, poeta sprowadza, jakże charakterystycznie, do stereotypowej koncepcji malarstwa bez historii, będącego apologią realizmu, materialności i mieszczańskich ideałów. Jedyny wyjątek od tej reguły Zagajewski odnajduje (co zresztą nie pozwala mu wcale wykroczyć poza ramy ujęć dziewiętnastowiecznych) w niezwykłym *œuvre* genialnego Rembrandta, któremu udało się – orzeka – uchwycić głębię ludzkiej osobowości. W późniejszym szkicu poeta co prawda niuansuje swoją wizję siedemnastowiecznej szkoły holenderskiej, jednak ta zmiana stanowiska nie jest konsekwencją uważnej lektury prac współczesnych historyków sztuki, starających się o dopisanie brakujących stron na temat malarstwa i kultury Holandii w jej złotym wieku. Warto przyjrzeć się tej próbie.

W programowym szkicu *Uwagi o wysokim stylu* Zagajewski krytycznie odnosi się do tez stawianych przez Tzvetana Todorova w opublikowanej w 1993 roku książce *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*¹⁹. Autor *Obrony żarliwości* pisze wówczas:

Mój przyjaciel, z którym się często zgadzam i niekiedy spieram, Tzvetan Todorov, ogłosił kilka lat temu esej pt. *Éloge du quotidien*, będący komentarzem do wybranych przezeń obrazów złotego okresu holenderskiego malarstwa. Todorov słusznie podziwia holenderskich mistrzów, o których możemy powiedzieć (za Nerudą, którego cytuje Heaney), iż dzięki nim „realność świata nie pozostaje niedoceniona”. Realność świata, poezja ciemnych wnętrz, martwe natury, odsłaniające delikatne życie przedmiotów, obrazy, na których cebuli i porom

¹⁸ A. Zagajewski, *Malarze Holandii*, w: idem, *Ziemia ognista*, Poznań 1994, s. 16.

¹⁹ T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paryż 1997. Pierwsze wydanie: Paris 1993.

przyznaje się godność królewskiego jedwabiu, portrety mężczyzn i kobiet, którzy nie byli ani królami, ani książętami, a jednak zasługiwali na pełne miłości przedstawienie; jakże dobrze rozumiemy wrażliwość tych malarzy, my, którzy boimy się, że rzeczywistość rozplynie się pod naszymi palcami [...]”²⁰.

Czytelnika wiersza *Malarze Holandii* zdziwi zapewne, że to z pozoru alegatyczne powtórzenie tez Todorova, wygłaszanych uprzednio także na własny rachunek, autor *Obrony żarliwości* przekształcił w polemikę. Pisząc *Uwagi o wysokim stylu*, Zagajewski nie zgadza się już bowiem z – jak pisze – zeświecczoną wizją malarstwa holenderskiego złotego wieku. Zarzuca Todorowowi – znacznie zresztą upraszczając wywód filozofa – że w swoim eseju prezentuje redukcjonistyczną wizję rzeczywistości²¹, odzierając ją z tego, co wzniosłe, co mogłoby odsyłać do innego, wyższego wymiaru ludzkiego istnienia. Siebie samego przedstawia przy okazji jako zwolennika sztuki o ambicjach metafizycznych. W *Uwagach o wysokim stylu* pojawia się zatem odmienna (niż wyrażona w przytoczonym wierszu) teza dotycząca holenderskiej szkoły malarstwa. Zagajewski podkreśla, że możliwość jej sformułowania miał również Todorov. Odnajduje nawet moment, w którym autor *Éloge du quotidien* wydawał się bliski takiego właśnie odczytania, poszerzającego wcześniejsze widzenie problemu. Zagajewski, wskazując na fragment wyводу Todorova odnoszący się do jednego z obrazów Pietera de Hoocha, zauważa:

Todorov kończy jeden z rozdziałów swego szkicu opisem obrazu Pietera de Hoocha, *Matka z dziećmi*, znajdującego się w Berlinie. Na drugim planie tego obrazu widzimy dziewczynkę, która patrzy na świat: „Dziewczynka niczego nie widzi; zwróciła oczy ku światu zewnętrznemu, olśniona, wydartą z rzeczywistości. Przeczuwa mgliście cały kontynent życia, nieskończoność kosmosu. Ogląda światło”²².

W tym fragmencie – który należy do moich ulubionych – otwiera się możliwość rewizji wąskiego programu; lecz, na razie, nie dochodzi

²⁰ A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, w: idem, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 33.

²¹ Zob. ibidem, s. 34–36.

²² T. Todorov, op. cit., s. 139.

do niej. Przecież ten nieskończony świat, otwierający się przed małą, pulchną dziewczynką, właśnie dlatego, że jest nieskończony i tajemniczy (obraz tylko sugeruje „świat”; przez uchylone drzwi wdzierają się do wygodnego, mieszczańskiego wnętrza światło dnia, światło północnego kraju) musi zawierać i znane, i nieznanne, a więc ani heroizm, ani świętość nie mogą być z niego *a priori* usunięte [...]. A Todorov właśnie to chce uczynić; lub coś bardzo podobnego – oczyścić świat, pomniejszy go²³.

Zagajewski wyraża przekonanie, że siedemnastowieczne malarstwo holenderskie przekazuje także prawdę o wyższym, duchowym wymiarze rzeczywistości. Prostota tych obrazów jest zatem tylko pozorna. Zmiana poglądów polskiego poety nie oznacza, jak sądzę, że autor *Obrony żarliwości*, formułując swoje uwagi, przyłącza się do tez stawianych przez historyków sztuki, podkreślających niekwestionowaną obecność malarstwa historycznego (powstającego nie tylko w pracowni Rembrandta) w sztuce siedemnastowiecznej Holandii. Jakże charakterystycznie wybrzmiewa w tym kontekście stwierdzenie: „ani heroizm, ani świętość nie mogą być [...] *a priori* usunięte” z rzeczywistości kreowanej przez północnoniderlandzkich artystów. Jednak poeta snuje swoje rozważania przede wszystkim zaniepokojony laicyzacją współczesnego świata. Nie dopomina się zatem o naukową rewizję dziewiętnastowiecznego mitu sztuki holenderskiej XVII stulecia, ale o to, by nie obawiać się staroświeckiej żarliwości i „wysokiego stylu”²⁴. W ten sposób, dyskutując z interpretacją Todorova, mówi tyleż o obrazach, co o własnej postawie odbiorcy i uczestnika kultury dwudziestowiecznej.

Podjęta przez Zagajewskiego próba poszerzenia dziewiętnastowiecznej lektury jest bardzo znamienna. Pozwala bowiem uswiadomić sobie drugą regułę, której są podporządkowane (przy wszelkich szczegółowych różnicach) interpretacje sztuki holenderskiej złotego wieku w utworach polskich pisarzy. Podpowiada, kto i dlaczego będzie zwracał się ku tej sztuce. Świadectwa owej zapośredniczonej

²³ A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, s. 35–36.

²⁴ Na ten temat zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.

repcji odnajdziemy przede wszystkim na kartach dzieł przedstawicieli klasycyzujących strategii pisarskich. Do sztuki holenderskiej będą nawiązywać najchętniej i najczęściej twórcy pragnący kontemplować rzeczywistość, eseiści i poeci poszukujący jej metafizycznych znaczeń, jednym słowem – piewcy istnienia i jego sensu. Awangardyzujących lingwistów i eksperymentatorów sztuka ta będzie interesować dużo rzadziej, jeśli w ogóle. Sięgną po nią raczej emigracyjni twórcy wywodzący się z „linii Miłosza” niż krajowi kontynuatorzy „linii Przybosa”²⁵. Między innymi dlatego, że wspólne im było – jak wspomina Czapski – niezapomniane doświadczenie Luwru. „Dopiero Paryż – pisze autor *Patrząc* – dał nam wszystkim ten świat sztuki, nie z fotografii – rzeczywisty: sztukę nowoczesną, ale przede wszystkim Luwr. Nowatorami kapiści upajali się już w Polsce z fotografii – kubiści, abstrakcja, Léger. Ale malarstwo zaczynając od XIX wieku wstecz, było dominującą sensacją naszych pierwszych lat Paryża”²⁶.

Pojawiające się w nowoczesnej literaturze polskiej intertekstualne nawiązania do północnoniderlandzkiego malarstwa będą więc warunkowane przede wszystkim przez dziewiętnastowieczny mit holenderskiego złotego wieku jako apoteozy codzienności oraz dwudziestowieczne tęsknoty za wzniosłością i metafizycznością. Na jedną z najważniejszych ideologicznych przyczyn dwudziestowiecznego zainteresowania malarstwem holenderskim wskazuje Zbigniew

²⁵ Na temat biegunów polskiej liryki powojennej symbolicznie oznaczanych nazwiskami Juliana Przybosa i Czesława Miłosza zob. J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 206: „Dla Przybosa idealnym poetą byłby ten, dla którego – najdosłowniej – tradycja przestałaby istnieć. Każde zdanie byłoby wówczas – jak dla dziecka – wynalazkiem. Omijając słowo »poezja«, Miłosz odwołuje się raczej do »mowy«. Oznacza to, że najważniejsza jest dlań zdolność sumowania doświadczeń ludzkich, w pierwszym rzędzie językowych. Dlatego żąda wkorzenia w tradycję [...]”.

²⁶ J. Czapski, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Kraków 1983, s. 33. Podobną refleksję artysta formułuje w liście do Jana Cybisa z 22 marca 1932 roku: „Przez długi czas chodziłem TYLKO do Luwru, bo tylko tego potrzebowałem i tylko to mnie »uczyło« [...]”. J. Czapski, *Listy do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa z lat 1932–1937*, podał do druku i oprac. J. Dużyk, „Twórczość” 1997, nr 11, s. 60.

Bieńkowski w opublikowanej w 1993 roku recenzji *Martwej natury z wędzidłem* Herberta:

Holandia powinna zamykać planowaną wędrówkę po świecie (rzeczywistości i sztuki). Nie wolno, broń Boże, zaczynać poznania sztuki od Holandii. Trzeba mieć za sobą podziwy i uniesienia, zachwyty i ekstazy Madonnami, Zwiastowaniami, Narodzinami, Złożeniami do grobu, Wniebowzięciami i Zmartwychwstaniem, trzeba mieć za sobą góry i przepaście wzroku, by móc, by umieć przejąć się powszedniością, codziennością piękna niewzniosłego ani mistyczną, ani estetyczną charyzmą. Kto nie doświadczył wniebowstąpienia koloru, egzaltacji symbolu, oszołomienia wizją, ten nie dostrzeże wagi, głębin i wzlotów holenderskiej dosłowności, gdzie każda rzecz tego świata, drzewo w pejzażu, okno w pokoju, drzwi wpółotwarte na wymierną skończoność przestrzeni mają wymowę nie idei, nie abstrakcji, ale konkretnego ludzkiego życia. Pejzaże Hobbema, Ruysdaela, sceny Steena, Ostade'ów, Brouwera, martwe natury Snydersa, a nawet kompozycje de Hoocha, Terborcha, Vermeera mogą się wydać nieprzygotowanemu na ich doznanie rodzajowymi obrazkami, prostodusznymi ilustracjami siedemnastowiecznej obyczajowości mieszczaństwa, bez pretensji do sztuki. Sztuka ma się dopiero od Rembrandta zaczynać. A właśnie w tej bezpretensjonalności tai się dosłowność, czyli niewzniosłona, nieprzekłamana metaforyką symbolu grzeszna surowość konkretnego. Może dopiero teraz, w drugiej połowie XX wieku, po eksperymentach, jakimi nas biczowały idee i abstrakcje, rzecz, przedmiot, konkretny stały się azyłem myśli i bronią przed uzurpacją kłamstwa. Poezja Białoszewskiego, Ponge'a i samego Herberta (*Studium przedmiotu*) wypowiada tę samą potrzebę, którą przed trzema wiekami zaspokajało malarstwo holenderskie²⁷.

Dwudziestowieczna wiara w konkretny, będąca próbą przeciwstawienia się abstrakcji i depersonalizującym tendencjom sztuki współczesnej, staje się – według Bieńkowskiego – jednym z powodów, dla których polscy pisarze zwracają się ku siedemnastowiecznemu malarstwu, a więc temu, co materialne, co odsyła do rzeczywistości i daje trwałe odniesienie. Podobnego zdania był Czesław

²⁷ Z. Bieńkowski, *Autoportret ze skazą*, „Ex Libris” 1993, nr 33, s. 3–4.

Miłosz, który w liście do Jerzego Andrzejewskiego z 2 sierpnia 1971 roku, opisując swoją wizytę w Amsterdamie, stwierdza: „Jeździliśmy motorówką ze składanym dachem kanałami Amsterdamu, jak w kinie. Jak wszyscy turyści. I w tłumie gęstym zwiedzaliśmy Królewskie Muzeum, tj. Holendrów [z] XVII w., chyba najlepsze malarstwo (precz z impresjonistami, oni początkiem zarazy)”²⁸.

Trudno jednak ograniczyć zainteresowanie sztuką niderlandzką w powojennej Polsce wyłącznie do recepcji literackiej. Anna Sikora-Sabat²⁹ wykazała, jak istotna dla popularyzacji sztuki holenderskiej oraz flamandzkiej była polityka wystawiennicza, działalność publicystów oraz przekłady książek poświęconych poszczególnym malarzom. Autorka skupiła się na okresie od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku, dowodząc, że odbiór tego malarstwa był warunkowany w dużym stopniu przez ideologię socjalizmu. Obrazy niderlandzkich artystów zyskały uznanie ze względu na stereotypowo pojęty realizm i prostotę; komunistyczna propaganda wykorzystywała je również jako przykłady dzieł sztuki będących pochwałą ludzi pracujących (Pieter Bruegel Starszy) bądź przedstawiających typowych bohaterów, z którymi mogli się utożsamiać mieszkańcy ówczesnej Polski (malarstwo rodzajowe): „wybór sztuki holenderskiej i flamandzkiej był logiczny ze względu na fakt, iż była ona uważana za realistyczną, prostą i zrozumiałą w odbiorze, a więc bezpieczną dla potencjalnego socjalistycznego widza”³⁰. Tak opisany społeczny i polityczny model recepcji malarstwa niderlandzkiego ma, rzecz jasna, istotne znaczenie kontekstowe – w prezentowanej rozprawie podejmuję go jednak tylko w sposób ograniczony, ponieważ polscy pisarze, którzy ulegli urokowi tego malarstwa, byli na ogół dysydentami, przeciwstawiali się zatem ideologii promowanej przez komunistyczną propagandę. Ich spostrzeżenia, nawet jeśli były pozornie zbieżne z polityką kulturalną ówczesnych władz (na

²⁸ J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, *Listy 1944–1981*, oprac. B. Riss, Warszawa 2011, s. 250.

²⁹ A. Sikora-Sabat, *Teksty kultury niderlandzkiej w Polsce. Przekłady literackie, polityka wystawiennicza i kulturalna*, Poznań 2011. Niepublikowany doktorat, cytuję na podstawie maszynopisu udostępnionego przez autorkę.

³⁰ *Ibidem*, s. 78.

przykład uwagi o prostocie, realizmie czy naturalności reprezentacji), wynikały z zupełnie innych przesłanek.

Status piszących o sztuce

Te pierwsze obserwacje, niepotwierdzone jeszcze szczegółowymi analizami, skłaniają do pewnych rozstrzygnięć metodologicznych. Przystępując do badań nad recepcją siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w polskiej literaturze, musiałam rozwiązać kwestię zasadniczą, związaną z pytaniem o to, której dziedzinie przyznać pierwszeństwo: optyce literaturoznawczej czy perspektywie historii sztuki. W jakim języku formułować wstępne hipotezy i konstruować badawczy dyskurs? Które kategorie przyjąć za wyznacznik osi kompozycyjnej rozprawy?

Przekonanie o zapośredniczeniu polskiej literatury nawiązującej do malarstwa holenderskiego złotego wieku w dziewiętnastowiecznym dyskursie krytyków sztuki i kultury, wyrażającym się tak silnie choćby w uporczywym powracaniu do tych samych gatunków malarskich: pejzażu, malarstwa rodzajowego, martwej natury oraz portretu, i niwelowaniu znaczenia malarstwa historycznego, podpowiadało, że głównym kontekstem interpretacyjnym powinien uczynić ustalenia historyków sztuki. Swoją opowieść postanowiłam uporządkować zatem według kryterium genologicznego, pokazując, w jaki sposób polscy pisarze postrzegali cztery gatunki malarskie, które w XIX stuleciu zostały uznane za „typowo holenderskie”. Wydaje mi się, że klucz gatunkowy, odsyłający w punkcie wyjścia do pojęć z zakresu historii sztuki, pozwala lepiej opisać istotę dialogów, jakie polscy pisarze prowadzą z holenderskimi mistrzami. Chęć sprostania typowo literaturoznawczym powinnościom podpowiadałaby przecież raczej, by osią kolejnych rozdziałów uczynić nie malarski gatunek, lecz postać pisarza. Ujęcie takie pociągnęłoby za sobą konieczność rezygnacji z wielu pretekstowych odwołań do malarstwa holenderskiego, odnajdywanych w utworach tych polskich twórców, którzy nie analizowali północnoniderlandzkiej sztuki w sposób systematyczny. Przesłoniłoby także, wyraźną zwłaszcza

cza w eseistyce, skłonność pisarzy do wchodzenia w role historyków sztuki. Odniesienia te, czasami akcydentalne, niejednokrotnie jednak bardzo rozbudowane i powracające na zasadzie trwałego motywu, układają się zresztą w opowieść poszerzającą naszą wiedzę o historii polskiej literatury po 1918 roku, jej wewnętrznych napięciach i paradygmatach.

Analiza interesujących mnie intertekstualnych nawiązań i świadectw recepcji wiąże się także z koniecznością przyjrzenia się siedemnastowiecznym, dziewiętnastowiecznym i dwudziestowiecznym teoriom widzenia. Te siedemnastowieczne rekonstruuje przede wszystkim na podstawie prac historyków sztuki i kultury, mając świadomość metodologicznych uwikłań ich autorów. Staram się zderyżyć ze sobą konstrukty myślowe, które ukształtowały się na przestrzeni kilku wieków, by wyeksponować wyraźne różnice między nimi, ale i wskazać pewne miejsca wspólne. Moim nadrzędnym celem jest jednak usytuowanie dwudziestowiecznych literackich sposobów interpretacji malarstwa holenderskiego złotego wieku na tle dawnych metod percepcji. Badane przeze mnie utwory są doskonałym świadectwem tego, jak polscy pisarze patrzą na obrazy, i co na nich widzą.

Lawrence O. Goedde podkreśla, że siedemnastowieczne ekfrazy dają wgląd w ówczesne teorie percepcji: „*ekphrasis* oraz figuralne analogie – pisze badacz – pozwalają na zrozumienie tego, w jaki sposób ludzie reagowali na obrazy w tamtych czasach i wydają się odpowiadać faktycznym wizualnym właściwościom wielu holenderskich obrazów”³¹. W swojej pracy staram się dowieść, że intertekstualne (najczęściej eseistyczne i poetyckie) nawiązania polskich pisarzy do malarstwa holenderskiego złotego wieku pomagają nie tyle zbliżyć się do siedemnastowiecznych metod postrzegania, ile zrekonstruować nowoczesne teorie widzenia.

³¹ L. O. Goedde, *A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis*, w: *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, ed. A. K. Wheelock, Jr., catalog entries by I. Bergström, Washington 1989, s. 43.

Historycy sztuki – ze świadomością, że uprawiana przez nich nauka jest „zrelatywizowana do ideologii i podmiotu”³² – dążą najczęściej do tego, by odtworzyć siedemnastowieczny kontekst, zbliżyć się do świadomości ówczesnego odbiorcy, współcześni pisarze natomiast proponują lekturę jeszcze bardziej subiektywną, celowo zideologizowaną, podporządkowaną niemal wyłącznie ich własnym wyborom estetycznym i światopoglądowym.

W latach sześćdziesiątych XX wieku Jan Białostocki w artykule *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych* zaznaczał:

W niektórych swych funkcjach historia sztuki zbliża się [...] do pierwszego członu swej nazwy – do historii; wówczas gdy gromadzi informacje o faktach, gdy stwierdza daty urodzin artystów, odczytuje umowy pomiędzy kanonikiem i kierownikiem późnogotyckiego warsztatu lub odtwarza na podstawie analizy projektów kolejne fazy przebudowy barokowego kościoła. Ale w innych swych funkcjach historia sztuki, nie wyzbywając się podstaw historycznych, zbliża się nieco do samej sztuki. Interpretacja, wszechstronne odczytanie dzieła sztuki jest bowiem pracą twórczą, wymagającą wyobraźni, nierzadko uciekającą się do działania trafnej metafory³³.

Białostocki podkreślił w ten sposób pograniczny status historii sztuki, która jest w takim samym stopniu dziedziną wiedzy, jak i twórczości. Historyk sztuki usiłuje zrekonstruować proces, który doprowadził w ostateczności do stworzenia danego dzieła. W jego pracy użyteczne okazują się dokumenty oraz inne materialne ślady przeszłości, pozwalające na odtworzenie dawnych realiów³⁴. Jednak już na tym etapie historyka sztuki musi zastanawiać kompletność tej rekonstrukcji – czy można bowiem dotrzeć do wszystkich zapisów mi-

³² M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 208.

³³ J. Białostocki, *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych*, w: idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 158.

³⁴ Zob. ibidem: „Interpretując, odczytując dawne dzieło, ukazując jego wielorakie treści – estetyczne, społeczne, polityczne, religijne – historyk sztuki staje się niejako odtwórcą dawnych dzieł”.

nionej rzeczywistości? Co zrobić z niedostępnymi źródłami? Tego rodzaju wątpliwości prowadzą nieuchronnie ku pytaniu o status pisarstwa historyków sztuki, w którym elementy dyskursywne (naukowe) są wyrażane za pomocą tropów, odnajdywanych w tekstach literackich. Stąd, jak sądzę, pochodzi uwaga Białostockiego na temat „trafnej metafory” – stawką pisarstwa historyków sztuki przestaje być w pewnym momencie dążenie do kompletnego i obiektywnego opisu (ten jest bowiem niemożliwy), zaś okazuje się nią wybór najlepszej perspektywy, właśnie owej „trafnej metafory”, która pozwala nam zrozumieć analizowane dzieło sztuki. Z tego samego zapewne powodu Roma Sendyka zwróciła uwagę na to, że niemal każda próba opisu dzieła sztuki znajduje swój najpełniejszy wyraz w eseju – dotyczy to zarówno ekfraz tworzonych przez akademickich historyków czy krytyków sztuki, jak i zafascynowanych sztuką pisarzy. W tym też sensie zatarciu ulega gatunkowa odmienność dyskursu naukowego (Sendyka wspomina nawet o „świadomej estetyzacji dyskursu krytycznego”)³⁵ od tekstów pisarzy, którym jesteśmy skłonni przyznawać więcej wolności i dajemy prawo wypowiedzania zdań skrajnie subiektywnych – będących wyrazem większej troski o artystyczną wizję niż o rekonstrukcję przeszłości.

O krok dalej posunęła się w refleksji nad statusem historii sztuki Mieke Bal – zwłaszcza w opublikowanej na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku pracy *Reading „Rembrandt”*. *Beyond the Word-Image Opposition*, w której usiłowała podać w wątpliwość historyczne podstawy tej dyscypliny. Powtarzając sformułowaną już wcześniej przez Haydena White’a³⁶ opinię, że wobec „faktów” historycznych żadne historyczne podejście nie jest niewinne, Bal stawia tezę, iż „»Rembrandt« jest raczej tekstem kultury niż historyczną realnością”³⁷. Historycy sztuki piszący o Rembrandcie – sugeruje

³⁵ R. Sendyka, *Esej i ekfrazja* (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk), w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 184.

³⁶ Na ten temat zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000; idem, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009.

³⁷ M. Bal, *Reading „Rembrandt”*. *Beyond the Word-Image Opposition*, New York–Cambridge 1991, s. 8.

Bal – winni zdać sobie sprawę z tego, że nie wypowiadają swych sądów o osobie, o konkretnym człowieku żyjącym w określonym czasie i dającej się ściśle wyznaczyć przestrzeni. Rembrandt, podobnie jak namalowane przez niego obrazy, stał się bowiem „tekstem kultury” – prace na jego temat są więc nie tyle rekonstrukcją życia, co jego tworzeniem na podstawie istniejących oraz dostępnych dokumentów. Bal proponuje analizę zorientowaną nie na dzieło sztuki umieszczone w historycznym kontekście, ale na czytelnika – znaczenie obrazu nie jest bowiem pochodną jego istoty (kwestionuje ona podejście esencjalistyczne), ale wynikiem twórczych zabiegów widza. Te ostatnie są zaś zdeterminowane przez osobiste doświadczenia, posiadaną wiedzę, płęć, a nawet cielesność³⁸. Logiczną konsekwencją tych przekonań są uwagi dotyczące projektu „preposternej historii” (*preposterous history*), które Bal pomieściła w książce *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Badaczka tłumaczy swą podstawową tezę w następujący sposób: „Preposteryną historią chciałabym nazwać odwrócenie, w którym to, co jest chronologicznie wcześniejsze (»pre-«), oddane zostaje jako następstwo w czasie (»post-«) późniejszego recydingu”³⁹. W ten sposób podmiot całkowicie dominuje nad przedmiotem swego poznania, wytwarzając jego znaczenia oraz wskazując konteksty lektury⁴⁰.

³⁸ Zob. ibidem, s. 18. Stanisław Czekalski omawia to konstruktywistyczne podejście Bal w następujący sposób: „Obrazowy tekst jest [...] tworem oderwanym od osoby autora, ukonstytuowanym w akcie lektury i zależnym od indywidualnych predyspozycji interpretatora, te zaś określone są przez jego usytuowanie w historii, kulturze, relacjach płciowych, społecznych i ideologicznych. [...] Obraz, według Bal, zyskuje znaczenie nie w łonie autorskiej intencji, lecz poza jej domeną i w oderwaniu od oryginalnego kontekstu [...]”. S. Czekalski, *Interkulturalność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 224.

³⁹ M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago–London 1999, s. 6–7.

⁴⁰ W tym kontekście interesujące okazują się uwagi Wojciecha Karpińskiego na temat berlińskiej wystawy z 1991 roku zatytułowanej „Rembrandt – Der Meister und seine Werkstatt”: „Ukazano tutaj malarzy z kręgu Rembrandta w bardzo specyficzny sposób: wybrano ich dzieła znane, a obok nich obrazy inne, współgrające z tamtymi, które dotąd przypisywane były samemu mistrzowi. Na tych ścianach toczy się zasadniczy spór o to, co jest Rembrandtem, a co nie jest. Ale

Teoretyczne propozycje Bal wyznaczają kres tradycyjnie pojętej historii sztuki, zupełnie niwelując różnice dzielące tę dziedzinę wiedzy od literatury – nic więc dziwnego, że Mariusz Bryl, komentując jej stanowisko w książce *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, stwierdza:

Dla badaczki, która operując na kanonicznym materiale historii sztuki (Rembrandt, Vermeer, Caravaggio), dążyła do wyprowadzenia historii sztuki poza więzy chronologii, „obsesję źródeł” czy opozycję „słowa i obrazu”, wszelkie przejawy tego typu myślenia w obrębie VCS [*Visual Culture Studies*] muszą oznaczać groźny teoretyczny regres podważający sens istnienia nowego przedsięwzięcia opartego na nieiesencjalistycznie i niehegemonistycznie pojmowanej wizualności. Z powstaniem i rozwojem VCS wiąże się u Bal [...] długo oczekiwana możliwość urzeczywistnienia projektu nauki o wizualności, nie tylko poza, ale przede wszystkim wbrew historii sztuki⁴¹.

W swojej pracy nie podtrzymuję sztywnej opozycji między utworami polskich pisarzy a pracami historyków sztuki, w ramach której pierwsze byłyby określane jako subiektywne, drugim zaś zostałby przyznany status ujęć obiektywnych. Celem zarysowanej przeze mnie konfrontacji stanowisk pisarskich i naukowych nie jest falsyfikacja literackich interpretacji, ale raczej ukazanie ich kulturowego tła. Dostrzegając problematyczny status tekstów z zakresu historii sztuki, mam zarazem świadomość tego, że w pewnej mierze stanowią one odpowiedź na instytucjonalne wymogi, które są odmienne od artystycznych strategii pisarzy.

eksponowane obrazy o zmienionej atrybucji, z wyjątkiem dwóch, może trzech, to płótna raczej drugorzędne. Można zapytać, czy dla niespecjalistów ma znaczenie, kto jest ich autorem, uczeń mistrza czy sam mistrz w chwili mniejszej weny? Otóż sprawa ma zasadnicze znaczenie, gdy rewizja atrybucji dotyczy dzieł ważnych. Czyżby obrazy stawały się inne, gdy zmieni się pod nimi tabliczka z nazwiskiem? A jednak są to kwestie wykraczające poza erudycyjne spory. ZMIANIE BOWIEM ULEGAMY MY, NASZE WIDZENIE KULTURY I PRZESZŁOŚCI”. W. Karpiński, *Spojrzenia na Rembrandta*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 4, s. 44; wyróżnienie – M. Ś.

⁴¹ M. Bryl, op. cit., s. 644.

Badając polską literacką recepcję siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, konstruuje szerszą – bo znacznie wykraczającą poza kontekst rodzimej kultury – opowieść o zmieniających się metodach postrzegania tej sztuki. Wskazując na intertekstualne źródła eseistycznych czy poetyckich odczytań proponowanych przez polskich pisarzy, dążę do tego, by odsłonić kolejne warstwy interpretacyjne, za sprawą których obrazy północnoniderlandzkich mistrzów przeistaczają się w „teksty kultury” europejskiej, istniejące w świadomości konkretnego odbiorcy i przez nią właśnie warunkowane.

ROZDZIAŁ 1

Pejzaż

„Krajobrazy w ramach” – Pankiewicz, Makowski, Cybis i Herbert śladami siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich (oraz Fromentina)

Żadne malarstwo nie prowadzi z większą pewnością od pierwszego planu do ostatniego, od ramy do horyzontów. Czujemy się wewnątrz tego malarstwa, krążymy w nim, patrzymy w głąb, mamy ochotę podnieść głowę, aby zmierzyć wysokość nieba. Wszystko przyczynia się do tego złudzenia; ścisłość perspektywy powietrznej, dokładny związek koloru i waloru z planem, jaki zajmuje przedmiot.*

Eugène'owi Fromentinowi chodzi oczywiście o siedemnastowieczne malarstwo holenderskie – tworzone przez Holendrów pejzaże postrzega jako iluzję prawdziwego świata, otwierającego się przed odbiorcą – tak że odnosi on wrażenie bycia „wewnątrz”. Krytyk podkreśla, że północnoniderlandzcy artyści osiągają to złudzenie realności dzięki perfekcyjnie dopracowanej technice malarskiej. Stara się dowieść, że przedstawiciele szkoły holenderskiej świadomie wciągają widza w grę. Rozpowszechniona w XIX stuleciu realistyczna lektura siedemnastowiecznych krajobrazów bardzo silnie zaciążyła na późniejszych interpretacjach tego rodzaju dzieł. Teoria ta swoją popularność zawdzięcza między innymi *Mistrzom dawnym* Fromentina.

Trudno jednak pogodzić dziewiętnastowieczny punkt widzenia z rekonstruowanymi przez historyków sztuki siedemnastowiecznymi modelami percepcji. Lawrence O. Goedde pisze o naturalizmie

* E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posłowie J. Białostocki, komentarz oraz słownik artystów oprac. A. Chudzikowski, Wrocław 1965, s. 106. Dalej jako MD i numer strony.

ówczesnego malarstwa pejzażowego jako pewnej konwencji przedstawieniowej¹. Również E. John Walford zwraca uwagę na sztuczność artystycznej produkcji pejzaży w XVII stuleciu i na obowiązującą wówczas metodę „selektywnej naturalności”, której konsekwencją nie jest perfekcyjne odwzorowanie świata, ale osiągnięcie „naturalności efektu”. Badacz przybliży także istotny kontekst religijny, związany z ideą pojmowania natury jako formy objawiania się Boga w widzialnym świecie². Omawiane przez Walforda siedemnastowieczne koncepcje pejzażu nie dają się uzgodnić z romantyczną wizją zakładającą, że malowane krajobrazy to zarazem wierne odwzorowanie rzeczywistości, jak i świadoma projekcja nastrojów artysty³. Dziewiętnastowieczni myśliciele z jednej strony usankcjonowali anachroniczne pojmowanie dzieł Holendrów w kategoriach realizmu i ukształtowali nowoczesną definicję krajobrazu, który jest postrzegany jako „ekspresja temperamentu artysty”⁴, z drugiej zaś przyczynili się do rehabilitacji północnoniderlandzkiego malarstwa pejzażowego. To, co dla siedemnasto- i osiemnastowiecznych klasycznych teoretyków sztuki było słabością tego typu obrazów, w XIX stuleciu zostało uznane za cnotę⁵.

Najbardziej znanymi admiratorami „realizmu” holenderskiej sztuki złotego wieku są dziewiętnastowieczni krytycy i pisarze francuscy (zalicza się do nich Fromentin), którzy pragnęli poznać zarówno naturalny krajobraz Holandii, jak i ten sportretowany przez tamtejszych mistrzów. Pejzaże w ramach oferował im Luwr, ale – aby zobaczyć prawdziwy pejzaż i móc porównać z nim podziwiane wcześniej obrazy – musieli udać się do Holandii. W książce *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle* H. van der Tuin podkreśla: „Jeśli Flandria była

¹ Zob. L. O. Goedde, *Naturalism as Convention. Subject, Style, and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape*, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. W. Franits, Cambridge 1997, s. 129–143.

² Zob. E. J. Walford, *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*, New Haven–London 1991, s. 15–19.

³ Zob. ibidem, s. 192.

⁴ Ibidem, s. 194.

⁵ Zob. ibidem, s. 15.

szczególnie bogata w obrazy religijne, Holandia szczęśliwie uzupełniała tę sakralną sztukę wielką liczbą obrazów rodzajowych, pejzaży, marin, portretów etc. Zwłaszcza po 1815 roku, kiedy Luwr był pozbawiony artystycznych zdobyczy, każdy, kto chciał poznać sztukę Północy, musiał koniecznie odbyć pielgrzymkę do Niderlandów⁶.

Jan Białostocki, komentując w posłowniu do *Mistrzów dawnych* podróże dziewiętnastowiecznych francuskich „literatów i krytyków” do Holandii (badacz wymienia między innymi Victora Hugo, Théophile’a Gautiera, Edmonda i Jules’a de Goncourtów, Théophile’a Thorégo), dowodzi, że – ich zdaniem – sztuki holenderskiej nie można w pełni poznać w oderwaniu od miejsca, w którym powstawała: „Literaci i krytycy oglądali malarstwo holenderskie na tle kraju i stopniowo pojęcie szkoły wiązało się u nich z wyobrażeniami krajobrazu niderlandzkiego, obrazy holenderskie – z życiem Holendrów⁷”. Chodzi tu nie tylko o oglądanie sztuki holenderskiej w Holandii, ale też – a może przede wszystkim – o próbę odniesienia obrazów do rzeczywistości, o weryfikację prawdziwości dzieł północnoniderlandzkich mistrzów. Wrażenie, jakie wywarły na Francuzach płótna znane z muzeów, pozostawiło zbyt silny ślad. Granica między rzeczywistością a jej artystyczną reprezentacją okazała się płynna.

Ta sama reguła bardzo często obowiązuje w polskich literackich opisach ojczyzny Rembrandta. Pisarze patrzą na Holandię przez pryzmat jej sztuki; stosują realistyczny klucz lektury płócien siedemnastowiecznych pejzażystów, zakładając, że wiernie sportretowali oni swój kraj. Podróż do Amsterdamu, Haarlemu czy Lejdy jest zatem podróżą na wskroś malarską, przewodnikami są bowiem siedemnastowieczni malarze krajobrazów, a podstawowym zadaniem staje się poszukiwanie w pejzażu Holandii widoków, które wyszły spod pędzla tych artystów.

⁶ H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1948, s. 39.

⁷ J. Białostocki, *Stanowisko Fromentina w dziejach krytyki artystycznej*, w: E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, s. XXIII.

Pierwsi polscy czytelnicy *Mistrzów dawnych*

Jan Cybis, autor polskiego przekładu *Les Maîtres d'autrefois*, komentując z polemicznym zacięciem niektóre spostrzeżenia Białostockiego, zawarte w posłowniu dołączonym do *Mistrzów dawnych*, porusza problem literackiej i malarskiej recepcji książki Francuza:

„Ale jego krytyka oddziałała na czytelnika ze sfer literackich, nie na malarzy. Cenił go Flaubert, Goncourt, Burckhardt i Bode, wzorował się na nim Claudel – malarstwo poszło inną drogą, którą znaczyła twórcza, głęboka i przewidująca myśl Thorégo⁸ – pisze Białostocki o Fromentinie. Jest to frazes dość gołosłowny. Po pierwsze, wszyscy malarze francuscy czytali i czytają tę książkę, po drugie, drogi malarstwa nie wyznaczała dotąd jeszcze żadna książka. Malarstwo rodzi się zawsze tylko z malarstwa. Interesująca jest książka Fromentina przez to, że chodzi w niej o malarstwo żywe, że porusza wszystkie punkty newralgiczne epoki autora. Nieważne jest, czy ma rację w sądach, czy stawia dobrze horoskopy, ważne jest, że naprawdę widzi. I gdy obecnie pisze Malraux swoją *Psychologie de l'art*, książkę bardzo „nowoczesną”, musi nawiązać do Fromentina, chociaż by mu pisał na przekór. Dodałbym jeszcze, że niepokoje Fromentina pozostają w swoim głębszym znaczeniu niepokojami także dzisiaj. Klasyczną staje się książka wtedy, jeżeli zawiera uczucia i doznania trwające dłużej niż „epoka”, która je bezpośrednio spowodowała. W tym sensie właśnie *Mistrzowie dawni* są książką klasyczną⁹.

Parafrazując Cybisa, można by rzec, że literatura o malarstwie rodzi się zawsze z literatury o malarstwie. Autor *Notatek malarskich* pisze o konieczności odniesienia się do ustaleń Francuza. Interpretacja dzieł szkoły holenderskiej autorstwa Fromentina była bowiem na tyle silna, że musiała zaważyć na kolejnych odczytaniach. Cybis nie zakłada oczywiście, że Fromentinowska koncepcja jest jedyną słuszną wizją sztuki siedemnastowiecznej Holandii, chodzi mu raczej o podkreślenie faktu, że, wypowiadając się na temat tego malarstwa w XX wieku, trzeba mieć świadomość, że pisze się „po Fro-

⁸ Ibidem, s. LV–LVI.

⁹ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945–1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 52. Dalej jako NM i numer strony.

mentinie”. Ta dziewiętnastowieczna tradycja interpretacji malarstwa holenderskiego złotego wieku (Fromentinowska z ducha)¹⁰ znajduje swoje odbicie w polskiej literaturze kolejnego stulecia. Co istotne, w pierwszej połowie XX wieku jest kontynuowana w formie niemal niezmienionej. Relacje Polaków przybywających do Holandii przedzają się w świadectwa konfrontacji namalowanych krajobrazów z tymi rzeczywistymi. Sądzę, że polscy pisarze, wybierając się do Holandii, nie oglądali jej wyłącznie przez pryzmat obrazów siedemnastowiecznych mistrzów krajobrazu, ale także odwołując się do *Mistrzów dawnych* Fromentina. To pośrednictwo staje się wyraźne między innymi wówczas, gdy mowa o potrzebie weryfikacji tego, co namalowane, z tym, co rzeczywiste. Doskonale pokazuje to przykład zapisków Tadeusza Makowskiego. Dwudziestego lipca 1921 roku Makowski, który przybył właśnie do Holandii, zanotował w swoim *Pamiętniku*:

Noc cała w podróży. Dziś w południe przyjechałem do Amsterdamu w towarzystwie p. Wittiga dla celów Wystawy Polskiej. Jesteśmy w hotelu „Pays-Bas”, Doelenstraat. Kraj pełen uroku. Wolno przejeżdżałem przez Rotterdam, sławny Haarlem, La Haye.

Równina, jak oko może objąć, poprzeczynana kanałami pośród urodzajnych pól i łąk. Wiatraki, powrastane w ziemię jak widma, stare zachowały kształty. W dali wizje masztów, sylwety okrętów, po łąkach krowy i owce. Żywe, jak gdyby dziś odtworzone obrazki starych malarzy holenderskich. Fragmenty z Ruisdaela i Vermeera. Spoglądałem z zachwytem z okien wagonu¹¹.

Pejzaż znany z muzeum jest postrzegany jako fragment świata. Prawdziwa Holandia okazuje się poruszonym, ożywionym obrazem

¹⁰ U schyłku XIX wieku Paul Souquet pisze o *Maîtres d'autrefois* Fromentina: „w *Mistrzach dawnych* sądy na temat dzieł malarstwa flamandzkiego lub holenderskiego i dyskusje estetyczne ożywają się za sprawą lokalnej rzeczywistości opisywanych środowisk, typów, obyczajów, myśli i uczuć, uchwyconych w pełnej prawdzie i utrwalonych tak, jak zostały ujrane”. P. Souquet, *Eugène Fromentin*, „La Nouvelle Revue” 1881, Vol. 8, s. 869.

¹¹ T. Makowski, *Pamiętnik*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła W. Jaworska, Warszawa 1961, s. 265. Dalej jako P i numer strony.

siedemnastowiecznego mistrza krajobrazu. Weryfikacja nie przebiega zatem od realnego widoku holenderskiej równiny do jej malarzkiej reprezentacji, ale odwrotnie – to artystycznych reprezentacji poszukuje się w rzeczywistości. Takiego sposobu patrzenia Makowski uczył się od Fromentina. Wszak wywołani w *Pamiętniku* „starzy malarze holenderscy” przywodzą na myśl bohaterów *Mistrzów dawnych*, monumentalnego już dzieła francuskiego malarza i krytyka. Skojarzenie to nie jest przypadkowe, Makowski bowiem wskazuje na znaczenie książki Francuza, kończąc swój zapis niezwykle ważnym wyznaniem:

Myslałem o *Maitres d'autrefois* Fromentina. Le Fauconnier spędził tu wielką wojnę. Gdzieś w tym mieście, wiele tu jego obrazów. Nie mogę się opędzić wspomnieniom, ilu to wielkich mistrzów malarzy wyrosło w tym kraju.

Czuję się szczęśliwy. (P, s. 266)

Józef Czapski – odnosząc się do cytowanego zapisu – podkreśla, że Makowski traktuje Holandię jako malarską kolebkę: „Pisze o Holandii jak o własnej wybranej ojczyźnie: »Iluż to wielkich mistrzów wyrosło w tym kraju. Czuję się szczęśliwy«. Słowo »szczęśliwy« jest w dzienniku wypisane ten jeden jedyny raz”¹². To w Holandii Makowski odnajduje swoje artystyczne korzenie. Przytoczony fragment *Pamiętnika* pozwala określić jego autora mianem polskiego spadkobiercy i kontynuatora myśli Fromentina. Świadczy o tym nie tylko fakt, że artysta przywołuje słynne dzieło Francuza, ale że – podobnie jak Fromentin – postrzega siedemnastowieczne holenderskie malarstwo jako „portret Holandii”. Spójrzmy na jeden z fragmentów *Mistrzów dawnych*, w którym krytyk używa tego sformułowania:

Spośród wszystkich malarzy holenderskich Ruisdael jest tym, który posiada najszlachetniejsze podobieństwo ze swoim krajem. Ma on jego przestronność, jego smutek, jego posępny nieco spokój, jego jednostajny i łagodny czar.

¹² J. Czapski, „*Pamiętnik*” Makowskiego, w: idem, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2005, s. 266.

Sięgnął on do linii perspektywicznych i poważnego kolorytu, a ukazując nam w sposób jemu tylko właściwy dwie rzeczy – szare horyzonty, które zdają się nie mieć kresu, i szare nieba, których kres da się wymierzyć – zostawił nam portret Holandii, nie powiem potoczny, ale szczery, pociągający, cudownie wierny i nigdy niestarzejący się. (MD, s. 137)

Twórczość szczególnie cenionego malarza krajobrazów, Jacoba van Ruisdaela¹³ – autor *Mistrzów dawnych* nazywa go „największym obok Claude Lorraina pejzażystą świata” (MD, s. 99) – jest w opinii Fromentina najdoskonalszą próbą odzwierciedlenia Holandii¹⁴. Ruisdael potrafił bowiem oddać nie tylko wygląd, ale i charakter swojej ojczyzny. Zaproponowane przez Francuza odczytanie wizji Holandii zawartej na płótnach Ruisdaela jest bardzo silnie skażone romantycznym światopoglądem¹⁵. Omawiane przez Fromentina pejzaże Ruisdaela jawią się jako wyraz emocji twórcy, będąc jednocześnie dokładnym odbiciem Holandii. Obraz okazuje się więc tożsamy zarówno ze stanem ducha artysty, jak i z fragmentem reprezentowanej przestrzeni. Fromentin, przechodząc do charakterystyki Ruisdaelowskiej wizji, zwraca uwagę nie tylko na to, co zostało namalowane,

¹³ Warto w tym kontekście przywołać fragment wypowiedzi Hrabiego z trzeciej księgi Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, w której Ruisdael, jako twórca krajobrazów, został postawiony na równi z włoskimi pejzażystami i Pieterem Bruegłem Starszym: „Co się tycze malartwa: do obrazu trzeba / Punktów widzenia, grupy, ensmbli i nieba, / Nieba włoskiego! Stąd też w kunszcie peizażów / / Włochy były, są, będą, ojczyzną malarzów. Stąd też oprócz Breggla, lecz nie Van der Helle, / Ale peizażysty (bo są dwa Brejgele), / I oprócz Ruisdala, na całej północy / Gdzież był pejzażysta który pierwszej mocy?” A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Warszawa 1982, s. 93. Na ten temat zob. A. Czerniawski, *Poeta malarz*, w: *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym*, Warszawa 2001, s. 90.

¹⁴ Na ten temat zob. P. Golliet, *Jacob van Ruisdael vu par Eugène Fromentin dans „Les Maîtres d'autrefois”*, Nimègue 1984.

¹⁵ Odpowiedzi na pytanie: „Czego romantycy szukali w dziełach malarzy północnych?”, udziela H. van der Tuin: „Poszukiwali tam przede wszystkim elementów odpowiadających stanom ich własnej psychiki”. H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1953, s. 112. Na temat romantycznej wizji krajobrazu zob. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.

ale także jakimi środkami i metodami. Ruisdael – w jego przekonaniu – jest „cudownie wiernym” malarzem holenderskich krajobrazów, potrafiącym tak utrwalić wizerunek swojej ojczyzny, że staje się on ponadczasowy, wieczny. Fromentin pokazuje w ten sposób, że Ruisdaelowska wizja rodzimych stron równa się widokom oglądanym przez dziewiętnastowiecznego podróżnika.

W liście z 29 maja 1932 roku¹⁶, zdając relację z kolejnego pobytu w Holandii, Makowski znów dowodzi swojej wielkiej miłości do holenderskiej szkoły malarstwa, którą interpretuje, odnosząc się do dziewiętnastowiecznych modeli percepcji:

Wróciłem właśnie z uroczej podróży, która trwała dwanaście dni i pozostawiła mi niezatarte wspomnienie. Wśród wspaniałej pogody zjechaliśmy całą Holandię, obejrzelśmy wieś, kanały, tulipany, krowy Pottera na pastwiskach, domy, które nie zmieniły się od trzech stuleci – zwiedziliśmy Leydę, gdzie urodził się Rembrandt i Van Ostade; Rotterdam, stare miasto, Delft – gród uroczy, istne cacko, Harlem z jego muzeum w dawnym klasztorze, gdzie wisi sześć olbrzymich obrazów Fransa Halsy; Hagę – miasto arystokratyczne, zbudowane w niekończącym się Lasku Bulońskim – i jej plażę Scheveningen, gdzie szare morze nasuwa na myśl Van Goyena i innych; Amsterdam, gdzie Rembrandt spacerował po żydowskiej dzielnicy, jego dom, ku mojemu żalowi wewnątrz nazbyt nowy, ale który zachował te same okna, jakie oglądamy na niektórych rycinach mistrza. Port tutaj gigantyczny, tytuł dobry – a na koniec Muzeum, istny cud, z arcydziełami owej słynnej szkoły, którą tak się zachwycam. Dotarliśmy aż do Helder, czyli na cypel północny, i do Groningen, po drugiej stronie, niedaleko już granicy niemieckiej. Widzieliśmy wyspę Marken i Volendam, gdzie rybacy z rodzinami noszą wciąż jeszcze ciekawy strój holenderski – wszystko to wprawiało mnie w ustawiczny zachwyty. (P, s. 410)

Można odnieść wrażenie totalności odbytej przez malarza podróży. Makowski podkreśla bowiem, że „zjechał całą Holandię”. Wyliczane przez niego elementy krajobrazu stają się swoistą syntezą tego

¹⁶ Nie ustalono, kto jest adresatem listu, napisanego przez Makowskiego po francusku. List w przekładzie Juliana Rogozińskiego został włączony do *Pamiętnika* (P, s. 410–411).

kraju. Wymienia on również miasta, które zwiedzał, łącząc je z nazwiskami siedemnastowiecznych malarzy holenderskich lub muzeami – z ich niezwykłymi kolekcjami arcydzieł rodzimej sztuki. Opisywana podróż ma zatem wyraźny klucz malarski, co wydaje się szczególnie bliskie dziewiętnastowiecznym wyobrażeniom, a uwagi na temat oglądanych „krów Pottera na pastwiskach” oraz morza i plaży w Scheveningen¹⁷ po raz kolejny przywodzą na myśl refleksje Fromentina, który zachwycał się tymi samymi widokami w trakcie swojej podróży po Niderlandach latem 1875 roku:

Dzisiaj kazałem zawieźć się do Scheveningen. Droga prowadzi cienistą aleją, wąską i długą, przecinającą prostym szlakiem samo serce lasów.

¹⁷ Makowski był w Scheveningen także w czasie wcześniejszej podróży do Holandii. Dwudziestego trzeciego lipca 1921 roku zanotował: „Niezapomniana wycieczka do Scheveningen na brzeg morski. Dzień burzliwy – wiatr od morza tak silny, że zmiażdżał warstwę piasku i w tumanie unosił w powietrze. Z ledwością dotarłem do fali morskiej liżącej brzeg wzdłuż nieskończonej przestrzeni plaży. Bawiące się dzieci wywraçał wiatr co chwilę, a drobne muszki tysiącami srebrzyły się po świeżo podmytym piasku. Kraj mimo to obcy. Jakże niepodobne morze do oceanu w Bretanii. Groźne, ale szare i smutne. Dzień pogodny, choć chmury nad morzem ołowiane” (P, s. 268). „Wybrzeże Scheveningen” przywołuje również w jednym z wierszy Julia Hartwig: „Hiacyntowa Holandio dziecinnych wiatraków / O mleczne i błękitne wybrzeże Scheveningen / jeszcze nie zakłócone przez niedzielnych gości // W kolebce wydmu młody marynarz rozbiera / młodziutką blondynę która się opiera / i wiatr swobodnie buja się na skrzydłach mew // Kiedy dziś tam powracam witana oddechem / ledwo rozbudzonego i nieba i morza / na piasku towarzyszą mi kroczące obok / / znajome ślady niewidzialnych stóp”. J. Hartwig, *Powrót do Holandii*, w: eadem, *Bez pożegnania*, Warszawa 2004, s. 77. O swojej fascynacji Holandią i malarstwem holenderskim poetka wspomina w *Dzienniku*: „Zimą 1950 roku spędziłam Boże Narodzenie w Hadze, gdzie Ksawery [Pruszyński] mieszkał z dziećmi w domu należącym do Poselstwa. Poznałam wówczas Amsterdam, Delft, Rotterdam i Haarlem, spacerowałam po piaszczystej plaży Scheveningen, zwiedziłam Rijksmuseum i Muzeum van Gogha pod Hagą. Miasta te do dziś śnią mi się po nocach, a malarstwo holenderskie przyciąga mnie nieodmiennie wszędzie, gdziekolwiek mogę z nim obcować. Nie pamiętam już, którego roku popłynęłam statkiem »Mazowsze« z wycieczką malarzy i historyków sztuki na wystawę Rembrandta do Amsterdamu, miałam też nieoczekiwanie szczęśliwą okazję obejrzeć, podczas pobytu w Waszyngtonie, zbiorową wystawę Vermeera”. J. Hartwig, *Dziennik*, Kraków 2011, s. 35–36.

Jest tu zawsze chłodno i mroczno, bez względu na żar nieba i błękit powietrza. Słońce porzuca nas na skraju i ogarnia znowu przy krańcu lasu. Na owym krańcu zaczynają się już diuny: rozległa falista pustynia z rzadką pokrytą chudą roślinnością i piaskami, jak to zwykle bywa w pobliżu wielkich plaży. [...] wspinamy się na diunę, dość nagłym spadem schodzimy w dół i jesteśmy już na plaży. Mamy przed sobą równe, szare, dalekie, skłębione Morze Północne. Któż tu nie przychodził i na to nie patrzył? Myśli się o Ruisdaelu, o Van Goyenie, o Van de Velde. Z łatwością można odnaleźć punkt, z którego je obserwowali. Wskazałbym wam, jak gdyby jeszcze widoczne były ich ślady sprzed dwustu lat, dokładne miejsce, gdzie siedzieli: morze jest po lewej stronie, diuna podnosząc się stopniowo wybiega daleko w prawo, piętrzy się, opada i lekko dosięga horyzontu. Trawa jest szara, diuna płowa, piasek nadbrzeżny bezbarwny, morze mleczne, niebo zaś jedwabiste, zachmurzone, niezwykle powietrzne, dobrze narysowane, dobrze modelowane, dobrze namalowane, tak jak niegdyś je malowano. (MD, s. 93)

Fromentin pokazuje, jaką moc oddziaływania na pejzażystów holenderskich miał prawdziwy krajobraz. Dlatego, przywołując ich płótna, mówi o doskonałym podobieństwie rzeczywistości i jej reprezentacji. Wpływ artystycznej wizji Holendrów okazał się na tyle silny, że do opisu rzeczywistego pejzażu używa on słownika malarskiego. Konkluzja krytyka wskazuje na jednoznaczne utożsamienie malarskiej reprezentacji i tego, co reprezentowane: „Wystarczy przypomnieć sobie kilka zwykłych obrazów szkoły holenderskiej, by poznać Scheveningen; jest takie, jakie było” (MD, s. 94). Istotnym elementem, który eksponuje, jest znaczenie momentu uważnej obserwacji natury. Zauroczony widokiem północnego pejzażu, Fromentin wyobraża sobie holenderskich mistrzów przybywających – jak on – nad morze, by studiować ten sam krajobraz i przygotować się do pracy nad kolejnym płótnem:

Morze było puste. Burza wzbierała w dali, otaczała horyzont napęczniałymi chmurami, szarymi i nieruchomymi. Wieczorem błyskawice rozjaśniały te strony, a jutro, gdyby jeszcze żyli, przybyliby tutaj Willem Van de Velde, Ruisdael, który nie lękał się wiatru, i Backhuysen, który właściwie tylko wiatr dobrze wyrażał; przybyliby, żeby obserwować diuny w chwilach posepnych i Morze Północne w jego gniewie. (MD, s. 94)

Na podstawie tego fragmentu można wysnuć wniosek, że siedemnastowieczni pejzażyści holenderscy studiowali naturę, ale nie malowali w plenerze. Jak podkreśla Seymour Slive: „Nie ma [...] żadnych dowodów na to, że Ruisdael kiedykolwiek ustawiał swoje sztalugi na zewnątrz i malował z natury. Zgodnie z ogólną praktyką siedemnastowiecznych artystów, robił rysunki, nie obrazy *naar het leven* (z natury); tych pierwszych używał później jako studiów do krajobrazów, które malował w swojej pracowni”¹⁸. Konkretny widok uwieczniony na płótnie byłby zatem „światem zdjętym z oczu”¹⁹, efektem ciągłego obcowania z naturą, a nie kopiowania jej.

Tezę o wpływie poglądów Fromentina na interpretację malarstwa holenderskiego złotego wieku zawartą w pismach Makowskiego postawił wcześniej Cybis. W *Notatkach malarskich* fakt ukazania

¹⁸ S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*, London 2005, s. 7.

¹⁹ Jeden z pejzaży Jacoba van Ruisdaela „światem zdjętym z oczu” nazywa Julian Przyboś: „Puszczając wzrok na rozkoszne roz targnienie, wglębiam się oto w zmienny krajobraz ziemi z szybkością stu kilometrów na godzinę. A gdy patrzyłem na pejzaż malarski? Skupiony wnikałem weń z ostrością igły, na której końcu zmieściłoby się, jak tysiąc diabłów, tysiąc tych spojrzeń, które wracając gubią po dolinach, wzgórzach i jeziorach. A wiozę w oczach pamięci pejzaż Ruisdaela, jeden z trzech z galerii Lichtensteinu, ten z czerwoną plamką kobiety idącej z dzieckiem i owieczką przez mostek. Ile odcieni błękitu: nieba, chmur, strumienia! Pejzaż Jakuba Ruisdaela to właśnie świat zdjęty z oczu. Stracił swą dotykową twardość, przemienił się w obłoki barw; ale w fałdach tych barw – rozchyła się dal. Malarze świata bryłowego, świata poznawanego dotykem – to niewierni Tomaszewo wzroku”. J. Przyboś, *Wracając z wystawy w Lucernie*, w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 209–210. Na podstawie informacji o wystawie w Lucernie możemy wskazać wspomniane przez Przybośa płótno Jacoba van Ruisdaela. Chodzi o *Pejzaż leśny z niskim wodospadem*, datowany na wczesne lata siedemdziesiąte XVII wieku, znajdujący się obecnie w The National Gallery of Art w Waszyngtonie (Samuel H. Kress Collection). Krajobraz ten poeta oglądał w Kunstmuseum w Lucernie na wystawie „*Meisterwerke aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein*”, trwającej od 5 czerwca do 31 października 1948 roku. Na ten temat zob. S. Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven–London 2001, s. 244; A. K. Wheelock, Jr., *Dutch Painting of the Seventeenth Century. The Collections of National Gallery of Art: Systematic Catalogue*, Washington 1995, s. 343–345. Arthur K. Wheelock, omawiając interesujący nas pejzaż, pisze, że na drewnianym mostku znajduje się matka z dzieckiem i psem, a nie – jak chciał Przyboś – owieczką.

się *Pamiętnika*, książki, w której pojawiają się liczne uwagi na temat sztuki holenderskiej XVII wieku, skomentował on w następujący sposób:

Wyszedł *Pamiętnik* Tadeusza Makowskiego z komentarzami Władysławy Jaworskiej. [...] Jeżeli [...] chodzi o dyscyplinę formułowania myśli o sztuce, nie dorównuje Pankiewiczowi w *Przechadzkach po Luwrze*. Czytał pilnie Fromentina *Mistrzów dawnych* (nie w moim tłumaczeniu, którego jeszcze nie było), co mu zapewnia moją sympatię – ale też sądy jego o sztuce holenderskiej pochodzą głównie z tej książki.

Co jeszcze nie oznacza nic złego. Van Gogh także czytał Fromentina i powtarza za nim pewne poglądy. Makowski na pewno sztukę holenderską bardzo kochał. (Nie pierwszy Polak). (NM, s. 247–248)

Cybis w swoim dzienniku niezbyt przychylnie odnosi się do sztuki Makowskiego, niejednokrotnie wskazuje słabe strony jego malarstwa. Makowski jako twórca naiwny, prymitywizujący – zdaniem Cybisa – przegrywa konfrontację choćby z Nikiforem Krynickim²⁰. Dzięki temu jednak, że w *Pamiętniku* znalazły się wypowiedzi o sztuce niderlandzkiej, świadczące o lekturze dzieła Fromentina, Makowski zdobywa sympatię Cybisa jako pisarz. Autor *Notatek malarskich*, by nie przeceniać starszego kolegi, dodaje słowo „ale” – podkreśla bowiem, że uwagi Makowskiego dotyczące Holendrów są naznaczone wyłącznie piętnem lektury *Mistrzów dawnych*. Stara się zatem dowieść, że proponowane odczytanie nie jest oryginalne, że Makowski nie mówi niczego nowego. Cybis ostatecznie kończy swoją relację polubownie, dostrzegając w autorze *Pamiętnika* prawdziwego miłośnika siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego.

Oceniając wartość wywodów Makowskiego, Cybis zestawiał jego refleksje o sztuce nie tylko z interpretacjami Fromentina, ale również z wypowiedziami Józefa Pankiewicza. Porównanie poziomu ich rozważań estetycznych wypadło na korzyść tego drugiego. Interesujące w tym kontekście są fragmenty *Czwartej przechadzki po Luwrze* – jednej z rozmów Czapskiego z Pankiewiczem, prowadzo-

²⁰ Zob. NM, s. 89, 285.

nych w Paryżu wiosną 1935 roku. Pankiewicz, charakteryzując szkołę holenderską, stwierdzał:

Holendrzy nie mają napięcia religijnego Włochów, ale widzenie poezji natury jest u nich niezrównane, żywioł malarski od Włochów nie mniejszy.

Kiedy zestawiam sztukę włoską ze sztuką holenderską, szukam, na czym polega istota ich odrębności. Malarstwo włoskie ma więcej rozmachu, jest żywsze, bardziej urozmaicone w poszukiwaniach, ale jego perfekcja malarska, Holandia niczym Włochom nie ustępuje. Fromentin pisze o Holendrach „*qu'ils n'ont rien imaginé, mais ils ont merveilleusement peints*”, że nie posiadali wyobraźni, ale cudownie malowali²¹.

Pankiewicz, konfrontując dokonania Włochów i Holendrów, stara się wykazać odrębność i wielkość obu europejskich szkół malarstwa. Podkreśla fakt, że mistrzowie holenderscy są najlepszymi wyrazicielami natury, a wartość ich dzieł jest mierzona stopniem poetyckości. Rodzi się więc pytanie, na czym to „widzenie poezji natury” miałyby polegać. Należy od razu zaznaczyć, że intuicja Pankiewicza ma swoją literacką tradycję. Najśłynniejszym szkicem, w którym jeden z północnoniderlandzkich pejzażystów został określony mianem „poety”, jest tekst *Ruysdael jako poeta*, autorstwa Johanna Wolfganga Goethego. Bohatera eseju, Jacoba van Ruisdaela, Goethe charakteryzuje w następujący sposób:

Jacob Ruysdael [...] uznawany jest za jednego z najznakomitszych pejzażystów. Jego dzieła spełniają w pierwszym rzędzie wszystkie te żądania, jakie zmysł zewnętrzny może stawiać dziełom sztuki. Ręka i pędzel operują z największą swobodą do szczytu perfekcji. Światło, cień, kompozycja i oddziaływanie całości nie pozostawiają nic do życzenia. Ale teraz chcemy zająć się nim jako artystą pełnym refleksji, jako poetą, i także na tym polu przyznamy mu należne poczesne miejsce²².

²¹ J. Czapski, J. Pankiewicz, *Czwarta przechadzka po Luwrze*, w: J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992 [reprint, Warszawa 1936], s. 147–148.

²² J. W. Goethe, *Ruysdael jako poeta*, przeł. R. Wojnakowski, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. i wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 365. Agniesz-

Pankiewicz, podobnie jak Goethe, zwraca uwagę nie tylko na poetyckość północnoniderlandzkiej wizji natury, ale także na znaczenie techniki malarskiej. Podkreślając jej wagę, odwołuje się do fragmentu *Mistrzów dawnych*: „Holandia nie posiadała wyobraźni, natomiast bajecznie malowała” (MD, s. 117), by w ten sposób poprzeć swoją tezę o warsztatowej doskonałości płócien artystów szkoły północnej. Fromentin, widzący w Holendrach zarówno naśladowców natury, jak i artystów, których „odrobina gorętszej wrażliwości” zmienia czasem w „myślicieli, nawet poetów” (MD, s. 104), stawia podobną tezę na temat twórczości Jacoba van Ruisdaela:

Czytałem gdzieś, że dzieło jego [Ruisdaela] ma charakter elegijnego poematu w niezliczonym szeregu pieśni, tak wyraźnie bowiem przejawia się w nim poeta mimo oszczędności formy i zwięzłości języka. Powiedzenie jest wymowne, jeżeli pomyśleć, jak mało literatury zawiera ta sztuka, a której technika tak wielkie ma znaczenie, której materia taką ma wagę i cenę. Czy jest poetą elegijnym – nie wiem, ale poetą jest z całą pewnością. (MD, s. 144)

Trzeba zauważyć, że Fromentin pomieścił w swojej wypowiedzi dwie, zdawałoby się, sprzeczne uwagi dotyczące malarstwa Ruisdaela. Z jednej strony bowiem podkreśla, „jak mało literatury zawiera ta sztuka”, z drugiej zaś stwierdza, że jest nasiąknięta poetyckością. Jednak nieobecność „literatury” w malarstwie nie jest tożsama z brakiem ducha poezji, który ujawnia się w emocjonalnym oddaniu pejzażu. „Literatura” bowiem oznacza tu „temat”. Fromentin odwołuje

ka Rosales Rodríguez podkreśla: „Fenomen Ruisdaela, w interpretacji Goethego, polegał w głównej mierze na znalezieniu [...] złotego środka pomiędzy fantazją a prawdą, na przekroczeniu jednostkowego, subiektywnego odczucia natury w stronę ideału, symbolu, abstrakcji, przy zachowaniu jednak reguł zdrowego rozsądku [...]. Dla Goethego krajobrazy Ruisdaela wyznaczały granicę »jak daleko może i powinna posunąć się sztuka« tak w zakresie perfekcji malarskich środków, jak i w sposobie odczuwania świata”. A. Rosales Rodríguez, *Ruisdael poeta. Zmyślenie i prawda – dylematy pejzażysty*, w: eadem, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 163. Na ten temat zob. również: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995, s. 131–135.

się do akademickiej hierarchii gatunków malarskich – a więc klasyfikacji tematów podejmowanych przez artystów. Włączenie do obrazu „literatury” to – jak pisze Fromentin o malarstwie we Francji – „wymyślanie scen, wertowanie historii, ilustrowanie dzieł literackich, malowanie przeszłości” (MD, s. 115). W tym sensie płótna uznane w XIX wieku za typowo holenderskie należy potraktować jako zerwanie z „literaturą” i opowiedzenie się po stronie tego, co terażniejsze, codzienne; jako odejście od tematów wysokich, znajdujących się na szczycie tradycyjnych klasyfikacji, i poświęcenie się tematom niskim, dotychczas pomijanym.

Problem „tematu” w sztuce holenderskiej złotego wieku rozważa również Czapski, odnosząc się – co niezwykle istotne – do *Mistrzów dawnych* Fromentina. W pochodzącym z 1944 roku eseju *Zagadnienia malarskie* pisze on:

Świetny krytyk dziewiętnastego wieku, malarz i autor *Dominique*, Fromentin (1820–1876), pisząc w swojej książce *Maitres d'autrefois* o malarstwie holenderskim, stwierdza, że malarstwo holenderskie nie posiada żadnego tematu, bo nie przedstawia żadnych idei. Już Michał Anioł (1475–1564) atakował Holendrów za to samo, że malują dużo rzeczy niepotrzebnych.

Dzisiaj właśnie malarstwo holenderskie uważamy za typowo tematyczne²³.

Czapski przywołuje tezę Fromentina, otwierającą rozdział *O temacie w obrazach holenderskich*:

Gdy studiujemy moralne podłoże sztuki holenderskiej, uderza nas w niej zupełny brak tego, co dzisiaj nazywamy TEMATEM.

Od dnia, w którym malarstwo przestało czerpać z Włoch swój styl i poetykę, swoje zamięlowanie do historii, mitologii i legend chrześcijańskich, aż do momentu dekadencji, kiedy znowu do nich powraca – poczynawszy od Bloemaerta i Poelenburga aż do Lairesse'a, Filipa van Dyka i później Troosta – mija blisko wiek, w którym wielka szkoła holenderska zdawała się nie myśleć o niczym innym, jak tylko o dobrym

²³ J. Czapski, *Zagadnienia malarskie*, w: idem, *Czytając*, Kraków 1990, s. 54–55.

malowaniu. Wystarczyło jej to, co widziała naokoło siebie, obeszła się bez wyobraźni. (MD, s. 111)

Fromentinowi chodziło o brak wzniosłych idei i tematów (czyli „literatury”) w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim²⁴, Czapski z kolei stara się dowieść, że sztuka ta jest „typowo tematyczna” dlatego, że łatwo wyróżnić w niej podstawowe gatunki malarskie, traktowane dawniej jako tematy mniej istotne, niegodne wielkiej sztuki, ostatecznie zrehabilitowane dopiero w XX wieku²⁵. Czapski przypomina w tym kontekście rzekomą wypowiedź Michała Anioła, pochodzącą z *Dialogów rzymskich*, których autorem jest Francesco da Hollanda:

We Flandrach ulubionymi są malowidła wyrachowane na złudzenie oka; dlatego wybierają tam przedmioty wdzięczne lub takie, o których nie możesz nic złego powiedzieć, jak prorocy i święci. Zazwyczaj bywają tam rupiecie, chałupy, pola bardzo zielone z cienistymi drzewami, rzeki i mosty, zgoła krajobraz, z mnóstwem figur i tu i ówdzie; a chociaż to sprawia wrażenie na niektórych oczy, nie ma w tym ani rozumu, ani sztuki, ani żadnej symetrii, żadnej proporcji, żadnego wyboru, ani cienia wielkości: słowem malowanie takie nie ma ani treści, ani siły²⁶.

Autor *Patrząc* dokonuje, zdawałoby się, ryzykownego utożsamienia sztuki flamandzkiej i holenderskiej (Michał Anioł nie mógł przecież

²⁴ Nad tym, co mógł mieć na myśli Fromentin, twierdząc, że malarstwo holenderskie jest pozbawione „tematu”, zastanawiał się również Jeroen Boomgaard: „Zdaniem Fromentina, sztuka holenderska nie ma idei i głębi; jest nawet pozbawiona żywego, autentycznego uczucia, którym malarze jego czasów starają się rekompensować brak tematu. Artyści holenderscy zainteresowani byli malowaniem tego, co ich otacza, najlepiej jak potrafili, i niczym więcej”. J. Boomgaard, *Sources and Style. From the Art of Reality to the Reality of Art*, w: *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, eds. F. Grijzenhout, H. van Veen, trans. A. McCormick, Cambridge 1999, s. 174.

²⁵ Por. uwagi na ten temat w rozdziale: *Między malarskim a literackim widzeniem rzeczy – holenderska martwa natura w refleksji Czapskiego i Herberta*.

²⁶ F. da Hollanda, *Dialogi rzymskie* [fragm.], przeł. L. Siemiński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 179.

znać obrazów siedemnastowiecznych Holendrów). O tym, że podobne podstawienie nie tylko nie dziwi, ale wręcz wydaje się uprawnione, przekonuje Tzvetan Todorov, przy okazji omawiania różnic między północną a południową szkołą malarstwa:

Mamy szczęście dysponować opisem, krótkim, lecz wyjątkowym, dotyczącym różnicy między tymi dwoma stylami malowania; zawdzięczamy go jednemu z najważniejszych reprezentantów jednego z nich: samemu Michałowi Aniołowi! Chodzi o, to prawda, Michała Anioła jako bohatera dialogów spisanych przez Portugalczyka – Francesca da Hollanda; wszyscy na ogół zgadzają się, że można tam odnaleźć wierne odbicie poglądów artysty – i XVI-wiecznego malarstwa flamandzkiego – będącego, z wielu względów, zapowiedzią malarstwa holenderskiego następnego stulecia²⁷.

Todorov stwierdza, że fakt, iż sztuka holenderska złotego wieku w pewnym sensie wywodzi się z szesnastowiecznego malarstwa flamandzkiego i silnie się nim inspirowała, jest wystarczającym argumentem, pozwalającym na postawienie znaku równości między stylem siedemnastowiecznych Holendrów a krytykowanym przez Michała Anioła malarstwem Flamandów. W tym kontekście nie powinno nas zdumiewać, że referowany przez portugalskiego teoretyka inwentarz flamandzkich płócien: „rupiecie, chałupy, pola bardzo zielone z cielistymi drzewami, rzeki i mosty, zgoła krajobraz, z mnóstwem figur i tu i ówdzie”, przywołuje na myśl twórczość Jana van Goyena czy Jacoba van Ruisdaela. Ich obrazy to bowiem – by raz jeszcze odwołać się do słynnej wypowiedzi Michała Anioła – „malowidła wyrachowane na złudzenie oka”, stwarzające iluzję zwierniadlanego odbicia rzeczywistości. Znak równości między obrazami Flamandów i Holendrów stawiał również w XVIII wieku Joshua Reynolds, który twierdził wręcz, że interpretacje mówiące o nastawieniu flamandz-

²⁷ T. Todorov, *Gatunek codzienności*, przeł. M. Śniedziewska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, t. 19, s. 167–168.

kiego malarstwa na ludzenie oka wydają się jeszcze bardziej prawdziwe, jeśli odniesiemy je do dzieł szkoły holenderskiej²⁸.

Iluzja rzeczywistości, ta świadoma gra z widzem, którą cenili u Holendrów Fromentin, zostaje przez Michała Anioła wyraźnie zdeprecjonowana. Z tego powodu – relacjonuje Da Hollanda – Michał Anioł wyrokuje, że „tylko utworom pędzla włoskiego można przyznawać miano prawdziwego malarstwa. Dlatego wszelkie dobre malarstwo nazywa się włoskim”²⁹. Innego zdania jest Pankiewicz, który dowodzi, że Holendrzy nie przegrywają konfrontacji z Włochami. Malarz, przywołując znane od dawna przeciwstawienie sztuki północnej i południowej, nie ukazuje wyższości żadnej ze szkół.

Wbrew klasycznym poglądom na sztukę, Pankiewicz, podobnie jak Fromentin i inni dziewiętnastowieczni krytycy, dowartościowuje holenderskie malarstwo. Możemy zatem podejrzewać, że także niektóre poglądy Pankiewicza zrodziły się pod wpływem myśli Fromentina. Wydaje się jednak, że Pankiewicz snuje swoje rozważania zafascynowany nie tylko lekturą *Mistrzów dawnych*, ale – przede wszystkim – obrazami Holendrów oglądanymi w Luwrze. Zamykająca *Czwartą przechadzkę po Luwrze* wypowiedź Pankiewicza świadczy o tym, że artysta niezwykle uważnie studiował technikę malarzką siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich:

Wracamy z Luwru przez Pont du Carrousel: zimowe, bladoniebieskie niebo z białymi chmurami, błękitna, ciemniejsza od nieba Sekwana opływa szare i białe domy Cité – relacjonuje Czapski.

Spostrzegam, jak obserwacja prac mistrzów wpływa na widzenie natury. To niebo widzę dziś po holendersku równie harmonijne i dyskretne jak na płótnach Van der Velde’a, albo Izaaka Van Ostade’a...

– Czyż nie mieli Holendrzy racji – opowiada mi Pankiewicz – malując niebo w innym natężeniu od reszty pejzażu, zaciemniając zawsze ziemię i pierwszy plan w zestawieniu z niebem. Czy nie ciemniejsze, czy nie z innej materii są domy i rzeka aniżeli niebo? Chęć wyrażenia wszystkiego wyłącznie kolorem przy lekceważeniu walorów

²⁸ Zob. J. Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland*, ed. H. Mount, Cambridge 1996, s. 107.

²⁹ F. da Hollanda, op. cit., s. 179.

doprowadziła do „pomieszenia” w pejzażach nieba i ziemi. Bez względu na naszą chęć walor istnieje i tej prawdy ominąć niepodobna. Niech pan się dobrze wpatrzy w pejzaż, a odkryje pan w nim prawdę Holendrów³⁰.

Słowa Pankiewicza są odpowiedzią na intuicje Czapskiego, który przyrodę zaczyna postrzegać przez pryzmat oglądanych w Luwrze północnoniderlandzkich krajobrazów w ramach. Refleksje na temat holenderskiej techniki przedstawiania krajobrazu Pankiewicz łączy z oceną współczesnego malarstwa pejzażowego. Twierdzi, że rezygnacja z malowania walorem i tworzenie obrazów wyłącznie barwą znacznie zubożyły artystyczne próby reprezentacji natury. Zanegowano w ten sposób związek między widzeniem prawdziwej rzeczywistości a malarskimi metodami wyrażania jej w farbie. Dlatego – sugeruje Pankiewicz – Holendrów należy podziwiać nie tylko za to, że umieli stworzyć w swoich dziełach wizerunek Holandii ludzcy prawdziwością, ale że wcześniej potrafili „wpatrzeć się w pejzaż”, ten rzeczywisty. Jego zdaniem, reprezentując konkretny widok na płótnie, północnoniderlandzcy artyści tworzyli zgodnie z regułami dyktowanymi przez naturę. Prawda Holendrów polegałaby więc na odnalezieniu takich środków malarskich, za sprawą których potrafili oni wiernie oddać fragment przestrzeni, oglądany wcześniej *naar het leven*. Sekret stosowanej przez nich techniki sprowadzałby się – zdaniem Pankiewicza – do prawdy waloru.

Na znaczenie waloru w sztuce niderlandzkiej zwracał również uwagę Cybis:

Mam zimowy pejzaż przed oknem. Ziemia, dachy są pokryte śniegiem. Mury w otaczającej je bieli nabrały ciemnego nasycenia i masywności jak w zimowych pejzażach Breughla. Aż po horyzont ta sama widność i wyrazistość wszystkich form jak u niego. Jakbym patrzył na krajobraz Flandrii.

To jest rzeczywiste, poważne, bez malowniczości, tej choroby malarstwa, jest twarde, nieuprzejme, ale zdrowe. Tak by to należało malować, w barwach oszczędnie, trafnie w walorach, pamiętając, że słowo „walor” oznacza wartość. (NM, s. 258)

³⁰ J. Czapski, J. Pankiewicz, op. cit., s. 152.

Cybis postrzega polski krajobraz zimowy w kategoriach malarzkich. Konkretnie elementy znajdujące się za jego oknem przywiodą mu na myśl kompozycje Bruegla. To pozwala mu stworzyć potrójne utożsamienie. Autor *Notatek malarzkich* stawia bowiem znak równości między polskim, rzeczywistym pejzażem zimowym, Bruegłowskimi reprezentacjami czwartej pory roku i prawdziwym krajobrazem Flandrii. Podstawowym miejscem wspólnym jest dla niego „twarda” realność widoków. Podobnie jak Pankiewicz, Cybis krytykuje współczesną sztukę pejzażową, koncentrującą się wyłącznie na kolorze, i opowiada się po stronie prawdy waloru, będącej – w jego opinii – jedną z najważniejszych wartości malarzkich.

Cybis raz jeszcze dzieli się podobną refleksją: „Przed oknem breughłowska zima, biała z ciemnymi budynkami, z wronami na cienkich gałązkach drzew” (NM, s. 368). W innym zaś miejscu, o swoim pejzażu zatytułowanym *Zima* pisze jako o obrazie „holenderskim” z ducha (NM, s. 74). Na bliskość polskiego i niderlandzkiego krajobrazu zasnutego śniegiem³¹ wskazywał także Pankiewicz: „Zimowe pejzaże Izaaka van Ostade’a, brata Adriana, a także pejzaże van der Velde’a są – podkreślał – specjalnie interesujące dla nas Polaków. Ludzie na ślizgawce na tle ubogich wiosek i zimowego nieba; ta sama delikatna gama polskiego pejzażu, ten sam płaski horyzont”³². Nieprzypadkowo zestawiam ze sobą wypowiedzi na temat zimowych krajobrazów południowo- i północnoniderlandzkich. Historycy sztuki wywodzą holenderskie sceny zimowe z piętnastowiecznego malarstwa miniaturowego. Badacze podkreślają, że przedstawienie miesiąca Luty z książki *Très Riches Heures du Duc de*

³¹ Polski i holenderski pejzaż (jednak nie zimowy, lecz morski) zestawiała w wierszu *Orłowo pod Leiden* Julia Hartwig: „Białe niebo sierpniowe, białe chmury, białe. / Jak weramon kąca ta białość sierpniowa. / Po szumnej fali nocy i po mew szaleństwie / spod bezsennej powieki patrzy z góry niebo. / Pachnie powietrze słone zapuchłe od płaczu / i jakaś postać drobna w chustkę otulona / wznosi ku morzu rękę patetycznym gestem. / Idą do sieci ryby mlekiem mgły opite / i białe kwiaty meduz rozkwitłe o świcie. / Pejzaż mój stoi martwy jak po bitwie morskiej / i jeszcze zapach prochu nad falą się niesie. / Pejzaż ten van de Velde przysłał mi w prezencie / w dniu kiedy żaden inny nie byłby prawdziwszy”. J. Hartwig, *Orłowo pod Leiden*, w: eadem, *Zobaczone*, Kraków 1999, s. 19.

³² J. Czapski, J. Pankiewicz, op. cit., s. 149.

Berry iluminowanej w latach 1411–1416 przez braci Limbourg (północnoniderlandzkich miniaturzystów pracujących we Francji) „jest pierwszym naturalistycznym krajobrazem w dziejach sztuki”³³. Tradycja ta została przedłużona³⁴ właśnie przez szesnastowieczną flamandzką szkołę pejzażową, której najwybitniejszym przedstawicielem był Pieter Bruegel Starszy:

Flamandzka tradycja pejzażowa, z jej odrobinę stylizowanym programem wizualnym i anegdotycznie wyobrażonymi scenami, znalazła niezwykły, końcowy rozkwit w Północnych Niderlandach – jak mogliśmy to zaobserwować, poczynawszy od prac Hendricka Avercampa w Amsterdamie i Kampen i Van de Venne w Middelburgu. Jednak w tych samych latach, około 1600 roku, artyści zaczęli coraz częściej interesować się wiernym oddaniem otaczającego ich, prawdziwego krajobrazu. Skupili się na okolicy, by, najpierw na rysunkach i rycinach, uchwycić swą płaską ojczyznę. Topograficzne serie rycin [...] spopularyzowały ten nowy temat. Artyści tacy jak Avercamp i Van de Venne, którzy początkowo znajdowali się pod dużym wpływem tradycji flamandzkiej, wkrótce wprowadzili realistyczne ujęcie pejzażu do swoich obrazów. Wreszcie, za sprawą naturalistycznego podejścia, rozwinął się jeden z najbardziej poszukiwanych gatunków w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim, a sceny na lodzie znacząco przyczyniły się do tej popularności³⁵.

Snując refleksje na temat własnego malarstwa i tworzonych aktualnie obrazów, Cybis niejednokrotnie odwołuje się do sztuki holenderskiej złotego wieku. Staje się ona dla niego istotnym – choć nie jedynym – punktem odniesienia. W notatce pochodzącej z 1961 roku wyznaje, że przyszło mu na myśl, by namalować krowę w taki spo-

³³ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, ed. A. van Suchtelen, with contributions by F. J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, The Hague–Zwolle 2006, s. 36.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 38: „Kolejnym momentem przełomowym w historii rozwoju niderlandzkiego pejzażu zimowego był rok 1565, kiedy Pieter Bruegel Starszy (ok. 1525–1569) namalował serię sześciu obrazów na desce przedstawiających miesiące. Wówczas po raz pierwszy realistyczne motywy pejzażowe z kalendarzowych dekoracji zostały odmalowane w dużej skali”.

³⁵ *Ibidem*, s. 54.

sób, w jaki przedstawiłby ją Paulus Potter. W trakcie pracy stwierdza jednak, że zamierzenie to nie uda się, zresztą z niego rezygnuje, ponieważ koncepcja malarska Holendra okazuje się zbyt daleka od jego poglądów. U Pottera bowiem byłoby było ważniejsze od pejzażu³⁶, Cybis zaś pragnie, by krowa i jej otoczenie stanowiły nierozdzielną całość:

Maluję krowę (tak się złożyło), a że nie miałem wielkiego powodu do malowania akurat krowy, przyszło mi na myśl, że należy ją malować jak Paweł Potter. Otóż nie. Z początku dało mi to pewien bodziec, potem przyszła nuda, aż zrozumiałem, że trzeba malować swoją chorągiew barw, obojętnie jaki ma się temat (i sądzę, że rozwiążę moją krowę).

Mieć swoją chorągiew to to samo co mieć swoją fanfarę, swoją muzykę, swoje zawołanie wzrokowe. Chorągiew jest szyta, więc jest to też mieć swój sposób wiązania. Potterowską krowę robiłem zbyt osobno. Zajmowałem się nią jak X. zajmuje się swoimi końmi (pęcunami). Bryła sobie, a pejzaż, w którym stoi – także sobie. Obraz nie miał gamy, nie miał jednolitej przestrzeni. Poświęciłem krowę. „Przewróciłem” jej kolor „do obrazu”. Powstała całość (mniejsza z tym jaka), zacząłem się emocjonować, denerwować, myśleć o swojej pracy bezustannie. Byłem zaangażowany jako w rzeczy swojej. *Krowa* jest teraz *Pisarrowska* – wiem o tym, wiele jest *Pisarra* w moim malarstwie – a równocześnie zaczęła być moja. (NM, s. 214)

Rodzi się pytanie, skąd Cybis czerpał wiedzę na temat Potterowskiej techniki malowania bydła. Odpowiedź wydaje się prosta – z *Mistrzów dawnych* Fromentina. Francuski krytyk, tworząc przeznaczony na fikcyjną licytację opis słynnego Potterowskiego *Byka* z haskiego Mauritshuis, wyrokuje: „Brak jednolitości w tym obrazie” (MD, s. 119). Swoje twierdzenie uzasadnia niedostatkami warsztatowymi Holendra: „w porównaniu z świetnymi współczesnymi mu artystami – pisze – Potter pozbawiony był wszelkiej zręczności rzemiosła”. Do-

³⁶ O Potterze Andrzej Chudzikowski pisze, że był „bardziej malarzem zwierząt niż krajobrazu”. A. Chudzikowski, *Krajobraz holenderski*, Warszawa 1957, s. 49. Warto dodać, że w swojej książce badacz niejednokrotnie przywołuje *Mistrzów dawnych* Fromentina, również w rozdziale, w którym omawia twórczość Paula Pottera.

daje jeszcze, że „materia i kolor podporządkowane są tutaj zbyt widocznie zagadnieniu formy, aby można było wiele wymagać” (MD, s. 122). Fromentin postrzega Pottera jako artystę, który nie został obdarzony wielkim talentem, ale – mimo to – zasługuje na uznanie jako malarz zwierząt, przede wszystkim zaś twórca *Byka*, arcydzieła z haskiego Mauritshuis: „Mówi się *Byk* Paulusa Pottera, to za mało; myślę, że należałoby mówić po prostu *Byk*, a byłoby to największą pochwałą tego dzieła, miernego w swoich partiach słabych, a przecież tak wspaniałego” (MD, s. 122–123).

Wydaje się, że Fromentin „zainteresował” Cybisa także twórczością Jacoba van Ruisdaela. W dzienniku odnajdujemy fragment, który świadczy o szacunku, jakim autor *Notatek malarskich* darzy tego holenderskiego pejzażystę: „Góra płótna lubi uciekać. Mielizna, na której łatwo lądują malarze pracujący z natury. Góra płótna powinna sklepiać całość, o czym tak świetnie pisze Fromentin, mówiąc o Ruysdalu” (NM, s. 298). Cybis odwołuje się do fragmentu, w którym Fromentin najpierw zestawia różne koncepcje malowania nieba, znane z twórczości pejzażystów holenderskich³⁷, następnie przechodzi do praktyk dziewiętnastowiecznych artystów, by na ich tle ukazać kunszt i niekwestionowane mistrzostwo techniczne Jacoba van Ruisdaela:

[...] cała nasza nowoczesna szkoła przyjęła zasadę, że atmosfera, która jest w obrazie partią najbardziej pustą i nieuchwytną, może bez szkody pozostać partią najbardziej bezbarwną i nijaką.

Ruisdael czuł te rzeczy inaczej i ustalił raz na zawsze zasadę o innej zgoła śmiałości i prawdzie. Uważał niezmierny strop nieba, wznoszącego się ponad polami lub nad morzem, za prawdziwe, zwarte i stałe sklepienie swoich obrazów. Nachyla je, rozwiera, mierzy, ustala jego walor w stosunku do światła rozsianych po widnokrzęgu ziemi; różnicuje jego wielkie płaszczyzny, modeluje je, wykonuje jednym słowem tak, jak wykonuje się rzecz o znaczeniu pierwszorzędnym. (MD, s. 141)

³⁷ Na ten temat zob. J. Walsh, *Skies and Reality in Dutch Landscape*, w: *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, eds. D. Freedberg, J. de Vries, Santa Monica 1991, s. 95–117.

Zarówno Fromentin, jak i Cybis są zachwyceni efektem, jaki uzyskuje na swoich płótnach Ruisdael – domkniętą, spójną wizją krajobrazu, w którym wszystkie elementy nie tylko są równoważne, ale także wzajemnie się dopełniają. Dlatego – powie Fromentin – w twórczości Ruisdaela dostrzegamy wyraźną tendencję do „syntetyzowania i uogólniania”. W konsekwencji całościowy widok zostaje „zamknięty w prostokacie płótna” (MD, s. 142). Cybis nie jest i nie może być wolny od wpływu myśli Fromentina. Gdy notuje swoje spostrzeżenia dotyczące płócien Holendrów, ma w pamięci wizję ich malarstwa przedstawioną w *Mistrzach dawnych*. W swoim dzienniku (w zapisie z 1956 roku) z dziecięcą szczerością wyznaje wszak: „Ja się we Fromentinie rozkochałem, a tłumacząc go polubiłem go jeszcze bardziej. Byłem może jedyną osobą w Polsce, która się nim zainteresowała, obok Pawła Hertza, który wspominał o nim kiedyś w jednym z tygodników literackich, ale, o ile pamiętam, mówił o *Dominiku*” (NM, s. 52).

Cybis oczywiście przecenia swoją „polską” wyłączność na *Mistrzów dawnych* Fromentina. Już w przywołanym przez niego szkicu Pawła Hertza *Nadmiar świadomości, czyli o Eugeniuszu Fromentin*, rzeczywiście w dużej mierze poświęconym powieści zatytułowanej *Dominik*, odnajdujemy fragmenty świadczące o tym, że Hertzowi jest znana również książka Francuza dotycząca malarstwa niderlandzkiego. Czytał ją w oryginale, gdyż polski przekład jeszcze nie istniał. Hertz pisze o „jednej z piękniejszych książek o obrazach, jakie zostały napisane”, i ma na myśli *Maîtres d'autrefois*. „*Mistrzowie dawni* – komentuje – zawierają rozważania i uwagi na marginesie podróży, jaką Fromentin odbył po muzeach Belgii i Holandii, a co ważniejsze – wypowiedzi dotyczące nie tylko poszczególnych obrazów (*Straż nocna* Rembrandta, *Potter*, *Lekcja anatomii* Rembrandta), ale sztuki malarstwa w ogóle”³⁸. Później, w 1961 roku – wówczas ukazuje się *Pamiętnik* – Cybis „odkrywa” uwagi na temat dzieła Fromentina u Makowskiego, który – jak już wiemy – był zauroczony twórczością północnoniderlandzkich mistrzów.

³⁸ P. Hertz, *Nadmiar świadomości, czyli o Eugeniuszu Fromentin*, w: idem, *Gra tego świata*, Warszawa 1997, s. 35–36.

Polemika z Fromentinem

W Polsce książką Fromentina początkowo byli zafascynowani przede wszystkim malarze (Makowski, Pankiewicz, Cybis, Czapski). W tym przypadku świadectwem lektury *Mistrzów dawnych* nie są ich obrazy, ale wypowiedzi o malarstwie, za sprawą których twórczość tych artystów współtworzy nie tylko kanon rodzimej historii sztuki, ale i historii polskiej literatury. Pisma wymienionych przede mną malarzy są przykładami – niejednokrotnie wybitnymi – dwudziestowiecznej literatury autobiograficznej i eseistyki. Nie można jednak pominąć pisarzy, przede wszystkim zaś Zbigniewa Herberta – najbardziej znanego polskiego spadkobiercy myśli Fromentina³⁹. Poeta zresztą na ten trop naprowadza, pisząc o francuskim krytyku „mój mistrz Fromentin”⁴⁰. Okazuje się jednak, że Herbert, mimo iż podziwia autora *Mistrzów dawnych* i czasem zgadza się z jego sądami, mówi także własnym głosem, stawiając tezy niejednokrotnie pozostające w sprzeczności z ustaleniami Francuza.

Wydawałoby się, że Herbert znalazł się w modelowej wręcz sytuacji dziewiętnastowiecznego podróżnika. Poeta stwierdza bowiem:

idealny podróżnik to ten, kto potrafi wejść w kontakt z przyrodą, ludźmi, ich historią – a także sztuką, i dopiero poznanie tych trzech elementów przenikających się wzajemnie jest początkiem wiedzy o badanym kraju. Tym razem pozwoliłem sobie na luksus odejścia od rzeczy „istotnych i ważnych” po to, aby porównać monumenty, książki i obrazy z prawdziwym niebem, prawdziwym morzem, prawdziwą ziemią. (D, s. 7–8)

Punkt wyjścia jest podobny: ten sam przedmiot studiów oraz identyczna metoda badawcza, nawet kierunek konfrontacji niczym

³⁹ Zob. M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 115–118. Podrozdział poświęcony wpływom *Mistrzów dawnych* Fromentina na Herbertową wizję siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej jest zatytułowany: *Czysty język idei. Patronat Fromentina*.

⁴⁰ Z. Herbert, *Delta*, w: idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 10. Dalej jako D i numer strony.

się nie różni. Herbert, podobnie jak autor *Mistrzów dawnych*, będzie bowiem zestawiał sztukę z rzeczywistością, to, co wykreowane, z tym, co prawdziwe. Niektóre spostrzeżenia okazują się jednak świadectwem rodzących się wątpliwości. Poeta wyznaje wszak:

W czasie codziennego deptania ulicznych bruków, muzealnych parkietów, nie opuszczała mnie dręcząca myśl, że wędrówki okażą się jałowe, jeśli nie uda mi się dotrzeć do interioru – wnętrza Holandii nietkniętego ludzką ręką, tożsamego z tym, na jaki patrzył mój bohater zbiorowy: mieszczanin holenderski XVII wieku – tak, abyśmy zaistnieli w tej samej ramie, na tle wiekiustego krajobrazu. (D, s. 11–12)

Refleksja Herberta przypomina słowa Fromentina, który pisze: „Mieszczanin dawny, turysta dzisiejszy, zawsze jest to tylko drobna plamka malarska, ruchliwa i przemijająca, chwilowe punkciki zmieniające się w ciągu stuleci na tle wielkiego nieba, wielkiego morza, ogromnej diuny i popielatego piasku nadbrzeża” (MD, s. 94), ale wydźwięk obu wypowiedzi wydaje się odmienny. Sądzę, że wyraźny i jednoznaczny sygnał odrębności stanowiska Herberta odnajdujemy w kolejnym fragmencie. Pisarz formułuje w nim tezę, do której doprowadziły go codzienne poszukiwania:

Po kilku dniach oswoiłem się z myślą, że nie zobaczę motywów, jakie malowali mistrzowie holenderscy „złotego wieku” [...]. W zamian za to dostałem w Holandii największą kolekcję krajobrazów w ramach. Jak gwiazda przewodnia świecił tworzący w XVI wieku Flamand Pateinier, mistrz przestrzeni budowanych z prostopadłych ekranów i brązo-zielono-niebieskich perspektyw. A potem przybywali inni, zmieniały się konstelacje i hierarchie. Dwaj bajeczni manieryści Coninxloo i Seghers, prostoduszny Avercamp, Cuyp, malarz apoteozy parzystokopytnych – Potter, Hobbema, de Momper, żeby wymienić bliskich mi pejzażyстів. (D, s. 15)

Herbert nie daje się porwać iluzji realności. Nie potrafi odnaleźć w krajobrazie Holandii siedemnastowiecznych widoków. Będzie ich zatem poszukiwał wyłącznie w muzeach. Na podstawie wędrówek po muzealnych salach stworzy autorską listę ulubionych pejzaży-

stów. Brakuje w niej dwóch ważnych nazwisk – Jacoba van Ruisdaela i Jana van Goyena. Dzieje się tak zapewne nieprzypadkowo, malarze ci pojawią się w jego eseju nieco później, stając do swobodnego pojedynku. Tę konfrontację można postrzegać jako dwupoziomową. Z jednej strony bowiem są oceniani najsłynniejsi siedemnastowieczni twórcy krajobrazu, z drugiej zaś – Herbert rywalizuje z Fromentinem, który (podobnie jak wielu innych dziewiętnastowiecznych krytyków) szczególnie upodobał sobie właśnie dzieło Ruisdaela.

Kult Holendra narodził się we Francji już w XVIII wieku: „W 1760 roku francuski malarz, bardziej znany jako historyk, Jean-Baptiste Descamps (1706–1791), napisał w *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, że obrazy Ruisdaela zaczynają być znane we Francji, gdzie są równie wysoko cenione jak w Holandii”⁴¹. Van Goyen natomiast jest w *Mistrzach dawnych* marginalizowany. Fromentin pisze, że „Van Goyen jest jakby niepewny, zbyt lotny, mglisty, miękki; czuje się w nim szybki i lekki ślad subtelnej intencji, szkic jest pełen wdzięku, lecz dzieło nie wychodzi, ponieważ nie jest odpowiednio podtrzymane przygotowanymi studiami, cierpliwością i pracą” (MD, s. 140).

Autor *Martwej natury z wędzidłem*, na przekór Fromentinowi, umniejsza znaczenie twórczości Ruisdaela, opowiadając się za krajobrazami Van Goyena. W Archiwum Zbigniewa Herberta odnajdujemy zwięzłą notatkę, która świadczy o tym, że poeta świadomie przeciwstawia się francuskiemu krytykowi: „*Maîtres d'autrefois* E. FROMENTIN → przecenia Ruisdaela”⁴². W *Delcie* swoje preferencje uzasadnia faktem, że w dziele Ruisdaela odnajduje, oprócz wspaniałych „obrazów epickich”, także płótna mniej zachwycające, bo uduchowione, nasycone poezją⁴³. Cechy te – co starałam się wcześ-

⁴¹ S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*, s. 24. Na ten temat zob. również: E. J. Walford, op. cit., s. 187–188.

⁴² Cytuję z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 167. „Notatnik opisany na okładce »Goyen«. Zawiera notatki na temat Jana van Goyena”. *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 157.

⁴³ „Chciałbym jeszcze powiedzieć, dlaczego moje uczucia do Ruysdaela ochłody. Otóż stało się to wtedy, gdy w jego płótna wstąpił duch i wszystko stało się uduchowione, każdy liść, każda obłamana gałąź, każda kropla wody. Natura dzieliła

niej dowieść – zyskały szczególne uznanie „romantycznego pana Fromentina”, jak go nazywa Herbert⁴⁴. Poeta sugeruje – pośrednio polemizując w ten sposób z Fromentinem – że „romantyczne” pejzaże Ruisdaela są przeceniane. Herbert stara się wskazać na słabe punkty w *œuvre* Ruisdaela po to, aby niejako zrobić miejsce dla swojego małego mistrza. Opinia jednego z dziewiętnastowiecznych krytyków potwierdza słuszność intuicji Herberta dotyczących oceny twórczości Van Goyena. W zdeponowanym w Archiwum Zbigniewa Herberta notatniku poświęconym temu malarzowi odnajdujemy przepisane przez poetę słowa Paula Mantza:

Paul MANTZ 1875

L'humble paysagiste J.v.G. a largement bénéficié des tendances de l'esprit nouveau. Très-estimé au XVII^e siècle, il avait vu son étoile pâlir pendant cent cinquante ans ; on le classait volontiers parmi les comparses, et voici qu'il devient un premier rôle. Nous avons gardé le souvenir d'un temps où les marines et les chaumières de v.G. n'étaient pas très-chèrement payées. On les trouvait monotones, inexpressives peut-être, insuffisamment écrites : on les achetait peu. Aujourd'hui le vent a changé : van Goyen a des clients. Nous sommes assuré qu'il les mérite⁴⁵.

z nami nasze rozterki i cierpienia, przemijanie i śmierć. Dla mnie najpiękniejsza jest przyroda niewspółczująca – chłodny świat w innym świecie” (D, s. 15).

⁴⁴ Nie należy oczywiście zapominać o tym, że Fromentin – podobnie jak inni dziewiętnastowieczni miłośnicy malarstwa holenderskiego – cenił krajobrazy Ruisdaela nie tylko ze względu na ich poetycki nastrój, ale także dlatego, że wyrażają one prawdę natury. Na ten temat zob. E. J. Walford, op. cit., s. 193–195.

⁴⁵ Cytuję z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 167. Podkreślenie i skróty w zapisie nazwiska Van Goyena pochodzą od Herberta. Fragment ten został wyjęty z artykułu opublikowanego, jak wskazuje Herbert, w 1875 roku: „Skromny pejzażysta Jan van Goyen obficie korzystał z tendencji nowego ducha. Darzony ogromnym szacunkiem w XVII wieku, widział swoją gwiazdę blednącą przez sto pięćdziesiąt lat; chętnie umieszczano go między niewiele znaczącymi postaciami, ale oto zaczyna grać główną rolę. Zachowaliśmy w pamięci czasy, gdy mariny i chałupy Van Goyena nie osiągały zbyt wysokich cen. Postrzegano je jako monotonne, bez wyrazu być może, niewystarczająco na-szkicowane: kupowano je rzadko. Dziś wiatr się odwrócił i Van Goyen ma kupców. Jesteśmy przekonani, że na nich zasłużył”. P. Mantz, *Jan van Goyen*, „Gazette des Beaux-Arts” 1875, Vol. 12, s. 138–139.

Możemy przypuszczać, że w tym przypadku to nie Fromentin, ale Mantz, rehabilitujący Van Goyena, okazuje się bliższy Herbertowi. Świadczą o tym zdecydowane słowa poety, który podkreśla w *Delcie*: „za przewodnika po starej, prowincjonalnej Holandii wybrałem – Jana van Goyena” (D, s. 15). Spróbujmy zatem przyjrzeć się, jak wyglądała ta podróż, kolejny już raz przywołująca na myśl dziewnastowieczne wyprawy:

Wóz skrzypi, trzeszczy, wtacza się z trudem na wielki garb ziemi – światło jest teraz miodowe – jeszcze jeden zakręt, po lewej stronie kępa brzoź, nachylona mocno ku wodzie kanału ciężkiej od brzoźów i cieni-
stych zieleni, zapachu mułu i gnijących pni drzew. Po prawej to, co przy
dużej fantazji można nazwać gospodarstwem: dom, od którego murów
odpada tynk, dach – stuletnia mapa nawałnic, ceglany wysoki komin
jak baszta, która odpiera ostatni atak. Jaki to kraj? Czyja dzielnica? Jak-
kie jest imię władcy?

Wybierając się z moim ulubionym malarzem krajobrazów, Janem van Goyen, nie byłem pewny, czy będziemy jechali traktem ziemi czy drogą wyobraźni. Van Goyen malował szereg tak zwanych Wiejskich uliczek; jedną z nich staraliśmy się opisać. Schemat tych kompozycji jest prosty, zaczynając od dna obrazu: wąski kanał, piaszczysta, rozjechana droga, szopa lub coś, co kiedyś było domem, a dzisiaj jest malowniczą ruiną, parę rachitycznych drzewek i zwierzę heraldyczne ubóstwa – koza. (D, s. 16)

Rodzi się pytanie, co ostatecznie ogląda Herbert – prawdziwe pejzaże czy krajobrazy w ramach. Poeta zastanawia się, czy podąży „traktem ziemi czy drogą wyobraźni”. Jego wcześniejsza deklaracja wskazywałaby na to drugie. I rzeczywiście – odnosimy wrażenie, że kolejne opisy krajobrazów pojawiające się w *Delcie* to po prostu ekfrazy dzieł Van Goyena. Poeta, poszukując świata, który widział siedemnastowieczny Holender, skupia się na obrazach, jednak i ta droga uchwycenia dawnych krajobrazów zawodzi, ponieważ w przypadku tych płócien nie mamy do czynienia z wiernym odtwarzaniem rzeczywistości, lecz z artystyczną kreacją. Wizją stworzoną – co prawda – na podstawie obserwacji natury, ale zrodzoną w wyobraźni

malarza⁴⁶. Poglądy Herberta są bliskie tezie, jaką na temat siedemnastowiecznego holenderskiego malarstwa pejzażowego stawia Simon Schama. Badacz ten stwierdza, że „to, co wydarzyło się w późnych latach dwudziestych i latach trzydziestych XVII wieku, było nie tyle zastąpieniem subiektywnego pejzażu przez obiektywny, ile podstawieniem jednego rodzaju subiektywności w miejsce innego”⁴⁷. Próba przeniknięcia wizji Holandii zapisanej na płótnach Van Goyena prowadzi Herberta do podobnych wniosków:

W dużym obrazie, znajdującym się w wiedeńskim Muzeum Historii Sztuki, rozpoznajemy bez trudu kościoły i wieże Dordrechtu nad wielką, szarą wodą, pociętą w regularne jak ornament fale o kształcie półksiężyców. Ale w pięknym obrazie w monachijskiej Pinakotece, *Widok Lejdy*, malarz przeniósł kościół św. Pankracego poza miasto, umieścił na półwyspie, z dwóch stron otoczył rzeką i stary kunsztowny gótyk króluje oto nad grupką rybaków, pasterzy i krów na drugim brzegu wymyślonego krajobrazu. Najczęściej topografia jego prac jest niejasna: gdzieś za wydumą, nad jakąś rzeką, u zakrętu drogi, pewnego wieczoru... Mówiono, że mistrz posiada w pracowni najtańsze, jakie tylko można sobie wyobrazić, elementarne rekwizyty: glinę, cegłę, wapno, ułamki tynku, piasek, słomę i z tych resztek odtrąconych od świata tworzył nowe światy. (D, s. 17)

Jak widać, Herbert bardzo dosłownie (czy wręcz zbyt dosłownie) traktuje artystyczne wizje Holendra, odnosząc malowane przez nie-

⁴⁶ Rozważania Herberta przypominają ustalenia, które Giovanni Pietro Bellori pomieścił w swoim traktacie *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę* wygłoszonym w 1664 roku w rzymskiej Akademii św. Łukasza, zaś opublikowanym w Rzymie w roku 1672. Bellori stwierdza: „Tego samego uczy nas Apolloniusz z Tiany, że [mianowicie] fantazja czyni malarza mądrzejszym niż naśladowanie, naśladowanie tworzy bowiem jedynie rzeczy, które on widzi, a fantazja także te rzeczy, których nie widzi, ustosunkowane [jedynie] do tych, które widzi”. Cyt. za: J. Białostocki, G. P. Belloriego „Idea malarza, rzeźbiarza i architekta”: manifest barokowego klasycyzmu, w: idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 69.

⁴⁷ S. Schama, *Dutch Landscapes: Culture as a Foreground*, w: *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, ed. P. C. Sutton, Boston 1987, s. 71.

go widoki do rzeczywistej topografii. Odnajduje błędy oraz przeinaczenia i na tej podstawie podaje w wątpliwość tezę, mówiącą, że siedemnastowieczne malarstwo holenderskie jest dokładnym odbiciem rzeczywistości. Jego zdaniem pejzażyści holenderscy nie sytuują się po stronie prawdy – jak chciał Fromentin – ale zmyślenia. Herbert nie zakłada zatem, że sztuka holenderska jest wiernym odzwierciedleniem świata. Dla autora *Martwej natury z wędzidłem* prawdziwsze niż przedstawiane widoki są pigmenty Van Goyena, materia malarzka dzieł Holendra, charakterystyczna dla monochromatycznej fazy jego twórczości⁴⁸, bowiem – jak tłumaczy poeta – „monochromatyzm jest trafnym skrótem widzialnej rzeczywistości, uchwyceniem blasku i atmosfery (sina poświata na moment przed burzą, ciężkie od leniwego złota światło letnich popołudni)” (D, s. 17). Po raz kolejny pojawia się stwierdzenie, mówiące o niemożliwości pełnego, doskonałego oddania świata.

Przy okazji rozważań na temat monochromatycznej techniki Van Goyena zostaje podjęty także problem holenderskiego światła⁴⁹, który powraca później w zakończeniu *Delty*. Poeta wprost sta-

⁴⁸ „W środkowym okresie swojej twórczości van Goyen maluje szereg świetnych, monochromatycznych dzieł z dominantą bistru, sepii, ciężkiej zieleni” (D, s. 17). Trzy fazy w twórczości Van Goyena wyróżnia Anna Dobrzycka. W pierwszej jego pejzaże powstawały pod wyraźnym wpływem Esaiasa van de Velde, w drugiej Van Goyen maluje przede wszystkim krajobrazy monochromatyczne, obrazy z trzeciego stadium twórczości mistrza charakteryzuje „różnorodność motywów i żywość kolorów”. A. Dobrzycka, *Jan van Goyen 1596–1656*, Poznań 1966, s. 13. Monochromatycznemu okresowi badaczka poświęca piąty rozdział swojej rozprawy, zatytułowany *Période des plus grandes réusites. Monochromie* (s. 42–54).

⁴⁹ W podobnym kontekście rozważania nad znaczeniem światła Holandii snuje Zbigniew Bieńkowski: „Kiedy w moskiewskiej galerii im. Puszkina eksponującej część holenderskiej kolekcji Ermitażu stałem razem z Wacławem Kubackim przed jednym z obrazów Gerrita Dou, nasz znakomity humanista, widząc moje przejęcie, powiedział chyba nie tylko od niechcenia: pan musi zobaczyć Holandię. Istotnie, ażeby pojąć to malarstwo, trzeba je zobaczyć w Holandii, w tym świetle, w którym powstało, w tym pejzażu, którego jest odbiciem. Tutaj, w Holandii, gdzie woda kanałów przecinających we wszystkich kierunkach miasta i miasteczka, nasycza powietrze wilgocią, każdy przedmiot, drzewo, czy dom, widziany nawet z oddalenia, ma kontur precyzyjny. W soczewce oka rzeczy nabierają plastyczności, jakiej nie miałyby w innych warunkach. Pejzaże miejskie

wia pytanie: „Czym jest światło Holandii, tak jasne dla mnie w obrazach, a nieobecne w bezpośrednim otoczeniu?” (D, s. 19). Mając do dyspozycji przedstawiony przez Herberta opis, skonstruowany na podstawie całodniowego studiowania holenderskich warunków atmosferycznych, można wysnuć wniosek, że rzeczywiste „światło Holandii” jest nieuchwytnie, nie daje się zdefiniować. Poeta oczywiście nie formułuje takiej odpowiedzi bezpośrednio, ale przedstawione przez niego „dowody” świadczą o tym, że holenderski krajobraz, jako typowy pejzaż północny, jest niemal pozbawiony światła: „ani śladu *lazzurro*” (charakterystycznego dla pejzażu południowego), a w zamian – notuje poeta – „wielka chmura o barwie popiołu” (D, s. 19). Herbert widzi ją w Scheveningen, gdzie posępne, ołowiane niebo oglądali wcześniej Fromentin, Makowski...

Malarska wrażliwość Pankiewicza, Makowskiego i Cybisa została ukształtowana pod silnym wpływem dziewiętnastowiecznych modeli percepcji. Wymienieni przez mnie polscy artyści, omawiając siedemnastowieczne pejzaże, niejednokrotnie powołują się na Fromentinowską koncepcję krajobrazu jako „portretu Holandii”, a także odnoszą się do kwestii związanych z techniką malarską Holendrów, ich warsztatem. „Realizm” tych reprezentacji – ich zdaniem – zostaje spotęgowany za sprawą prawdy waloru. Herbert z kolei podaje w wątpliwość dziewiętnastowieczne teorie widzenia. Sytuuje siedemnastowieczne pejzaże holenderskie raczej po stronie zmyślenia, ponieważ okazują się selektywne i nieodpowiadające rzeczywistej topografii. Nie są dla niego imitacją Holandii, ale jej wyobrażeniem, a więc malarską wizją. Herbert, inaczej niż Pankiewicz czy Makowski (najwierniejszy czytelnik Fromentina), nie jest w stanie zaakceptować dziewiętnastowiecznej koncepcji *mimesis*, dlate-

Jana van der Heyde czy Hioba Berckheyde są właśnie dzięki temu światłu uwyraźniającaemu każdy szczegół wierniejsze od dzisiejszej fotografii. Stoję przed katedrą w Haarlemie i porównuję ją z dwoma podobiznami: współczesną kolorową fotografią i reprodukcją obrazu Berckheyde’a. Oko Berckheyde’a oddało precyzyjniej kontury przedmiotów architektury niż nowoczesny obiektyw. Tutaj rzeczy atakują swoją wyrazistością i domagają się rekreacji”. Z. Bieńkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*, w: idem, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i nie-poezji*, Warszawa 1993, s. 66.

go stara się podać ją w wątpliwość czy wręcz zakwestionować. Ma świadomość, że przemierzając holenderską równinę, nie zobaczy – jak podróżnicy z XIX stulecia – świata malowanego przez siedemnastowiecznych pejzażystów. A ponieważ nie może podziwiać dawnych widoków *naar het leven*, pozostaje mu oglądanie „krajobrazów w ramach”, by spróbować w ten sposób zrekonstruować siedemnastowieczne modele percepcji pejzażu.

Petit pan de mur jaune* – Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji *Widoku Delft

Polscy pisarze niezwykle często nawiązywali w swojej twórczości do *Widoku Delft* Johanna Vermeera. Spośród dzieł Holendra to właśnie znajdująca się w haskim Mauritshuis panorama Delft posiada najwięcej literackich interpretacji⁵⁰. Próby mierzenia się z tym płótnem oznaczają zmagania z obrazem siedemnastowiecznego Delft, przefiltrowanym przez artystyczną wyobraźnię malarza. Christiane Hertel w książce *Vermeer. Reception and Interpretation* podkreśla: „Szczególne wyzwanie rzucane przez Vermeerowski *Widok Delft*

⁵⁰ Zob. A. Czerniawski, *Widok Delft*, w: idem, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969*, Kraków 1973, s. 40–43; A. Zagajewski, *Widok Delft*, w: idem, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, ilustracje J. Czapskiego (z *Dzienników*), Warszawa 2009 [reprint, Londyn 1985], s. 55. Te dwa wiersze poświęcone Vermeerowskiemu *Widokowi Delft* omawiał w kontekście problemów ekfrazy i reprezentacji Adam Dziadek. Zob. A. Dziadek, *Dwa „Widoki Delft” – Adam Czerniawski i Adam Zagajewski*, w: idem, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 60–73. Na ten temat zob. również: W. Ligęza, *Ocalone w kulturze*, w: idem, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 266–273. Za poetyckie wariacje na temat Vermeerowskiego *Widoku Delft* można uznać wiersze Jarosława Klejnockiego i Jacka Gutorowa, w których, co prawda, tytuł miejskiego pejzażu Holendra nie pada, pojawiają się jednak sygnały wyraźnie świadczące o tym, że przywoływany jest właśnie ten obraz. Zob. J. Klejnocki, *W drodze do Delft*, w: idem, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998, s. 16; J. Gutorow, *Niedokończony przekład z Vermeera*, w: idem, *Linia życia*, Kraków 2006, s. 26. Rezygnuję tu ze szczegółowej interpretacji wymienionych utworów, ponieważ poeci w swoich tekstach nie odwołują się bezpośrednio do Proustowskiej wizji *Widoku Delft*.

polega na tym, by zrozumieć syntezę dokumentalnego charakteru pejzażu miejskiego z jego głęboko estetycznym, metaforycznym wymiarem⁵¹. Topograficzny wizerunek zostaje zderzony z malarską wizją. Aby uchwycić *Widok Delft*, nie wystarczy zatem wyznaczyć kierunku geograficznego czy zidentyfikować budynki. Oczywiście, niejednokrotnie sporządzano inwentarz Vermeerowskiego dzieła, ale rekonstrukcje te traktowano wyłącznie jako jeden z elementów analizy płótna:

Ujęcie Vermeera pokazuje Delft od południa, zza kanału Schie, na którym stały zakotwiczone statki i barki wożące towary i ludzi między Rotterdamem a Schiedamem. Nad kanałem przerzucony jest mostek, po którego obu stronach znajdują się bramy miejskie, z lewej strony brama schiedamska, a z prawej brama rotterdamka. Za mostem w słońcu wznosi się wieża Nieuwe Kerk. Widz odnosi wrażenie, że Vermeer malował ten obraz z natury, z pełną dokładnością topograficzną⁵².

Wrażenie fotograficznej precyzji jest jednak pozorne. Vermeer – jak wiemy – dokonał znaczących transformacji⁵³. Walter Liedtke zwraca uwagę na kompozycyjne zabiegi Vermeera, za sprawą których *Widok Delft* postrzegamy tyleż jako tradycyjną wedutę, detalicznie odtwarzającą konkretny profil miasta, co malarską syntezę Delft: „Formalne udoskonalenia Vermeera przekształcają szczegółowy topograficzny widok konwencjonalnego typu w majestatyczną i iluzjonistyczną kompozycję. Poszczególne budynki są natychmiast rozpoznawalne, ale zaledwie udokumentowane: każdy motyw podporządkowany jest wrażeniu całości”⁵⁴. Problematyczne jest również zagadnienie artystycznej techniki Holendra. Niektóre tajniki warsztatu malarza – mimo wysiłków wielu badaczy – pozostają nieprzeniknione. Nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi na – zdawało-

⁵¹ Ch. Hertel, *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge 1996, s. 79.

⁵² A. K. Wheelock, Jr., *Jan Vermeer*, przeł. M. Rączkowska, Warszawa 1994, s. 30–31.

⁵³ Na ten temat zob. A. K. Wheelock, Jr., C. J. Kaldenbach, „*Vermeer's View of Delft and His Vision of Reality*”, „*Artibus et Historiae*” 1982, Vol. 3, No. 6, s. 9–35.

⁵⁴ W. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Zwolle 2000, s. 224.

by się – podstawowe pytania, czy Vermeer malował swoje arcydzieło *naar het leven*, czy w trakcie pracy nad nim używał *camera obscura*⁵⁵:

Przedmiotem sporu badaczy – pisze Antoni Ziemia – jest użycie przenośnej *camera obscura* przy malowaniu *Widoku Delft*, mające powodować istotne korektury optyczne wobec realnego wyglądu miasta. Jakkolwiek by było, Vermeer dokonał daleko idących zmian w panoramie tego wycinka sylwety Delft. Widoczne w reflektogramach rentgenowskich i w podczerwieni *pentimenti* – autorskie zmiany kompozycyjne, wskazują, że świadomie zagęścił widok zabudowy, by jak najwięcej domostw i budowli zmieścić w kadrze obrazu, by nasycić wielością budynków obrany kadr sylwety miasta. Dowodzi to, iż chciał pokazać swe miasto najpełniej, jak tylko można, i że jego intencją było stworzenie nie tyle topograficznego wizerunku, co alegorycznej wizji idealnego miasta [...]⁵⁶.

Ziemia postrzega Vermeerowskie przekształcenia faktycznego wizerunku miasta jako zabiegi idealizujące. *Widok Delft* staje się wówczas alegorycznym obrazem miasta w ogóle⁵⁷. Fragment okazuje się

⁵⁵ Problem ten rozważa w eseju o Vermeerze Joanna Pollakówna – pisarka i historyk sztuki: „Porównanie ze współczesnymi sztuczonymi panoramami Delft pokazuje, że Vermeer bynajmniej nie starał się wiernie skopiować sylwety miasta. Choć prawdopodobnie posługiwał się *camera obscura*, to uzyskany na jej ekranie widok bardziej był mu inspiracją w rozłożeniu napięć kolorów i światła niż uściśleniem porządku i proporcji budynków, które swobodnie przekomponował dla rytmu swojej kompozycji. Nie był przecież odtwórcą, lecz twórcą genialnym, który – widać to wyraźnie, gdy ma się przed oczami większą liczbę jego obrazów – pragnął rozstrzygnąć stawiane sobie zadanie” J. Pollakówna, *Światło i miara*, w: eadem, *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 190. Podobne spostrzeżenia pojawiają się w pracach innych historyków sztuki: „[...] hipoteza, że Vermeer używał *camera obscura* w niektórych stadiach pracy zyskuje na znaczeniu ze względu na uzyskane przezeń szczególne efekty świetlne, kolorystyczne, atmosferyczne i rozproszenie najjaśniejszych punktów wzdłuż oddalonego nabrzeża”. A. K. Wheelock, Jr., C. J. Kaldenbach, op. cit., s. 20.

⁵⁶ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 281–282.

⁵⁷ Innego zdania jest Czerniawski, który stwierdza w swoim wierszu: „Są to składniki najprostsze / woda cegły obłoki światło słońca / grupki kobiet mężczyzny małych dzieci / zbyteczna jest interpretacja alegoryczna / niepotrzebne szczegóły biograficzne / zagadkowe historyczne tło / ustrój społeczny i stan gospo-

całością. Podobnie można interpretować słowa Marcela Prousta, który w liście do Jeana-Louisa Vaudojera, po tym jak 18 października 1902 roku po raz pierwszy ujrzał *Widok Delft* w Mauritshuis, wyznawał: „Od chwili, kiedy zobaczyłem w haskim muzeum *Widok Delft*, wiedziałem, że zobaczyłem najpiękniejszy obraz świata”⁵⁸. Proustowski określenie: „najpiękniejszy obraz świata” („le plus beau tableau du monde”), daje się bowiem odczytać dwojako: „*Widok Delft* jest najpiękniejszym obrazem na świecie” i – jednocześnie – „*Widok Delft* to najpiękniejszy obraz przedstawiający świat”, swoista synteza rzeczywistości. Echo tej wypowiedzi można odnaleźć w jednym z artykułów Vaudojera, opublikowanych w „L’Opinion” 30 kwietnia oraz 7 i 14 maja 1921 roku: „*Widok Delft* Vermeera jest być może obrazem świata (*le tableau du monde*), który najlepiej wyraża poezję meteorologiczną – jeśli można w ten sposób rzec – pejzażu; i trudno byłoby stwierdzić, jak bardzo pretensjonalne wydają się – jeśli tylko długo patrzyliśmy na to płótno zwarte i gęste – roz-

darki”. A. Czerniawski, *Widok Delft*, s. 41. Poeta chce patrzeć na *Widok Delft* niejako nieuprzedzony, dlatego z góry rezygnuje z przywoływania jakichkolwiek kontekstów interpretacyjnych. Pragnie ujrzeć siedemnastowieczne Delft, miasto Vermeera. Niestety, współczesne Delft nie jest tożsame z przedstawieniem z haskiego Mauritshuis: „Teraz urbanistyka betonu stali szkła / zakryła mi widok Delft / uczniwi obywatele mają dach nad głową / dzieci mają huśtawki w ogrodach i baseny ryb / ale widok rudawej cegły Delft / ale widok ocienionych kanalików Delft / jest zakryty”. Ibidem, s. 40. Czerniawskiego nie interesują ustalenia historyków sztuki na temat idealizujących zabiegów malarza, chce uchwycić konkretny moment, który zatrzymał na swym płótnie Vermeer: „Miał szczęście że ujrzał Delft / może i dziś wystarczy bilet drugiej klasy / ale by widok także utrwalił nie tylko w pamięci / potrzebny był ktoś kto żył w roku 1657 / kto albo miasto od dziecka znał / albo przyjechałszy z daleka za interesami / szedł spacerkiem piaszczystym nadbrzeżem kanału / szedł po prawej mając mury wieżyczki miasta / szedł gdy dopisywała pogoda / poprzedniego dnia było parno lecz w nocy / spadł deszcz były pioruny / dlatego teraz w chłodniejszym powietrzu / obłoki przelatują szybko po czystym niebie / czasem są nawet chmury ciemniejsze gradowe / i właśnie w ten dzień / taki jest widok Delft / tylko niektóre domy rozświetlone słońcem / mury miejscami szare przygaszone”. Ibidem, s. 40–41.

⁵⁸ M. Proust, list do J.-L. Vaudojera z 1 maja 1921 roku, w: idem, *Correspondance*, Vol. 20, éd. Ph. Kolb, Paris 1970–1993, No. 117: „Depuis que j’ai vu au Musée de la Haye la *Vue de Delft*, j’ai su que j’avais vu le plus beau tableau du monde”.

wlekłe i rozproszone zabawy malarzy impresjonistów”⁵⁹. Jednak nie tylko Proustowskie sformułowanie użyte w liście do Vaudoyera⁶⁰ jest powtarzane przez innych twórców. Również – a może przede wszystkim – wizja *Widoku Delft* zawarta w *Uwięzionej*, piątym tomie *W poszukiwaniu straconego czasu*, zaciążyła na późniejszych literackich interpretacjach tego obrazu.

Wydaną w 1990 roku książkę *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* zamyka apendyks *Question de détail, question de pan*⁶¹, w którym Georges Didi-Huberman przedstawia (między innymi) oryginalną interpretację Vermeerowskiego *Widoku Delft*, będącą swoistym komentarzem do Proustowskiej wizji holenderskiego arcydzieła. W swoim eseju Didi-Huberman stara się pokazać, jakie konsekwencje wynikają z wybranego modelu percepcji *Widoku Delft*. Co innego bowiem poznaje człowiek, który widzi (*voit*) obraz, a co innego ten, który na niego patrzy (*regarde*). Przykładem osoby widzącej Vermeerowskie arcydzieło jest – zdaniem Didi-Hubermana – Svetlana Alpers, autorka głośnej, budzącej liczne kontrowersje książki *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Przedstawiona przez badaczkę dwutorowa interpretacja *Widoku Delft* zakłada możliwość albo realistycznej (mimetycz-

⁵⁹ J.-L. Vaudoyer, *Vermeer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts”, novembre 1966, s. 297.

⁶⁰ Słowa te przywołuje w eseju o Vermeerze Wojciech Wencel: „przed stu laty Marcel Proust nazwał *Widok Delft* »najpiękniejszym obrazem świata«. W. Wencel, *Spadająca gwiazda*, w: idem, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003, s. 75.

⁶¹ G. Didi-Huberman, *Appendice. Question de détail, question de pan*, w: idem, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, s. 271–318. Dalej jako D-H i numer strony. Istnieje polski przekład interesującego mnie szkicu, jednak ze względu na decyzję translatorską Barbary Brzezickiej, związaną z tłumaczeniem słowa *pan* – pojęcia dla moich rozważań kluczowego, bo odsyłającego do Proustowskiego *petit pan de mur jaune* – postanowiłam z niego zrezygnować. Brzezicka, tłumacząc *pan* jako „połać”, nie odnosi się bowiem do polskiego przekładu *W poszukiwaniu straconego czasu*, gdzie *pan* to „kawalek”. Zob. idem, *Dodatek. Pytanie o szczegół, pytanie o połać*, w: idem, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 155–184.

nej), albo metafizycznej lektury płótna z haskiego Mauritshuis. Obie propozycje budzą jednak wyraźny sprzeciw Didi-Hubermana⁶².

Zdaniem filozofa Alpers stara się dowieść – odrzucając w ten sposób ikonologiczne interpretacje – że siedemnastowieczne płótna holenderskie „niczego nie opowiadają” (D-H, s. 286). Jednym z takich obrazów ma być właśnie *Widok Delft* Vermeera, który jest tylko WIDOKIEM: „La *Vue de Delft* est une VUE, tout simplement” (D-H, s. 286). Zadaniem interpretującego WIDOK nie byłoby zatem pisanie (*écrire*) interpretacji, rozumiane jako niekończąca się ekfrazą (D-H, s. 316), ale opisywanie (*décrire*), dowodzenie, że obraz jest śladem rzeczywistego widoku, a więc reprezentacją siedemnastowiecznego Delft – dzieło Vermeera należy postrzegać, zdaniem Alpers, jako *the art of describing*: „Delft jest niemal pochwycone lub wchłonięte – jest tam po prostu dla patrzenia”⁶³.

Didi-Huberman wskazuje na błąd w koncepcji Alpers. Dowodzi, że przedstawione w *The Art of Describing* odczytanie jest – wbrew intencjom autorki – tylko kolejną metaforą. „Spostrzegamy, że w argumentacji Alpers mit czystego ODBICIA SEMANTYCZNEGO zastąpiony zostaje mitem czystego ODBICIA WIZUALNEGO” (D-H, s. 286), co prowadzi Didi-Hubermana do wniosku, że w jej pracy „prymat znaczenia ustąpił miejsca prymatowi referencji” (D-H, s. 287). Badacz podkreśla, że interpretacja Alpers jest zakorzeniona w Keplerowskim *ut pictura, ita visio*⁶⁴. Zapropionowana przez Alpers realistycz-

⁶² Dyskusję Didi-Hubermana z Alpers relacjonuje również A. Leśniak, *Studium detalu. Bruegel, Vermeer, Proust*, w: idem, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 81–83.

⁶³ S. Alpers, „*Ut pictura, ita visio*”: *Kepler's Model of the Eye and the Nature of Picturing in the Nord*, w: eadem, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1984, s. 27.

⁶⁴ Z innych nieco powodów zadłużenie Alpers w teorii Johanna Keplera krytykuje Antoni Ziemia, a za nim – Maria Poprzęcka: „W 1983 roku Svetlana Alpers w swej [...] książce, *The Art of Describing*, rozpropagowała tezę o głębokim wpływie optycznych koncepcji Keplera na wyobraźnię artystów holenderskich i ich sposób obserwowania świata oraz pojmowania obrazu. Kepler w *Ad Vitellionem paralipomena* (1604) pisał o projekcji widoku na siatkówce jako o »malującym się« na niej obrazie: »ut pictura, ita visio« – widzenie jest niczym malowany obraz. Cóż, metafora to wprawdzie nader efektywna, ale tylko metafora. Kepler traktował ją jedynie jako powierzchowne porównanie, retoryczny frazes,

na lektura płótna zakłada definiowanie malarstwa jako „graficznego opisu świata” (D-H, s. 289), w tym sensie *Widok Delft* należałoby postrzegać jako „DETAL z miasta Delft” (D-H, s. 289).

Z kolei argumentacja metafizyczna każe widzieć w Vermeerze „niezrównanego geniusza malarstwa” (D-H, s. 289), którego płótna „odkrywają coś, co możemy nazwać metafizyką zwyczajną, a nawet banalną” (D-H, s. 289). W tym kontekście *Widok Delft* staje się „celebracją Świata” (D-H, s. 289). Tego samego świata, który powstał w wyniku „czystego ODBICIA WIZUALNEGO”, ale teraz został uwznioślony. Do „DOKŁADNOŚCI technicznej” dołączyła zatem „metafizyczna AUTENTYCZNOŚĆ”, za sprawą której „powracamy do myślenia o temacie malarstwa jako transcendentnym” (D-H, s. 289). Didi-Huberman dowodzi w ten sposób, że Alpers, wyraźnie sprzeciwiająca się ikonologicznej wykładni malarstwa holenderskiego, w rzeczywistości nie przedstawiła żadnej kontrpropozycji, ale stworzyła coś, co można nazwać „rewersem” ikonologii (D-H, s. 289–290).

Tezom Alpers, która absolutyzuje „czyste” oko malarza, postrzegając je jako soczewkę, nie zaś ludzki organ, Didi-Huberman przeciwstawia Proustowską wizję *Widoku Delft*. Chodzi oczywiście o istotny wątek *W poszukiwaniu straconego czasu* – opis śmierci Bergotte’a. Pisarz ten umiera właśnie przed *Widokiem Delft*, na paryskiej wystawie malarstwa holenderskiego:

Umarł w następujących okolicznościach. Dość lekki atak uremii sprawił, że mu zalecono spokój. Ale ponieważ jakiś krytyk napisał, iż w *Widoku Delft* Ver Meera (wypożyczonym przez haskie muzeum na wystawę Holendrów) – obrazie, który Bergotte uwielbiał, sądząc, że go zna bardzo dobrze – kawałek żółtej ściany, której Bergotte sobie nie przypomniał, wymalowany jest tak wspaniale, że kiedy się patrzy wyłącznie na ten fragment, wydaje się niby szacowne dzieło sztuki chińskiej,

a nie jako definicję – ani widzenia, ani obrazowania. Luźna metafora dawnego uczonego posłużyła jednak Alpers jako uzasadnienie i fundament »naocznego« i »czysto wizualnego« aspektu malarstwa holenderskiego i jego funkcji optycznej wiernego odbicia rzeczywistości”. A. Ziemia, op. cit., s. 37–38. Zob. również: M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 208. Poprzęcka wspomina również o polemice Didi-Hubermana z koncepcją Alpers. Zob. ibidem, s. 220.

samowystarczalne w swojej piękności. Bergotte zjadł parę kartofli, wyszedł z domu i udał się na wystawę. Wstępując na pierwsze stopnie uczył zawrót głowy. [...] W końcu znalazł się przed obrazem Ver Meer, który pozostał mu w pamięci bardziej olśniewający, bardziej różny od wszystkiego, co znał, ale w którym, dzięki artykułowi krytyka, pierwszy raz zauważył drobne postacie ludzkie malowane niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany. [...] „Tak powinienem był pisać – powiedział sobie. – Moje ostatnie książki są za suche; trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie, jak ten fragment żółtej ściany”⁶⁵.

Analizując fragment *W poszukiwaniu straconego czasu*, badacz powraca do skonstruowanej wcześniej opozycji pisać (*écrire*) – opisać (*décrire*). Proust, jego zdaniem, „uczy nas, w którym momencie pisanie (*écrire*) jest przeciwieństwem opisywania (*décrire*)”, czyli kiedy „MALOWANIE JEST PRZECIWIEŃSTWEM ODMALOWYWANIA (*peindre est le contraire de dépeindre*)” (D-H, s. 291). W tym kontekście Didi-Huberman, raz jeszcze odrzucając ustalenia Alpers, podkreśla znaczenie Proustowskiej interpretacji:

Widok Delft nie jest tam przedstawiony ani jako opis świata takiego, jakim był w XVII wieku – pochwycenie topograficzne czy fotograficzne, „powierzchnia opisowa”, jak mówi Alpers – ani jako metafizyczna celebrowanie widzialnego „raju konieczności”. Przeciwnie, jest kwestią MATERII (*matière*) oraz WARSTWY (*couche*), z jednej strony: jesteśmy tam na nowo odesłani do źródła kolorów, z którego cała reprezentacja malarska czerpie swoje głębie lub swoją głębię, jak chcemy; i wstrząsu oraz śmiertelnego drgania, z drugiej – czymś, co można nazwać traumą, szokiem, SERIĄ UDERZEŃ KOLORU (*une volée de couleur*). (D-H, s. 291–292)

Zdaniem Didi-Hubermana najistotniejszym elementem obrazu jest – pominięta przez Alpers – materia malarska, dzięki której powracamy do myślenia o kolorze. To właśnie za sprawą koloru patrzący na obraz doznaje wstrząsu. Nieprzypadkowo Bergotte umiera przed

⁶⁵ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 5: *Uwięziona*, Warszawa 1992, s. 169.

Widokiem Delft wpatrzony w *petit pan de mur jaune*. Interpretację interesującego nas fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu* Didi-Huberman opiera na istotnej semantycznej różnicy – którą wykazuje – chodzi o słowa detal (*détail*) i kawałek (*pan*). Jest to podstawowa opozycja, na której badacz buduje odczytanie nie tylko *Widoku Delft*, ale także innych płócien Vermeera oraz *Pejzażu z upadkiem Ikara* Pietera Bruegla Starszego. W tym momencie należy powrócić do sygnalizowanej wcześniej opozycji widzieć (*voir*) i patrzeć (*regarder*). Przykładem osoby widzącej haskie arcydzieło jest – jak dowodził Didi-Huberman – Alpers.

Didi-Huberman zwraca również uwagę na istotną trudność związaną ze słynnym określeniem włożonym w usta Bergotte'a: „*Petit pan de mur jaune*: można by zapytać – i wyobrażam sobie tłumacza wahającego się w tej kwestii – do którego słowa dokładnie odnosi się przymiotnik” (D-H, s. 292–293). Widzieć (*voir*) obraz oznacza utożsamiać reprezentację z rzeczywistością, odnaleźć w prawdziwym Delft namalowane elementy⁶⁶. Wówczas słowo „*ŻÓŁTY* odnosi się do muru. To świat, to mur, który jawił się jako żółty oczom Vermeera, tego dnia, prawdopodobnie między 1658 a 1660 rokiem, na brzegu” (D-H, s. 293). Mamy zatem do czynienia z „czasem »zatrzymanym«, z uobecnieniem siedemnastowiecznego Delft. Didi-Huberman konkluduje, że dla widzących *Widok Delft*: „to mur jest żółty, i, jako mur, JEST ON DETALEM (*il est un détail*)” (D-H, s. 293). Widzenie detaliczne (*en détail*) zakłada zbliżenie się do obrazu i, następnie, podzielenie go na części. Dojście do całościowego rozumienia, czyli uspołnienie obrazu, jest możliwe dzięki dodaniu do siebie wszystkich tych elementów. Wówczas można stworzyć coś, co Didi-Huberman nazywa „WYCZERPUJĄCYM OPISEM (*exhaustive description*)” (D-H, s. 274), dotarciem do całościowej wiedzy o dziele sztuki

⁶⁶ Malowanej przez Vermeera panoramy miasta poszukiwał Adam Zagajewski: „Pamiętam, że kiedyś, będąc w Holandii, chyba na festiwalu poezji w Rotterdamie, pojechałem pociągiem – nie jest to długa podróż – do Delft i znalazłem miejsce, z którego patrzył na swoje miasto Vermeer, malując sławny *Widok Delft*. Znajdują się tam teraz trzy betonowe ławki. Na jednej z nich siedziało dwóch emerytów, pozostałe dwie były puste”. A. Zagajewski, *Lekka przesada*, Kraków 2011, s. 185.

ki – a więc wyczerpaniem go. Widzieć (*voir*) staje się wtedy bliskie wiedzieć (*savoir*). Akcent nie pada zatem na czynność oglądania, ale na jej wynik, rezultat, konkretną korzyść poznawczą. Całość byłaby więc po prostu sumowalnym zbiorem detali.

Zaś patrzeć (*regarder*) na *Widok Delft*, „jak Bergotte, który »przykuwa« do niego swoje oko do tego stopnia, że wprawia go w osłupienie”, znaczy dostrzegać, że to „kawałek (*pan*) jest żółty” (D-H, s. 293). Didi-Huberman podkreśla, że „żółtość obrazu Vermeera, jako kolor, JEST KAWAŁKIEM (*est un pan*), poruszającą strefą malarstwa, malarstwa postrzeganego jako »wyszukana« (*»précieuse«*)⁶⁷ i traumatyczna rzecz materialna” (D-H, s. 294). Filozof zwracał wcześniej uwagę na niebezpieczeństwo przeoczenia kwestii materii malarskiej, jeśli skoncentrujemy się wyłącznie na detalach: „»La peinture ou le détail!« – malarstwo [...] ginie” (D-H, s. 278). Należy przede wszystkim zwrócić uwagę na to, że malarstwo powstaje nie ze zwierciadlanego odbicia rzeczywistości, ale z farby (D-H, s. 280).

Przedstawiona przez Didi-Hubermana koncepcja powstała na gruncie dwudziestowiecznych teorii percepcji dzieła sztuki, polskim pisarzom zaś bliższa jest, zakorzeniona w dziewiętnastowiecznym paradygmacie myślenia, realistyczna i metafizyczna interpretacja zarówno *Widoku Delft*, jak i stworzonej przez Prousta wizji Vermeerowskiego arcydzieła.

Czapski o przedśmiertnym olśnieniu Bergotte’a

Józef Czapski swój pierwszy esej o Marcelu Prouście napisał w 1928 roku, sześć lat po śmierci autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Zatytułował go *Marceli Proust*⁶⁸. Kolejny szkic poświęcony Francuzowi: *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Griazowitz* – cykl odczytów wygłoszonych w obozie w Griazowcu w latach

⁶⁷ Didi-Huberman odwołuje się tu do określenia użytego przez Bergotte’a: „la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune”. Żeleński tłumaczy „la précieuse matière” jako „szacowna materia”, rezygnuję tu z zaproponowanego przez Boya przymiotnika „szacowna” i zastępuję go słowem „wyszukana”.

⁶⁸ J. Czapski, *Marceli Proust*, w: idem, *Patrząc, z autopoportretem i 19 rysunkami* Autora, Kraków 1983, s. 9–29. Dalej jako MP i numer strony.

1940–1941, spisanych przez jego przyjaciół – po raz pierwszy ukazał się w 1948 roku w „Kulturze”⁶⁹. Późniejsze uwagi o Prouście, rozproszone w esejach i dziennikach, pochodzą już z czasów powojennych. Co jednak bardzo istotne, spostrzeżenia, które zawarł Czapski w swoich wczesnych szkicach o Prouście, nie zdezaktualizowały się. Wręcz przeciwnie, zostały przezeń powtórzone i przez to wzmocnione.

Zasadniczą tezę Czapski postawił już na początku, w jednym z pierwszych akapitów eseju *Marceli Proust*: „Dzieło Prousta jest SKONSTRUOWANĄ CAŁOŚCIĄ i jako całość trzeba doń podchodzić” (MP, s. 10). Interpretacja ta nie wyklucza jednak innej konstatacji – Czapski bowiem dostrzega u Prousta również Balzakovskie z ducha przywiązanie do szczegółu, mające – na co zwracają uwagę zarówno historycy literatury, jak i historycy sztuki – swoje źródło w siedemnastowiecznych obrazach Holendrów. „Z Balzakiem – pisze Czapski – łączy Prousta pasja do szczegółów” (MP, s. 19). Jednym z najśłynniejszych, jeśli nie najślynniejszym detalem pojawiającym się w powieści Prousta, odsyłającym do holenderskiego malarstwa złotego wieku, jest *petit pan de mur jaune*, który olśnił umierającego przed *Widokiem Delft* Bergotte’a.

Ruth Bernard Yeazell podkreśla, że technika powieściowa Honoré de Balzaca, przedstawiającego z największą starannością i drobniawością życie mieszczan oraz wygląd ich domostw, jest literacką transpozycją siedemnastowiecznych holenderskich scen rodzajowych w stylu Pietera de Hoocha czy Gerrita Dou⁷⁰. Badaczka jednak – inaczej niż Czapski – nie stawia znaku równości między Balzakovskim i Proustowskim stosunkiem do szczegółu. Pisze, że „żółty kawałek Vermeera jest mimo wszystko daleki od tego rodzaju detali, z którymi Balzak na przykład w sposób ambiwalentny utożsamiał swoją pracę”⁷¹. Yeazell dotyka tu niezwykle ważnego problemu sto-

⁶⁹ Idem, *Proust w Giazowcu*, przeł. T. Skórzewska, w: idem, *Czytając*, Kraków 1990, s. 160. Dalej jako PwG i numer strony.

⁷⁰ Zob. R. Bernard Yeazell, *Balzac's Bourgeois Interiors and the Quest for the Absolute*, w: eadem, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton–Oxford 2008, s. 58–90.

⁷¹ Eadem, *Proust Genre Painting and the Rediscovery of Vermeer*, w: ibidem, s. 186.

sunku pisarza do własnej sztuki. Problemu, który dla Czapskiego stanowił klucz do zrozumienia zarówno przedśmiertnego olśnienia Bergotte'a „żółtym kawałkiem muru”, jak i Proustowskich poglądów na temat uprawianej przezeń twórczości literackiej⁷²:

Proust żyje CAŁY dla swego dzieła i życie swoje odczuwa jedynie jako funkcję powstającego dzieła, w którego wielkość od chwili jak mu się oddał całkowicie, zdaje się nigdy nie wątpić. Proust jest wyżyty. Czy jest szczęśliwy? Ależ na pewno tego zapytania nawet sobie nie stawia, o jedno tylko mu chodzi: ZDĄŻYĆ. Skończyć swe dzieło, ZWYCIĘŻYĆ w wyścigu ze śmiercią⁷³.

Zdaniem Czapskiego uprawnione jest identyfikowanie przedśmiertnych refleksji Bergotte'a z poglądami Prousta. W eseju *Proust w Gria-zowcu* pojawia się nawet zapis „Bergotte-Proust” (PwG, s. 160), wyraźnie świadczący o tym utożsamieniu. Czapski jest oczywiście świadomy, że – kreując swego bohatera – Proust wzorował się przede wszystkim na Anatolu Fransie: „Tworząc tę postać, Proust opiera się na obserwacji Anatola France'a, którego Bergotte wielu cechami przypomina; a także na doświadczeniach własnych z ostatniej epoki pisarskiej” (PwG, s. 158), jednak to, co dotyczy śmierci Bergotte'a, ma – w jego przekonaniu – źródło w biografii Prousta: „Śmierć Bergotte'a, długa choroba, która ją poprzedziła, [...] ściśle wiąże się w mej pamięci ze śmiercią samego Prousta” (PwG, s. 162). Swoje twierdzenie autor *Patrząc* uzasadnia, przywołując wspomnienia dotyczące ostatnich, przedśmiertnych poprawek naniesionych przez Prousta w dziele swego życia. Czapski cytuje fragment relacji François Mauriac:

⁷² Jan Błoński podkreśla, że kwestia ta była dla Prousta niezwykle istotna: „Ponieważ cały światopogląd Prousta skupia się na problemie dzieła sztuki, które stanowi jedyne usprawiedliwienie jednostkowego istnienia i zarazem bramę do lepszego i prawdziwszego życia, musiał on, pisząc powieść, wbudować w narrację własną teorię powieści czy sztuki w ogóle”. J. Błoński, *Przedmowa*, w: *Proust w oczach krytyki światowej*, wyb., red. i przedmowa J. Błoński, Warszawa 1970, s. 6–7.

⁷³ J. Czapski, „Ja”, w: idem, *Tumult i widma*, Kraków 1997, s. 207.

W tylko co wydanych urywkach dziennika Mauriaca znajduję ustęp pod 19 listopada 1922: „Wychodzę z pokoju, gdzie spoczywa Marcel Proust. Przestał cierpieć wczoraj 18 listopada. Piękna twarz człowieka, który usnął. To mieszkanie obskurne (*meublé sordide*) świadczy o przedziwnym ascetyzmie, który osiąga pisarz w swoim paroksyzmie. Cóż za obnażenie twórcy przez jego twórczość. Żył on tylko jeszcze dla niej. »Kiedy skończę moje dzieło, będę się leczył« – mówił Celestynie. Odmawiał jedzenia, nie przyjmował nikogo. W nocy z piątku na sobotę dyktował Celestynie »wrażenia śmierci«, mówiąc »to mi się przyda do śmierci Bergotte’a«. Paul Monard mi powiedział »nie stwarza się tylu istot, nie dając im swojego życia«”.

To wszystko, co Mauriac zapisuje w dobie po śmierci pisarza. (PwG, s. 109–110)

Czapskiemu niezwykle silnie utkwiły w pamięci szczegóły dotyczące śmierci Prousta. Świadczy o tym fakt, że nieustannie powraca do tego zdarzenia⁷⁴, akcentując znaczenie ostatniej korekty dokonanej przez konającego już pisarza: „Jeśli chcemy wysledzić ostateczne myśli Prousta o życiu i śmierci, myśli, które powstają w człowieku, gdy nagromadziwszy długoletnie doświadczenie, sam staje wobec zbliżającego się końca – klucz do nich znajdziemy w postaci Bergotte’a” (PwG, s. 157–158). Czapski z pamięci relacjonuje szczegóły, za sprawą których uprawniona wydaje się jego propozycja, aby elementy biografii Prousta traktować jako pierwowzór okoliczności śmierci Bergotte’a opisanych w powieści:

Śmierć Bergotte’a następuje w czasie wystawy wielkiego holenderskiego mistrza Vermeera, ukochanego malarza Bergotte’a i Swanna.

⁷⁴ Podobny opis pojawia się w eseju *Marceli Proust*: „[Proust] Pracuje uporczywie do końca i jeszcze w noc przed śmiercią dyktuje wstawki do opisu ostatnich chwil Bergotte’a: »Muszę zrobić kilka poprawek teraz, kiedy sam jestem prawie w tym samym stanie«. Umiera w nocy 18 października 1922 r., zachowując zupełnie jasną świadomość wśród okropnych bólów. Po śmierci znaleziono papierek, zalany lekarstwem; były na nim skreślone nieczytelne słowa, pisane ręką konającego, między którymi zdołano odcyfrować imię Forcheville, imię drugorzędnej postaci jego powieści” (MP, s. 15). O śmierci Bergotte’a Czapski pisze również w dzienniku i szkicu „Ja”. Zob. idem, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 14; idem, „Ja”, s. 205–206, 211.

Dowiedziałem się przypadkiem, że przyjaciel Prousta, pisarz Jean Louis Vaudoyer, już po wojnie zaciągnął go na wystawę malarstwa holenderskiego, i że Proust miał tam na samej wystawie potężny atak serca.

W *Albertynie*⁷⁵ Bergotte decyduje się raz jeszcze zobaczyć Vermeera, choć zdaje sobie sprawę, że wobec złego stanu zdrowia, wyprawa ta jest wielkim ryzykiem. Wchodząc, zostaje natychmiast owładnięty tajemniczym czarem, chińską przejrzystością i finezją, całą muzyką tych płócien. Zatrzymuje się w szczęśliwej ekstazie przed pejzażem przedstawiającym domy na nadmorskiej plaży⁷⁶. Widzi drobnutkie błękitne postacie na różowym piasku i skrawek żółtego muru. Przed tym obrazem robi swój ostatni pisarski rachunek sumienia. (PwG, s. 159–160)

Vaudoyer być może rzeczywiście fizycznie „zaciągnął” chorego Prousta na wystawę, jednak z liściku, który Proust posłał Vaudoyerowi, wynika, że wspólne wyjście zaproponował Proust: „Nie położyłem się spać – wyznaje Proust – by pójść zobaczyć tego ranka Ver Meera i Ingres’a. Chciałby Pan zaprowadzić tam umierającego, którym jestem, i który wesprze się na Pana ramieniu”⁷⁷. Hélène Adhémar podkreśla, że impulsem do obejrzenia eksponowanej w Jeu de Paume kolekcji malarstwa holenderskiego był dla pisarza zapewne jeden z artykułów o Vermeerze, opublikowanych przez Vaudoyera *L’Opinion*. Także Lorenzo Renzi wskazuje na to, że Proust, opisując *Widok Delft*, wzorował się na tej pracy, więcej – stwierdza, że artykuł Vaudoyera był pierwowzorem tekstu o Vermeerze, który Bergotte czytał przed wyjściem na wystawę Holendrów. „Pytamy – podkreśla Renzi – ile Proust zawdzięcza Vaudoyerowi, który nie tylko użyczył mu ramienia, ale napisał również pamiętny artykuł, rzeczywisty *pendant* artykułu z gazety, który w *Uwięzionej* pobudził (lub lepiej – na nowo pobudził) zainteresowanie Bergotte’a?”⁷⁸

Czapski wylicza niepokojące bohatera powieści Prousta elementy *Widoku Delft*. Bergotte pragnie ujrzeć te – w jego przekonaniu –

⁷⁵ Czapskiemu chodziło zapewne o *Uwięzioną*.

⁷⁶ Plaża znajduje się nad kanałem Schie w Delft, nie nad morzem.

⁷⁷ Zdjęcie rękopisu biletu posłanego Vaudoyerowi zostało opublikowane w artykule H. Adhémar, *La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer*, „Gazette des Beaux-Arts”, novembre 1966, s. 291.

⁷⁸ L. Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell’imprecisione*, Bologna 1999, s. 33.

istotne detale, które krytyk wymienia w swoim artykule⁷⁹, ponieważ nie pamięta, by zwrócił na nie uwagę, gdy pierwszy raz stanął przed arcydziełem z haskiego Mauritshuis⁸⁰. Czapski jest przekonany, że fragmenty dotyczące śmierci Bergotte'a, jego olśnienia Vermeerowskim *Widokiem Delft*, są kluczowe, ponieważ to właśnie te ustępy Proust poprawiał tuż przed swoją śmiercią⁸¹. Dlatego refleksje Bergotte'a na temat uprawianego przezeń pisarstwa⁸² traktuje jako swoisty testament autora *W poszukiwaniu straconego czasu*: „jak olbrzymie poczucie odpowiedzialności miał Proust za każdy szczegół swoich pism. Wiemy jednak, że te strony właśnie przeglądał, wzbogacał przed samą śmiercią, skąd szczególna ich waga wśród tysięcy innych stron” (PwG, s. 160). Czapski czyni z nich zatem klucz do zrozumienia Proustowskiej koncepcji sztuki.

W tym kontekście niezwykle istotny okazuje się fragment powieści opisujący ostatnie widzenie konającego Bergotte'a: „Na niebiańskiej wadze jawiło mu się jego własne życie obciążające jedną z szal, gdy druga zawierała kawałek ściany tak pięknie namalowa-

⁷⁹ W tekście Vaudoyera można odnaleźć fragment, w którym mowa o tych szczegółach. Brakuje jednak „żółtego kawałka muru”: „jeśli raz podziwiałoby się oryginał, wspomnienie, które się zachowuje, przekształca wszystkie reprodukcje, i natychmiast święto kolorów, światła i przestrzeni opanowuje waszą pamięć. Widzicie ponownie ten pas różowo-złotego piasku, który wypełnia pierwszy plan płótna, i gdzie znajduje się kobieta w błękitnym fartuchu, która tworzy wokół siebie, za sprawą tego błękitu, zdumiewającą harmonię; ujrzenie znów ciemne zacumowane barki; i te budynki z cegieł, które malowane są z materiału tak wyszukanego, tak zbitego, tak pełnego, że jeśli wyodrębnić z niego małą powierzchnię, zapominając o temacie, będzie się wam wydawało, że macie przed oczami zarówno fragment ceramiki, jak i obrazu”. J.-L. Vaudoyer, op. cit., s. 297.

⁸⁰ Być może to kolejna biograficzna aluzja Prousta, który najpierw oglądał *Widok Delft* w Hadze podczas podróży do Holandii w 1902 roku (towarzyszył mu wówczas Bertrand de Fénelon), później zaś – z Vaudoyerem – w maju 1921 roku, na paryskiej wystawie malarstwa holenderskiego w Jeu de Paume.

⁸¹ Czapski pisze: „opisy ostatniej choroby i śmierci Bergotte'a odtwarzają do pewnego stopnia stany duszy i ciała samego Prousta. On sam robił korektę tych stron. Ostatnie korekty przed własną śmiercią” (PwG, s. 159).

⁸² „W tej samej chwili, kiedy Bergotte w świetle skrawka muru mistrza z Delft dochodzi do zrozumienia, czym ma być sztuka, kiedy ogarnia jednym wejrzeniem własną twórczość, jej zalety i braki – zaczyna odczuwać nadchodzący atak serca” (PwG, s. 161).

nej żółto. Bergotte czuł, że niebacznie oddał pierwsze za drugie⁸³. Przedśmiertny rachunek sumienia Bergotte'a sprowadza się do wizji, w której na szali, obok życia, została postawiona sztuka. Pisarz nie ma żadnych wątpliwości. Bergotte, a właściwie – by pójść za sugestią Czapskiego – Bergotte-Proust wybiera sztukę, oddaje życie za twórczość⁸⁴. Dlatego autor *Czytając* z pełnym przekonaniem mógł stwierdzić, że Proust zawsze chciał „służyć temu, co dla niego stało się absolutem – swojej sztuce” (PwG, s. 153). Podobnego zdania jest Renzi, który podkreśla, że „Vermeerowski kawałek muru jest dla Bergotte'a-Prousta miarą jego własnego dzieła artystycznego, a dzieło artystyczne jest tym, co nadaje sens całemu życiu”⁸⁵.

W opublikowanych przez „Zeszyty Literackie” *Złotych gwiazdach* – gromadzonych przez Czapskiego cytatach, które go olśniły – znalazło się sporządzone przezeń tłumaczenie fragmentu *Uwięzionej*, gdzie ponownie zostaje przywołany *Widok Delft* Vermeera. Passus ten następuje w powieści zaraz po opisie śmierci Bergotte'a:

Ani doświadczenie spirytystów, ani dogmaty religijne nie dostarczają nam dowodów nieśmiertelności, ale wszystko w życiu wskazuje, żeśmy na świat przyszli, mając w sobie prawa i obowiązki świata lepszego, wyższego. Bo nic tu nie zmusza nas ani do dobroci, ani nawet do uprzejmości, ani tym bardziej do tego, żeby artysta dwadzieścia razy z rzędu zmieniał i poprawiał jeden szczegół, który będzie obojętny dla jego ciała stoczonego przez robactwo – tak jak ta żółta ścianka, którą malował z olbrzymią wiedzą i subtelnnością malarz nigdy dobrze nieznanym, zaledwie zidentyfikowanym Vermeer z Delft. Wszystko wskazuje na to, że przyszedliśmy ze świata lepszego i że po śmierci tam wrócimy, na to, żeby żyć pod władzą tych praw nieznanym, którym byliśmy

⁸³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, s. 169.

⁸⁴ Inaczej epizod ten interpretuje Kazimierz Wyka, stawiając ryzykowną hipotezę, że konfrontacja pisarstwa Bergotte'a z doskonałością „żółtego kawałka muru” prowadzi Proustowskiego bohatera do śmierci: „Przed obrazem Vermeera przedstawiającym widok Delft umiera wielki pisarz Bergotte. Umiera rażony wielkością tego piękna, którego jemu nigdy nie było dano osiągnąć. »Szacowna materia kawałka żółtej ściany« w tym pejzażu zabija Bergotta”. K. Wyka, *Obrona van Meegerena*, w: idem, *Wędrując po tematach*, t. 3: *Muzy*, Kraków 1971, s. 30.

⁸⁵ L. Renzi, op. cit., s. 9.

posłuszni, nie wiedząc, kto je nam wykreslił, i do których każda głęboka praca umysłu nas zbliża.

Pochowano Bergotte'a, ale przez całą noc żalobną jego książki, rozłożone w oświetlonych witrynach, czuwały jak aniołkowie z rozpostartymi skrzydłami i zdawały się być dla tego, który już odszedł, symbolem nieśmiertelności.

Marcel Proust, Śmierć Bergotte'a (*Uwięziona*)⁸⁶

Czapski traktuje przywołany cytat jako dowód na to, że w twórczości Prousta jest obecny pierwiastek metafizyczny⁸⁷ i że w takich kategoriach autor *Uwięzionej* postrzegał *petit pan de mur jaune*, którym zachwycał się Bergotte. Swoją tezę pisarz wyraźnie sformułował w eseju *Marceli Proust*:

Chciałbym jeszcze dotknąć METAFIZYCZNEJ strony dzieła i umysłu Prousta. Tu więcej niż kiedykolwiek odczuwam niedostateczność mego pióra; pragnę tylko zaznaczyć, że zbyt pochopnie się rozprawia o NIERELIGIJNOŚCI tego pisarza. Nawet jego sympatyczny biograf i przyjaciel Pierre Quint pisze, że Prousta, zamiłowanego w dzieciństwie w wielkich systemach filozoficznych, częste obcowanie z Anatolem France'em wyleczyło z tej skłonności. Czy tak zupełnie Proust był »wyleczony« z metafizyki? Czyż można inaczej nazwać stosunek do sztuki Prousta, jeżeli nie RELIGIJNYM? Była ona dla niego czymś stokrotnie ważniejszym, niż rozkoszą wyrafinowanego estety. (MP, s. 27)

⁸⁶ J. Czapski, *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 4, s. 24.

⁸⁷ Na ten temat zob. J. Domagalski, *Prousta przygoda z Czapskim*, w: idem, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995, s. 82, 84. O metafizyczności Vermeerowskiego *Widoku Delft* pisze również Wencel, który jednak inaczej niż Czapski uzasadnia swoją interpretację: „Na płótnie miejskie wieże odbijają się w ciemnych wodach kanału; słońce oświetla jedynie fragment żółtego muru. Niedaleko zacumowanej na brzegu łodzi stoją dwie kobiety w rozdętych spódnicach – maleńkie w porównaniu z niebem, po którym płyną ogromne chmury. Szczyty kamienic nie sięgają nawet połowy obrazu. Dzięki takiej perspektywie udało się malarzowi stworzyć pejzaż metafizyczny, ukazujący jego rodzinne miasto jako element kosmosu”. W. Wencel, op. cit., s. 75. Metafizyczność sztuki Vermeera kryłaby się we wzniosłości, w tym, że artysta – zdaniem autora *Przepisu na arcydzieło* – potrafił „wyrazić jednocześnie doczesność i wieczność, składające się na rzeczywistość”. Ibidem, s. 77.

Czapski pragnie dowieść, że Proust olśnienie sztuką traktuje jako doświadczenie metafizyczne⁸⁸. W tym sensie może mówić o sztuce, która stała się dla Prousta absolutem⁸⁹. Vermeerowski *Widok Delft* jest przedmiotem przedśmiertnej epifanii Bergotte'a, w trakcie której objawia mu się nie sens płótna holenderskiego mistrza, ale istota sztuki w ogóle. Nieprzypadkowo Czapski zachwyty „żółtym kawalkiem muru” zestawia z Hofmannsthalowskim opisem olśnienia konewką, który stał się punktem wyjścia nowoczesnych koncepcji epifanii⁹⁰:

Naprawdę, co zostaje, to „poezja i dobroć”. Może tak właśnie jest dobrze, i te moje strzępy słów, które budzą inne skrawki zdań. [...] Hofmannsthal

⁸⁸ Warto przywołać w tym miejscu interpretację Proustowskiego *petit pan de mur jaune* zaproponowaną przez Konstantego A. Jeleńskiego: „malarstwo, przekładając rzeczywistość zewnętrzną czy wewnętrzną na język kształtów i kolorów, siłą rzeczy operuje wyłącznie SYMBOLAMI, nie odkrywa nam żadnych »prawd«, może nam tylko dać pewną POETYCKĄ wizję świata, której pozbawiło nas stępienie, wyblakłe, powszednie spojrzenie. Poprzez malarstwo widzimy często świat po raz pierwszy; malarstwo może nam dać wizję »archetypów« drzemiących na dnie naszej psyche, może być przewodnikiem w poszukiwaniu jądra własnej osobowości; malarstwo może wreszcie czasem dać tę niemal mistyczną iskrę, będącą formą autentycznego istnienia, zatrzymującą falę czasu, która unosi niezliczone i bezwartościowe wcielenia naszego »ja«. Taką właśnie wizją była dla Prousta żółta ściana Vermeera”. K. A. Jeleński, *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, w: idem, *Chwile oderwane*, Gdańsk 2007, s. 171.

⁸⁹ Podobnego zdania jest Maria Janion. W szkicu *Artysta przemienienia* poświęconym Czapskiemu (chodź tu o pierwszą część eseju zatytułowaną *Proust Gułagu*) stwierdza ona, że autor *Patrząc* postrzegał podejście Prousta do sztuki w kategoriach religijnych. Sztuka staje się dla francuskiego pisarza absolutem, któremu pragnie służyć przez całe życie. Interpretowana (i asymilowana) przez Czapskiego Proustowska „religia sztuki” okazuje się – podkreśla badaczka – znakiem „transcendencji duchowej”, „prawdą duszy i obiektywną prawdą świata”. Zob. M. Janion, *Artysta przemienienia*, w: eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 189–192.

⁹⁰ H. von Hofmannsthal, *List*, w: idem, „*Księga przyjaciół*” i *szkice wybrane*, wyb., przeł. i notami opatrzył P. Hertz, Kraków 1997, s. 29–30. Na ten temat zob. R. Nycz, „Niewidzialna aureola zwykłych rzeczy”. *Motywy hofmannsthalowskie w pisarstwie Karola Irzykowskiego*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 100–114. Problem ten szczegółowo omawiam w rozdziale poświęconym Czesławowi Miłoszowi, w części zatytułowanej *Epifania konewki*.

z rzuconą w polu konewką, ze szczurami zatrutymi w piwnicach (*Lord Chandos*) i to jego „NIE, już nie będę więcej pisał, nigdy”, i śmierć Prousta, papierek na nocnym stoliku zalany lekarstwem z przewróconej buteleczki w noc jego śmierci, na którym odczytać można było zaledwie nazwisko którejs z drugorzędnych postaci z *À la recherche du temps perdu*, i profil Prousta na łożu śmierci i *le pan de mur jaune*, i tuż obok ten zły ślepy starzec z Becketta, który każe się prowadzić śludze przed okno, które mu kazał otworzyć, żeby odetchnąć morskim powietrzem i nagle, już oddychając z ulgą, pyta: Czyś ty NAPRAWDĘ to okno otworzył?, i cała ohyda życia, ta matka i ojciec w pubelach, znów z Becketta, te przeżycia zostają przytomne przy tamtych skrawkach poezji – „chcę, żeby w letni dzień”⁹¹.

Czapski nie postrzega tej szczególnej absolutyzacji sztuki jako czegoś zgubnego, wręcz przeciwnie – widzi w niej ocalenie. W Griażowcu zatopienie się w sztuce dzięki Proustowi było dla więźniów rodzajem wybawienia, chwilowym powrotem do innego życia. Z tego powodu autor *Patrząc* szczególnie upodobał sobie twórczość Francuza. Proust jest autorem – wyznaje Czapski – „asymilowanym przeze mnie przez wiele lat czytania” (PwG, s. 108). Dlatego mógł mówić o nim jak o kimś bliskim⁹²: „Ten mój Proust” (PwG, s. 108).

⁹¹ J. Czapski, *Wyrwane strony*, s. 152–153.

⁹² W liście do Herberta z 2 czerwca 1986 roku Czapski, raz jeszcze odnosząc się do epizodu związanego z paryską wystawą Holendrów, wskazuje na swoje duchowe pokrewieństwo z Proustem. Czapski zapewne relacjonuje wszystko z pamięci – stąd nieścisłości. Na wystawie, którą Proust oglądał – jak wiemy – w towarzystwie Vaudoyera, wśród eksponowanych płócien znajdował się również *Widok Delft*: „Spotykałem nieraz szwagra Daniela Halévy, który dobrze znał Prousta. Kiedy Proust już był bardzo lichy, a chciał, musiał widzieć koniecznie dla swojej roboty taką czy inną wystawę, taki czy inny obraz, on go wtedy zawoził swoim autem. Tak samo było już prawdopodobnie w dwudziestym roku czy dziewiętnastym, że miała miejsce w Paryżu wystawa malarstwa holenderskiego. Nie było tam obrazu Vermeera *Avec le pan de mur jaune*, ale byli Holendrzy, a Proust na tej wystawie dostał lekkiego zaślabnięcia serca. Była scena w jednym z ostatnich tomów Prousta, śmierci Bergotte’a w galerii przed obrazem Vermeera, gdzie on sobie wyrzuca, patrząc na ten obraz, jak pisał niedostatecznie uważnie, niedostatecznie głęboko. Wszystko to wypływa z tej wizyty na wystawie holenderskiej, o której mi jego przyjaciel opowiadał. Ale nie o to mi tutaj chodzi, ale o to, jak mi ten przyjaciel mówił, że zwykle, kiedy Prousta na ja-

***Contre Proust* – Grudziński w poszukiwaniu dowodów na nieistnienie „żółtego kawałka muru”**

Trzeciego listopada 1972 roku Gustaw Herling-Grudziński zanotował: „Wierzę w egzystencję krajobrazów mitopłodnych” (GH-G 3, s. 231)⁹³. Wydaje się, że właśnie ta deklaracja w szczególności spowodowała go do weryfikacji Proustowskiej wizji *Widoku Delft*⁹⁴. Nie należy zatem dziwić się, że w refleksji Grudzińskiego pojawia się problem zanegowanej przez malarza temporalności, przeniesienia namalowanej przez Vermeera sceny w mityczny bezczas. Rozważania dotyczące wyczytanej z obrazów Vermeera koncepcji czasu prowadzą Grudzińskiego ku tezie mówiącej o mitologizacji świata przedstawionego tych dzieł⁹⁵. Pod koniec listopada 1978 roku

kaś wystawę prowadził, Proust obrazy oglądał jakby z zupełną obojętnością, aż dziwiło to jego przyjaciela. Ale potem, wracając do domu naturalnie wyczerpany tą jego podróżą, kładł się do łóżka i wtedy dopiero przeżywał tę samą wystawę z zachwytem aż do gorączki. Możesz zrozumieć, że nie chodzi mi tu o jakieś porównywanie się, ale że podobne rozbicie przeżycia i widzenia, czy przeżycia i słyszenia, konstatowałem u siebie od dawnych lat”. J. Czapski, Z. Herbert, *Listy*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 1, s. 112.

⁹³ Wszystkie cytaty według wydania: G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 1–12, red. Z. Kudelski, Warszawa 1995–2002. Dalsze przytoczenia lokalizuję bezpośrednio w tekście. Po skrócie GH-G podaję numer tomu i numer strony.

⁹⁴ Ziemia zwraca uwagę na to, jaki wpływ na mityzację *Widoku Delft* wywarła Proustowska interpretacja: „W powszechną wyobraźnię dzisiejszego człowieka wrył się jeden wizerunek holenderskiego miasta. Dzięki Marcelowi Proustowi i jego opisowi śmierci Bergotte’a z *W poszukiwaniu straconego czasu* – wizerunek zaiste mityczny”. A. Ziemia, op. cit., s. 279. Na temat Proustowskiej interpretacji malarstwa Vermeera zob. również: R. Huyghe, *Vermeer and Proust*, „Salmagundi” 1978, No. 44–45, s. 78–88; J. Pavans, *Les Ecarts d’une vision*, w: M. Proust, *Petit Pan de mur jaune*, Paris 2008, s. 7–39; Ch. Hertel, *Seriality and Originality. Vermeer’s „View of Delft”, his „Identical World”, and Dutch Painting in Proust’s „Remembrance of Things Past”*, w: eadem, *Vermeer. Reception and Interpretation*, s. 116–136; A. Rosales Rodríguez, *Dzieło sztuki jako podmiot. Najpiękniejszy obraz Marcela Prousta*, w: *Podmiot/podmiotowość. Artysta – historyk – krytyk*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2011, s. 107–116.

⁹⁵ Zaproponowaną przez Grudzińskiego literacką interpretację epifanicznej koncepcji czasu jako zasady leżącej u podstaw Vermeerowskiej sztuki analizowała Agnieszka Rosales Rodríguez w referacie „*Perły Vermeera*” – Herlinga-Grudzińskiego „*czas odnaleziony*” wygłoszonym w Poznaniu 10 marca 2012 roku na konferencji „*Caravaggio, Rembrandt, Vermeer*”... Gustaw Herling-Grudziński

w *Dzienniku pisanym nocą* umieszcza on fragment rozważań, będący niezwykle poetycką interpretacją Vermeerowskiej sztuki:

Vermeer uwielbiany przez Prousta był poetą zatrzymanej chwili. Jego światło nie tyle wydobywa kolory malowanej sceny, co samo jest kolorem. Kolorem chwili ulotnej, niepowtarzalnej, którą artyście udało się zatrzymać WBREW czy nawet PRZECIWKO czasowi. Stąd u Vermeera, przy całej jego aurze świata uładzonego, podskórne napięcie. Jak gdyby w zatrzymaniu chwili, w zamachu na „prawa” czasu, tkwiła nadzieja ujrzenia z daleka przynajmniej i na mgnienie oka największej i zazdrośnie ukrywanej tajemnicy.

Łatwo zrozumieć zachwyty Prousta dla Vermeera. Prawdopodobnie zachwycała się nim również Virginia Woolf, autorka eseju *The Moment*. Ale prócz tych koligacji bezpośrednich i niejako naturalnych, literatura w ogólności jest ustawicznym wysiłkiem przechwycenia na chwilę nieuchwytnego, skrywanego, umykającego. Kiedy jest literaturą na serio, ma pełną tego świadomość. Żadna wielka powieść nie daje poczucia skończoności, żadna wielka postać powieściowa nie jest portretem zamkniętym. (GH-G 4, s. 367)

Pisarz decyduje się skomplikować ten mityczny, idealny wizerunek miasta. Nie chodzi mu jednak o zburzenie Vermeerowskiej wizji Delft, ale zajrzenie pod powierzchnię tego, co zostało przedstawione, o dotarcie do tajemnicy. Jedyną drogą zaś, która prowadziłaby do skrywanej przez dzieło istoty, jest – zaproponowana przez Prousta – droga epifanii, z niezwykle precyzją odtwarzana przez Czapskiego. Jednak Grudziński – inaczej niż autor *Czytając* – nie potrafi zawieńczyć Proustowskiej interpretacji. Do jego rozważań wkrada się bowiem – i pozostaje tam już do końca – nieufność, przeradzająca się w niechęć. Spróbujmy zatem prześledzić refleksję Grudzińskiego na temat *Widoku Delft*, która z jednej strony przekształca się w polemikę z Proustowską wizją tego obrazu, z drugiej zaś, paradoksalnie – gdy Herling dostrzega w Vermeerowskiej sztuce metafizyczny poten-

cjał – staje się nieświadomym potwierdzeniem zarysowanej przez Francuza perspekywy.

Grudziński zobaczył *Widok Delft* 19 czerwca 1986 roku. W *Dzienniku pisanym nocą* pod tą datą odnajdujemy notatkę rozpoczynającą się od relacji z tego spotkania:

W porze obiadowej przerzedził się tłum na wystawie Holendrów, można było nareszcie zobaczyć bez większych przeszkód *Widok Delft* Vermeera. Chwila dla mnie prawie uroczysta: po raz pierwszy oryginał, a nie lepsze czy gorsze reprodukcje. Stałem długo jak zaczarowany. Potem, krążąc po salach, wracałem ciągle na to samo miejsce. (GH-G 6, s. 241)⁹⁶

Mogłoby się wydawać, że Grudziński znalazł się w Proustowskiej sytuacji – w trakcie spotkania z *Widokiem Delft* doznaje olśnienia, jest zachwycony pejzażem Vermeera. Konfrontacja z prawdziwym obrazem bardzo szybko przemienia się w rozrachunek z francuskim pisarzem, a dokładniej z „żółtym kawałkiem muru”. Grudziński wprost daje wyraz swojej niechęci do przedstawionej na kartach *W poszukiwaniu straconego czasu* interpretacji *Widoku Delft*⁹⁷. Wprowadzając wątek związany z Proustowskim *petit pan de mur jaune*, autor *Pełen Vermeera* odwołuje się do refleksji Francuza dotyczącej literatów wypowiadających się na temat malarstwa, zamykającej esej poświęcony twórczości Jeana Siméona Chardina⁹⁸. Grudziński pisze:

⁹⁶ Grudziński ma na myśli wystawę „De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye”, zorganizowaną w paryskim Grand Palais od 19 lutego do 30 czerwca 1986 roku. Zob. katalog tej wystawy: *De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, éd. B. Broos, La Haye 1986. Informacje na temat *Widoku Delft* (obiekt nr 53) można znaleźć w katalogu na s. 350–357.

⁹⁷ Na ten temat zob. I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto)portrecista*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim 2*, Kielce 1995, s. 65: „[Grudziński] Niemal w pełni dzieli z Proustem przekonanie, że *Widok Delft* jest »najpiękniejszym obrazem świata«, ale wypowiediany przez jednego z bohaterów cyklu powieściowego francuskiego pisarza pogląd, że fragment tego obrazu – »żółty kawałek muru« – mógłby istnieć oddzielnie jako twór »samowystarczalnie piękna«, odrzuca kategorycznie”.

⁹⁸ M. Proust, *Chardin et Rembrandt*, postface A. Madeleine-Perdrillat, Saint-Just-la-Pendue 2009, s. 36–37: „Chciałbym dodać, zwracając się do malarzy nie-

Proust w szkicu o malarstwie Chardina wspomina z pobłażliwym uśmiechem pretensje malarzy do literatów piszących o malarstwie. Chardin (powiada Proust) byłby bardzo zdziwiony, przeczytawszy, co o nim napisałem; ale położnica byłaby także zdziwiona, wysłuchawszy z ust ginekologa, co się w jej organizmie odbyło przed urodzeniem dziecka. Chybione, delikatnie mówiąc, porównanie. Bo malarze mają często prawo wzruszać ramionami i spode łba patrzeć na literatów, popisujących się rzekomą znajomością procesu „ginekologicznego”, który prowadzi do narodzin obrazu. Uchowaj nas Panie Boże od literackich koneserów, którym żółty skrawek muru w *Widoku Delft* starczy za całe płótno Vermeera... (GH-G 6, s. 241)

Grudziński już wcześniej powoływał się na wypowiedź kończąca esej Prousta o Chardinie. Pod datą 5 kwietnia 1979 roku zapisał w *Dzienniku*:

„Chcę dodać, na użytek malarzy, którzy bez ustanku wyrzucają literatom ich niezdolność mówienia o malarstwie, ich tendencję przypisywania malarzom zamiarów, których nigdy nie posiadali, że jeśli istotnie malarze robią to, co powiedziałem, albo – ściślej mówiąc – jeśli Chardin robił to, co powiedziałem, nigdy nie miał takiego zamiaru; więcej, jest bardziej niż prawdopodobne, że nigdy nie zdawał sobie sprawy z tego, co robi. Byłby może ogromnie zdumiony, dowiedziawszy się,

ustannie zarzucających literatom niezdolność mówienia o malarstwie i upodobanie do przypisywania malarzom intencji, których tamci nigdy nie mieli, że jeśli rzeczywiście malarze robią to, co powiedziałem lub – by być precyzyjniejszym – jeśli Chardin zrobił wszystko, co powiedziałem, nie miał on nigdy takiej intencji, jest nawet bardziej prawdopodobne, że nie był nigdy tego świadomy. Być może byłby bardzo zdziwiony, wiedząc, że tak gorliwie obdarzał życiem naturę, którą uważamy za martwą, delektował się perłowym wnętrzem muszli ostryg, chłodem wody morskiej, jego sympatię budziła delikatność obrusa, kładzionego na stole, słonecznego światła padającego na obrus, cienia, potrzebnego światłu. W ten sposób ginekolog mógłby wywołać zdziwienie kobiety, która właśnie urodziła, tłumacząc, co działo się w jej ciele, opisując procesy fizjologiczne aktu, dokonanego za sprawą tajemniczej mocy, którego naturę ignorowała; do aktów twórczych w rzeczywistości dochodzi nie dzięki znajomości ich praw, ale niepojętej i ciemnej sile, której nie umocnimy, wyjaśniając ją. Kobieta nie musi znać medycyny, by rodzić dzieci, mężczyzna nie ma potrzeby posiadać wiedzy z zakresu psychologii miłości, by się zakochać, mężczyzna nie potrzebuje znać mechanizmu gniewu, by...”

że z taką pasją odmalował życie natury uważanej za martwą [...]. Akty kreacyjne wypływają nie ze znajomości ich praw, lecz z ciemnej i niepojętej mocy, którą wzmacniamy, rozświetlając ją. Kobiecie nie jest potrzebna znajomość medycyny, by rodzić, mężczyźnie nie jest potrzebna znajomość psychologii miłości, by kochać, ani znajomość mechanizmu gniewu, by...”.

Tak się kończy, urwane w pół zdania, studium Prousta o malarstwie Chardina. Ciekawym, kiedy dokładnie weszło wśród malarzy do dobrego tonu boczyć się (często z odętymi pogardliwie wargami) na literatów, pozwalających sobie pisać „niefachowo” o malarstwie. Jeszcze za czasów Chardina „dyletanckie” notatki Diderota o jego wystawie przeciwstawiano dość skutecznie „fachowemu” zaliczeniu go przez sędziów z Akademii do *genre mineur*, a w następnym stuleciu pokutującą wciąż „rangę kopisty” wyśmiewano z pomocą braci Goncourt, którzy Chardina stawiali obok Vermeera. No więc kiedy sami malarze uwierzyli, że aby pisać o malarstwie, trzeba należeć do „parafii”? I czy uwaga Prousta jest dalej aktualna, nawet po tomach Malraux? Nie wiem. (GH-G 4, s. 397–398)

Grudziński stara się pokazać, że należy raczej zawierzyć malarzowi, niż ufać pisarskim interpretacjom. Woli, by dzieło jako całość było nienaruszone, nawet za cenę tego, że tajemnica obrazu pozostanie nieodkryta. Nie znaczy to wszakże, że nie konstruuje własnego odczytania. Przeciwnie, umieszczając się w gronie „literatów piszących o malarstwie”, snuje narrację bardzo silnie naznaczoną piętnem własnej podmiotowości. „Zacznijmy tedy od miasta – stwierdza – od *Widoku Delft*, który Proust nazwał »najpiękniejszym obrazem świata«” (GH-G 7, s. 256). Autor *Dziennika pisanego nocą* nie chce jednak konfrontować rzeczywistego Delft z reprezentacją malarską. Świadczy o tym fakt, że nie zgadza się na realistyczną, mimetyczną lekturę *Widoku Delft*, zaproponowaną przez Kennetha Clarka:

Clark zapewnia, że doskonałość odtworzenia atmosfery w *Widoku Delft* nie została przez nikogo prześcignięta, jeśli chodzi o „czystą dokładność”; ze wszystkich dzieł malarstwa obraz jest „najbliższy kolorowej fotografii”. [...] Ale Clark pochwaliwszy „czystą dokładność” spowinowaconą z „kolorową fotografią” (niech mu to będzie wybaczone na Sądzie Ostatecznym), odnajduje swoją krytyczną subtelność

w zdaniu o: „tajemnie prawdziwej tonacji Vermeerowskiej, użytej z nie-ludzkim prawie poczuciem dystansu, oderwania”. Malarz nie pozwolił swojej uwadze skoncentrować się na żadnym szczególe (dotyczy to również „żółtego kawałka muru”), aby każdą w obrazie rzecz zogniskować w absolutnej jedności kompozycji⁹⁹. (GH-G 7, s. 257)

Podsuwany przez Clarka realistyczny trop musi zostać przez Grudzińskiego odrzucony. Pisarz koncentruje się przede wszystkim na tym, by udowodnić, że obraz Holendra kryje w sobie pewną tajemnicę. I właśnie dotarcie do tej ukrytej przez Vermeera istoty *Widoku Delft* staje się głównym celem jego interpretacji. Pierwsze kroki stawia jednak dość niepewnie. Proponuje hipotezę, jakoby Vermeer całe życie pozostawał w Delft i nigdy nie przekroczył granic rodzinnego miasta: „Wszystko wskazuje na to – pisze Grudziński – że nie opuścił nigdy ani na dzień rodzinnego Delft, że tam spędził całe życie od kołyski do grobu” (GH-G 7, s. 254–255). Z twardego gruntu faktów zbaczamy na grząską ścieżkę przypuszczeń:

Ze wszystkich pytań, wahań, wątpliwości, jakie rozsypałem [...], najistotniejsze jest według mnie przykucie Vermeera do Delft; nie, nie, przykucie sugeruje przymus, a tu chodzi o przywiązanie, o miłość do jednego miejsca. [...] dla prób przeniknięcia tajemnicy Vermeera więcej jest warte jego czterdziestotrzyletnie, nieruchome wtopienie w Delft niż poddanie się galopującym meandrom wyobraźni. Chcąc się do niego przybliżyć, lepiej od razu powiedzieć: nie oddalał się nigdy poza rogatki swego rodzinnego miasta. (GH-G 7, s. 255–256)

Ze swojej intuicji Grudziński nie czyni silnej tezy dotyczącej biografii malarza. Traktuje ją wyłącznie jako element zaproponowanego odczytania, które pozwoli mu zbliżyć się do tajemnicy obrazów Holendra. Ma świadomość arbitralności swego podejścia. To bowiem

⁹⁹ „But in one instance the rendering of atmosphere reached a point of perfection that for sheer accuracy, has never been surpassed: Vermeer’s *View of Delft*. This unique work is certainly the nearest which painting has ever come to a coloured photograph. Not only has Vermeer an uncannily true sense of tone, but he has used it with an almost inhuman detachment. He has not allowed any one point in the scene to engage his interest, but has set down everything with a complete evenness of focus”. K. Clark, *Landscape into Art*, London 1949, s. 32–33.

tylko hipoteza interpretacyjna, która ma mu pomóc stworzyć inną hipotezę interpretacyjną, pozwalającą uchwycić istotę Vermeerowskiej sztuki, zgłębić tajniki artystycznego warsztatu Holendra.

Jego wywód dotyczący *Widoku Delft* nie składa się wyłącznie z autorskich przypuszczeń. Grudziński niejednokrotnie korzysta z ustaleń badaczy zajmujących się twórczością Vermeera. Co ciekawe, do swoich tekstów włącza zazwyczaj te fragmenty, które wydają się bardzo poetyckie. „*Widok Delft* określił ktoś – notuje Herling – jako »martwą naturę miasta«. Chodziło mu pewnie o drażnienie martwego przedmiotu w poszukiwaniu jego istoty, żywej duszy. O połączenie precyzji kaligraficznej z abstrakcją wyobrażenia idealnego. O uchwycenie i powstrzymanie na zawsze tego jedynego krótkiego momentu, jaki pozwala ujrzeć przebudzenie życia w materii nieożywionej” (GH-G 6, s. 241). Grudziński przywołuje tu sformułowanie, którego autorem jest Roberto Longhi. Badacz ten podkreśla, że Vermeerowska „skłonność do ukazywania sedna poprzez »sentymentalne trwanie«” jest dostrzegalna między innymi „w lśniących dachówkach, które nadają słynnemu *Widokowi Delft* wygląd »martwej natury miasta« [*l'aspetto di una »natura morta di città«*]”¹⁰⁰. Podobną uwagę Grudziński wynotowuje z tekstu „*L'Atelier*” de Vermeer, którego autorem jest Charles de Tolnay:

Obrazy Vermeera można bez wątpienia nazwać najdoskonalszymi martwymi naturami w sensie pierwotnym, *vie silencieuse, still-life, Still-leben*; wyrażają one znakiem rzeczywistość doskonałą, w której spójność owijający rzeczy i ludzi (traktowanych jako przedmioty) pozwala odgadywać tajemne między nimi związki. W obrazach tych trwanie

¹⁰⁰ R. Longhi, *La mostra della natura morta all'„Orangerie”*, „Paragone” 1952, No. 33, s. 51. W podobny sposób interpretuje *Widok Delft* Zagajewski, postrzegający elementy przedstawione na płótnie jako przedmioty, które zyskują nieśmiertelność dzięki swemu niewzruszonemu trwaniu: „Domy, fale, obłoki i cienie / / (granatowe dachy, brązowa cegła) / wreszcie stałyście się tylko spojrzeniem. // // Nieokiełznane, błyszczące czernią / spokojne źrenice przedmiotów. // Przetrawcie nasz podziw, nasz płacz / i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny”. A. Zagajewski, *Widok Delft*, s. 55.

zdaje się zawieszona, życie codzienne nabiera wyrazu wieczności¹⁰¹. (GH-G 7, s. 257)

Nieprzypadkowo Herling przywołuje właśnie te wypowiedzi, w których Vermeer jest postrzegany jako twórca doskonałych martwych natur. Podkreśla w ten sposób fakt trwania tych kompozycji, panujący na nich spokój, który sprawia, że zaczynamy interpretować je w kategoriach wieczności. Grudziński w tym kontekście docenia również techniczne umiejętności holenderskiego malarza. Wie, że kolor i światło jego dzieł często są traktowane jako nośniki ukrytych przez artystę znaczeń. Twierdzi, że Vermeer musiał być świadomy tego, „że światło i kolor zdolne są utrwalić przemijające, tchnąc niezniszczalną lekkość w ciężkie i kruche rzeczy ziemskie, unieśmiertelnic śmiertelne” (GH-G 6, s. 242). Światło i kolor decydują zatem – w jego opinii – o nieśmiertelności reprezentacji. W tym sensie sportretowanie Delft jest równoznaczne z uwiecznieniem tego miasta. *Widok Delft* jest – zdaniem autora *Dziennika pisanego nocą* – kompozycją, w której wszystkie elementy są ze sobą ściśle powiązane, to spójna, całościowa wizja.

Dzięki tym ustaleniom Grudziński może wskazać na – w jego przekonaniu niedopuszczalne – niedociągnięcia Proustowskiego pomysłu. Wiemy, że pragnienie pochwylenia „żółtego kawałka muru”, a więc zawłaszczenia specyficznie pojętej Vermeerowskiej techniki artystycznej, staje się przedśmiertną obsesją Bergotte’a. Bohater *W poszukiwaniu straconego czasu* absolutyzuje ten szczegół obrazu,

¹⁰¹ „Les peintures de Vermeer peuvent sans doute être définies comme les plus parfaites natures-mortes de l’art européen – natures-mortes au sens original du mot, c’est-à-dire «vie silencieuse», *Still-life*, *Still-Leben*, rêve d’une réalité parfaite, où le calme enveloppant les choses et les êtres devient presque une substance, où les objets, et les personnages (traités en objets) laissent deviner un rapport secret entre eux. La durée y paraît être suspendue, la vie quotidienne apparaît sous l’aspect de l’éternité”. Ch. de Tolnay, „*L’Atelier*” de Vermeer, „*Gazette des Beaux-Arts*” 1953, Vol. 41, s. 266. Tego samego zdania jest Max Friedländer (jego wypowiedzi Grudziński nie cytuje), który podkreśla, że Vermeer „obserwuje życie jak malarz martwych natur”. M. J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origin and Development*, trans. R. F. C. Hull, New York 1963, s. 193.

czyniąc go – zdaniem Grudzińskiego na wyrost – symbolem Vermeerowskiej *art of painting*. Autor *Dziennika pisanego nocą*, by przeciwstawić się Proustowskiemu pomysłowi, więcej – by go zdyskredytować, tworzy opozycyjną parę: olśnienie fragmentem–olśnienie całością. Stwierdza bowiem:

Proust też, zgodnie z upodobaniami cieplarnianych rafinatów, uznał oczami Bergotte'a żółty kawałek muru w prawym rogu obrazu za namalowany tak wybornie, że oglądany oddzielnie mógł śmiało uchodzić za twór „samowystarczalnego piękna”. Bergotte w przedśmiertnym majaczeniu powtarzał: „Żółty kawałek muru”. Rafinacje tego typu, podobne do wskazywania palcem „jednego szczególnie wersu” w długim poemacie lub „jednej zwłaszcza metafory” w ogromnej powieści, nie prowadzą naturalnie do niczego poza pawim „patentem znawstwa” upragnionym przez ich autora. W wypadku *Widoku Delft* są gorzej niż śmieszne, bo irytujące. Cud namalowanego przez Vermeera miasta rodzinnego jest cudem CAŁOŚCI. (GH-G 7, s. 256)

Grudziński czyta konkretny fragment *W poszukiwaniu straconego czasu*, nie odnosząc go ani do całej powieści Francuza, ani do jego koncepcji sztuki. Z tego powodu budzą w nim sprzeciw słowa Bergotte'a zachwyconego jednym tylko elementem *Widoku Delft*. Wytyka Proustowi zdanie, włożone w usta Bergotte'a zachwyconego „żółtym kawałkiem muru”, postrzegającego ten detal jako samowystarczalny dzięki swojej doskonałości. To samo zastrzeżenie powtarza w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim: „nie lubię tych smakoszków Vermeera w rodzaju Prousta, który opisuje w swoim cyklu obraz Vermeera *Widok Delft* i mówi jedynie o żółtej plamce”¹⁰². Autor *Dziennika pisanego nocą* zgadza się wyłącznie z takimi interpretacjami Vermeerowskiego arcydzieła, które traktują *Widok Delft* jako spójną całość. Dlatego wręcz irytuje go Bergotte-Proust, który tuż przed śmiercią „powtarzał sobie: »Kawałek żółtej ściany z daszkiem, kawałek żółtej ściany«”¹⁰³. Należy jednak zwrócić uwagę na to,

¹⁰² G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 370.

¹⁰³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, s. 169–170.

że Bergotte chciał ujrzeć wymienione przez krytyka szczegóły *Widoku Delft*, które bezskutecznie starał się odnaleźć we wspomnieniach z pierwszego spotkania z arcydziełem. Bergotte był bowiem przekonany, że potrafi odtworzyć w pamięci płótno z haskiego Mauritshuis. Ogólne wrażenie – pewność, że pamięta się obraz bardzo dobrze, nie jest równoznaczne ze znajomością wszystkich jego detali. Bergotte, wbrew temu, co pisze Grudziński, niejako łączy dwa sposoby podziwiania dzieła sztuki. Zachwyt „żółtym kawałkiem muru” to wszak dopełnienie uwielbienia całości płótna Vermeera. Autor *W poszukiwaniu straconego czasu* nie chce zatem dać do zrozumienia, że „żółty kawałek muru” jest istotniejszy niż *Widok Delft*. Kult detalu, niemającego związku z całością dzieła, jest wszak sprzeczny z powieściową techniką Prousta. Zwracał na to uwagę Józef Czapski:

Pasja zbierania szczegółów łączyła go [Prousta] [...] z malarstwem holenderskim, którym się tak zachwycał. Nie jest przypadkowa miłość Bergotte'a do najbardziej ze wszystkich „szczęgółowego” Vermeera z Delft. Przed śmiercią Bergotte, który ma tyle cech wspólnych z Proustem, zapatrzonny w „żółty murek z żółtym daszkiem” na obrazie Vermeera robi rachunek sumienia z twórczości całego życia.

Naturalnie nigdy szczegół nie był dla Prousta, jak i dla żadnego wielkiego artysty, celem samym w sobie. „Tam gdzie szukałem wielkich praw, nazywano mnie poszukiwaczem szczegółów”¹⁰⁴, pisze w ostatnim tomie dzieła. (MP, s. 19)

Czapski stwierdza, że kult detalu, za sprawą którego pisarstwo Prousta zbliży się do malarskiej praktyki siedemnastowiecznej szkoły holenderskiej, jest silnie powiązany z ideą organizującą całą powieść Francuza. Autor *Czytając* zwraca uwagę na to, że Bergotte zachwycony „żółtym kawałkiem muru” nie roztrząsa szczęgółowych kwestii dotyczących własnego pisarstwa, ale „robi rachunek sumienia z twórczości całego życia”. Bohater *W poszukiwaniu straconego czasu* żyje dla literatury. W innym miejscu Czapski podkreśla – ponownie od-

¹⁰⁴ „Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails” (*Le temps retrouvé*). Zdanie to Czapski uczynił mottem eseju *Marceli Proust*, poświęconego biografii i twórczości francuskiego pisarza (MP, s. 9).

wołując się do „żółtego kawałka muru” – że Proust w pełni oddaje się sztuce, będącej jego powołaniem: „chodzi o to, czy wierzymy, że służymy, że praca nasza jest koniecznością. Sensem? Znowu Proust *le pan de mur jaune* i zaledwie zidentyfikowany malarz Vermeer”¹⁰⁵. W szkicu *Proust w Giazowcu* Czapski akcentuje, że kult detalu – obecny w dziele Prousta – nie jest najważniejszą pisarską obsesją autora *W poszukiwaniu straconego czasu*: „Rys zgoła inny talentu Prousta niż mikroskopowa drobiazgowość zdaje mi się stanowić istotę jego twórczości” (PwG, s. 132). Twórca *Perł Vermeera* – podobnie jak autor *Patrzac* – utożsamia refleksje Bergotte’a z poglądami Prousta, jednak wnioski, które wyciąga, są odmienne od tych, które pojawiły się w rozważaniach Czapskiego.

Grudzińskiemu wydaje się, że podejmuje próby interpretacji obrazów Vermeera, podczas gdy Proust – w jego przekonaniu – za pośrednictwem malarstwa Holendra mówi o własnej sztuce:

Cała [...] operacja Prousta miała głównie na celu powiedzenie ustami Bergotte’a kilkunastu słów o swoim pisarstwie. Ale pokolenia małpujących Prousta w bezgranicznej adoracji miłośników i miłośniczek *Utraconego czasu* powtarzały blisko sto lat kokietyjny zwrot Mistrza o „żółtym kawałku muru”, ignorując prawie całkowicie pełny *Widok Delft*. [...] No, ale teraz koniec. Lorenzo Renzi, romanista z Padwy i ceniony znawca Prousta, napisał stustronicową książeczkę *Proust i Vermeer*, w której pracowicie i z należytych pietyzmem demontuje „żółty kawałek muru”. Nie było żadnego „żółtego kawałka muru”, była w prawym rogu mała żółta plamka bez znaczenia dla płótna Vermeera i był żółty daszek nad murkiem. (GH-G 11, s. 280)

Grudziński, powołując się na ustalenia Renziego, zawarte w wydanej w 1999 roku pracy *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, triumfalnie ogłasza, że słynny „żółty kawałek muru” nie jest elementem Vermeerowskiego arcydzieła, ale wymysłem Prousta. Co więcej – wymysłem szkodliwym, ponieważ redukującym *Widok Delft* do perfekcyjnego fragmentu:

¹⁰⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony*, s. 45.

Ani w tej książce – pisze Renzi – ani w żadnej innej nie jest możliwe umieszczenie reprodukcji „Vermeerowskiego kawałka muru”. Nie można go również zobaczyć w haskim Mauritshuis, gdzie znajduje się *Widok Delft*. Prawdą jest, że Vermeerowski kawałek muru stał się kawałkiem muru Prousta, detalem z malarstwa holenderskiego, istniejącym wyłącznie na kartach jego powieści, ale którego nasze oczy nie mogą ujrzeć¹⁰⁶.

Warto podkreślić, że Renzi nie jest pierwszym badaczem, który neguje istnienie „żółtego kawałka muru”. Jeffrey Meyers w artykule *Proust and Vermeer*, pochodzącym z 1973 roku, pisał, że Proustowski *petit pan de mur jaune* to w rzeczywistości fragment dachu: „Słynny żółty kawałek DACHU (nie muru), który pisarz Bergotte widzi w chwili przedśmiertnej epifanii, pojawia się tuż przy spiczastej lewej wieży Bramy Rotterdamskiej, pośród ciepłych brązów i błękitów kamiennych budynków oraz dachówek, i stanowi złocisty kontrast w stosunku do bogatych czerwonych dachów po prawej stronie obrazu”¹⁰⁷.

Dla Grudzińskiego powodem do zachwytu nie jest jeden piękny (i w dodatku zmyślony) fragment, ale wiele „piękności” holenderskiego obrazu. Pisarz podkreśla wszak: „Ja jednak, godzinami wpatrując się w *Widok Delft*, widzę w nim piękności, o których napomykają nieliczni piszący o Vermeerze” (GH-G 7, s. 257). Wśród tych bliskich mu autorów Grudziński wymienia między innymi Johana Huizingę, który w swoim szkicu *Kultura holenderska w wieku siedemnastym* potraktował *Widok Delft* – podobnie jak uczynił to później Grudziński – jako „poetycką wizję”. Holenderski historyk pisze o tęsknocie, jaką wywołuje w nas „siedemnastowieczny widok miasta”:

Dawny człowiek odczuwał urodę świata, nie szukając słów zdolnych ją opisać. Jakżesz inaczej mogliby nasi malarze i rysownicy

¹⁰⁶ L. Renzi, op. cit., s. 11.

¹⁰⁷ J. Meyers, *Proust and Vermeer*, „Art International” 1973, Vol. 17, No. 5, s. 69. Także Maria Poprzęcka podkreśla, że „owego »kawałka żółtej ściany«, o którym jako objawieniu sztuki mający umierający Bergotte, w obrazie nie znajdziemy. Proust go wymyślił”. M. Poprzęcka, op. cit., s. 151.

stworzyć widoki wsi i miast przepojone tak wielką miłością, wyczuć szczegółu, w których dokładność typowa dla Van der Heydena, Berckheye'da i Beerstratena łączy się z poetycką wizją Vermeerowskiego *Widoku Delft*? Być może nic nie budzi w nas większej tęsknoty za tym słonecznym czasem, jego zdrowym, naturalnym życiem, prostym systemem wartości i silną wiarą – niż siedemnastowieczny widok miasta¹⁰⁸.

Należy podkreślić, że interpretacje *Widoku Delft*, które wyszły spod pióra Grudzińskiego, są podporządkowane wypracowanej przez niego koncepcji pisarstwa o sztuce¹⁰⁹ i silnie nasycone poetyckością. Takie jest zwłaszcza zakończenie *Perle Vermeera*, w którym Grudziński odnajduje własny klucz interpretacyjny, i przy jego pomocy „odkrywa” tajemnicę malarstwa Holendra:

[...] nie będąc historykiem sztuki, lekce sobie ważę sądy i wyjaśnienia wyważone, oparte na tzw. konkretnych przesłankach, i w moich wizerunkach wybranych malarzy szukam czegoś zupełnie innego. Czego? Tego samego, co stanowi podstawę krótkiej noweli: poetyckiego jądra; w wypadku wizerunków malarzy – poetyckiego jądra ich sztuki.

A zatem umocniłem się stopniowo w przekonaniu (albo, jak wyrokowałby historyk sztuki, wzruszając pogardliwie ramionami, uroiłem sobie), że Vermeer był zafascynowany tajemnicą narodzin i powolnego – bardzo powolnego, prawie statycznego – wzrostu perły. Perła rośnie i dojrzewa latami w muszli wokół jądra wielkości ziarnka piasku, w tempie, które wolno nazwać czasem zatrzymanym. Czas zatrzymany zaś, jak parokrotnie napomknąłem, jest duchem malarstwa Vermeera. Chciałbym wierzyć, że Vermeer „rozsypał” w swoich obrazach tyle perleń, aby uzmysłowić – może tylko sobie? a może także innym? – jak powstawały w wyobraźni, w oku i w inteligencji artysty. Każdy jego obraz jest perłą. Nie wyłączając perły największej, *Widoku Delft*. (GH-G 7, s. 262–263)

¹⁰⁸ J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład P. Oczko, Kraków 2008, s. 141.

¹⁰⁹ Na ten temat zob. M. Mencfel, *Powab i cena biografizmu. O pisarstwie o sztuce Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, referat wygłoszony 9 marca 2012 roku na poznańskiej konferencji „Caravaggio, Rembrandt, Vermeer”... *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*.

Proces powstawania obrazów Vermeera przypomina – zdaniem Grudzińskiego – narodziny perły. Pisarz twierdzi zatem, że płótna te wzrastały powoli, niemal niezauważalnie. Dlatego malarstwo Holendra znamionuje bezruch, spokój, a więc – powie autor *Dziennika pisanego nocą* – „czas zatrzymany”, nadający dziełom artysty z Delft wymiar wieczności:

Czym jest Delft w oczach Vermeera? Miastem rzeczywistym, odtworzonym niemal fotograficznie, z miłością do szczegółu. Miastem śniącym, między niebem i wodą, sen o sobie. Miastem konkretnym, rozpoznawalnym przez jego mieszkańców. I miastem transrealnym jakby, malarską ideą miasta, które należy do wszystkich. Vermeer wydestylował z matowej powszedniości czystą postać wieczności. (GH-G 6, s. 241–242)

Cytat ten wynotowuje z *Dziennika pisanego nocą* Herbert¹¹⁰, autor kolejnej polskiej interpretacji Vermeerowskiego *Widoku Delft*.

„Ten mur z ciepłym światłem” – Herbert o widoku z okna lwowskiej kamienicy

W Archiwum Zbigniewa Herberta, w teczce poświęconej Vermeerowi, odnajdujemy liczne notatki, świadczące o tym, że poeta chciał dotrzeć do technicznej genezy *Widoku Delft*: „Czy obraz malowany był z natury – P. SWILLENES broni tej tezy prawdopodobnej. W miejscu, z którego obraz był malowany; łatwo to miejsce znaleźć z powodu rzeki Schie i 2 wieży kościelnych, znajdujących się do dzi-

¹¹⁰ „Czym jest Delft w oczach V.? Miastem rzeczywistym odtworzonym niemal fotograficznie z miłością dla szczegółu. Miastem śniącym między niebem i wodą sen o sobie. Miastem konkretnym, rozpoznawalnym przez jego mieszkańców. I miastem trans-realnym jakby, malarską ideą miasta, które należy do wszystkich. V. wydestylował z matowej powszechności czystą postać miasta”. Notatka ta pochodzi zteczki oznaczonej sygnaturą akc. 17 861; podkreślenia i skróty pochodzą od Herberta. Dalej jako: Vermeer, AZH. Poeta niezbyt uważnie przepisał ten fragment. Zamiast: „Vermeer wydestylował z matowej powszedniości czystą postać wieczności”, jest: „V. wydestylował z matowej powszechności czystą postać miasta”.

siaj. SWILLENS znalazł na planie z r. 1648 mały domek [...]. Tam mógł pracować Vermeer” (Vermeer, AZH)¹¹¹. Autor *Martwej natury z wędzidłem* dopisuje jeszcze krótki komentarz, w którym podkreśla, że dokładne wskazanie miejsca pracy byłoby ważne dla dalszych ustaleń. Spójrzmy na odpowiednie fragmenty wydanej w 1950 roku książki Pietera T. A. Swillensa *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632–1675*:

Plan Delft opublikowany przez Willema Blaua w 1648 roku przynosi tu rozwiązanie. Na tej mapie odnajdujemy dom, być może tylko mały domek, dokładnie w tym miejscu, który odkryliśmy dzięki reprodukcji Vermeerowskiego obrazu, pośród ogrodów zagospodarowanych przez mieszkańców Delft. Vermeer musiał się tam zainstalować, kiedy przenośli na płótno swój słynny *Widok Delft*. Rekonstrukcja obecnej sytuacji pokazała ponadto, że, patrząc z tego domu, cały profil miasta otwierał się przed nim dokładnie tak, jak odtworzył go na swoim słynnym płótnie. [...]

Dzieło Vermeera jest nadzwyczajne przede wszystkim dlatego, że jest to JEDEN Z PIERWSZYCH PLENERÓW (*PLAIN-AIR*), OBRAZ MALOWANY Z NATURY W PEŁNYM SŁOŃCU¹¹².

Piotr Kłoczowski podkreśla, że Herbert był zafascynowany odkryciem Swillensa. Kłoczowski w krótkim szkicu *Pomiar Swillensa* stwierdza, że sposób myślenia badacza bliski był podejściu poety:

¹¹¹ W Archiwum Zbigniewa Herberta w teczce o numerze akc. 17 849, t. 5 znajduje się również enigmatyczny, nieukończony wiersz zadedykowany „Jurkowi Sicie”, noszący tytuł *Widok Delft*: „przyrowadzono Cię tutaj / na ciężkim łańcuchu i rozkazano »leżeć« // więc leżysz / z pyskiem nisko / przy ziemi // więc leżysz posłusznie / oddychasz wolno jak we śnie // we śnie / pełnym toczących się beczek / wielka kula armatnia / w // przyrowadzono Cię tutaj / bo nie ma lepszego miejsca / na ziemi // przyrowadzono Cię / i rozkazano leżeć / więc leżysz / / oddychasz głęboko / nad brzegiem obrazu / zbiegających się kanałów / o kolorze oliwy”.

¹¹² P. T. A. Swillens, *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632–1675*, Utrecht–Brussels 1950, s. 92. Zob. również opublikowany w tej książce plan Delft Willema Blaua z 1648 roku – Swillens zaznacza na nim domek, z którego Vermeer miał malować *Widok Delft* (*Plate 59*).

[...] pamiętam, jak oderwałem go raz w bibliotece w Paryżu od znalezionej w końcu studium Swillensa (Pieter T. A.), o którym zawsze od niego słyszałem, ale zawsze uważałem, że go sobie wymyślił. Właśnie doszły z Amsterdamu strony 129–161 numeru 7 „Oude Kunst” z 1929 roku, gdzie Swillens opublikował po raz pierwszy swoje pomiary ustalające precyzyjnie widok z okna pracowni Vermeera z Delft, czyli *Uliczkę*. W tej erudycji Swillensa była ścisłość i poezja, na które Herbert miał słuch absolutny.

Wszystko, czego się tknął, miało wymowę całości jego osoby, która jest właściwa jedynie największym. Za pomiarami Swillensa stoi cały Herbert [...]»¹¹³.

Chęć odnalezienia odpowiedzi na pytanie, jak Vermeer malował *Widok Delft*, staje się dla Herberta obsesją: „Moje gniewne, pragmatyczne widzenie: zmierzyć wizję liniałem, nakłuć tajemnicę cyrklem” (Vermeer, AZH). Herbert przyznaje się zatem do dwóch sposobów poznawania obrazów mistrza z Delft. Wykorzystując narzędzia naukowe, pragnie zamknąć dzieło w liczbach, odległościach, stosunkach przestrzennych¹¹⁴. Ma jednak świadomość, że jego starania okażą się płonne, ponieważ – jak pisze – „motyl tego miasta źle poddawał się zabiegom”¹¹⁵ (Vermeer, AZH). Mimo to, postawienie tezy o nieuchwytności haskiego arcydzieła nie oznacza, że należy zrezygnować z prób zbliżenia się do tego obrazu. Konieczne jest odnalezienie innej (jednak równie niepewnej) drogi prowadzącej do *Widoku Delft* – teraz Herbert ma do dyspozycji już tylko słowa, które muszą sprostować wizji malarskiej.

¹¹³ P. Kłoczowski, *Pomiar Swillensa*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 174. Kłoczowskiemu chodzi o artykuł: P. T. A. Swillens, *Een perspectivistische studie over de schilderijen van Jan Vermeer van Delft*, „Oude Kunst” 1929, No. 7, s. 129–161.

¹¹⁴ Herbert, zastanawiając się nad zagadnieniami perspektywy, notował: „*Widok* nie ma perspektywy zbieżnej, jest ujęty z różnych punktów obserwacji; suma różnych punktów obserwacji; oko nie jest prowadzone w głąb obrazu, ale wędruje po liniach poziomych horyzontalnych” (Vermeer, AZH).

¹¹⁵ W stwierdzeniu tym można odnaleźć aluzję do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu*: „Bergotte wlepił wzrok w beczenną ścianę, jak dziecko wpatruje się w żółtego motyla, którego pragnie pochwycić”. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, s. 169.

Spójrzmy tylko na jeden fragment opisu: „Vermeer buduje miao jak murarz. Bez pośpiechu kładzie cegłę na cegłę. Między cegłami białe plamki – prawdziwa zaprawa” (Vermeer, AZH). Nie rezygnując ze słownika technicznego, Herbert tworzy literacką, a lepiej rzec, poetycką wizję powstawania *Widoku Delft*. W kilku zdaniach oddaje spokój i precyzję malarza-rzemieślnika. Również historycy sztuki zwracali uwagę na fakturę obrazu, imitującą fakturę konkretnych elementów przedstawionych budynków:

Realizm sceny jest osiągnięty nie tylko za sprawą rozpoznawalnych kształtów budowli, ale również dzięki prawdziwości ich faktury. Jako nadzwyczajny można postrzegać poziom efektów, które oddają charakter szorstko ciosanych pomarańczowych dachówek i niebieskich, łupkowych dachów, kamienia, cegły oraz zaprawy murarskiej budynków i mostów, drzew liściastych i drewnianych łodzi. Vermeer nigdy precyzyjnie nie oddał tych materiałów, ale wynalazł różnorodne środki, by zasugerować ich namacalny charakter¹¹⁶.

W przekonaniu poety jednak wszystkie wysiłki, mające na celu odkrycie tajników malarskiego warsztatu Vermeera, muszą zakończyć się – częściowym choćby – niepowodzeniem. Herbert, podobnie jak Grudziński, ma szacunek dla tajemnicy Vermeerowskiej sztuki. Woli ją zachować, niż uczynić z malarstwa mistrza z Delft przedmiot szczegółowych badań. W wywiadzie udzielonym Markowi Zagańczykowi wyznaje:

Vermeer nigdy nie powiedział do mnie ani jednego słowa. Ja go podglądam i może mi się kiedyś uda coś napisać, ale jest to dla mnie tajemnica. Tajemnic się nie rozwikłuje. Jeżeli dojdę do przekonania, że jest to tajemnica, to traktuję ją jak tajemnicę religijną: jak wierzę, że to jest najwspanialszy dla mnie malarz, to nie będę go rozbierał na części¹¹⁷.

W deklarowanym podejściu możemy odnaleźć miejsca wspólne z koncepcją Prousta – sztuka Vermeera traktowana jest bowiem jako „ta-

¹¹⁶ A. K. Wheelock, Jr., C. J. Kaldenbach, op. cit., s. 12–13.

¹¹⁷ *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, w: *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 203.

jemnica religijna”. Wśród notatek poety dotyczących *Widoku Delft* odnajdujemy luźne zapiski, wrażenia, refleksje, potwierdzające religijne podejście do tego płótna: „ogłądanie sam na sam – nabożeństwo; solenny religijny obraz; wpatrzony jak w ołtarz”, „stałem na jednym miejscu; niejasne poczucie; wniebowstąpienie” (Vermeer, AZH). Herbert, podobnie jak Grudziński i Bergotte-Proust, jest oczarowany *Widokiem Delft*, doświadcza objawienia tego, co nieuchwytnie i niewypowiadalne. Na pierwszym planie znajduje się w takich momentach nie rzeczywiste miasto, ale zamknięta w obrazie całościowa wizja malarska. Poeta zastyga na moment, zatrzymany na granicy epifanii. Po raz kolejny okazuje się, że wyłącznie za sprawą momentów olśnień Vermeerowskie płótno „otwiera się” przed widzem.

Herbert, tak jak Grudziński, pragnie dowieść uniwersalnego, mitycznego wymiaru haskiego arcydzieła. Pisze, że „*Widok Delft* jest być może najbardziej klasycznym obrazem świata” (Vermeer, AZH), a zatem doskonałą realizacją toposu *imago mundi*. Dzieje się tak za sprawą – skrupulatnie wyliczanych przez Herberta – szczególnych cech Vermeerowskiego arcydzieła: „umiaru; opanowania; harmonii; wyrównywania napięć; równowagi elementów” (Vermeer, AZH). W ostatnim stwierdzeniu chodzi oczywiście o „trzy żywioły: ziemi, wody, powietrza (jest 4 żywioł: miasto) – ułożone w równoległe pasy” (Vermeer, AZH). Herbert uniwersalizuje obraz miasta, docenia wysiłek Vermeera, któremu udało się „przenieść moment do wieczności” (Vermeer, AZH). Kolejnym dowodem na to, że poeta dokonuje mitologizacji *Widoku Delft*, są jego wypowiedzi, będące wspomnieniem lwowskiego dzieciństwa. Herbert czyni wówczas czytelną aluzję do Proustowskiego *petit pan de mur jaune*:

Czy my nie mitologizujemy swego dzieciństwa? Moim podstawowym przeżyciem malarskim był jednak na pewno widok z okna kamienicy, w której mieszkałem we Lwowie, na mur, który był najpiękniejszy, kiedy słońce zachodziło. I kolor, ten niewyraźalny kolor mnie prześladowe. To było abstrakcyjne przeżycie. Ten mur z ciepłym światłem. [...] Można było podróżować wzrokiem po tym zróżnicowanym murze, odkrywając to, co jest istotą malarstwa: uwrażliwienie na półtony¹¹⁸.

¹¹⁸ Światło na murze. Rozmawia Marek Soltysik, w: ibidem, s. 112–113.

Widok muru z okna kamienicy skojarzył się poecie z fragmencem *Uwięzionej*, w którym, w związku z relacjonowanymi okolicznościami śmierci Bergotte'a, pojawia się *Widok Delft*. Herbert przyznaje, że – niczym bohater Prousta – był olśniony malarskim efektem, jaki promienie zachodzącego słońca wywołują na murze. Podejrzewa więc, że odkryta przez niego zbieżność wrażeń jest rodzajem mitologizacji. Odcina się jednak od wszelkich konsekwencji interpretacyjnych, związanych z Proustowską refleksją nad sztuką pisania, jakie można wyciągnąć z tego epizodu *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Od czego w ogóle wyszło to ukryte wspomnienie?

U Vermeera jest ten cudowny podział na cień i światło. Właściwie są trzy plany: piasek, woda, miasto. Gdzieś tam i chmury, i gdzieś tam padają promienie słońca – i ja sobie myślę, że to, co widziałem w dzieciństwie, to było coś takiego. Nie wiem, czy ja nie mitologizuję, bo jest przecież u Prousta historia pana, który idzie, żeby obejrzeć ten widok Delft, i umiera przed nim. Ale ten załomek muru we Lwowie, to światło na murze... [...] to była taka pusta ściana, dach był z jednej strony krótszy, z drugiej dłuższy, i to była ściana tylko pewnej konfiguracji słońca, oświetlona nim – ciepłym i właśnie tym zachodzącym... Siedziałem w oknie i nie można mnie było od tego odpędzić. I to jest chyba pierwiastkowe zdumienie, takie tumanowate, które nie powinno opuszczać człowieka. To jest piękne. Nie potrafię tego wyrazić. Właśnie dlatego trzeba to malować¹¹⁹.

Proustowska interpretacja *Widoku Delft* staje się tylko kontekstem, punktem odniesienia dla refleksji poety. Mamy zatem do czynienia z literacką mityzacją zapośredniczoną w innej literackiej mityzacji. Herbert, przywołując lwowskie dzieciństwo i porównując swój zachwyty murem rozświetlonym refleksami zachodzącego słońca z olśnieniem Bergotte'a, podąża za wizją Prousta. Skupia się jednak przede wszystkim na doświadczeniu rzeczywistości, a dopiero później, w konsekwencji, na sztuce. Inaczej niż dla Prousta, nie staje się ona dla niego absolutem. Wręcz przeciwnie, nawet jeśli okazuje się przedmiotem zachwyty, służy pochwalie piękna świata. Ujrza-

¹¹⁹ Ibidem, s. 114.

ne przez Herberta „światło na murze” lwowskiej kamienicy było tak piękne, że zasługiwało na uwiecznienie. Vermeerowską wizję Delft – ten „najpiękniejszy obraz świata” – postrzega poeta jako porównywalną z własnym „przeżyciem malarskim”. Dlatego, jak podkreśla, należy wyrazić je nie w słowie, w literaturze, ale w farbie, w malarstwie, którego istotą jest „uwrażliwienie na półtony”.

Trzy lekcje zachwytu

W trzech polskich interpretacjach *Widoku Delft*, zapośredniczonych w Proustowskiej lekturze tego płótna, mamy do czynienia z trzema lekcjami zachwytu.

Czapski jest olśniony przede wszystkim sztuką, którą traktuje jako swoje najważniejsze powołanie. Patrzy na *Widok Delft* niemal wyłącznie oczami Prousta. Na podstawie przedśmiertnych refleksji Bergotte’a rekonstruuje Proustowską koncepcję sztuki, która okazuje się najistotniejszym wyzwaniem, ważniejszym niż życie. W konsekwencji – podkreśla autor *Patrząc* – Proust poświęca się sztuce, absolutyzując ją. Czapski nie analizuje więc *Widoku Delft*, ale raczej komentuje Proustowską wizję twórczości, nabierającą metafizycznego wymiaru.

Dużo sceptyczniej przedśmiertne refleksje Bergotte’a-Prousta traktuje Grudziński. Pisarz ten, wykrzywiając Proustowskie odczytanie *Widoku Delft*, stara się dowieść, że autor *W poszukiwaniu straconego czasu* niesłusznie wyodrębnia z obrazu jeden tylko szczegół, nie doceniając „cudu całości” haskiego arcydzieła. Grudziński zachwyca się zatem *Widokiem Delft* jako malarską syntezą nieredukowalną do sumy reprezentowanych na płótnie detali. Uwiedziony spokojem Vermeerowskiej weduty, interpretuje stworzony przez północnoniderlandzkiego mistrza portret Delft w kategoriach wieczności – jako mityczną i epifaniczną wizję, nieświadomie zbliżając się do metafizycznej perspektywy Prousta.

Podobnych idealizujących zabiegów dokonuje Herbert. Niczym autor *W poszukiwaniu straconego czasu*, powraca do swego dzieciństwa i przywołuje z pamięci widok z okna lwowskiej kamienicy. Proustowskie nawiązanie okazuje się dwupiętrowe, wspomnienie

mur oświetlonego promieniami zachodzącego słońca przywodzi mu bowiem na myśl *petit pan de mur jaune*. Podobnie jak Bergotte-Proust, jest oczarowany twórczością mistrza z Delft, jednak nad olśnienie sztuką Herbert przedkłada olśnienie otaczającym go światem. Jak Czapski, zachwyca się malarskością doświadczenia rzeczywistości.

ROZDZIAŁ 2

Malarstwo rodzajowe

„Otwarte szeroko drzwi zapraszają”, czyli pisarze zagląдают do holenderskich wnętrz

Każde przedstawienie wnętrza przypomina pomieszczenie, z którego usunięto czwartą ścianę.*

Obraz, na którym zostało ukazane siedemnastowieczne wnętrze holenderskie, powinniśmy odczytywać – powiedzialby Victor I. Stoichita – jako metaforę otwartych drzwi. Płótno staje się wówczas swoistym zaproszeniem, otwiera przed nami reprezentowaną przestrzeń. Takie perspektywiczne widoki wnętrz są uznawane za podgatunek malarstwa rodzajowego, a ściślej – jego odmiany wysokiej¹. Stoichita podkreśla, że w drugiej połowie XVII wieku przedstawienia wnętrz zaczynają być identyfikowane z „oddzieleniem (ramą) drzwi”. Badacz zaznacza, że holenderscy mali mistrzowie (na przykład Pieter de Hooch) „uczynią ze spojrzenia przez drzwi (które tymczasem otrzymało nazwę *doorkijkje*) stały motyw twórczości”². Konstruowana przez malarza iluzyjna reprezentacja jest gestem kierowanym w stronę widza, który powinien nań odpowiedzieć, a więc wejść do tego, ludzkiego realności, mieszczańskiego świata. Wyzwanie rzucane przez Pietera de Hoocha czy Samuela van Hoog-

* V. I. Stoichita, *Marginesy*, w: idem, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 63.

¹ Na temat opisanego przez Karla Schnaase rozróżnienia wysokich (na przykład obrazy Gerarda ter Borch) i niskich (w tym przypadku reprezentatywna jest twórczość Adriaena Brouwera) scen rodzajowych zob. W. Stechow, Ch. Comer, *The History of the Term „Genre”*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin” 1975–1976, Vol. 33, No. 2, s. 93.

² V. I. Stoichita, op. cit., s. 67, 68.

stratena niejednokrotnie podejmowali polscy pisarze. Przyjrzyjmy się zatem rezultatom tych literackich prób wkraczania do holenderskich wnętrz.

Doorsien

Martha Hollander w książce *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art* przywołuje (za Karem van Manderem) termin *doorsien*, „widok przez”, definiując go jako widok „wykraczający poza pierwszy plan”. Badaczka podkreśla, że tego typu „otwarcie przestrzeni obrazu” można postrzegać jako szczególnego rodzaju zaproszenie przygotowane dla oka widza³. Na tę wyjątkową właściwość holenderskich reprezentacji wnętrz zwrócił uwagę Zbigniew Bieńkowski, który w eseju *W ojczyźnie przedmiotu* charakteryzuje ów rodzaj malarstwa, odsyłając czytelnika do twórczości De Hoocha:

Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie często sięga po temat przestrzeni wnętrza. Wnętrze mieszkalne, wnętrze kościelne jest dla Emanuela de Witte i dla Pietera de Hoocha tematem samoistnym. Pieter de Hooch umieszcza postać ludzką po to tylko, ażeby dać ludzkie wymiary i ludzkie proporcje przestrzeni. Patrząc na jego wnętrza przenosimy oczy od posadzki do ścian, zatrzymujemy je na poszczególnych ceglach, na smudze światła słonecznego wchodzącego przez otwarte drzwi. GDY OKREŚLAM PIETERA DE HOOCHA NA WŁASNY UŻYTEK, NAZYWAM GO MALARZEM OTWARTYCH DRZWI. Na każdym jego obrazie drzwi otwarte na ogród, ulicę, kanał są drzwiami dla słońca. Pieter de Hooch może najpełniej ze wszystkich Holendrów wyraża spokój, uciśnienie i harmonię świata. Dlatego właśnie jest tak bliski moim pragnieniom i do jego obrazów, będąc w Holandii, dosłownie pielgrzymowałem. Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Gabriel Metsu, Terborch, Dou przyciągają spokojną pogodą i ładem życia na ziemi⁴.

³ Zob. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley–Los Angeles–London 2002, s. 8–9.

⁴ Z. Bieńkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*, w: idem, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 68; wyróżnienie – M. Ś.

Bieńkowski akcentuje fakt, że w kompozycjach De Hoocha na pierwszy plan wysuwają się nie postaci, ale wnętrza. To właśnie wnętrza staje się dla Holendra „tematem samoistnym”. Umieszczone w holenderskich domach sceny rodzajowe zostają niejako wtopione w przestrzeń. Bieńkowski twierdzi nawet, że malowani przez De Hoocha ludzie są potrzebni wyłącznie do tego, by wnętrza można było ukazać w odpowiedniej skali: „Pieter de Hooch umieszcza postać ludzką po to tylko, ażeby dać ludzkie wymiary i ludzkie proporcje przestrzeni”. Pisarz przyjmuje perspektywę widza – traktuje obrazy De Hoocha jako zaproszenie dla oka, które rozpoczyna wędrówkę w wykreowanej przestrzeni. Dzieje się tak dlatego, że odbiorca nie odnosi wrażenia, iż narusza intymność bohaterów sceny rodzajowej, wręcz przeciwnie, poszczególne elementy malarskiej reprezentacji odczytuje jako sygnał otwarcia tego mieszczańskiego świata. Spojrzenie nie zatrzymuje się zatem na postaciach, ale skupia się na wnętrzu mieszkalnym. To ono bowiem zaprasza. Nie tylko dlatego, że – jak pisał Stoichita – obraz „przypomina pomieszczenie, z którego usunięto czwartą ścianę”, ale także dzięki dodatkowemu otwarciu na zewnątrz⁵, owemu „widokowi przez” (*doorsien*)⁶. Nieprzypadkowo

⁵ Na ten temat zob. M. Hollander, *Public nad Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, Bd. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500–1800*, Hrsg. J. de Jong et al.), s. 273–274, 277–278, 283–284.

⁶ Drogi widza, którego oko wkracza do obrazu typowego holenderskiego wnętrza (pojawiające się elementy – w tym także „widok przez” [*doorsien*] – są kontaminacją motywów charakterystycznych dla tego rodzaju przedstawień), opisał również Zbigniew Herbert w wierszu *Pokój umeblowany*, pochodzącym z tomu *Hermes, pies i gwiazda*: „W tym pokoju są trzy walizki / łóżko nie moje / / szafa z pleśnią lustra // kiedy otwieram drzwi / sprzęty nieruchomieją / ogarnia mnie zapach znajomy / pot bezsenność i pościel // jeden obrazek na ścianie / / przedstawia Wezuwiusz / z pióropuszem dymu // nie widziałem Wezuwiusza / / nie wierzę w czynne wulkany // drugi obraz to wnętrza holenderskie // z mroku / kobiece ręce / nachylają dzbanek / z którego sączy się warkocz mleka // na stole nóż serweta / chleb ryba pęczek cebuli // idąc za złotym światłem / wchodzimy na trzy schody / przez uchylone drzwi widać kwadrat ogrodu // liście oddychają światłem / ptaki podtrzymują słodyczy dnia // nieprawdziwy świat / ciepły jak chleb / złoty jak jabłko // odrapane tapety / meble nie oswojone / bielma luster na ścianach / to są wnętrza prawdziwe // w pokoju moim / i trzech walizek / dzień się roztapia / w snu kałuży”. Z. Herbert, *Pokój umeblowany*, w: idem, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 114–115.

pisarz określa De Hoocha mianem „malarza otwartych drzwi”. Podobną tezę stawia Tadeusz Różewicz, który w rozmowie z Adamem Czerniawskim wspomina o wierszach odpowiadających „obrazkom Pietera de Hoocha. Wnętrza: okienko w okienku”. Poeta wyznaje: „Ja nawet mam dosłownie taki wiersz”⁷. Zachęcany przez Czerniawskiego, który dopowiada: „Drzwi się otwierają, widać dalej jeszcze inne drzwi, a za nimi już nie ma nic...”, Różewicz konkluduje: „I to już jest moje. U nich jest jeszcze podwórko albo pejzażyk”⁸.

Zdaniem Bieńkowskiego, starającego się wywieść z holenderskich reprezentacji wnętrz konkretną koncepcję świata, obrazy tego typu można uznać za metaforę mieszczańskiego ładu. Odczytanie to przypomina dziewiętnastowieczne interpretacje podobnych scen. Jak podkreśla Ruth Bernard Yeazell, wykreowana przez Honoré de Balzaca powieściowa wizja niderlandzkiego życia „nasycona została wyobrażeniami mieszczańskiego spokoju i satysfakcji”⁹. Reprezentacja wnętrza mieszkalnego – stwierdza Bieńkowski – „wyraża spokój, ucieszenie i harmonię świata”, a więc nabiera metafizycznego wymiaru.

Holenderski ideał harmonijnej przestrzeni nasyconej światłem przywoływał również Wojciech Wencel w wierszu *Przez wieki*, pochodzącym z wydanego w 1997 roku tomiku *Oda na dzień św. Cecylii*:

Porządek przedmiotów w holenderskich wnętrzach:
pejzażowe płótno stół i dzbanek z cyny

⁷ Różewiczowi chodzi o utwór *Drzwi* z 1966 roku, opublikowany w tomie *Twarz trzecia* (1968): „W ciemnym pokoju / na stole stoi kieliszek / czerwonego wina // // przez otwarte drzwi / widzę krajobraz dzieciństwa / kuchnię z niebieskim czajnikiem / serce Jezusa w cierniowej koronie / przeźroczyستی cień matki // w okrągłej ciszy / pianie koguta // pierwszy grzech / białe ziarenko w zielonym / owoce miękkie / gorzkawe // pierwszy diabeł różowy / poruszający półkulami / pod jedwabną suknią / w groszki // uchylają się / w oświetlonym krajobrazie / trzecie drzwi / a za nimi we mgle / w głębi / trochę na lewo / albo w środku // // nic / nie widzę” T. Różewicz, *Drzwi*, w: idem, *Poezja 2*, Wrocław 2006, s. 323–324.

⁸ Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 106.

⁹ R. Bernard Yeazell, *Balzac's Bourgeois Interiors and the Quest for the Absolute*, w: eadem, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton–Oxford 2008, s. 72.

pościel za zasłoną a na skraju mieszkań
ślad po madrygale w nieskończonej ciszy

kobieta de Hoocha codziennie tak samo
ręcznym ścięciem zszywa kontury materii
czyniąc to w południe z anielską uwagą
nie wie że jej serce jest po stronie śmierci

posprzątane spichlerze dziedziniec podłoga
każdy kąt w przedsionku i ciężka sypialnia
ale przez stulecia pociemnieje obraz
kurzem się nasyci przestrzeń – siostra światła

wilgoć strawi sprzęty więc kobieta z krzesła
nagle się uniesie w sukni pełna skaz
i oczyści wszystko poprawiając werniks
jakby chciała sprzątnąć nie przestrzeń lecz czas¹⁰.

Konstruowany przez Wencła poetycki obraz holenderskiego wnętrza jest próbą uchwycenia specyfiki omawianych reprezentacji malarzkich. Utworu *Przez wieki* nie można jednak potraktować jako ekfrazy. Wencel nie przywołuje bowiem konkretnego płótna, ale łączy wiele elementów pojawiających się na obrazach holenderskich wewnątrz lub – ściślej – na obrazach jednego z twórców i kodyfikatorów tego gatunku: Pietera de Hoocha (jego nazwisko nieprzypadkowo pojawia się w wierszu). Można zatem postawić tezę, że autor *Ody na dzień św. Cecylii* przygotował swoistą literacką syntezę charakterystycznych elementów¹¹ najsłynniejszych dzieł De Hoocha – scen rodzajowych rozgrywających się w mieszczańskim wnętrzu lub na dziedzińcu. Utwór rozpoczyna się od inwentarza wyobrażonych na płótnach przedmiotów. Otwierające pierwszą strofę słowo „porządek” sugeruje nie tylko kolejność poszczególnych elementów, prowadząc do wyliczenia, ale także ład mieszczańskiego świata. Wizja

¹⁰ W. Wencel, *Przez wieki*, w: idem, *Wiersze zebrane*, Warszawa–Ząbki 2003, s. 82.

¹¹ Wencel przywołuje między innymi „pejzażowe płótno stół i dzbanek z cyny / / pościel za zasłoną”, „dziedziniec”, „podłogę”, „ciężką sypialnię”. Pisze o kobiecie jako bohaterce rozgrywającej się „w południe” sceny rodzajowej oraz o świetle jako istotnym składniku tych obrazów.

ta dodatkowo została wzmocniona zamykającą pierwszą strofę syntezy: „ślad po madrygale w nieskończonej ciszy”, którą można odczytywać jako poetycki sygnał spokoju potęgującego wrażenie harmonii.

Mimo iż Wencel, podobnie jak Bieńkowski, ukazuje czytelnikowi ten wyidealizowany obraz ziemskiego porządku, przygotowana przez niego rekonstrukcja holenderskiego wnętrza zawiera również elementy odwracające ów schemat. Dzieje się tak dlatego, że Wencel interpretuje nie tylko to, co zostało przedstawione na płótnie, ale zwraca także uwagę na obraz jako przedmiot, który podlega działaniu czasu. Tytuł *Przez wieki* nie sugeruje zatem wyłącznie przeniesienia do holenderskiego złotego wieku, ale mówi również o przemijaniu, destrukcji, której podlega materia. Malarskie uwiecznienie, tradycyjnie postrzegane jako unieśmiertelnienie, u Wencela staje się wstępem do procesu uśmiercania, obumierania.

Pierwszy, jeszcze nie dość wyraźny, znak stawianej przez poetę diagnozy pojawia się w drugiej strofie: „kobieta de Hoocha codziennie tak samo / ręcznym ściegiem ZSZYWA KONTURY MATERII / / czyniąc to w południe z anielską uwagą / nie wie że JEJ SERCE JEST PO STRONIE ŚMIERCI” (wyróżnienie – M. Ś.). Idylliczna wizja zostaje naruszona. Wencel przypomina, że i do tej mieszczańskiej arkadii wkroczy śmierć. Mocnym sygnałem przełamania tego ładu jest pojawienie się słowa „ale”, jednoznacznie odwracającego porządek. Przeciwny obraz jest kreowany za pomocą słów odsyłających do wyobrażenia rozpadu: „ALE przez stulecia POCIEMNIEJE OBRAZ / / KURZEM SIĘ NASYCI PRZESTRZEŃ – siostra światła // WILGOĆ STRAWI SPRZĘTY więc kobieta z krzesła / nagle się uniesie w SUKNI PEŁNA SKAZ / i oczyści wszystko POPRAWIAJĄC WERNIKS / jakby chciała sprzątnąć nie przestrzeń lecz CZAS” (wyróżnienie – M. Ś.). Przedstawienie ulega rozkładowi dlatego, że obraz jako przedmiot jest poddany niszczącemu działaniu upływającego czasu. W ten sposób Wencel wskazuje na nietrwałość wszystkich istnień.

Refleksja Wencela jest wielopoziomowa. Poeta okazuje się wrażliwy zarówno na to, co zostało przedstawione na obrazie, jak i na kwestię materialności dzieła sztuki. Interesuje go również właściwy De Hoochowi sposób kreowania przestrzeni. Określenie „pre-

strzeń – siostra światła” można potraktować właśnie jako odniesienie do nowatorstwa Holendra w tym zakresie. Ten sam temat powróci później w eseju *Pieter, syn murarza*¹², opublikowanym przez Wencła w 2003 roku w zbiorze *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*:

Zaproponowane przez de Hoocha nowatorskie rozwiązanie problemu przestrzeni robiło w połowie XVII wieku spore wrażenie. O ile inni twórcy z Delft skupiali się na sugestywnym przedstawieniu postaci bez przesadnej dbałości o ich otoczenie, o tyle przybysz z Haarlemu znacznie poszerzył perspektywę, umieszczając swych bohaterów w obszernych, precyzyjnie skonstruowanych wnętrzach, przynajmniej w części wypełnionych słonecznym światłem. Jego kobiety w długich spódnicach i czepkach na głowie zamieszkały w uporządkowanym świecie przedmiotów i fragmentów natury, odwzorowującym harmonię mieszczańskiego życia. (PSM, s. 70)

Wencel, podobnie jak Bieńkowski, akcentuje oryginalność kompozycji De Hoocha przejawiającą się w tym, że przedstawiona przez malarza przestrzeń staje się istotniejsza niż umieszczona w niej scena rodzajowa. Autor *Przpisu na arcydzieło* raz jeszcze wyczytuje z kreowanych przez De Hoocha wnętrz harmonijną wizję świata. Ponadto poeta zwraca uwagę na jeszcze jeden wynaleziony przez Holendra typ scen z życia codziennego – chodzi o malowane przez niego dziedzińce w Delft¹³. Pisarza interesują zwłaszcza dwa, bardzo podobne do siebie płótna:

Przełomowe dla de Hoocha okazały się zwłaszcza lata 1657–1658, kiedy powstało kilka jego najlepszych płócien, w tym dwa prezentujące różne zdarzenia w tej samej scenerii dziedzińca. Na pierwszym z nich stojąca kobieta pije wino w towarzystwie dwóch odpoczywających w zaułku mężczyzn, podczas gdy jej córka przesiaduje na progu korytarza prowadzącego na ulicę; na drugim – rozmawia z dziewczynką, a w głębi

¹² W. Wencel, *Pieter, syn murarza*, w: idem, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003, s. 69–73. Dalej jako PSM i numer strony.

¹³ Na ten temat zob. P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Oxford 1980, s. 25: „Wydaje się, że De Hooch jako pierwszy przedstawił rodzinę na prostym dziedzińcu ówczesnej klasy średniej”.

korytarza widzimy inną kobietę, zapatrzoną w rozświetloną przestrzeń na zewnątrz. Jak przystało na syna murarza, autor w szczegółach rekonstruuje zabudowę i wyposażenie dziedzińca, dbając nawet o realistyczne przedstawienie cegieł i spoin w ograniczających go murach. (PSM, s. 70)

Wencel przywołuje obrazy De Hoocha namalowane w 1658 roku: *Postaci pijące na dziedzińcu z altanką* z National Gallery of Scotland w Edynburgu i znajdujący się w National Gallery w Londynie *Dziedziniec domu w Delft z kobietą i dzieckiem*¹⁴. Tworzy ekfrazy dwóch płócien – przedstawia bowiem inwentarz obu dzieł, ograniczając się do prostego, rzeczowego opisu. Zwraca również uwagę na szczególną właściwość malarskiego warsztatu De Hoocha (syna murarza)¹⁵, polegającą na precyzyjnym oddaniu nie tylko poszczególnych elementów zabudowy dziedzińca, ale także ludzających realnością cegieł spojonych zaprawą murarską. Wencel kolejny raz dowodzi, że ceniiony przez niego holenderski artysta skupiał się przede wszystkim na portretowanej przestrzeni, upodrzedniając niejako umieszczone w niej postaci.

Na szczególną uwagę zasługuje jednak opis innego obrazu De Hoocha, zawarty w eseju *Pieter, syn murarza*. Sytuacja jest wyjątkowa, ponieważ poeta przywołuje znajdujący się w Polsce obraz Holendra. W katalogu Petera C. Suttona *Pieter de Hooch. Complete Edition* płótno, datowane na lata około 1665–1668, nosi tytuł *Kobieta skubiąca kaczkę z kobietą przy kominku*¹⁶:

[...] *Kobieta skubiąca kaczkę* – jedyny bodaj w polskich zbiorach obraz tajemniczego Holendra, pochodzący z kolekcji gdańskiego kupca Jakuba Kaburna i wystawiony w dzisiejszym Muzeum Narodowym (dawnej Stadtmuseum) w Gdańsku od początku jego istnienia.

Na niewielkim płótnie słońce prześwieśla półotwarte okno, rzucając światło i cień kratki okiennicy na ścianę pokoju, na której wisi martwa natura. Siedząca kobieta w białym czepku i czerwonej spódnicy

¹⁴ Zob. ibidem, s. 84–85.

¹⁵ Na ten temat zob. ibidem, s. 9: „Jego ojciec, Hendrick Hendricksz. de Hooch był murarzem”.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 99.

skubie kaczkę. Za nią stoi odwrócona twarzą do kominka służka. Jej szyja – co częste na płótnach de Hoocha – jest wygięta, głowa lekko pochylona. Jest w tym coś z ducha pokory, obecnego w maryjnych przedstawieniach Fra Angelico, Rafaela czy Botticellego. (PSM, s. 71–72)

Niezmiernie rzadko zdarza się, by polscy pisarze w swoich tekstach odnosili się do siedemnastowiecznych dzieł holenderskich z kolekcji rodzimych muzeów. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że Wencel w swoim szkicu umieszcza unikatowy opis gdańskiego obrazu De Hoocha. „Niewielkie płótno” (o wymiarach 54 × 64,5 cm) to typowa dla De Hoocha kompozycja – scena rodzajowa w mieszczańskim wnętrzu. W przypadku tego obrazu uwagę poety przykuwają jednak nie tylko precyzyjnie oddane elementy przestrzeni, ale także postaci znajdujące się w reprezentowanym pomieszczeniu. W geście jednej z nich – kobiety skubiącej kaczkę, łagodnie pochylającej głowę przy tej czynności – dostrzega wyraz „ducha pokory”, co pozwala mu zestawić tę Holenderkę z „maryjnymi przedstawieniami” wielkich Włochów¹⁷. Pisarz następnie wzmacnia swoją interpretację:

Paradoksalnie to de Hooch, wyraźniej niż służący „tajemnicy” Vermeer, odsyła odbiorcę do sfery tradycyjnej metafizyki, starając się pokazać miejsce człowieka na ziemi, a nie tylko wypisane na twarzy i w gestach rozterki duszy. Vermeer jest bardziej nowoczesny, poetycki,

¹⁷ Podobną analizę innego dzieła De Hoocha zaproponował P. C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629–1684*, New Haven–London 1998, s. 31: „Jedną z najbardziej udanych i z wrażliwością oddanych scen domowych z okresu, gdy artysta przebywał w Delft, jest *Karmiąca kobieta z dzieckiem i psem* znajdująca się w San Francisco. Niemal świecka Madonna, w rogu pokoju z wysokim paleniskiem siedzi kobieta ze stopą wspartą na grzejniku do stóp. Dziecko siedzące obok niej naśladuje troskliwie karmiącą, żywiąc domowego psa. Z góry z prawej strony światło pada łagodnie przez okno, rozprzestrzeniając się na wybielonej ścianie oraz rdzawych płytkach podłogowych i uwydatnia błyszczące półmiski znajdujące się na gzymsie nad kominkiem. Mistrzowsko oddane jest subtelne rozróżnienie faktury czy pylista powierzchnia tynku, wysoki spektralny połysk glazurowanych glinianych naczyń oraz wypukłość plecionej tkaniny całunu. Strój kobiety złożony z czerwieni, żółci i błękitu – klasyczna triada podstawowych barw tym bardziej ożywiła wszystko za sprawą czarnego akcentu jej czepka – jest perfekcyjnym dopełnieniem ikonicznego ideału macierzyństwa i troskliwości. Nawet skrzydlate putta ozdabiające palenisko konotują miłość”.

subiektywny; de Hooch – bardziej metafizyczny, choć odnośniki do rzeczywistości ponadmysłowej skryte są tu w typowo świeckim pejzażu. W obrazach tych tkwi jednak jakaś niezemska czystość, potęgowana przez wrażenie ich przestrzennej głębi. Właśnie w takich dziełach kultura Północy znajduje wspólny mianownik z kulturą Południa. Okazuje się, że w obu przypadkach w grę wchodzi te same, wywiedzione z Biblii wzorce kobiecości, a wśród murów rozbrzmiewa ta sama mistyczna cisza. (PSM, s. 72)

Wencel zwraca uwagę na kreowaną przez De Hoocha „przestrzenną głębię”. Metafizyczny porządek dający się wyczytać z płócien Holendra jest – według poety – pochodną specyficznej konstrukcji przestrzeni, wzmacniającej wrażenie czystości i głębi. Zdaniem autora *Ody na dzień św. Cecylii* w twórczości De Hoocha pojawiają się subtelne aluzje do tego, co przekracza fizyczny wymiar istnienia, wzbogacające – niewątpliwie świecką – wizję rzeczywistości. Dlatego Wencel głosi wyższość złożonej refleksji De Hoocha (będącej swoistym przedłużeniem tradycji sztuki Południa), ukazującego „miejsce człowieka na ziemi”; nad dużo bardziej nowoczesnym projektem artystycznym Vermeera, który indywidualizuje swoje postaci, oddając ich nastroje i „rozterki duszy”. Pisarz odkrywa w malarskich rozważaniach De Hoocha metafizyczny potencjał.

Nie tylko Wencel i Bienkowski interpretują sceny rodzajowe tego typu jako malarską apologię codzienności. Podobne spostrzeżenia odnajdujemy także u Jarosława Klejnockiego. Czwartą część jego *Translacji paryskiej*¹⁸, poświęconą znajdującym się w Luwrze¹⁹ obrazom holenderskich wnętrz mieszczańskich, rozpoczyna się pochwałą (czy wręcz uwzniośleniem) tych malarskich reprezentacji:

Jedno trzeba oddać Holendrom: nikt tak jak oni nie potrafił malować wnętrz. Ich geniusz odkrył, że ograniczona przestrzeń – odpowiednio

¹⁸ J. Klejnocki, *Translacja paryska*, w: idem, *Piołun i inne eseje chodnikowe*, Warszawa 1999. Dalej jako TP i numer strony.

¹⁹ „Luwr to jednak kołchoz sztuki; i znów okazuje się, że rację miał Gombrowicz, sarkając na muzea malarskie. Ale też nic nie pozostało z tej pysznej zaciekłości, jaka rodzi się we wchodzącym do środka oświeconym barbarzyńcy (a któryż to pasażer *Transatlantyku* opisywał był)” (TP, s. 51).

pokazana – nieść może głębszy oddech niż pejzaż czy akt. Istota tego niepowtarzalnego gestu stworzenia tkwi w pochwyceniu banalnej powszedniości; w zaczarowaniu przyzwyczajonej do metaforycznego skąpstwa materii po to, by wyrwać ją jednym katapultującym sztychem z potoczności i umieścić aż w sferze iluzji. (TP, s. 53)

Klejnocki stara się dowieść, że pozornie zamknięta, ograniczona przestrzeń mieszczańskiego wnętrza, będąca głównym bohaterem wielu siedemnastowiecznych obrazów holenderskich, w rzeczywistości nie jest domkniętą wizją, ale zaledwie punktem wyjścia imaginyjnego procesu tworzenia. „Ograniczona przestrzeń” zostaje otwarta, obdarzona „głębszym oddechem”. Na oczach widza dokonuje się swoisty akt kreacji. Wkroczenie do wnętrza staje się bowiem dopełnieniem obrazu. „Holendrzy – pisze Stoichita – potrafili uczynić tematem swoich dzieł akt percepcji jako percepcji autorefleksyjnej”²⁰.

W swoim eseju Klejnocki przywołuje dwa dzieła z Luwru. Pierwsze, dość obszernie przez niego omówione, to *Pantofle* Samuela van Hoogstratena (ok. 1658). Drugie – *Kobieta przygotowująca warzywa w pomieszczeniu na tyłach holenderskiego domu* (ok. 1657) autorstwa Pietera de Hoocha²¹, jest zaledwie wspomniane:

Skupmy się przez chwilę, ale nie zanadto – tak od niechcienia – skupmy się na *Pantoflach* Samuela van Hoogstratena i jeszcze na *Tylnym podwórku holenderskiego domu* Pietera de Hoocha. [...] Oto kobieta weszła do izby, zostawiając w progu pantofle (niewielkie kopytka obcasów). Przed chwilą; klucze jeszcze kołyszą się w zamku. SPOGLĄDAMY ŻARŁOZNIE, WYCHYLIWSZY SIĘ Z INNEGO POMIESZCZENIA; OTWARTE SZEROKO DRZWI ZAPRASZAJĄ DO PRZEBIEGNIĘCIA CICHCEM PRZEZ AMFILADĘ KOMNAT. Nikogo nie ma na straży, jeśli nie liczyć schnącej ścierki i dramatycznie porzuconej szczotki. Chciałbym wierzyć, amator w oglądaniu obrazów, chciałbym wierzyć, że to, co rozgrywa się poza zasięgiem żrenic publiczności, odbija się w zawieszonym niemal na wprost lustrze (trochę jak u Velasqueza...). Kobieta podeszła boso do dziecięcej kolebki i stoi teraz pochylona; w skupieniu. Jej suknia złoci

²⁰ V. I. Stoichita, op. cit., s. 187.

²¹ Zob. *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, éd. J. Foucart, É. Foucart-Walter, Paris 2009, s. 161, 162.

się na tle nieco zbytowego karmazynowego baldachimu rozwieszono nad łóżeckiem. Obok przycupnęła jeszcze jedna postać – którejś z rodzeństwa najprawdopodobniej (nie bardzo wiedząc, jak się zachować, a zwłaszcza co zrobić z rękami – cóż za dramat!). Tajemnica odkryta, ale nie ona nas interesowała. Hoogstratena pewnie też nie. Ale co: amplifikacja toposu, zadzierzgnięcie wątego przymierza z unieruchomieniem? Nie ma odpowiedzi. Jest oczarowanie, którego dawniej nie bano się nazywać prostodusznie wzruszeniem. Jest wyjście z abulii. Jest powstrzymanie nieuchronnej Wielkiej Dekompozycji. (TP, s. 53–54; wyróżnienie – M. Ś.)

Została nakreślona sytuacja narracyjna: „Oto kobieta weszła do izby, zostawiając w progu pantofle (niewielkie kopytka obcasów). Przed chwilą; klucze jeszcze kołyszą się w zamku”. Nagle jednak przekształca się ona w relację widza. Zaproponowana przez Klejnockiego ekfrazą *Pantofli* Hoogstratena staje się w pewnym sensie opowieścią oka. Spojrzenie odbiorcy należy potraktować jako przyjęte zaproszenie do wnętrza przedstawienia. Jego ciekawość jest spotęgowana do tego stopnia, że snuje rozważania także na temat tego, co nie zostało namalowane. Umieszczony przez malarza obraz w obrazie (przypominający *Ojcowskie napomnienie* Gerarda ter Borcha²², przede

²² Płótno to nie jest tożsame ani z amsterdamską, ani z berlińską wersją *Ojcowskiego napomnienia*. Na fakt, że Hoogstraten przywołuje w *Pantoflach* słynną scenę rodzajową Ter Borcha zwracali uwagę badacze. V. I. Stoichita, op. cit., s. 68: „[...] *Widok przez trzy pokoje* (znany również jako *Pantofle*) z Luvru, uprzednio przypisywany Pieterowi de Hoochowi. Środkowa rama – rama drzwi z pierwszego planu – dominuje w polu wyobrażenia i otwiera wąskie przejście prowadzące do drugiej ramy, za którą można w końcu dostrzec wnętrza z kilkoma przedmiotami. Otwarte drzwi tego ostatniego pokoju są widoczne dzięki pozostawionym w dziurce kluczom odcinającym się od ściany w tle. Na ścianie tej znajduje się obraz wnętrza w stylu Terborcha, w czarnej ramie, przedstawiający – jako rzeczywistość drugiego stopnia – [...] ludzką postać. Stosunek pomiędzy wnętrzem obrazem i wnętrzem widzianym przez drzwi staje się bardziej zrozumiały, jeśli powróci się do pierwszego planu przedstawienia: obraz Hoogstratena jako całość jest właściwie otworem drzwiowym. Otwarte drzwi znajdują się po prawej stronie obrazu, dostrzegalne głównie dzięki zasuwce”. Podobnie jak Stoichita, także Celeste Brusati zalicza *Pantofle* (tytułowane również *Perspektywa wnętrza holenderskiego widzianego od wejścia*) do grona dzieł Hoogstratena o charakterze metamalarskim. C. Brusati, *Artifice and Illusion*.

wszystkim za sprawą umieszczonej na płótnie kobiety w połyskującej satynowej sukni²³ odwróconej tyłem do widza) Klejnocki błędnie uznaje za lustro, w którym odbija się „to, co rozgrywa się poza zasięgiem żrenic publiczności”.

Autor *Translacji paryskiej* nie absolutyzuje jednak swojej interpretacji. Co więcej, zakłada, że rozpoznane przez niego lustro może być obrazem w obrazie. Rozważa wszak: „A jeśli to nie lustro, tylko inne jasne płótno wisi tam, gdzieśmy życzyli sobie zwierciadła? Bo i taką wersję musimy wziąć pod uwagę. Tym bardziej nie ma odpowiedzi, jest tylko sekret, jedna z drobnych zagadek codzienności” (TP, s. 54). O charakterystycznym dla siedemnastowiecznych

The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago–London 1995, s. 83–86: „W tym obrazie – podkreśla badaczka – Van Hoogstraten odnosi się do popularnych tematów epistolarnych, które niezwykle często pojawiały się we współczesnych pracach artystów, takich jak Gabriel Metsu, Gerard ter Borch i Johannes Vermeer. We *Wnętrzu holenderskim widzianym od wejścia* Van Hoogstraten przedstawia malarski komentarz na temat tych »obrazów z listami«, fabrykując ukradkowy widok do pokoju, w którym wisi obraz kobiety otrzymującej list. Odmalowany obraz, powtarzający dobrze znane *Wnętrze z mężczyzną i dwoma kobietami* Ter Borcha (dawniej tytułowane jako *Ojcowskie napomnienie*), jest tutaj zrekontekstualizowany [*reframed*] i re-prezentowany [*re-presented*] na końcu serii otwartych drzwi, tak iż pozwala na prowokacyjne zerknięcie do holenderskiego buduaru. Rzucająca się w oczy nieobecność mieszkańców, dość niespotykana w tego typu domowych scenach, jest zilustrowaniem sposobu, w jaki ludzkie sprawy w pracach Van Hoogstratena są zwykle wchłaniane do rozważań nad wizualnością i reprezentacją”. Por. też: S. Alpers, *Picturing Dutch Culture*, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. W. Franits, Cambridge 1997, s. 64: „Późniejszy komentarz dotyczący tych relacji zaproponował Samuel van Hoogstraten na swoim niezwykłym obrazie znanym jako *Pantofle* (Luwr, Paryż). Kobieta Ter Borcha została wprowadzona do wnętrza mieszkalnego, przywodzącego na myśl twórczość Maesa – miotła, porzucone chodaki i klucze w drzwiach, reprezentujące domowy świat, uderzająco bezludny. Kobieta widziana po drugiej stronie, namalowana na obrazie wiszącym na przeciwległej ścianie, symbolizuje powaby świata zalotów, widzianego z wnętrza domu – jak również daje wskazówkę obecności przedstawiających zaloty obrazów Ter Borcha, które mogłyby wisieć w domu”.

²³ Na ten temat zob. A. McNeil Kettering, *Ter Borcht's Ladies in Satin*, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, s. 98–115, 222–228; A. Wallert, *The Miracle of Gerard ter Borcht's Satin*, w: *Gerard ter Borch*, ed. A. K. Wheelock, Jr., with contributions by A. McNeil Kettering, A. Wallert, M. E. Wieseman, Washington–New York–New Haven 2004, s. 31–41.

reprezentacji wewnątrz mieszczańskich zabiegu umieszczania obrazu w obrazie pisze także Stoichita:

Większość dzieł wykorzystujących metodę obrazu w obrazie (*enchâssements*) to w Holandii sceny mieszczańskiego wnętrza oraz obrazy przedstawiające czynności codzienne. Jakiś obraz (scena religijna lub alegoria, pejzaż, scena rodzajowa bądź też – rzadziej – inna scena wnętrza) wisi na ścianie i jest powiązany w jakiś sposób z całą sceną. Wnętrze jest w pewnym sensie przestrzenią, w której wystawiony jest jeden obraz bądź dwa, rzadziej trzy, nigdy więcej (z tego, co zdołałem stwierdzić). Każdy z wystawionych obrazów uczestniczy w dialogu – osobiście i w całości – z obrazem stanowiącym ramę²⁴.

Należałoby zatem zapytać, w jakim celu Hoogstraten podejmuje dialog z Ter Borchem? Zanim jednak spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, chciałabym przyrzeć się burzliwej historii interpretacji *Ojcowskiego napomnienia* (ok. 1654–1655), którą w szkicu *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*²⁵ przytacza Zbigniew Herbert:

Ojcowskie napomnienie – znajdujące się w berlińskim Dahlem – jest moim ulubionym Terborchem, aby tak rzec, Terborchem najpełniejszym, u szczytu swoich malarskich możliwości. Zamknięty fragment wytworknego pokoju (pudełkowa kompozycja przestrzeni przywodzi na myśl dramaty Ibsena i naturalistów XIX wieku). Na tle głębokich brązów zasłona łóżka z baldachimem i kotarą spadającą prostopadłe jak kurtyna, o barwie matowej czerwieni; ten sam kolor, tylko stopniowo intensywniejszy, bardziej nasycony światłem, powtarza się w narzucie na stół i obiciu krzesła. (GT, s. 70)

Herbert dokonuje szczegółowej rekonstrukcji wnętrza, określa kolory²⁶, nie wskazuje jednak, z jakiego typu pomieszczeniem mamy do

²⁴ V. I. Stoichita, op. cit., s. 188.

²⁵ Z. Herbert, *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, w: idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 61–73. Dalej jako GT i numer strony.

²⁶ Na mistrzostwo Ter Borcha w tym zakresie zwróciła uwagę Urszula Koziół. W wierszu *Spoza barwy* (pochodzącym z wydanego w 1989 roku tomu *Żalnik*) pisze ona o „coraz twardszej pestce”, która jest „połyskliwie szara / jakby ją Terborch malował”. U. Koziół, *Spoza barwy*, w: eadem, *Stany nieoczywistości*, Warszawa

czynienia. Nie informuje także, gdzie znajduje się ten „wytworny pokój”. Poeta szybko przechodzi do sedna, czyli do omówienia i skonfrontowania znanych mu odczytań tego płótna:

W powieści *Die Wahlverwandtschaften* Goethe opisuje popularną wówczas zabawę polegającą na inscenizacji „żywych obrazów”, to znaczy na możliwie wiernym odtworzeniu dzieł sztuki przez osoby w odpowiednich kostiumach, naśladowujące gesty, mimikę, a także nastój oryginału. Słowem, malarstwo przeniesione na scenę teatru zastygłego w bezruchu i milczeniu.

Pewnego wieczoru wystawiono [...] *Ojcowskie napomnienie* Terborcha [...]. Najbardziej podbiła serca postać „odwróconej plecami dziewczyny”, jej kunsztownie upięte włosy, forma głowy, jej lekkość – jeden z zauroczonych widzów zawołał: *Tournez, s'il vous plaît*, co podchwycili inni, ale artyści znający dobrze reguły gry pozostali obojętni i niewzruszeni. (GT, s. 71)

Herbert przywołuje fragment *Powinowactw z wyboru* Johanna Wolfganga Goethego²⁷, w którym rodzajowe płótno Ter Borcha jest inter-

1999, s. 218. Na ten temat zob. J. Łukasiewicz, *Perla Terborcha*, w: idem, *Ruchome cele*, Warszawa 2003, s. 220. Zob. również: A. Wheelock, *Colour Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting*, w: *The Learned Eye. Regarding Eye, Theory, and the Artist's Reputation. Essays for Ernst van de Wetering*, eds. M. van den Doel et al., Amsterdam 2005, s. 99–110.

²⁷ J. W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, Warszawa 1959, s. 195–196: „Jako trzeci obraz wybrano tak zwane *Ojcowskie napomnienie* Terburga. Któż nie zna tego obrazu z wspaniałego miedziorytu naszego Willego? Założywszy nogę na nogę, siedzi szlachetny, rycerski ojciec i zdaje się przemawiać do sumienia stojącej przed nim córki. Wspaniałą jej postać, otuloną w białą, bogato sfaldowaną suknię z atlasu, widzimy wprawdzie z tyłu, ale czujemy, że cała jej istota pełna jest skruchy. A że to upomnienie nie jest gwałtowne i zawstydzające, znać z miny i gestów ojca. Tymczasem matka stara się ukryć zakłopotanie, utkwivszy wzrok w kielichu wina, który właśnie miała wychylić. Przy tej okazji Lucjana pragnęła olśnić wszystkich najwyższym blaskiem. Jej warkocze, kształt głowy, szyja i kark były piękne ponad wszelkie pojęcie, a talia, w modnych, na wzór antyczny szytych strojach, zazwyczaj niewidoczna, teraz zachwycała swą wytworną, smukłą, lekką linią, nadzwyczaj korzystnie podkreśloną przez starodawny kostium. Architekt zatroszczył się o to, by ozdobić bogate fałdy białego atlasu najkunsztowniejszymi darami natury, toteż to żywe naśladownictwo, bez wątplenia wspanialsze aniżeli oryginał, wywołało ogólny zachwyty. Nie było końca ciągłym wywoływaniom, a zupełnie naturalna

pretowane jako scena o charakterze wychowawczym, rozgrywająca się w mieszczańskim wnętrzu. Jednak odczytanie to zostaje podane w wątpliwość. Svetlana Alpers w artykule *Picturing Dutch Culture* wyjaśnia, na czym polega nieporozumienie związane z interpretacją Goethego, dowodząc, że Ter Borch – tworząc dwuznaczne przedstawienie – podejmuje przemyślną grę z widzem:

Inscenizacja *tableau vivant* (w jego powieści *Powinowactwa z wyboru*), bazująca na rycinie według obrazu Ter Borch, podejmowała problem odgrywanego tematu. Goethe użył tego obrazu, by przedstawić ojca napominającego córkę. Ale Goethe popełnił – wydawałoby się drobne – głupstwo, co okazało się, gdy odkryto ślady zamalowania czegoś, być może monety, w uniesionej dłoni mężczyzny. Mógł to być obraz młodzieńca uzgadniającego zapłatę dla kurtyzany? Jeśli w dłoni rzeczywiście trzymał monetę, mielibyśmy negocjacje z prostytutką. [...] Za sprawą swojego obrazu Ter Borch zdaje się czerpać przyjemność z faktu, że kobietę w domu da się ukazać, przypisując jej zachowanie kobiety z burdelu, a zatem rewers tej sytuacji również mógłby być prawdziwy²⁸.

Te odkrycia triumfalnie przytacza w swoim eseju również Herbert:

Minęło kilka wieków, gdy wokół *Ojcowskiego napomnienia* wybuchł spór, a nawet skandal interpretacyjny. Otóż ci, „którzy czytają obrazy”, obwieścili, że tytuł jest wymyślony przez świętoszków, w istocie zaś przedstawia – strach powiedzieć – scenę z domu publicznego. Holendrzy malowali wnętrza burdeli z podpitymi mężczyznami, gamratkami

chęć, żeby owej wspaniałej istocie, której dość napatrzono się z tyłu, móc zajrzeć w oczy, do tego stopnia opanowała widzów, że jakiś wesoły, niecierpliwy figlarz ku radości wszystkich zawołał głośno słowa spotykane niekiedy na końcu stronicy: *tournez s'il vous plaît*. Zbyt dobrze jednak znali swe prawa przedstawiający i zbyt dokładnie pojęli istotę gry aktorskiej, by poddać się życzeniom ogółu. Zawstydzona córka nadal stała spokojnie, nie pozwalając widzom dostrzec wyrazu swej twarzy, ojciec nadal siedział w swej upominającej pozie, a matka nie podnosiła nosa i oczu sponad przejrzystego kielicha, z którego wina nie ubywało, choć zdawało się, że zeń pije”. Goethe wspomina tu o pochodzącej z 1765 roku rycinie Jeana-Georges'a Willego zatytułowanej *Instruction Paternelle*, wykonanej na podstawie berlińskiej wersji obrazu Ter Borch. Na ten temat zob. A. McNeil Kettering, „*Gallant Conversation*” (known as „*Paternal Admonition*”), w: *Gerard ter Borch*, s. 114.

²⁸ S. Alpers, op. cit., s. 63.

dolewającymi wina i pilnie wpatrzonymi w sakwy swoich klientów (ażeby nie było żadnych wątpliwości, dodawali jeszcze kopulujące psy). Natomiast Terborch zrobił wszystko, żeby nas wprowadzić w błąd. Wnętrze w *Ojcowskim napomnieniu* jest naprawdę wnętrzem zamożnego domu mieszczańskiego. Cała scena przesycona jest atmosferą zacności, spokoju, powściągliwości. Ani śladów gwałtownych gestów, niepohamowanej pożądlivosti. Takie jest ogólne wrażenie. Nieubłagane realia świadczą o czymś innym. Czy młody, dwudziestoparoletni wojak mógł być ojcem „piękności odwróconej plecami”? Dlaczego starto (ślady tego retuszu widoczne są na płótnie) złotą monetę, jaką trzymał wabiąco w prawej ręce? Czy kobieta w czerni, sącząca wino, jest matką, czy też – o czym świadczą obrazy o podobnej tematyce – po prostu kuplerką, pośredniczką grzesznego związku? Cała ta gra znaczeń, w której lubował się Terborch, nazywa się w emblematyce paradoksem i – konkluduje Herbert – polega na wpisaniu moralnie nagannego zdarzenia w nienaganne, przesycone cnotą i szlachetnością dekoracje. (GT, s. 71–72)

Pisarz wylicza poszczególne elementy wskazujące na to, że kreowana przez Ter Borcha sytuacja ma wyraźnie erotyczne zabarwienie. Co więcej, przedstawione postaci przywodzą na myśl malowane przez utrechckich caravaggionistów sceny u kuplerki. Herbert zaznacza, że nie należy dać się zwieść malarzowi, który celowo chce wyprowadzić widza z pole. Taka hipoteza zyskuje dodatkowe potwierdzenie, jeśli przywoła się – cytowaną przez Alpers – relację dotyczącą siedemnastowiecznych amsterdamskich domów publicznych:

W interesującej książce o amsterdamskich burdelach, opublikowanej w 1681 roku, oprowadzany przez diabła mężczyzna odwiedzający miasto, myli dziwkę z żoną. Widząc mężczyznę z elegancko ubraną kobietą, noszącą złoty pierścionek, pyta swojego przewodnika, jak mężczyzna ten mógł zabrać swoją żonę w takie miejsce. To nie żona, oznajmiono mu, ale prostytutka. W Amsterdamie tworzenie burdeli na wzór domostw nie jest demonstracją równowagi, ale świadectwem ciągłej niepewności związanej z pytaniem, czy istnieje jakaś różnica między tymi dwiema przestrzeniami. Stanowiło to problem zarówno dla kobiet, jak i dla mężczyzn²⁹.

²⁹ Ibidem, s. 64.

Powróćmy teraz do *Pantofli* Hoogstratena, a ściślej – do pytania o funkcję owego obrazu w obrazie, pamiętając o pułapce, jaką zastawia na widza Ter Borch. Jeśli luźne nawiązanie do *Ojcowskiego napomnienia* można potraktować jako aluzję do zawołowanego erotyzmu tej sceny, to w podobny sposób da się odczytać również fakt pojawienia się u Hoogstratena damskich chodaków. Na erotyczne konotacje, jakie budzą porzucone buty kobiece, umieszczane na siedemnastowiecznych holenderskich obrazach rodzajowych, zwrócił uwagę Eddy de Jongh w artykule *A Bird's-Eye View of Erotica. „Double Entendre” in a Series of Seventeenth-Century Genre Scenes*. Badacz dowodzi, że zdejmowane przez mężczyznę buty dziewczyny oznaczają „wstęp do większej poufałości”³⁰. W tym kontekście rodzi się więc przewrotne i nierozstrzygalne pytanie: czy pozostawionych przez malarza otwartych drzwi nie można by potraktować jako zaproszenia do podglądania?

Reguły listów miłosnych

Szczególnym przykładem scen rodzajowych, niejako wymuszającym u odbiorcy nawyk podglądania, są obrazy przedstawiające postaci czytające lub piszące listy miłosne. Liczne tego typu malarskie reprezentacje pojawiają się w *œuvre* Ter Borch, który zaprasza do tego, by zaglądać przez ramiona jego bohaterek. W przywoływanym już eseju poświęconym Ter Borchowi Herbert analizę poszczególnych „epistolarnych” dzieł Holendra poprzedza historycznym komentarzem przybliżającym kontekst narodzin tego, popularnego w siedemnastowiecznej Holandii, tematu:

Wiek XVII był stuleciem epistolarnym. Poczta zaczęła funkcjonować prawie tak dobrze jak za czasów rzymskich; wielu Holendrów znajdowało się na morzu lub w koloniach, kultura literacka warstw średnich była wysoka – istniały tedy sprzyjające warunki do ożywionej wymiany korespondencji. Dla tych, którzy nie potrafili kunsztownie wyrażać

³⁰ E. de Jongh, *A Bird's-Eye View of Erotica. „Double Entendre” in a Series of Seventeenth-Century Genre Scenes*, w: idem, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, trans., ed. M. Hoyle, Leiden 2000, s. 33–36.

swych uczuć, stały do dyspozycji różne pomoce. Podręcznik *Le secrétaire à la mode*, którego autorem był Jan Puget de la Serre, ukazał się w Amsterdamie i w połowie wieku miał już dziewiętnaście wydań. Znamienny jest w tym podręczniku wyraźny podział ról. Panom dozwolone było ukazywanie burzy uczuć i głębin melancholii, panie czarowały kojącą tonią jezior.

On: „Od czasu wyjazdu Pani wiodę nad wyraz smutne życie. Wyznam, że po utracie apetytu i spokoju całe dnie spędzam bez jedzenia, a noce bez snu”. Ona: „Jeślibym tylko mogła ukoić cierpienia, jakie sprawiła moja nieobecność, zobaczyłby Pan mnie samą, zamiast tego listu. Ale pozostaję pod opieką ojca i matki, i nie mam nawet dość swobody, aby pisać do Pana”. Potem następują słowa pociechy i zawaolowana nadzieja spotkania. (GT, s. 68)

Identyczny przykład odpowiedzi kobiety, pochodzący z podręcznika *Le Secrétaire à la mode*, cytuje Peter C. Sutton w artykule *Love Letters: Dutch Genre Painting in the Age of Vermeer*³¹. Badacz podkreśla, że żaden z podręczników nie był w Holandii tak popularny, jak ten autorstwa Jeana Pugeta de la Serre'a. „Ukazał się – relacjonuje Sutton – przynajmniej w trzydziestu edycjach, w samym Amsterdamie wznawiany był dziewiętnaście razy między 1643 a 1664 rokiem, został przetłumaczony na niderlandzki jako *Fatsoenlicke zend-brief-schryver* (1651). Proponował przykładowe listy, obejmujące szeroki zakres sytuacji społecznych, niektóre z nich były prawdziwe i przypisane konkretnym autorom, inne zaś fikcyjne i bez określonego autorstwa”³².

Na ogromne znaczenie listu w XVII stuleciu wskazuje również Stoichita, tłumacząc, że, aby zrozumieć wiadomość, którą niesie list,

³¹ P. C. Sutton, *Love Letters: Dutch Genre Painting in the Age of Vermeer* w: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, eds. P. C. Sutton, L. Vergara, A. Jensen Adams, London 2003, s. 36: „If I had the power to comfort you with my Presence, you should soon see mee where my Letter is now. But being under the Subjection of a Father and Mother, who give me not so much as the Liberty to write to you, all I can do is to steale it, to comfort you with the Hopes of my Returne. Believe me, Sir. I wish for it with Passion”.

³² Ibidem, s. 33.

konieczne jest „istnienie wspólnego dla nadawcy i odbiorcy kodu”.
Badacz zaznacza:

List miłosny, jako wiadomość pisana według ścisłych reguł, jest ważnym zjawiskiem w XVII wieku. Liczne podręczniki przygotowujące do pisania listów, zwłaszcza francuskie (lecz niezwłocznie tłumaczone na język niderlandzki), prezentują gatunek literacki, którego istotą jest owo oscylowanie pomiędzy kodem a wiadomością. Cytowane w nich listy są sztucznymi wiadomościami, służącymi jedynie jako wzór. List z podręcznika podaje wiadomość, która właściwie jest maską pewnego kodu; kodu, który stał się dyskursem pod przykrywką wiadomości³³.

Dla zrozumienia przekazu danego dzieła sztuki istotne jest zatem, by dobrze zapoznać się z regułami listów miłosnych, a więc prawidłowo określić poszczególne role, wyznaczyć ich zakres. Konfrontacja z tym, co zostało przedstawione, jest szczególnie emocjonująca, ponieważ widz ma świadomość, że wkracza do przestrzeni intymnej:

W malarstwie holenderskim – pisze Herbert – temat listu był ogromnie popularny. Formalnie rzecz biorąc, jest to po prostu portret – zawsze osoby płci żeńskiej³⁴, dziewczyny albo kobiety – która stawia litery bądź też odczytuje je z kartki papieru. Dla nas nie ma w tym niczego nadzwyczajnego – ot, taki monodram, grany przez jedną aktorkę, z jednym rekwizytem. Dla Holendrów w XVII wieku tego rodzaju malarstwo było szczególnie podniecające, bo przecież owa kartka papieru nie była przedmiotem emocjonalnie obojętnym, jak kubek czy kłębek włóczki. Z reguły przedstawione w obrazach kobiety piszą lub odczytują listy miłosne. Patrzymy więc na scenę intymną, jesteście intruzami w dialogu z nieobecny, ale nigdy nie poznamy wyrzutów, skarg i wyznań. Słowa poczęte w samotności, odczytane w ciszy, zamyka jak pieczęć solenne milczenie obrazu. (GT, s. 68–69)

³³ V. I. Stoichita, op. cit., s. 200.

³⁴ Oczywiście nie zawsze to kobiety są głównymi bohaterkami tych scen. Zdarza się bowiem, że mężczyźni piszą listy. Przykładów może dostarczyć choćby twórczość Metsu czy właśnie Ter Borch. Zob. *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, s. 94–102, 126–133.

Pisarz zaznacza, że istnieje pewna istotna przeszkoda, na jaką natrafia odbiorca dzieła sztuki – z jednej strony znajduje się on niejako wewnątrz namalowanej sceny, z drugiej jednak, najistotniejszy, najbardziej pożądany element okazuje się dlań niedostępny, nigdy wszak nie odkryje treści pisanego, otrzymywanego lub odczytywanego listu. Jest więc skazany na „solenne milczenie obrazu”, tym bardziej pobudzające jego poznawczy apetyt. W sytuacji odbiorcy tego typu dzieł znajduje się Herbert. Poeta szczególnym zainteresowaniem obdarza płótna autorstwa Ter Borcha, na których została podjęta tematyka listów miłosnych. Dzieje się tak dlatego, że Ter Borch wykorzystuje różnorodne sposoby kreowania podobnych scen, często pozostawiając odbiorcę z pustymi rękami – nie można bowiem odgadnąć emocji reprezentowanych kobiet. Jakby artysta chciał podkreślić, że widz tak łatwo nie zaspokoi swojej ciekawości:

Terborch maluje *Młodą damę piszącą list* (Haga) na tle ciemnoczerwonych zasłon łóżka, upiętych w kształt namiotu. Na stole nieład, kałamarze, plik papierów i jakby w pośpiechu zsunięty pstry dywan we wzory ceglasterobrazowe, perłowoszare i niebieskie. Dziewczyna ukazana z profilu, ubrana jest w kaftanik o żywej, pomarańczowej, świetlistej barwie. Wśród niepokojów sprzętów i kolorów jej twarz nie wyraża żadnych emocji. Przypomina raczej uczennicę skrupulatnie odrabiającą lekcje. Podobnie *Dama czytająca list*, w Metropolitan Museum, jest w głębokiej żałobnej czerni, nawet na jasnych włosach czarna, koronkowa chustka; ma młodą, piękną, alabastrową twarz bez cienia smutku, bez zmarszczki zgrzyzoty. Czyta list (może oferta małżeństwa, gdyż wdowy były wysoko cenione na holenderskim rynku matrymonialnym) z trzeźwą rzeczowością notariusza. (GT, s. 69)

Wyjątkiem jest obraz pochodzący z Wallace Collection w Londynie: „Czasem jednak Terborch lituje się nad naszą ciekawością i grzesznym nawykiem podglądania. *Czytająca* w londyńskiej Wallace Collection nie ukrywa swych uczuć. Cała pochłonięta lekturą listu, uśmiecha się do trzymanej w ręce kartki papieru, od której bije ciepło i światło. Twarz rozanielona, jakby w liście znalazły się wszystkie z dawna oczekiwane słowa i zaklęcia” (GT, s. 69). Można odnieść wrażenie, że blisko stąd już do Vermeerowskich kobiet czytających

list, całkowicie zatopionych w lekturze, na twarzach których rysują się emocje. Mimo pewnych oczywistych miejsc wspólnych, nie da się jednak postawić znaku równości między projektami artystycznymi tych dwóch siedemnastowiecznych malarzy scen rodzajowych. Ter Borch jest bardziej zdystansowany niż Vermeer, nie pozwala widzowi na empatyczny odbiór swoich dzieł³⁵. Zastawia pułapki, piętrzy – niedostrzegalne na pierwszy rzut oka – przeszkody:

Rodzajowe obrazy Terborcha nie wychodzą poza ukryty krąg tematów holenderskiego malarstwa – sceny wojskowe, matki czeszące dzieci, kilka osób koncertujących w wytwornym wnętrzu, muzykujący kawaler i dama – ale **PRAWIE ZAWSZE JEST W NICH ELEMENT DYSTANSU, IRONII, DYSKRETNIE UKRYTEJ DWUZNACZNOŚCI**. Oto Kassel, bardzo zacne muzeum, a w nim obraz Terborcha przedstawiający samotną kobietę grającą na lutni, była to zapewne Gesina, ulubiona siostra i model Gerarda, niezamężna, utalentowana niewiasta, której wypukłe czoło i zadarty nos spotykamy na wielu obrazach mistrza. Duet mężczyzny i damy z reguły oznaczał preludium do gry miłosnej, więc co znaczący portret samotnej, ubranej w białą suknię i atłasowy, mieniący się złotem kubraczek podbity białym futrem? W kunsztownie upiętych, jasnych włosach cztery cynobrowe krótkie wstążki. Malarz uchwycił moment niezdecydowania, niepokoju – pochylona do przodu, ze wzrokiem utkwionym w partyturze, jakby szukała zagubionej nuty czy akordu w korcu innych nut. I nie wiemy, komu gra ta pani – czy jest to tren po tym, który odszedł, czy słowicze wabienie. (GT, s. 67–68; wyróżnienie – M. Ś.)

³⁵ „W monachijskiej Starej Pinakotece znajduje się obraz Terborcha – temat listu został rozpisany na głosy. Oto do pokoju wszedł kurier wojskowy, w długim płaszczu brązowym, ozdobionym czarnymi pasami – piękne braqueńskie zestawienie – i z trąbą na plecach, pani w białym kapturku na głowie – najwidoczniej oderwana od porannej toalety – i jeszcze służąca, która patrzy na scenę z nieopisanym zdumieniem. Kurier trzyma list w wyciągniętej ręce, chłód wzgardy rysuje się na twarzy pani domu, która skrzyżowała ręce na piersi w patetycznym geście, oznaczającym odmowę, rekuzę, ostateczne zerwanie związku. Byłoby to wzruszające do łez, gdyby na przeszkodzie nie stanęła toaleta – trudno grać bohaterkę w porannym stroju – Penelopę w salopce” (GT, s. 69–70).

Autor *Martwej natury z wędzidłem* ceni Ter Borcha przede wszystkim dlatego, że artysta ten lubuje się w dwuznaczności, nie pozwala, by widz poczuł się pewnie. Zapraszając do wnętrza obrazu, malarz zmusza do intelektualnego wysiłku, wciąga w przewrotną grę, której reguły, rozpoznawalne przez siedemnastowiecznego odbiorcę, dla współczesnego widza pozostają często nieczytelne.

„Niemi świadkowie uciekającego sensu”

Jak tłumaczy Wayne E. Franits, dzieło sztuki „komunikuje znaczenie” na dwa sposoby: „za pośrednictwem malarskiego stylu” oraz „poprzez przedmioty i motywy nasycone znaczeniem”. W drugim przypadku dostęp do tych sensów „nie był zwykle zależny od zdolności odsłaniania przez widza zawołowanych symboli. Chociaż symboliczne motywy dla współczesnego odbiorcy są czasem trudne do wysledzenia, nie wspominając już o ich zrozumieniu, dla siedemnastowiecznych widzów – podkreśla badacz – musiały wydawać się oczywiste, ponieważ natychmiast dostrzegano je na powierzchni malowidła, jakby były naturalne w tym zręcznym i ujmującym przedstawieniu prawdziwej rzeczywistości”³⁶. Franits zwraca uwagę na to, że nie da się uzgodnić siedemnastowiecznej teorii odbioru dzieła sztuki z modernistycznym wzorcem interpretacji. Dlatego niektóre znaczenia tych obrazów muszą pozostać ukryte.

O sytuacji współczesnego widza pisze również Klejnocki: „Tymczasem w deszczowe wieczory, w schludne niedzielne poranki nawiedzam błyszczące domy Haarlemu, Lejdy czy Tilburga. Błąkam się jak duch, niewidzialny dla ludzi, niewyczuwalny dla psów (też przecież i one bezwzględnie miały tam swoje legowiska!). Zaglądam w zakamarki, ocieram się o solidne ciężkie kredensy, przez ramiona zmarłych niewiast śledzę rozedrgane wersy miłosnych listów” (TP, s. 55). Ponieważ współczesny poeta nie przynależy do tamtego świata, może jedynie patrzeć, podglądać i opisywać to, co zobaczył. Bohaterowie siedemnastowiecznych scen rodzajowych są już – jak wy-

³⁶ W. E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1993, s. 14–15.

rokował również Wencel w wierszu *Przez wieki* – po stronie śmierci. Dlatego bliższe i trwalsze wydają się przedmioty. To one przyciągają uwagę odbiorcy podziwiającego scenę rodzajową umieszczoną w holenderskim wnętrzu:

Niderlandzkie pokoje, schody, korytarze, dziedzińce (de Hooch!) uliczki i miasta. To one są tu prawdziwymi bohaterami, niemymi świadkami uciekającego sensu. Trwające w wiecznej statyce, jak rdzeń, jak przedwieczna jabłoń. To zastygłe na naszą zgubę przedmioty, cienie i barwy ścigamy prawdziwie i z nadzieją. Niepokojące zainteresowanie. Wiadukty nad zwykłością. Arcydzielne szarady. Pochwała rzeczy „dlatego, że są”³⁷. (TP, s. 54)

Malowane przez Holendrów wnętrza i przedmioty nie przemijają, są – powie Klejnocki – „niemymi świadkami uciekającego sensu”. Ich podstawową zaletą jest to, że trwają, a więc są niezmiennie. Dlatego odbiorca siedemnastowiecznych obrazów wyłącznie na nich skupia swoje zainteresowanie. Nawet jeśli mają one swoje alegoryczne znaczenie, widz będzie zachwycony przede wszystkim materialnością, konkretnością tych rzeczy.

³⁷ Cz. Miłosz, *Kuźnia*, w: idem, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 221; wyróżnienie – M. Ś.: „Podobał mi się miech, poruszany sznurem. / Może ręka, może nożny pedał, nie pamiętam. / Ale to dmuchanie, rozjarzanie ognia! / I kawał żelaza w ogniu, trzymany cęgami, / Czerwony, już miękki, gotów do kowadła, / Bity młotem, zginany w podkowę, / Rzucany w kubeł z wodą, syk i para. / I konie uwiązane, które będą kuć, / Podrzucają grzywami i w trawie nad rzeką / Lemiesz, płozy, brony do naprawy. // U wejścia, czując bosą podeszwą klepisko. / Tutaj bucha gorąco, a za mną obłoki. / I PATRZĘ, PATRZĘ. DO TEGO BYŁEM WEZWANY: / DO POCHWALANIA RZECZY, DLATEGO, ŻE SĄ”. Nieprzypadkowo Klejnocki odwołuje się – wskazując w przypisie na źródło przytoczenia – do zakończenia *Kuźni* Miłosza, pochodzącej z wydanego w 1991 roku tomu *Dalsze okolice*. W twórczości Miłosza odnajdujemy bowiem utwory, z których możemy wyczytać konsekwentną i spójną interpretację siedemnastowiecznej holenderskiej martwej natury, która przez poetę jest postrzegana jako nieustająca afirmacja stworzenia. Problem ten podejmuję w rozdziale *Realizm metafizyczny – Miłosz i „Holendrzy malujący martwe natury”*.

„W namalowanej ciszy i skupieniu” – literackie próby indywidualizacji bohaterek scen rodzajowych Vermeera

W szkicu *Perły Vermeera* Gustaw Herling-Grudziński zwraca uwagę na różnicę między Vermeerowskimi scenami rodzajowymi we wnętrzach mieszczańskich a obrazami o podobnej tematyce autorstwa innych malarzy holenderskich. Akcentując odrębność twórczości autora *Nalewającej mleko*, pisarz dowodzi, że mistrz z Delft koncentruje się przede wszystkim na przedstawianych postaciach³⁸, osiągając w ten sposób „ekspresję wyciszoną, celowo przytłumioną”:

Brzmi może przesadnie „ekspresja zmityzowana”, a jednak taki ma charakter redukcja holenderskiej dekoracji pokojowej, na ogół u Holendrów bardzo rozrzuconej i wyszukanej, i bardzo zarazem obciążającej obraz, na rzecz osób. Dwie istnieją odmiany scen rodzinnych w malarstwie tego rodzaju, jedna kładzie nacisk na otoczenie (meble, układ mieszkania, przedmioty ozdobne, czarne kąty), druga na ludzi. Vermeer skupia całą prawie uwagę na ludziach. Wydaje się, że żyją zamknięci, że wszystko, co ich zajmuje i dotyczy, odbywa się w czterech ścianach pokoju³⁹.

Należałoby się zastanowić, na czym – zdaniem pisarza – polega wyjątkowość Vermeerowskich scen rodzajowych. Grudziński stawia wyraźną tezę: podczas gdy na obrazach innych holenderskich malarzy postaci są umieszczone w przestrzeni, którą dany artysta stara się wyeksponować (to ona staje się głównym bohaterem płótna), u Vermeera przestrzeń jest podporządkowana przedstawionym w niej ludziom⁴⁰. Zabieg ten wydaje się szczególnie wyraźny wówczas, gdy

³⁸ Na ten temat zob. M. E. Wieseman, *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, w: *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, ed. M. E. Wieseman, with contributions by H. P. Chapman, W. E. Franits, New Haven–London 2011, s. 14–15.

³⁹ G. Herling-Grudziński, *Perły Vermeera*, w: idem, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1997, s. 259.

⁴⁰ Odminną tezę stawia Józef Pankiewicz. W trakcie jednej z relacjonowanych przez Józefa Czapskiego wizyt w Luwrze stwierdza on, że nie tylko u Vermeera, lecz także i u innych holenderskich malarzy wnętrz można dostrzec tendencję do eksponowania postaci kosztem przestrzeni, w której zostały umieszczone:

mamy do czynienia z wnętrzem, w którym znajduje się tylko jedna postać – jest nią najczęściej kobieta⁴¹.

W tym kontekście chciałabym przyjrzeć się zaproponowanym przez polskich pisarzy interpretacjom Vermeerowskich kompozycji z półfigurami kobiecymi. Będą mnie interesować utwory poświęcone trzem obrazom⁴²: *Czytającej list przy otwartym oknie* (ok. 1657) z Gemäldegalerie Alte Meister w Dreźnie, *Mleczarce* (ok. 1658–1660) z Rijksmuseum w Amsterdamie i znajdującej się w paryskim Luwrze *Koronczarce* (ok. 1669–1670).

„Ter Borch, Metsu, Pieter de Hooch, Vermeer – mówi Pankiewicz – nawet gdy grupują dwie lub trzy osoby, umieszczają je na pierwszym planie, nadając im przez samą kompozycję rolę ważniejszą, aniżeli wewnątrz, w którym scena się odbywa. Wnętrza są przeważnie typowo mieszczańskie, o ścianach ozdobionych obrazami lub mapami, o meblach dostatnich, zwisających ze stropu świecznikach, bogatych zasłonach. Cała wszelako uwaga skoncentrowana jest na postaciach, mimo zachwycającej sztuki, z jaką wszystko jest wykonane”. J. Czapski, J. Pankiewicz, *Czwarta przechadzka po Luwrze*, w: J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992 [reprint, Warszawa 1936], s. 148.

⁴¹ Joanna Pollakówna w eseju *Światło i miara* w taki właśnie sposób pisze o wnętrzu, skupiającym się wokół Vermeerowskiej czytającej list: „w dreźnieńskiej *Dziewczynie czytającej list przy otwartym oknie*, wypełniona białozłotym światłem przestrzeń, powielona o zjawiskowe odbicie dziewczyny w szybie, zamknięta się szczelnym ciepłem wokół znieruchomiałej postaci”. J. Pollakówna, *Światło i miara*, w: *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 183–184.

⁴² W tym rozdziale przywołuję także utwory odnoszące się do innych płócien Vermeera, na których pojawia się postać kobiety w mieszczańskim wnętrzu, jednak uwagi na ich temat pojawiają się na marginesie głównych rozważań.

Czytająca list przy otwartym oknie

Wizja malarza to nie soczewka,
aż drży, by obłaskawić światło.

[...]

Prośmy o łaskę precyzji
jaką Vermeer dał iluminacji słońca,
co jak przyptyw przekrada się przez mapę
ku jego wypełnionej tęsknotą dziewczynie.
Jesteśmy biednymi przelotnymi faktami,
i to nas właśnie upomina
by każdej postaci na zdjęciu
dać jej żywe imię*.

W swoim eseju „*Czytająca list przy otwartym oknie*” Tadeusz Sławek⁴³, odnosząc się do obrazu Vermeera, rozważa – podobnie jak Robert Lowell w *Epilogu* – problem tożsamości, czyli imienia przedstawionej postaci. O ile u Sławka pojawia się bezpośrednie odesłanie do konkretnego płótna (został przywołany, znajdujący się w Dreźnie, obraz *Czytająca list przy otwartym oknie*), o tyle w przypadku wiersza Lowella, na podstawie fragmentu, w którym mowa o „łaskę precyzji / jaką Vermeer dał iluminacji słońca, / co jak przyptyw przekrada się przez mapę / ku jego wypełnionej tęsknotą dziewczynie”, możemy jedynie domyślać się, że chodzi o *Czytającą list w błękitnym kaftanie* z Rijksmuseum w Amsterdamzie.

Sławek rozpoczyna esej od określenia kompetencji, miejsca i roli odbiorcy Vermeerowskiego płótna: „Nie stajemy przed tym obrazem niewinni” (CzL, s. 165). Sytuacja, którą w ten sposób zarysowuje, wydaje się oczywista – znaleźliśmy się oto w muzeum, przed obra-

* R. Lowell, *Epilog*, przeł. P. Sommer, w: P. Sommer, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, ilustrowane obrazami J. Freilicher, Wrocław 2008, s. 214.

⁴³ T. Sławek, „*Czytająca list przy otwartym oknie*”, w: *Tekst – (Czytelnik) – Margines*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1988, s. 164–181. Dalej jako CzL i numer strony. Na temat tego eseju zob. K. Koziołek, „*Czytająca...*” – *dwadzieścia lat później*, w: „*Zobaczyć świat w ziarenku piasku...*”. *O przyjaźni, pamięci i wyobraźni. Tom jubileuszowy dla Profesora Tadeusza Sławka*, red. E. Borkowska, M. Nitka, Katowice 2006, s. 183–194.

zem, stajemy z nim „twarzą w twarz”, konfrontując malarską reprezentację ze zdobytą wcześniej wiedzą na temat biografii i twórczości Holendra. Autor szkicu zwraca jednak uwagę na pewien paradoks, związany z tym, że jako widz ma uprzywilejowaną pozycję, a równocześnie – jest skazany na poznawczą porażkę:

Możemy drogą zmuśnych studiów dowiedzieć się, z jakiej materii zrobiona jest zasłona na pierwszym planie, przeniknąć tajniki wyrobu okien z szybek wprawionych w ołów. Ba, wiem nawet to, czego nie wie kobieta przedstawiona na obrazie. Wiem, iż jej postać częściowo odbija się w szybkach okna. Kobieta zbyt pogrążona jest w lekturze, by to wiedzieć. Czytanie wciąga nas, to znaczy, że tracimy oparcie w świecie, który widzą inni. Czytając, wyłączam się ze wspólnoty oka. Tak jak kobieta na obrazie. Jednego tylko nie wiem i nigdy nie będę wiedział: co jest napisane na kartce, którą trzyma z takim przejęciem. Treść tej kartki pozostanie na zawsze niedostępna. (CzL, s. 165)

Odbiorca ma możliwość dokładnego przyjrzenia się wszystkim elementom dzieła. Co więcej, dzięki pracom historyków, jest w stanie ustalić pochodzenie konkretnych przedmiotów, umieścić je w siedemnastowiecznym kontekście. Dodatkowo, ponieważ znajduje się przed obrazem, dostrzega także rzeczy niedostępne dla czytającej – to, „iż jej postać częściowo odbija się w szybkach okna”. Zdawałoby się zatem, że – w przeciwieństwie do pogrążonej w lekturze dziewczyny – widzi całą scenę. Ale przecież i on czegoś nie wie: nie zna i nie pozna treści trzymanej przez czytającą kartki. Wynika to nie tylko z faktu, że na obrazie niewidoczne są zapisane na papierze zdania, lecz przede wszystkim z fundamentalnej różnicy między światem czytelniczki a światem odbiorcy. I nie chodzi tu wcale o dzielący ich czas. Sławek pragnie dowieść, że akt lektury jest czynnością wyłączającą człowieka ze świata. Czytająca, pochłonięta lekturą⁴⁴, staje

⁴⁴ W podobny sposób o Vermeerowskiej *Czytającej list w błękitnym kaftanie* z Rijksmuseum w Amsterdamie piszą Joanna Pollakówna i Manuela Gretkowska. J. Pollakówna, op. cit., s. 191: „Postać zatopionej w trzymanym w rękę liście kobiety w niebieskim jak przezroczysta akwamaryna kaftaniku wkreśla się stanowczo i delikatnie między prostokąty granatowych krzesel, stół z leżącymi na nim niebieskimi książkami, poziomy szafirowy drządek obciążający dołem mapę

się nieobecna, traci świadomość tego, co dzieje się wokół niej – nie dziwnego zatem, że nie dostrzega widza⁴⁵, zatapia się bowiem w innym świecie.

Sławek pisze dalej o dwóch rodzajach nieobecności. Pierwsza z nich to nieobecność patrzącego, który pozostaje niezauważony przez czytającą. Dziewczyna nie odwzajemnia spojrzenia, które potwierdzałoby, że jest świadoma obecności widza. Druga to nieobecność czytającej, nieobecność paradoksalna, wynikająca z faktu, że nie istnieje w świecie patrzącego, gdyż całkowicie pochłonięta jest lekturą. Odbiorca jest jednocześnie ignorowany, niepożądany, jak i zapraszany do wnętrza. Rozpoczyna się zatem gra z widzem. Za jej czytelny ikonograficzny sygnał Sławek uznaje „wszechobecność zasłon”:

zawieszoną na lśniącej błękitniejącej białą ścianie. Oliwkowa spódnica współgra ze schłodzoną brunatnością mapy. Złociste ćwieki obić na krzesłach są jedynymi kroplami ciepła i blasku w tej chłodnej, nieomylnie wyliczonej harmonii koloru i linii”. M. Gretkowska, *Przesiadka*, w: eadem, *Światowidz*, Warszawa 1998, s. 68: „Spojrzenie Vermeera jest niewidoczne, w zamian słyszymy głos. Każda barwa *Czytającej...* ma swój ton, niuanse ćwierćtonów. Na obrazie panuje cisza, kobieta czyta w milczeniu, ale światło wibruje dźwiękiem. Cytrynowa ściana to piskliwy sopran, cieplej i bliżej szeleści alt jasnoogłębiej spódnicy. W którymś z opisów tego obrazu znalazłam »proscenium pierwszego planu, akordy krzesel, gamę stołu w odcieniu indygo«. Vermeer jest na pewno obdarzony »absolutnym słuchem optycznym« i zamienił kolory *Czytającej...* na dźwięki. Wymieszał je niby głosy, przenikające się w rozmowie, w gwarze dochodzącym przez otwarte okno, przed którym stoi kobieta. Pochłonięta listem, słyszy tylko jeden głos – głos mężczyzny piszącego do niej z dalekomorskiej podróży. Jej życie jest oczekiwaniem na jego słowa – sylwetka kobiety uwięziona między listem a mapą. Ciemną, tajemniczą mapę odległego lądu, gdzie mężczyźni mogli spotkać złą przygodą, równoważy blask okna, rozświetlający kobietą twarz, i list, przynoszący uspokojenie”. Przedstawiona na obrazie mapa – dowodzą badaczki – jest mapą Holandii, nie zaś „odległego lądu”, jak chce Gretkowska. Zob. L. Vergara, *Women, Letters, Artistic Beauty: Vermeer's Theme and Variations*, w: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, s. 53.

⁴⁵ Taka sama refleksja pojawia się w wierszu *Czarny Klasztor Nietoperzy* Ewy Lipskiej. Poetka pisze jednak nie o drezdeńskiej, ale amsterdamskiej *Czytającej*: „Zbyt długo stałam przed obrazem Vermeera / Kobieta czytająca list / Nie odwróciła się do mnie”. E. Lipska, *Czarny Klasztor Nietoperzy*, w: eadem, *Strefa ograniczonego postoju*, Warszawa 1990, s. 38.

Kurтины, firany mają w istocie kryć i odsłaniać przed wzrokiem; tym bardziej tutaj, gdzie jedna zasłania okno (przed niepożądanym światłem), a druga stół (przed ciekawskim spojrzeniem). Tymczasem obydwie zasłony są gościnnie rozsunięte. Widzimy kobietę jakby świadomie wydaną spojrzeniom z zewnątrz (okno) i wewnątrz (zielona kurtyna). Chcąc nie chcąc, muszę ją widzieć. Nie mogę uciec na zewnątrz, ponieważ okno znów mnie do niej przywoła; nie mogę powiedzieć „jestem tu obcy, podglądam tylko coś, co dzieje się obok”, gdyż jestem w samym środku sceny. (CzL, s. 165–166)

Victor I. Stoichita jeden z rozdziałów swojej książki *Ustanowienie obrazu*, poświęconej problemom metamalarstwa, tytułuje *Marginesy*⁴⁶. W tej części pracy interpretuje znaczenie nisz, okien, drzwi, ram (w tym również zasłon), pojawiających się na obrazach autorstwa przede wszystkim twórców szkoły północnej. Za sprawą tych elementów malarskiej reprezentacji widz jest zapraszany do wnętrza obrazu. Przedstawienie wymaga bowiem podglądającego. W tym kontekście dodatkowego znaczenia nabierają słowa Sławka, który zwraca uwagę na to, że kobieta jest „świadomie wydana spojrzeniom” zarówno „z zewnątrz (okno)”, jak i „wewnątrz (zielona kurtyna)”. Nie można zatem uciec od niej, wymknąć się przedstawieniu, ponieważ ostatecznie i tak zostaniemy przez nie przywołani, obie zasłony na obrazie są wszak „gościnnie rozsunięte”. Dlatego Sławek stwierdza, że – jako odbiorca – znajduje się „w samym środku sceny”.

Stoichita tłumaczy, że „w XVII wieku motyw zasłony w obrazie zyskuje nowe zastosowania, zajmując obszary sztuki świeckiej”. Badacz podkreśla, że obecność kotary jest zawsze sygnałem, za sprawą którego malarz bezpośrednio zwraca się do widza, eksponując jego rolę: „niekiedy widz z wielkim trudem jest w stanie odróżnić, czy chodzi o przedmiot należący do przestrzeni przedstawienia, czy do przestrzeni ekspozycji. Najsłynniejszym przykładem jest pod tym względem – dodaje Stoichita – drezdeński *List Vermeera* (ok. 1659)”⁴⁷. Fenomen siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, jakim była iluzyjna zasłona, szeroko omawia w swojej książce

⁴⁶ V. I. Stoichita, op. cit., s. 46–88.

⁴⁷ Ibidem, s. 84.

ce Antoni Ziemba⁴⁸, który interpretuje interesujące nas płótno Vermeera w kontekście tradycji ówczesnych *trompe l'œil*:

Sens wyrafinowanego zabiegu artystycznego, podnoszącego rangę dzieła do obiektu potencjalnie kolekcjonerskiego, ma zasłona na *Czytającej list* z Drezna (Gemäldegalerie, ok. 1657). Namalowana została tak przekornie, że nie sposób być pewnym, czy wisi ona na licu, czy jednak tkwi w przestrzeni przedstawienia. Tę pierwszą sytuację sugerują jednak boczne krawędzie jakby iluzyjnej ramy obrazu, na których zawieszony zdaje się być pręt-karnisz. Jakby nie było, owa kotara stanowi sygnał, że obraz wymaga dopowiedzenia, odkrycia dodatkowej treści, zawartej zapewne w nieczytelnym tekście listu. Każde domyślać się znaczeń nieunaoczniowych; a *sapienti sat*: erudyta wiedzieć będzie z kontekstu podobnych obrazów holenderskich, że chodzić musi o list miłosny. Obraz przeto przemienia się z rodzajowej sceny w alegorię. Alegorię *Liefde* – Miłości. Dziś, dzięki badaniom technologicznym wiemy, że kotara zastąpiła, w wyniku autorskiego przemalowania, pierwotnie umieszczony na tylnej ścianie obraz z Amorem. Vermeer zdecydował się zatem w trakcie pracy na wymowną zmianę koncepcji: odrzucił jednoznaczny komunikat symboliczny na rzecz motywu kotary i, tym samym, przekornej gry z patrzącym – na rzecz MIEJSCA NIEDOPowiedzenia (by posłużyć się terminem estetyki recepcji), które widz ma wypełnić w swej wyobraźni⁴⁹.

Człowiek oglądający obraz, odczytując sugestię malarza, wprowadzającego do przedstawienia zasłonę, stoi przed koniecznością odsłonięcia jej, wyobrażenia sobie tego, co zostało przez artystę ukryte. Tą niewiadomą – sugeruje Sławek – są informacje utrwalone na papierze, który trzyma kobieta: „odepchnięty na margines obrazu (ale nie poza niego), nie wiem, co sprawia, że kobieta mnie ignoruje. Przyczyna jej nieobecności dla mnie musi pozostać na zawsze ukry-

⁴⁸ A. Ziemba, *Obraz z kotarą: odslanianie widoku*, w: idem, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 157: „Obrazy siedemnastowiecznych mistrzów holenderskich, częściej niż dzieła z innych obszarów ówczesnej Europy, wykorzystywały motyw iluzyjnej kotary przesłaniającej i zarazem odsłaniającej przedmiot przedstawienia”.

⁴⁹ Ibidem, s. 166.

ta: nie znam przecież treści tej kartki” (CzL, s. 166). Eseiści nie rezygnuje jednak z prób interpretacji płótna:

Nie mogę więc mówić o czytającej, ale moje spojrzenie idzie za jej spojrzeniem i napotyka białą kartkę. Nie widzę na niej znaków, ale wyraz twarzy, skupienie, uśmiech – wszystko to wskazuje, że pismo pokrywa papier. Kobieta milczy [...], ale nie milczy obraz. Tabliczka informuje mnie, że z woli autora kartka papieru nie jest notatką ani informacją, lecz listem. (CzL, s. 169)

Błąd, jaki popełnia Sławek, polega na tym, że wymyślony przez historyków sztuki tytuł obrazu traktuje jako słowa malarza: „Vermeer nie umieścił na płótnie ani jednej litery. Ale mamy przecież tytuł i niepostrzeżenie z patrzących stajemy się czytelnikami” (CzL, s. 172). To założenie pozwala mu zastąpić używane dotąd określenie „kartka” słowem „list” i odnieść Vermeerowskie płótno do rozpowszechnionej w siedemnastowiecznej Holandii tradycji obrazów, których tematem był list miłosny⁵⁰. O ile wnioski, które wyciąga Sławek, są słuszne, o tyle podawany przez niego dowód (autorski tytuł obrazu) nie jest wiarygodny. W cytowanym fragmencie z książki Ziembry pojawia się informacja o badaniach technologicznych, w wyniku których odkryto *pentimenti*, wskazujące na wcześniejszą obecność na ścianie (obecnie pustej) obrazu z Amorem. Dopiero na tej podstawie możemy z przekonaniem stwierdzić, że intencją Vermeera było podjęcie tematyki listu miłosnego.

Autor eseju sytuuje drezdeński obraz nie tylko w historycznym kontekście, wspiera również swoją interpretację, odwołując się do *Fragmentów dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes’a. Francuski teoretyk definiuje list miłosny w następujący sposób: „List miłosny, będąc pragnieniem, oczekuje odpowiedzi; podskórnie nakazuje on innemu, by odpowiedział, w przeciwnym razie obraz innego wykrzywia

⁵⁰ Na ten temat zob. P. C. Sutton, *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, w: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, s. 15: „Holendrzy jako pierwsi uczynili list centralnym tematem w obrazach z życia codziennego czy, jak powiedzielibyśmy dziś, scenach rodzajowych”.

się, odmienia”⁵¹. Tą odpowiedzią jest – zdaniem Sławka – zatopienie się kobiety w świecie listu. W konsekwencji jednak staje się ona nieobecna dla widza. Dlatego odbiorca – podkreśla Sławek – nie może ustalić jej tożsamości, ponieważ świat czytającej jest dla niego niedostępny. Podmiotowość dziewczyny zostaje pochłonięta przez rzeczywistość listu. List – czytamy w eseju – „absorbuje uwagę czytającego, żąda dla siebie wyłączności”, „Działanie listu polega na tym, że odbiorca pograżając SIEBIE w lekturze musi jednocześnie zachować siebie dla tego, który list napisał” (CzL, s. 169).

Odbiorcą listu jest najczęściej kobieta⁵². Sławek stwierdza: „Łatwiej czytać kobiecie – może taka była myśl Vermeera, skoro wszystkie postaci czytające na jego obrazach to kobiety – która jest związana z domem, a więc z miejscem sprzyjającym lekturze. Mężczyzna jest nieobecny [...], pochłonięty otwartą przestrzenią podboju, wojaczki, podróży, kupiectwa” (CzL, s. 171–172). Autor konstatuje zatem nieobecność nadawcy listu⁵³, który nie istnieje w świecie widza. W akcie lektury także dziewczyna przynależy do tamtej rzeczywistości – a więc i ona staje się nieobecna, odpodmiotowiona. Na obrazie pojawia się jednak światło⁵⁴, które pozwala „przywrócić jej integral-

⁵¹ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Kraków 1999, s. 226.

⁵² Na ten temat zob. L. Vergara, op. cit., s. 50–62.

⁵³ O nieobecności mężczyzny, nadawcy miłosnego listu, pisze również w swoim wierszu o drezdeńskiej czytającej T. Kubiak, *Czytająca list – Vermeera*, w: idem, *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1973, s. 26: „Kto ona? / Matka żona / czytająca list? / / Kochanka udręczona / grzechem złej miłości // To wschodzenie czy schyłek / dnia – czy pora świec? / Wpatrzona jest, / że czytać / mogłaby w ciemności. // // Kto on? / I skąd piszący? / Przerzucając żagiel? / Oblegając szkatułkę / czy warowną twierdzę? // On. / Żeglarz? / Kupczyk? / Rycerz? / Wyostrzywszy nożem / / pióro potulnej gęsi, / mierzy prosto w serce...”

⁵⁴ Wojciech Wencel, czyniąc z *Czytającej list przy otwartym oknie* podstawę poetyckiej opowieści, również wspomina o wpadającym przez okno świetle, które obejmuje swoim blaskiem kobietę i trzymany przez nią list. Znaczenie światła jest przez niego zaakcentowane za sprawą prostego powtórzenia słowa „światło”. W. Wencel, *Królowa Delft*, w: idem, *Wiersze zebrane*, s. 26: „Vermeer: *Czytająca list* // List doręczono przed chwilą a ona / już jest w sypialni ponieważ biegła / / szybciej niż sobie wymarzyć to zdołasz / przez sale sienie i korytarze / po ciemnych schodach aż do pokoju / na piętrze // i zgrzyta w zamku klucz żelazny / / drzeniem się napełniają ręce / blask dnia otwarte poi okno / tak aby świat-

ność”, ponieważ: „Czytanie – powie Sławek – jest apoteozą światła”, „list odczytany jest w świetle słońca, które jest miarą ładu i porządku. [...] Kobieta Vermeera czyta list w słońcu, które swym ładem równoważy jej zaczytanie” (CzL, s. 173). Lecz nie tylko światło ma moc scalającą⁵⁵. Okazuje się, że istotną rolę w przywracaniu tożsamości dziewczynie odgrywa również odbiorca dzieła. Dzieje się tak dlatego, że zwraca on uwagę nie tylko na list, ale także na „tajemnicę, jaka go otacza” (CzL, s. 176), a uczestnictwo w tajemnicy czytającej staje się z kolei docieraniem do prawdy o tej osobie:

Kiedy spoglądam na kogoś zaczytanego, widzę go takim, jakim jest, a nie takim, jakim udrapował się dla potrzeb swej roli społecznej czy charakteru. Ale warunkiem tego jest, by był „zacytany”, tj. by pokazać siebie, musi się od siebie odejść, zanurzyć się w pismo. Wtedy nasze ciało jest listem, w którym otwierają się sekrety starannie ukrywane przez myśli piszące świadomą historię ciała. (CzL, s. 177)

Zatopienie się w lekturze, której pierwszą konsekwencją jest zanegowanie obecności dziewczyny w świecie widza, ostatecznie – co może wydawać się paradoksalne – pozwala mu poznać czytającą. Jej postać staje się listem, patrzący zaś przemienia się w czytającego. Nie-

ło światło mogło / objąć ją całą aż po brzegi / ciała papieru i odzieży // czytając stoi – byle szybciej / o wszystkim się dowiedzieć moment / w którym to czyni jest tak stary / że słycać w nim korników chór // za kilka sekund się rozjaśni / lub ściemni nieobjęta ziemia / wcześniej zatrzyma twarz dziewczyny / blask który mieszka w naszych cieniach”.

⁵⁵ O znaczeniu światła, które pozwala dotrzeć do duchowej istoty Vermeerowskich postaci, wspominał również Grudziński. Czwartego czerwca 1972 roku zanotował w *Dzienniku pisanym nocą*: „By tajemniczą wieloznaczność twarzy ludzkich i przedmiotów wydobyć przy świetle dziennym, trzeba przesączyć je przez grube i często kolorowe tafle szyb w domach miasta Delft. Większość scen ze swoich płócien plasował Vermeer obok okna: kobieta ważąca perły, kobieta grająca na lutni, dziewczyna czytająca list, kobieta z dzbankiem, mleczarka, dama przy szpinecie, pani pijąca wino, lekcja muzyki, geograf, astronom, pisanie listu, uśmiechnięta młódka w towarzystwie wojskowego, kokietka. Twarze mają wyraz unieruchomionych, stężalych, a równocześnie wymykających się »wizerunków duszy«; tyle wiemy o innych, MNIEJ o sobie. Efekt, który Vermeer zawierał szklistemu jak w witrażach strumieniowi światła dziennego, La Tour osiągał migotaniem płomienia świecy w półmroku nocy” (GH-G 3, 171).

świadoma tego, że została wystawiona na spojrzenie odbiorcy, nie odgrywa przed nim żadnej roli, jest autentyczna. Uczestnicząc w tajemnicy czytającej, docierając do prawdy o niej, widz przywraca kobiecie podmiotowość. Podobnie jak w wierszu Lowella, ma moc „dać jej żywe imię”.

Mleczarka

*Ta „Mleczarka” [...] jest jednym z najbardziej niezwykłych obrazów całej szkoły holenderskiej. Jej biały barbet, cytrynowy kaftanik, intensywnie niebieska spódnica zarysowują sylwetkę na tle ściany – wymurowanej w niedościgniony sposób. Postać jest ucięta poniżej kolan, zgodnie z manierą Vermeera. Na wysokości grzejnika do stóp, przy dolnej krawędzi ściany, spostrzegamy te same fajansowe płytki z niebieskawymi figurynkami, co na mojej „Dziewczynynie przy wirginalu”**.

Ekfrazza, którą Théophile Thoré zawarł w opublikowanej w 1866 roku na łamach „Gazette des Beaux-Arts” rozprawie *Van der Meer de Delft*, uznawanej za pierwszą ważną – choć nieopozbawioną błędów – monografię twórczości Holendra, jest jedną z wczesnych prób uchwycenia w słowach Vermeerowskiej *Mleczarki*. Krytyk stara się oddać obraz z niezwykłą precyzją. Koncentruje się na odmalowanych przez artystę szczegółach. Jednocześnie czyni ogólniejszą uwagę dotyczącą praktyki Holendra, włączając *Mleczarkę* do serii charakterystycznych dla mistrza z Delft półfigur kobiecych: „Postać jest ucięta poniżej kolan, zgodnie z manierą Vermeera”.

Ktokolwiek stara się zmierzyć z *Mleczarką*, podkreśla wyjątkowość obrazu⁵⁶, ale także – jak Thoré – wylicza zgromadzone na

* W. Bürger, *Van der Meer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts” 1866, Vol. 21, s. 554.

⁵⁶ W podobnym tonie o *Mleczarce* wyrażał się także E. H. Gombrich, *Zwierciadło natury. Holandia w XVII wieku*, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, w: idem, *O sztuce*, Poznań 2008, s. 433: „Trudno wymienić powody, które sprawiają, że tak prosty i bezpretensjonalny obraz to jedno z najwybitniejszych arcydzieł wszech czasów. Większość osób, które miały szczęście widzieć oryginał, zgodzi się jednak ze mną, że jest w nim coś z cudu. Jeden z takich cudownych elementów da się może opisać, choć trudno go wytłumaczyć. Chodzi o sposób, w jaki Vermeer

plótnie elementy, usiłuje nazwać kolory, tworzy w ten sposób opis będący rodzajem inwentarza. Wystarczy spojrzeć choćby na ekfrazę pojawiającą się w eseju *Światło i miara* Joanny Pollakówny, by przekonać się, że taki model literackiej reprezentacji płótna jest powszechny:

Mleczarka, masywna, z ludową, nagą twarzą, łagodnie pochylona, stoi w białym blasku. W jego epicentrum znalazły się: strużka przelewane-
go z glinianego dzbanka mleka, leżące na stole bułki i chleb – ich pozłocista ziarnistość. Żółty z zielonymi rękawami kaftan dziewczyny, ostro szafrowy fartuch, kuchenne utensylia, malowane gęsto, z odbijającymi światło drobinkami farby, są ziemsko materialne. Perłowa, sącząca się przez grubą szybę jasność uśmierza i uduchawia ich zgrzebność, i zaraz roztapia się śnieżnie na chropowatej, białej ścianie⁵⁷.

Pollakówna skupia się przede wszystkim na postaci, która przez malarza została w szczególnie sposób wyeksponowana. *Mleczarka* „stoi w białym blasku”. Słynne Vermeerowskie światło, mające – zdaniem pisarki – właściwości uduchowiające, ogniskuje się na kobiecie, przydając jednocześnie świetlistości przedmiotom zgromadzonym w jej najbliższym otoczeniu⁵⁸. „Pozłocista ziarnistość” znajdujących się na stole bułek i chleba jest konsekwencją zastosowania przez artystę puentylistycznej metody malowania. Za sprawą formalnej wirtuozerii Vermeera „odbijające światło drobinki farby” sprawiają, że reprezentowane na płótnie rzeczy wydają się „ziemsko materialne”. Dla autorki *Światła i miary* ważna jest zarówno reprezentacja,

osiąga całkowitą precyzję w oddawaniu faktur, kolorów i form, a obraz nie robi przy tym wrażenia wymęczonego czy surowego. Jak fotograf, który zmiękcza silne kontrasty bez zamazywania form, tak Vermeer złagodził rysy, zachowując jednocześnie wrażenie solidności. To właśnie dziwne, wyjątkowe połączenie miękkości i precyzji sprawia, że najlepsze obrazy artysty są tak niezapomniane. Pozwalają nam dostrzec spokojne piękno prostej sceny i wyobrazić sobie, co czuł artysta, obserwując strumień światła wpadającego przez okno i ożywiającego barwę kawałka materiału”.

⁵⁷ J. Pollakówna, op. cit., s. 184.

⁵⁸ Na ten temat zob. E. M. Gifford, *Painting Light: Recent Observations on Vermeer's Technique*, w: *Vermeer Studies*, eds. I. Gaskell, M. Jonker, Washington–New Haven–London 1998, s. 185–199.

jak i technika artystyczna oraz związana z nią kwestia materii malarskiej. Pollakówna – powiedziała by Georges Didi-Huberman – nie widzi (*voir*) obrazu Vermeera, ale na niego patrzy (*regarder*)⁵⁹. Wyjątkowy pod tym względem jest przypadek Wisławy Szymborskiej, która ani nie zachwyca się doskonałością Vermeerowskiego warsztatu, ani nie sporządza katalogu przedstawionych przez artystę przedmiotów. Stosuje swego rodzaju unik: skoro nie da się opisać *Mleczarki*, trzeba wykorzystać dzieło w inny sposób.

Zanim jednak przejdę do omówienia utworu poetki, odsyłającego do tego obrazu, chciałabym przyrzeć się innym jej tekstom, w których zostało przywołane siedemnastowieczne malarstwo holenderskie. Na ich tle bowiem należy umieścić opublikowany w tomie *Tutaj* wiersz *Vermeer*. Szymborska jest poetką, której nieobce są malarские skojarzenia⁶⁰, czego dowodzą nawiązania do obrazów, obecne w jej utworach (wystarczy wspomnieć choćby *Dwie małpy Bruegla* z tomu *Wołanie do Yeti* czy *Kobiety Rubensa* z tomu *Sól* – by pozostać w kręgu kultury niderlandzkiej). Dzieła siedemnastowiecznych malarzy holenderskich pojawiają się – co należy podkreślić – jedynie punktowo. Poza interesującym mnie *Vermeerem* (z tomu *Tutaj*), w wierszach *Pamięć nareszcie* i *Pejzaż* (opublikowanych w zbiorze *Sto pociech*) oraz *Pochwała snów* (z tomu *Wszelki wypadek*) obecne są mniej (utwór *Pejzaż*, odwołujący się do poetyki krajobrazu „starego mistrza”)⁶¹ lub bardziej (przypadek tekstu *Pamięć nareszcie*, w którym przywołani z pamięci rodzice kojarzą się poetce z płótnem Rembrandta⁶², oraz *Pochwały snów*, rozpoczynają-

⁵⁹ Zob. G. Didi-Huberman, *Appendice. Question de détail, question de pan*, w: idem, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, s. 293. Por. również uwagi na ten temat w rozdziale „Petit pan de mur jaune” – Czapski, *Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji „Widoku Delft” Vermeera*.

⁶⁰ Na ten temat zob. J. Faryno, *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 4, s. 123–145; W. Pelczar, *Szymborskiej poetycki dialog ze sztuką obrazu*, „Polonistyka” 1997, nr 8, s. 466–472; M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242.

⁶¹ W. Szymborska, *Pejzaż*, w: eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2007, s. 117.

⁶² Eadem, *Pamięć nareszcie*, w: ibidem, s. 115: „Pamięć nareszcie ma, czego szukała. / / Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec. / / Wyśniłam dla nich stół, dwa krze-

cego się słowami: „We śnie / maluję jak Vermeer van Delft”⁶³) czytelne odwołania do holenderskiej sztuki XVII stulecia. Na istotny ślad natrafiamy jednak w *Lekturach nadobowiązkowych*. Szymborska recenzuje tam monograficzny zeszyt poświęcony Vermeerowi, opracowany przez Kuno Mittelstäda, wydany w serii „W kręgu sztuki”⁶⁴. Poetka polemizuje z postawionymi przez historyka sztuki tezami. Za ryzykowne uznaje uogólniające twierdzenia Mittelstäda dotyczące twórczości Vermeera: „Kuno Mittelstädt [...] – podkreśla autorka *Lektur nadobowiązkowych* – przedstawił malarstwo Vermeera na tle epoki, a samego malarza jako jej wyraziciela. Niestety, nie ma twórcy, który by w pełni całą swoją epokę wyrażał – a już Vermeer pod tym względem okaże się piewą bardzo wąskiego i intymnego kręgu rzeczywistości”⁶⁵. Ustaleniom wyraźnie zainspirowanego marksizmem badacza, który chce widzieć w *œuvre* Vermeera kwintesencję holenderskiego złotego wieku, Szymborska przeciwstawia tezę o odrębności jego sztuki, o kreowanym przez malarza intymnym uniwersum, będącym zaledwie niewielkim wycinkiem ówczesnego świata⁶⁶.

sła. Siedli. / Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli. Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie / blyśli jak Rembrandtowi”. Chodzi tu najprawdopodobniej o *Portret rodzinny* (ok. 1663–1668) z Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku.

⁶³ Eadem, *Pochwała snów*, w: ibidem, s. 190.

⁶⁴ *Jan Vermeer van Delft*, oprac. K. Mittelstädt, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1970.

⁶⁵ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1992, s. 43. W felietonach Szymborskiej raz jeszcze pojawia się nazwisko autora *Koronczarki*, tym razem jednak poetka nie komentuje twórczości Holendra, ale snuje rozważania na temat pożytków płynących z literackiego opisu dzieła sztuki: „Istnieją w opisie literackim do dziś bynajmniej niezdewaluowane wartości. Przede wszystkim w opisie czas płynie wolniej, o ile nie całkiem inaczej. Jest miejsce dla refleksji, dalekosiężnych skojarzeń i wszelkich innych uroków kontemplacji. [...] Tak więc oglądajmy, co tylko jest do oglądania, podróżujmy, gdy nadarzy się okazja, zwiedzajmy, ile się da. Ale jeśli pocujemy czasem żal, że obraz na ekranie mignie nam w oczach, żeby już nigdy nie powrócić, jeśli w podróży okaże się nagle, że na ołtarz van Eycka zostało nam zaledwie dziesięć minut, że przed Vermeerem od rana do wieczora przewalają się tłumy, że ciasne buty zatruły nam szczęście zwiedzania Alhambry – sięgnijmy po książkę, powróćmy do statecznego literackiego opisu...”. Eadem, *Lektury nadobowiązkowe*, cz. 2, rysunki Sz. Kobyliński, Kraków 1981, s. 43.

⁶⁶ Teza postawiona przez poetkę jest bliska ustaleniom Johna Michaela Montiasa, który postrzegł Vermeera jako artystę dbającego wyłącznie o wąskie grono od-

Pisarka polemizuje także z uwagami na temat pojedynczych dzieł Holendra. Nie może zgodzić się na zideologizowaną interpretację *Alegorii malarstwa* (ok. 1666–1667) znajdującej się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i *Kobiety stojącej przy wirginalu* (ok. 1672–1673) z National Gallery w Londynie. Co istotne, oba odczytania są konsekwencją założenia, że Vermeer był krytycznym komentatorem swoich czasów. Mittelstädt uparcie czyni z *Alegorii malarstwa* egzemplifikację własnych przekonań, zgodnie z którymi twórczość Vermeera należy rozumieć jako rodzaj artystycznego komentarza – „bunt przeciw wzbogacającemu się mieszczaństwu”. W jego studium mistrz z Delft jawi się jako artysta zaangażowany, którego pędzel przemienia się w narzędzie zakończone ostrzem skierowanym w stronę współczesnych malarzowi. Czytamy u Mittelstäda:

Widzowi narzuca się przede wszystkim kontrast między zakrojoną z przepychem sceną z wystrojoną pompacyjnie postacią kobietą a małym formatem płótna na sztaludze, gdzie namalowane już liście wieńca laurowego świadczą, że będzie to zaledwie popiersie. Charakter czegoś nieprawdziwego, ustawionego, sztucznego, podkreślony przez upozowaną postać obejmuje również pracę malarza na obrazie: patrząc krytycznie, pojmujemy, iż w atelier artysty miejsce rzeczywistości zajął zespół wymyślnie zgrupowanych, alegorycznych i symbolicznych rekwizytów. [...] Z odcieniem ironii ukazany jest kunszt malarski niebiorący początku z autentycznego przeżycia, lecz nastawiony na idealizację i reprezentowanie, w oparciu o koncepcję czysto myślową. W takim wykładzie obraz Vermeera stałby się wypowiedzią związaną z epoką, stałby się głosem krytyki wobec współczesnych – zarówno kolegów, jak i publiczności – podziwiających w takiej wyidealizowanej sztuce „symbolikę wraz z jej alegoryczną aparaturą”. W dialektycznej sprzeczności jest to zarazem „uwspanianie otaczającej rzeczywistości, powszedniej i nikłej, czemu też sztuka Vermeera i tak zawsze służyła” (Kurt Badt)⁶⁷.

Mittelstädt twierdzi, że *Alegoria malarstwa* jest Vermeerowską odpowiedzią na moment przesilenia siedemnastowiecznej sztuki, kry-

biorców, tworzącego dla społecznej elity. Zob. J. M. Montias, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton 1989.

⁶⁷ Jan Vermeer van Delft, oprac. K. Mittelstädt, s. 5.

tyką idealistycznych tendencji w malarstwie, które za wszelką cenę stara się podobać odbiorcy, tracąc w ten sposób swoją autonomię. Taka teza budzi wyraźny sprzeciw Szymborskiej:

Mittelstädt [...] szuka w dziele Holendra elementów krytyki społecznej i objawów buntu przeciw wzbogacającemu się mieszczaństwu. A że ich znaleźć nie może – stara się w niektórych pracach widzieć to, czego nie ma. Tak np. w słynnym obrazie *Pracownia własna* dopatruje się ironicznego kontrastu między „kuchnią” artysty a jego udrapowaną na muzę modelką. „Sztuczna” poza modelki ma tu być „zabiegiem demaskatorskim” w stosunku do gustów mieszczaństwa rozmiłowanego już w idealizacji życia i alegoriach. Wywód wydaje się sensowny, póki nie spojrzymy na obraz. Modelka, której przypisano rolę demaskatorki, to dziewczę o skromnie spuszczonej oczędach, spowite w zachwycający lazur; upozowane, owszem, ale w sposób jak najmniej ostentacyjny i wymuszony. Jeśli jest tu ironia, to nie wynika ona z kontrastu kompozycyjnego, ale rozlewa się na cały obraz, jednakowo obecna w błysku trąbki, w fałdach kotary i świetle padającym z okna na białą-czarną posadzkę; ponadto w tej samej rozrzutności znajdziemy ją w każdym innym obrazie mistrza⁶⁸.

Szymborska nie zgadza się na odczytanie Mittelstäda (inspirowane ustaleniami Kurta Badta)⁶⁹. Nawet jeśli badacz przedstawia uspojoną wizję Vermeerowskiego dzieła, poetka nie daje się zwieść. Uważa, nie bez racji, że można z łatwością zweryfikować zaproponowaną przez niego interpretację – wystarczy spojrzeć na obraz. Z początku, w trakcie lektury studium o Vermeerze, teza o demistyfikującej roli modelki zdawała się przekonywać poetkę, a logiczny wywód badacza nie wzbudzał większych podejrzeń. Jednak w momencie, gdy pisarka spojrzała na płótno, misterna interpretacja Mittelstäda wydała jej się błędna. Rolę demaskatorki odegrała tu niewinna dziewczyna „o skromnie spuszczonej oczędach”, pozująca malarzowi prosto i naturalnie, bez jakiegokolwiek ostentacji. Widzimy, że Szymborska nie jest zainteresowana historycznym

⁶⁸ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1992, s. 43–44.

⁶⁹ Na temat interpretacji Badta zob. Ch. Hertel, *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge 1996, s. 18.

czy estetycznym kontekstem, w jakim umieszcza się obraz Holendra, ale samym dziełem. Chodzi bowiem o to, by dostrzec to, co jest przedstawione, nie zaś – jak czynią to niektórzy badacze – „widzieć to, czego nie ma”.

Podobny opór poetki budzi interpretacja *Kobiety stojącej przy wirginalu*. Spójrzmy na interpretację zaproponowaną przez Mittelstäda:

Pokolenie twórców czasu Jana Vermeera van Delft rozpoczyna okres schyłkowy ogólnoeuropejskiego znaczenia, jakie malarstwo holenderskie miało na przestrzeni przeszło półwiecza. Nawet w późnych dziełach Vermeera, powstałych na początku lat siedemdziesiątych, wyczuwalna już jest zapowiedź tego. Ogólnym zeszytnieniem, które na kształt mroźnego powiewu kładzie się na życiu tych obrazów, zdaje się tknięta również postać stojącej przy szpinecie kobiety (zbiory londyńskie), skrywającej, rzekłbyś, swoje ciało przed okiem widza, pod bogatą a wymyślną szatą. I tak, jak zdaje się wyobcowana z otaczającego ją wnętrza w pomnikowo zastygłym geście, tak – zda się – samo życie wymknęło się spod tworzących rąk malarza, spłoszone wymędrkowaną spekulacją „artystowską”. Wyrachowanie takie nie było z pewnością wrodzoną cechą Vermeera, ale czyż nie musiało mu się narzucać wskutek świadomości, że coraz silniej narażone są wartości jego sztuki wobec ciągłego rozwoju społecznego w kierunku, który zwiastował ruinę pierwotnych ideałów?⁷⁰

⁷⁰ Jan Vermeer van Delft, oprac. K. Mittelstädt, s. 11. Zob. również: ibidem, s. 46: „*Pani przy szpinecie*. Przedstawiony obraz jest jednym z ostatnich dzieł zachowanych Vermeera. Jak na większości późnych obrazów atmosfera jest tu chłodniejsza, wytworniejsza (w czym Vermeer idzie za rozwojem społeczeństwa holenderskiego, którego górną warstwę oświeconą, kulturalną, stworzył przywilej posiadania bogactw). Widz odnajdzie znajomy widok ówczesnego wnętrza komnaty, ale nie da się pominąć wrażenia osobliwej sztywności tego wizerunku. Postać ludzka zdaje się unieruchomiona pośród konstrukcji płaszczyzn przedmiotów, rygoru kompozycji zdominowały, rzekłbyś, wypełniające ją życie, ściśnięte na domiar, niby pancierzem, bogatymi szatami. Uczucie to nasila jeszcze struktura kolorystyczna w gamie szarej i niebieskiej, i tu odmieniającej się przez wielokrotne refleksy świetlne. Źródło tego światła jest nieokreślone, jedynie jego funkcja w grze kolorów. Takiej na przykład jasności, jak na oparciu krzesła po prawej stronie pierwszego planu, padające przez okno światło wcale by dać nie mogło. Mimo więc wyważenia kompozycyjnego i artystycznego opanowania całoś-

Autorka *Lektur nadobowiązkowych* nie tylko krytykuje pomysł badacza, ale także tworzy konkurencyjny opis dzieła. Opis będący – co u Szymborskiej niezwykle rzadkie⁷¹ – ekfrazą⁷².

Zdziwiła mnie również ocena jednego z ostatnich płócien wcześniej zmarłego Vermeera. Chodzi o *Panią przy szpincie*. Wedle krytyka dzieło to sygnalizuje schyłek epoki, a jednocześnie uwiad twórczego natchnienia. Bije z niego sztywność, chłód i oschła kalkulacja. Dama stojąca przy instrumencie jest rzekomo „wyobcowana” z wnętrza w „pomnikowo zastygłym geście”... Patrzę i nic mi się nie zgadza. Widzę cud dziennego światła kładącego się na różnych rodzajach materii: na skórze ludzkiej i jedwabiu szaty, na obiciu krzesła i białej ścianie – cud, który Vermeer powtarza stale, ale ciągle w nowych wariantach i świeżym olśnieniu. Gdzież tu oschłość i wyobcowanie, czegoż niby one dotyczą? Kobieta kładzie ręce na szpincie, jakby nam chciała przegrać jeden pasaż, dla żartu, dla przypomnienia. Głowę odwraca ku nam ze ślicznym półuśmiechem na niezbyt urodziwej twarzy. Jest w tym uśmiechu zamyślenie i szczypta macierzyńskiej pobłażliwości. I tak już trzysta latek patrzy sobie na nas, krytyków nie wyłączając⁷³.

ci obraz pozostaje rozbity i dwoisty. W poczucie dystansu, stworzonego przez sztywność i chłód, zakrada się niemiłe wrażenie, że malarz zatracił coś ze zdolności opisów malarzkich i że w oschłej kalkulacji artystycznej wymknęło mu się samo życie”.

⁷¹ Trudno mi zatem zgodzić się z Małgorzatą Czermińską, która swój artykuł tytułuje *Ekfrazy w poezji Szymborskiej*, sugerując, że omawiane utwory to właśnie ekfrazy, i która pisze o *Dwóch małpach Bruegla i Ludziach na moście* jako o „słownikowych przykładach ilustrujących definicję ekfrazy”. Sądzę, że jedynie deskryptywne fragmenty tych wierszy możemy potraktować jako egzemplifikację *ekphrasis* (choć w przypadku *Dwóch małp Bruegla* i to wydaje się wątpliwe). Nazwanie całego tekstu klasyczną ekfrazą jest nadużyciem. Zob. M. Czermińska, op. cit., s. 234.

⁷² O opisie *Dziewczyny przy wirginalu* jako przykładzie ekfrazy wspomina Czermińska: „Pisząc [...] o Vermeerze, poetka przyznaje historykom sztuki prawo do podejmowania wysiłku stworzenia słownego opisu [...]. Szymborska sama natychmiast korzysta z tego przyznanego historykom sztuki prawa do opisu, ale głównie po to, by wdać się w spór z autorem piszącym o Vermeerze, z autorem, którego interpretacje poetki nie przekonały. Swój szkic kończy dwiema dokonanymi przez siebie miniaturowymi ekfrazami”. Ibidem.

⁷³ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1992, s. 44.

Znamienne jest to, w jaki sposób Szymborska kwestionuje odczytanie badacza. Nie wytacza przeciw niemu naukowych argumentów, lecz proponuje, by skupić się na prostej, pokornej czy wręcz naiwnej relacji widza. Takie właśnie podejście sugerują słowa: „Patrzę i nic mi się nie zgadza”. Dlatego pisarka powie nam, co widzi. A dostrzega cud Vermeerowskiego światła, które w szczególny sposób eksponuje materialność przedstawionych przedmiotów, odczytuje sugerowaną przez artystę czynność, którą kobieta ma zamiar wykonać. Zdaniem poetki postać z obrazu proponuje nam (dla zabawy) jakiś muzyczny pasaż, a więc wadzi się z odbiorcą. Autorka tomu *Tutaj* zwraca także uwagę na spojrzenie Holenderki, będące kolejnym sygnałem wspomnianej gry z widzem. Dowodem na to, że Szymborska tak właśnie pojmuje tę relację, jest zakończenie ekfrazy mające jawnie ironiczny charakter. Poetka konkluduje bowiem: „I tak już trzysta latek patrzy sobie na nas, krytyków nie wyłączając”. Liczy się przede wszystkim to, w jaki sposób obraz do niej przemawia. Poetka chce, podziwiając płótno, odnaleźć własny klucz interpretacyjny. Nie należy jednak – podkreśla – szukać go poza obrazem, ale w samym dziele.

Szymborska patrzy na obrazy Holendra okiem niejako nieuzbrojonym. Sprawdźmy zatem, jakie refleksje wzbudził w pisarce widok *Mleczarki*. Swoją interpretację amsterdamskiego obrazu mistrza z Delft zawarła w poetyckiej miniaturze *Vermeer*:

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata⁷⁴.

Odniesienie do *Mleczarki* jest bardzo czytelne⁷⁵ – Szymborska co prawda nie przywołuje tytułu obrazu, jednak pozostawia liczne sygnały dokładnie wskazujące na to dzieło. Swój utwór tytułuje *Vermeer*

⁷⁴ Eadem, *Vermeer*, w: eadem, *Tutaj*, Warszawa 2009, s. 39.

⁷⁵ *Vermeer* Szymborskiej po raz pierwszy był opublikowany w „Odrze” (2009, nr 1, s. 32). Na łamach pisma wiersz ten pojawia się wraz z reprodukcją *Mleczarki*

i pisze o „kobiecie z Rijksmuseum” skupionej na czynności nalewania mleka z dzbanka do miski. Wybrane przez poetkę szczegóły sprawiają, że nie popełnimy błędu i nie pomyślimy na przykład o Vermeerowskiej *Czytającej list w błękitnym kaftanie*, znajdującej się również w Rijksmuseum. Obraz musi zostać poprawnie zidentyfikowany, by można było podjąć próbę interpretacji wiersza.

Warto podkreślić, że tytuł utworu nie odsyła do przywoływanego przez poetkę płótna, ale jedynie do jego autora. W wierszu nie pojawia się też opis przestrzeni, w której znajduje się nalewająca mleko. Sądzę, że dzieje się tak, ponieważ dla poetki ważne nie jest wnętrze, ale przedstawiona w nim mlecarka skupiona na swej pracy. Nieprzypadkowo mówi o niej „TA kobieta z Rijksmuseum [wyróżnienie – M. Ś.]”. Wspomniane przez Szymborską dwa przedmioty: dzbanek i miska, nie powinny być traktowane jako wyposażenie kuchni, ale atrybuty mlecarki. Odnoszę wrażenie, że poetkę interesuje wyłącznie zajęcie Holenderki. Za wszelką cenę stara się bowiem wyeksponować wykonywaną przez nią czynność. W słowach „mleko z dzbanka do miski / / dzień po dniu przelewa”, za sprawą monotonnego rytmu i powtórzenia, niemal słyszymy mleko płynące do znajdującego się na stole naczynia. Nalewającą mleko określa proste zajęcie, któremu się poświęca.

Pisarka niezwykłą wagę przywiązuje do codziennego zajęcia kobiety, stara się je uwznioślić, nadać mu głębszy sens. Nalewająca mleko jest w pełni skupiona na tym, co robi. Poetycka refleksja Szymborskiej jest zbieżna z uwagami Thoré-Bürgerera na temat Vermeerowskich bohaterek całkowicie zatopionych w swoim zajęciu. Francuski krytyk dowodzi, że kobiety na płótnach Vermeera – w pełni pochłonięte tym, w co się angażują – charakteryzuje „odpowiedniość pozy i ekspresji”. Za sprawą emocji, które z mistrzostwem potrafił oddać Vermeer, przedstawione przez niego kobiety zyskują podmiotowy rys, są autentyczne:

JEGO POSTACI SĄ CAŁKOWICIE TYM, CO ROBIĄ. Jak bardzo jego *Czytające* skupione są na lekturze! Jakże zręczna jest jego *Koronczarka* ze swoimi

(przy której, z powodu przedstawienia cyfr, podano błędną datę powstania – jest „1568–60”, powinno być „1658–60”).

małymi pasmami nici! Jakże Gitarzystka gra i śpiewa! I spójrzcie na Dziewczynę, która przed lustrem zawiązuje swój naszyjnik; na czarującą minę, którą robi, na jej zadarty nos i półotwarte usta! I na Dziewczynę, która się śmieje ze swoim żołnierzem, i na Kokietkę z Brunszwiku, śmiejącą się wraz z kochankiem! To SAMO ŻYCIE. Natychmiast domyślamy się małego dramatu, który wyrażają te fizjonomie⁷⁶.

Refleksje zawarte w wierszu Szymborskiej chciałabym odnieść do rozważań jeszcze jednego, tworzącego w XIX wieku, miłośnika holenderskiego malarstwa – Eugène'a Fromentina. W *Mistrzach dawnych* stawia on wyraźną tezę, że: „Każdy obraz holenderski można poznać na pierwszy rzut oka po kilku bardzo szczególnych znamionach. Jest on małego formatu, koloru mocnego i powściągliwego, o efekcie skupionym, poniekąd koncentrycznym”⁷⁷. W tym sensie Vermeerowska *Mleczarka*, biorąc pod uwagę rozmiar (45,5 × 41 cm), kolorystykę, a zwłaszcza „skupiony efekt”, wydaje się typowym siedemnastowiecznym płótnem holenderskim. Być może pierwszą z wymienionych przez Francuza cech przywołuje również Szymbor-

⁷⁶ W. Bürger, op. cit., s. 460; wyróżnienie – M. Ś. W niemającym tytułu wierszu Jana Polkowskiego, otwierającym tom *Elegie z Tymowskich Gór 1987–1989*, pojawia się uwaga o „trwających w skupieniu” bohaterkach obrazów Vermeera: „Zaistnieć to znaczy opisać tę lukę w pamięci? Wieczność / stawania się? Chwilę pierwszego słońca? Gdy Ona, / *Czytająca list* lub *Ważąca perły*, trwała w skupieniu, / wchodziła w siebie, by mnie ukształtować? // Dziękuję Ci, mleczny bracie, Vermeerze van Delft, / to Ty sprawiłeś, że moja matka, w holenderskim czepek / i żółtym kaftanie, w perłowym świetle kutego okna / ufnie czekała na połów. // Ja zaś byłem arką w bursztynie jej wód, / Gołębiem i gołębicą, żeńskością i męskością niewinnego świata. / Chciałem przenieść w siebie więcej, niż każdemu dane, / a szczególnie sposób, w jaki świat, fragment po fragmencie, / / mógł się upodobniać do Twoich obrazów. // Lecz które dzieło ludzkie samo siebie objaśnia? / Nikłe więc miałem szanse, by zrozumieć siebie. / Słuchając mojej historii stworzenia, zapamiętajcie, / że i ja chciałem ocaleć. // Tak, wtedy, w ciałku zwiniętym w żaglu macicy, / dokonana się synteza: widziałem, jak rośnie fuga, / słyszałem ochrę i biel, dotykałem mgły słów. // A Ty niosłaś mnie lekką stopą przez suchy ocean, / zatrzymując mnie w sobie aż do zmartwychwstania”. J. Polkowski, *** [*Zaistnieć to znaczy opisać tę lukę w pamięci...*], w: idem, *Elegie z Tymowskich Gór 1987–1989*, rysunki i grafiki J. Dmitruk, Kraków 2008, s. 9.

⁷⁷ E. Fromentin, op. cit., s. 105.

ska. Jej poetycka miniatura byłaby wówczas próbą graficznego oddania niewielkich wymiarów opisywanego płótna.

Autorka *Ludzi na moście* również o szczególnym rodzaju koncentracji: „ta kobieta z Rijksmuseum / w namalowanej ciszy i skupieniu / / mleko z dzbanka do miski / dzień po dniu przelewa”. Szymborska nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć, czy chodzi o namalowaną ciszę i namalowane skupienie, będące zaledwie tłem wykonywanej czynności, czy o namalowaną ciszę i przelewane w skupieniu mleko, czy też może i o namalowaną ciszę, i namalowane skupienie, które znamionują pracę mleczarki, a więc mleczarkę, która jest – powiedziałby Thore – „całkowicie tym, co robi”.

Zacytowany fragment wiersza jest jedynym czytelnym sygnałem (obok tytułu, przywołującego nazwisko malarza), wskazującym na to, że pisarka ogląda obraz. W utworze nie pojawiają się żadne sygnały świadczące o wrażliwości na formalne aspekty dzieła malarskiego. Co więcej, informacja o „namalowanej ciszy i skupieniu” nie służy zachwytowi nad kunsztem Vermeera, ale nad „kunsztem” mleczarki. Szymborska nad techniczne mistrzostwo Vermeera przedkłada własną refleksję wywołaną rodzajową sceną w holenderskiej kuchni. Wydaje się, że poetka nie tyle stoi przed arcydziełem, ile pochyla się nad prostotą prezentowanej przez Holendra „niemej czynności”⁷⁸.

Na ciszę, którą naznaczone są prace Vermeera, zwraca też uwagę René Huyghe. Opisując *Alegorię malarstwa*, badacz ten podkreśla, że postaci przedstawione na płótnie są zatopione w „atmosferze skoncentrowanej ciszy, zahipnotyzowane w swych pozycjach, [...] unieruchomione na wieczność”⁷⁹. Ten spokój sprawia jednak, że stajemy przed Vermeerowskimi figurami poruszeni ich obecnością. Z jednej strony bowiem namalowany świat przypomina naszą codzienną rzeczywistość, z drugiej zaś różni się od niej swoim milczeniem, którego nie jesteśmy w stanie przerwać⁸⁰:

⁷⁸ R. Huyghe, *Vermeer and Proust*, „Salmagundi” 1978, No. 44–45, s. 254.

⁷⁹ Ibidem, s. 224.

⁸⁰ Zob. ibidem, s. 224, 243.

Obrazy Vermeera są ściszone i pełne oczekiwania. Ich bogactwo tkwi w nich samych, spokojne, powściągliwe; nie uzewnętrznia się, nie narzuca, nie prowokuje; spoczywa, niezmacone, wewnątrz nich; podobne do uspiętej toni, czeka, by pochylić się nad nim i pogrążyć z wolna w uroku, jaki bije z jego głębi⁸¹.

Szyborska nie ma ci ciszy *Mleczarki*, wręcz przeciwnie – pokazuje, że jest wrażliwa na ten aspekt Vermeerowskich dzieł. Pozostawia płótno Vermeera nietknięte, nienaruszone. Mówi o obrazie niewiele, jedno zdanie. Rezygnuje z opisu, nie tworzy ekfrazy, lecz poetycką miniaturę. *Mleczarka* staje się dla niej impulsem do zaprezentowania własnej światopoglądowej postawy⁸². Filozoficzna refleksja „starej poetki” wyrażona w tym jednym rozpisany na wersy zdaniu⁸³ okazuje się zaskakująco zbieżna⁸⁴ z przekonaniem Johna Nasha o trwałości czy wręcz nieśmiertelności Vermeerowskiej wizji: „Płynąć będzie ta stużka mleka nieskończenie [...]. Zaistniała wraz z obrazem i tylko wraz z nim zniknie”⁸⁵. Zaproponowana przez poetkę interpretacja *Mleczarki* nie jest punktem dojścia szerszych rozważań z zakresu historii sztuki czy estetyki, ale próbą wyczytania z obrazu pewnej wizji filozoficznej. Szyborska, przyglądając się skupionej na swojej czynności mleczarce, głosi pochwałę istnienia, którą powinniśmy rozumieć jako pochwałę rytmu codzienności.

⁸¹ Ibidem, s. 219.

⁸² Zgodnie z klasyfikacją Seweryny Wystouch zabieg Szyborskiej to „pretekstowe nawiązanie”. S. Wystouch, *O malarstwie literatury*, w: eadem, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 92–94. O pretekstowości nawiązań Szyborskiej do malarstwa pisze W. Pelczar, op. cit., s. 471–472: „Sztuka obrazu, pełniąca w przywoływanych tu wierszach [*Kobiety Rubensa*, *Miniatura średniowieczna*, *Dwie małpy Bruegla*] funkcję wspomnianego [w cytowanym fragmencie pracy Wojciecha Ligęzy] kontekstu, choć wpisana w system tworzywa językowego – nie traci cech swoistych, lecz zostaje wzbogacona o nowe jakości znaczeniowe poprzez zaskakujące odczytanie, zwykle nieobecne w momencie kontemplacji obrazu w sali muzealnej lub w postaci reprodukcji. Sama zaś poetycka wypowiedź o malarstwie przekształca się w dyskurs o istnieniu ludzkim”.

⁸³ O tym, że wiersz Szyborskiej jest jednym zdaniem, pisze również (jednak w innym kontekście) M. Bernacki, „*Vermeer*” – *ekfrazystyczne haiku Szyborskiej*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2, s. 158.

⁸⁴ Podobieństwo to wydaje się jednak zupełnie przypadkowe.

⁸⁵ J. Nash, *Vermeer*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1998, s. 94–95.

Koronczarka

*Zobaczcie tę koronczarkę (w Luwrze) pochyloną nad swoim
tamborkiem, gdzie ramiona, głowa, dłonie z ich podwójnym warsztatem
palców, wszystko to prowadzi do czubka igły:
lub do źrenicy w centrum niebieskiego oka,
które jest punktem zbiegu całej twarzy, całej postaci, rodzajem
duchowych współrzędnych, błyskiem pochodzącym z duszy*.*

Paul Claudel, w retorycznym zwrocie do czytelnika, olśniony znajdującą się w Luwrze *Koronczarką*, akcentuje niezwykłość Vermeerowskiego płótna⁸⁶. Wskazuje na szczególną właściwość artystycz-

* P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, w: idem, *L'œil écoute*, Paris 2010, s. 25–26.

⁸⁶ Jedną z niewielu sceptycznych opinii na temat malarstwa Vermeera – odnosząc się do *Koronczarki* (oraz do dzieł Holendra znajdujących się w Londynie) – wyraził Pankiewicz w rozmowie z Czapskim. Wypowiedź Pankiewicza poprzedza krótkie wprowadzenie autora *Patrząc*: „Vermeer *Koronczarka*. Kobieta schylna, w żółtej sukni i koronkowym kołnierzu. Haftuje. Na pierwszym planie niebieska poduszka i spływające po niej czerwone pasmo przędzy”. Pankiewicz stwierdza: „Po powrocie z Londynu, gdzie się tamtejszym Vermeerem dokładnie przyjrzałem, powziąłem wobec tego mistrza pewne zastrzeżenia. Vermeer jest »à la recherche de l'absolu«, w poszukiwaniu absolutu. Pan wie, jak zwalczam skrajny subiektywizm w sztuce, otóż Vermeer wykazuje, że drugi biegun kryje również niebezpieczeństwa. Ten człowiek chciał malować wizje obiektywu fotograficznego, prawie zaś każdy jego obraz ma takie czy inne miejsca w żaden sposób niedające się wytłumaczyć ścisłą wizją. Otóż, czym pan wytłumaczy cię na białej koronce sukni, dosłownie prawie w tym samym walorze, co cię na ciemnych włosach? Ciemna plama tworzy niezrozumiałą dziurę, nie należy w żadnym razie składać za nią odpowiedzialności na późniejsze ściemnienie farby, jeżeli weźmiemy pod uwagę dobre zachowanie obrazu. W londyńskich płótnach Vermeera jest to samo dążenie do absolutnej obiektywizacji, która nie daje się jednak osiągnąć pomimo wyjątkowej organizacji artysty. Na płótnie omawianym pasma włóczki jakby spłynęły z pędzla, drobne plamy jaśniejsze na koronce – to jakby krople farby. Vermeer unika ujawnienia roboty pędzla, kładzie farbę na płótno niewidocznym dotknięciem. Nie znamy środków utrwalenia jego wizji w malarstwie, najbardziej nieosobistym jakie istnieje. Jest w tym coś niepokojącego. Tajemnicza sztuka Vermeera wydała dzieła, które przez swą doskonałość zdają się pozbawione tajemniczości. Kompozycja ograniczona do minimum: jedna lub dwie postacie na tle ściany, zawieszzonego obrazu lub mapy, parę krzeseł, instrumenty muzyczne. Białe światło pada zawsze z boku pod tym samym kątem. Oko Vermeera jest tylko obiektywem, ręka

nej reprezentacji mistrza z Delft, który potrafi skoncentrować uwagę widza na odmalowanej kobiecie, całkowicie pochłoniętej swoim zajęciem⁸⁷. Pisarz, starając się dotrzeć do warsztatowej tajemnicy Holendra, próbując wytłumaczyć, w jaki sposób Vermeer osiągnął efekt maksymalnego skupienia, dowodzi, że można odnaleźć na płótnie dwa punkty, dwa detale, w których ogniskuje się cała scena – chodzi mu o „czubek igły” i „źrenicę w centrum niebieskiego oka”⁸⁸. Drugi szczegół – ową źrenicę – dodatkowo uwznioślił, określając mianem „duchowych współrzędnych”, interpretując jako „błysk pochodzący z duszy”. Co istotne, Claudel podkreślił w ten sposób podmiotowość koronczarki. Jak inni przywoływani przeze mnie pisarze, potrafił dostrzec emocje kobiety, wskazać na duchowy wymiar Vermeerowskiej postaci.

Na wyjątkowość *Koronczarki*, przejawiającą się właśnie – by odwołać się do określenia Fromentina – w „skupionym efekcie” przedstawienia, wskazywał również Grudziński. W *Perłach Vermeera* stwierdzał bowiem: „geniusz Vermeera czuje się naprawdę w swoim żywiole, gdy złowiony i unieruchomiony odprysk świata zewnętrznego, ów fragment domowego *universum*, zawiera coś więcej niż samą głowę kobietą”. Za największe osiągnięcie Holendra na tym polu pisarz uznaje *Koronczarkę*: „A szczytem jest tu – podkreśla Herling – *Koronkarka*, gdzie nie wiadomo, co bardziej podziwiać: twarz pochyloną nad robotą, z opuszczonymi powiekami i łokiem wyszarpniętym z fryzury, czy samą robotę, stolik pokryty poduszkami, szpulkami, wielobarwnymi niciami”⁸⁹. Z kolei Józef Czapski akcentuje precyzję malarskiej techniki Vermeera: „Gładka ściana szara na małym płótnie Vermeera w Luwrze, *Hafciarka*, widziana przez

tylko narzędziem. Światło rozkłada ich materialność i dlatego mógłby być on uważany za poprzednika impresjonistów. Oko idealnie czule jest jedynie wrażliwe na świetlistość plamy”. J. Czapski, J. Pankiewicz, op. cit., s. 150–151.

⁸⁷ Na ten temat zob. M. E. Wieseman, op. cit., s. 2, 58–59.

⁸⁸ Interpretację Claudela podaje w wątpliwość Didi-Huberman, który twierdzi, że tam, gdzie pisarz widzi „czubek igły”, on dostrzega „dwie nici”. Badacz nie może także zlokalizować „źrenicy w centrum niebieskiego oka”, ponieważ – jak zauważa – obie powieki Vermeerowskiej koronczarki są przymknięte. Zob. G. Didi-Huberman, op. cit., s. 297.

⁸⁹ G. Herling-Grudziński, op. cit., s. 260.

lupe, przedstawia serię kropek wtopionych jedno w drugie, cieplejszych i chłodniejszych⁹⁰. Vermeerowską *Koronczarkę* przywołuje również Jarosław Klejnocki w utworze zatytułowanym *W drodze do Delft*. Za sprawą porównania, jakiego użył, by oddać istotę tego obrazu – „koronczarka skupiona / jak chirurg uważnie pochyła głowę” – podkreśla (jak Claudel czy Grudziński) koncentrację i precyzję kobiety. Spójrzmy na cały wiersz:

Chmury odchodzą i zaraz będzie jasno a
wszystko stanie się dziełem chwili: złote
krople deszczu jeszcze nieobeschłe błyszczą
w nieśmiałym słońcu dziewczyna czyta list
kobiety zamiatają uliczkę KORONCZARKA SKUPIONA
JAK CHIRURG UWAŻNIE POCHYLA GŁOWĘ.

Tego miasta nie ma jednak widzę je całe
dźwiga swe dachy spoczywa jak zmęczone
zwierzę ludzie żyją spokojnie nieświadomi
łódzie wypływają dzwonią dzwony gdy trzeba
nawet zbrodnia dojrzewa gdzieś w którymś z
zaułków.

I dzieli nas woda wieczność milczenie widoków
nieśmiertelność i dzieli nas niedotykalny blask
ziemia marszczy się dygocze płyną łódzie płynie
strużka mleka płynie łza kropla wosku kropla krwi
kropla potu odradza się miasto na sekundę przed
śmiercią przed wniebowstąpieniem zanim wzbije się
kurz zanim cień zarzuci swą sieć jeszcze walczy
jeszcze promienieje. Unieruchomiony stoję moje
oczy płoną⁹¹.

⁹⁰ J. Czapski, *O skokach i locie*, w: idem, *Patrząc*, z autopoportretem i 19 rysunkami Autora, Kraków 1983, s. 101.

⁹¹ J. Klejnocki, *W drodze do Delft*, w: idem, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998, s. 16; wyróżnienie – M. Ś. Tytuł utworu jest czytelnym nawiązaniem do, pochodzącej z opublikowanego w 1957 roku tomu *Hermes, pies i gwiazda*, prozy poetyckiej Herberta – *W drodze do Delft*. Z. Herbert, *W drodze do Delft*, w: idem, *Poezje*, s. 194.

Klejnocki – jak Szymborska – stara się zminimalizować opis, ogranicza się do przywołania jednego zaledwie elementu danego dzieła malarza z Delft. Konkretne obrazy (*Widok Delft, Czytająca list*⁹², *Uliczka, Koronczarka, Mleczarka*) pojawiają się nagle, jak błyski⁹³, olśniewając widza. Właśnie w taki sposób działają na odbiorcę statyczne, spokojne, milczące, skupione obrazy Vermeera (co może wydać się paradoksalne, zważywszy na rodzajowy charakter tych scen). Sprawiają, że widz stoi przed nimi „unieruchomiony”, oczarowany, a jego „oczy płoną”.

W nieco inny sposób o reakcji odbiorcy znajdującego się przed płótnem Vermeera pisze w eseju *Koronczarka* Jan Tomkowski: „Wobec *Koronczarki* utrwalonej na płótnie malarskim należałoby zachować pełne najwyższego szacunku milczenie. Nie wiem, czy umiemy na nią patrzeć”⁹⁴. Sądzę, że Tomkowski chce nam dać do zrozumienia, iż widz znalazł się w paradoksalnej sytuacji – z jednej strony bowiem ma podziwiać obraz, z drugiej jednak odczuwa swoją obecność jako niepożądaną, dlatego winien milczeć, by nie zmącić ciszy panującej na „maleńkim obrazie Jana Vermeera van Delft” (K, s. 322). Opis dzieła rozpoczyna od wskazania przybliżonego czasu jego powstania. Dołącza też zwięzłą informację na temat tego, co zostało przedstawione na płótnie:

Johannes Vermeer van Delft namalował *Koronczarkę* najprawdopodobniej cztery, może pięć lat przed swą śmiercią. Obraz należy zatem do późnych i najwspanialszych dzieł holenderskiego mistrza. Przedstawia – jak zgodnie twierdzą wszyscy interpretatorzy – młodą kobietę przy pracy. Tę informację możemy przeczytać w rozmaitych źródłach.

⁹² Na podstawie słów: „w nieśmiałym słońcu dziewczyna czyta list”, trudno ustalić, o który obraz chodzi Klejnockiemu – dreźnieński czy amsterdamski.

⁹³ W podobny sposób Janusz Stanisław Pasierb w wierszu *Vermeer* przywołuje dwa amsterdamskie płótna malarza: „każdy dzban może związać z miską / nitka mleka / a ciebie która z sercem spokojnym jak błękit / czytasz / z kim połączysz ten list?”. J. S. Pasierb, *Vermeer*, w: idem, *Czarna skrzynka*, Pelplin 2006, s. 139.

⁹⁴ J. Tomkowski, *Koronczarka*, w: idem, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000, s. 322. Dalej jako K i numer strony.

Młodą kobietę, nie dziewczynę. Skąd pewność, że *Koronczarka* Vermeera musi być mężatką⁹⁵, nie umiem powiedzieć. (K, s. 322)

Po tych wstępnych ustaleniach pojawia się fragment, będący ekfrazą:

W pomieszczeniu, gdzie pracuje, panuje lekki półmrok. Światło pada z góry, z lewej strony siedzącej postaci. Nieco rozproszone, wędruje po policzku dziewczyny, skupiając się na dłoniach zajętych robótką. Prawa strona twarzy pozostaje słabo oświetlona. Koronczarce nie możemy spojrzeć w jej na pół przymknięte oczy. Może dlatego – przy całej swej naturalności – wydaje się tak bardzo zagadkowa, tak bardzo nieprzenikniona.

Wnętrze, w którym pracuje, jest niemal puste. Tło (ach, ten genialny Vermeer!) szare jak surowe malarskie płótno. Kilka drobiazgów – poduszka na igły, kawałek tkaniny o barwach nieco żywszych, niż przedstawiają to wszystkie reprodukcje. I jeszcze książka. Gruby tom spoczywający na wyciągnięciu ręki. Nie wiadomo, co czyta Koronczarka. Być może – Biblię. A może jednak nie? (K, s. 322–323)

Redukcja wnętrza sprawia, że koncentrujemy się przede wszystkim na koronczarce. Światło, niczym w przypadku *Mleczarki*, eksponuje zajęcie przedstawionej na obrazie postaci. Podobnie jak Grudziński, autor komentowanego szkicu zwraca uwagę na przymknięte oczy koronczarki – widzi w tym sygnał jej niedostępności. Wyczuwalna przez odbiorcę aura tajemniczości sprawia, że pochylona nad swoją pracą kobieta budzi w nim ciekawość i emocje. Tomkowski podkreśla w ten sposób indywidualność postaci. By zaakcentować niezwykłość Vermeerowskiej *Koronczarki*, przeciwstawia temu dziełu po-

⁹⁵ Na takiej opinii mogło zaciążyć odczytanie, jakie zaproponował André Malraux, który chciał widzieć w bohaterce wielu płócien Vermeera jego żonę. Zob. A. Malraux, „*Un artiste à jam ais inconnu...*”, w: *Tout Vermeer de Delft*, éd. A. Malraux, Paris 1952, s. 16–18. Echem tej interpretacji jest fragment listu Zbiigniewa Herberta do żony (z 27 listopada 1986 roku), zapisanego na odwrocie kartki pocztowej przedstawiającej Vermeerowską *Koronczarkę*: „Moja Kochana Kasiuniu, popatrz tylko jak dzielna i cichutka Pani Vermeer pracuje”. *Głosy Herberta*, zebrala i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 49.

chodzącą z The Wallace Collection w Londynie *Koronczarkę* (1662) autorstwa Caspara Netschera, ucznia Gerarda ter Borcha⁹⁶:

Znam jeszcze jedno, nieco wcześniejsze ujęcie tego samego tematu. Jego twórcą jest Caspar Netscher, uczeń Terborcha. [...]

Netscher pokazał swą *Koronczarkę* we wnętrzu niemal równie pustym jak Vermeer. Tym razem oglądamy jednak całą postać. Schłodna, porządna dziewczyna, zajęta pracą. Odwrócona twarzą do ściany, odwrócona od świata, otoczenia, wzroku patrzącego. Łagodna i miła, a jednak prawie obojętna. I chyba niezbyt inteligentna.

Płótno Netschera jest zaledwie świadectwem poprawności, a w najlepszym wypadku – dowodem malarskiego kunsztu. Arcydzieła wychodzą spod pędzla nielicznych – takich jak Vermeer, przez całe wieki niemal zapomniany, w XIX wieku wreszcie odkryty i doceniony. (K, s. 323–324)

Ta koronczarka – powie Tomkowski – budzi obojętność widza. Mimo że niektóre elementy pojawiające się u Netschera można zaobserwować także na płótnie mistrza z Delft (niemal puste pomieszczenie, ignorująca widza kobieta zaangażowana w wykonywaną czynność), uczeń Ter Borcha nie dorównuje Vermeerowi. Warsztatowa sprawność nie wytrzymuje bowiem konfrontacji z geniuszem. Spróbujmy zastanowić się, dlaczego tak się dzieje. Pomocna w zbliżeniu się do odpowiedzi na to pytanie będzie – jak sądzę – propozycja interpretacji *Koronczarki* Netschera przedstawiona przez Wayne'a E. Franitsa w rozprawie *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*:

Koronczarka Caspara Netschera jest jednym z najbardziej ujmujących wizerunków siedemnastowiecznego życia holenderskiego. Obraz Netschera jest mały, lecz mimo to uroczy; skromnie ubrana młoda kobieta robi koronki w spartańskim wnętrzu, którego jedynym przystrojeniem jest rycina niedbale przybita gwoździami do popękanej gołej ściany. Jak sugeruje jej skupione spojrzenie, całkowicie koncentruje

⁹⁶ Na ten temat zob. W. Franits, *Gerard ter Borch and Caspar Netscher*, w: idem, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven–London 2008, s. 99–113.

się na swoim zajęciu. Ponadto jest pod nieznacznym kątem odwrócona w stronę ściany, w pozycji, która skutecznie eliminuje jakąkolwiek interakcję między podmiotem a widzem. Poza, wyraz twarzy, strój łączą się tu, tworząc przykuwający uwagę wizerunek idealnej kobiecości i cnót domowych. Przyczyna, dla którego obraz ten – jak i dziesiątki innych dobrze znanych malowideł o tematyce domowej – jest dziś popularny, tkwi niewątpliwie w tym, co postrzegamy jako typowo „holenderski” charakter tego rodzaju dzieł: obdarzone są osobliwym urokiem i skromnością, ponieważ przynoszą wizję centralnego miejsca, jakie zajmowało życie domowe w pewnym przeminionym już, demokratycznym społeczeństwie⁹⁷.

Koronczarki Netschera nie podglądamy (jak dzieje się w przypadku *Koronczarki* Vermeera), ale – powiedziałby Franits – podziwiamy jako wizerunek stanowiący wzór domowych cnót. Kobieta malowana przez Vermeera, dzięki zabiegom malarza, który – udoskonalając osiągnięcia Ter Borch’a w tej dziedzinie – tworzy swój obraz rodzajowy „z wrażliwością portrecisty”⁹⁸, zyskuje podmiotowość. Dziewczyna z obrazu Netschera jest zaś jedynie typową bohaterką sceny z życia codziennego.

Zawarte w szkicu Tomkowskiego rozważania o „koronczarkach” (Vermeera i Netschera) poprzedzają zaproponowaną przez niego interpretację powieści *Koronczarka*, której autorem jest Pascal Lainé⁹⁹. Ese-

⁹⁷ W. E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, s. 1.

⁹⁸ Sformułowania tego użył Arthur K. Wheelock, pisząc o bohaterach scen z życia codziennego autorstwa Ter Borch’a. Zob. A. K. Wheelock, Jr., *The Artistic Development of Gerard ter Borch*, w: *Gerard ter Borch*, ed. A. K. Wheelock, with contributions by A. McNeil Kettering, A. Wallert, M. E. Wieseman, Washington–New York–New Haven 2004, s. 10: „Nigdy nie mylimy bohaterów scen rodzajowych Ter Borch’a z reprezentatywnymi typami, które możemy odnaleźć na obrazach Goltziusa, Buytewecha, czy Teniersa, gdzie postaci należą do sfery nieco odbiegającej od rzeczywistości codziennych doświadczeń. Postaci Ter Borch’a są prawdziwymi ludźmi: studiował ich twarze, wydobywając z nich emocjonalne sugestie ulotnych ekspresji, zanim uchwycił je w farbie z wrażliwością portrecisty”. O wpływie, jaki Ter Borch wywarł na Vermeera, zob. ibidem, s. 15. O związkach Ter Borch’a i Vermeera pisze również J. M. Montias, op. cit., s. 102–104, 197, 201.

⁹⁹ P. Lainé, *Koronczarka*, przeł. J. Moderski, Zakrzewo 2005.

ista niejednokrotnie porównuje główną bohaterkę książki, La Pomme, z Vermeerowską postacią¹⁰⁰:

Urodziła się na prowincji, pod znakiem Byka. Astrolog przypisałby jej talent kulinarny, zamiłowanie do zajęć domowych, wreszcie – związek z ziemią, materią, światem doczesnym. Wszystkie te cechy reprezentuje też zapewne modelka Vermeera. (K, s. 324)

Tak jak dziewczyna z obrazu Vermeera, La Pomme należy do istot nieprzeniknionych, które nie wysyłają w naszym kierunku żadnego znaku. (K, s. 325)

Tomkowski pośrednio zwraca uwagę na zwyczajność koronczarki, jej związek z codziennością (to wszak bohaterka sceny rodzajowej). Jednak najważniejszą jej cechą jest – zdaniem autora eseju – „nieprzeniknioność”. Jak inne kobiety na obrazach Holendra, okazuje się niedostępna dla odbiorcy. Dzieje się tak dlatego, że przynależy ona do innego – wykreowanego przez malarza – świata.

„Aura klauzury”

Przedstawione przez Vermeera postaci kobiece są zamknięte we własnym uniwersum (okna i drzwi okazują się tylko pozornym otwarciem na zewnątrz). Grudziński, świadomy tej szczególnej właściwości niektórych domowych scen malowanych przez mistrza z Delft, w swoich *Pertach Vermeera* wyodrębnia je jako serię płócien, w których kobiety otacza „aura klauzury”:

¹⁰⁰ Zob. ibidem, s. 10–11, 56: „Gdy uczyła się robić na drutach, jej krótkie ręce pracowały gorączkowo: nieomal oddzielały się od niej, ale nie na tyle, żeby rozzerwać jedność finezji i pewnej masywności. Zajęcie, któremu się oddawała, nieważne jakie, stawało się natychmiast tą zgodą, tą jednością. Była jak przedmiot jednego z tych rodzajowych obrazów, których kompozycja i anegdota są tylko oprawą dla gestu modela. Choćby to, jak wsuwała szpilki między wargi, kiedy upinała włosy. Była Szwaczką, Nosicielką wody albo Koronczarką”; „Koronczarkę można ukazać tylko w przejrzystości jej własnego dzieła, w przestrzeniach pomiędzy niemi koronki; w nich, koniuszkami palców, ukazała swoją duszę, coś bardzo prostego, coś delikatniejszego od porannej rosy – czystą świetlistość”.

[...] trzeba też u Vermeera dostrzegać tendencję do kreowania małych wszechświatów domowych w Delft. *Kobiecie w niebieskim kaftanie czytającej list* na tle mapy odpowiada *Dziewczyna czytająca list koło okna* (otwartego, bez skrawka krajobrazu), urocza *Kobieta z listem miłosnym*, odrobinę banalna *Dziewczyna pisząca list*, przy stole zastawionym owocami *Dziewczyna w trakcie drzemki*, wreszcie *Kobieta z dzbanem*, która (także na tle mapy) odchyła ostrożnie ze spuszczonej oczami skrzydło okienne, jak gdyby obawiała się spojrzeć na Boży świat. Panuje u Vermeera w wizerunkach kobiet z tej serii aura klauzury. Może dlatego wyjątkową rolę odgrywa pisanie i czytanie listów, mowa wdrożonych do milczenia¹⁰¹.

Milcząca obecność i niedostępność malowanych przez Vermeera kobiet budzi szczególne zainteresowanie widza. To wszak nieme bohaterki tych płócien są najważniejsze. Koncentrujemy najpierw uwagę na postaciach, później dopiero przyglądamy się wnętrzu, w którym zostały umieszczone. Odbiorca okazuje się intruzem, ale nie jest w stanie naruszyć panującej tam ciszy. Stworzone przez malarza „małe wszechświaty domowe” rządzą się własnymi regułami, nie można do nich wkroczyć, by poznać tajemnicę zatopionych w nich kobiet. Dlatego dzieła Vermeera wyróżniają się na tle prac innych ówczesnych malarzy scen z życia codziennego.

We wspomnianej już rozprawie *Paragons of Virtue* Franits pisze, że „holenderscy artyści (którzy byli przeważnie mężczyznami), malując tematy domowe, niezmiennie przedstawiali kobiety jako typy. Bardzo często były one uogólniane i obiektywizowane, a ich indywidualność i rys psychiczny minimalizowane, miały bowiem ucieleśniać jakąś ideę albo, ściślej, odpowiednią kobiecą cnotę”¹⁰². W oczach polskich pisarzy obrazy Vermeera wyłamują się z tego schematu. Opinie tego rodzaju powinny zostać potraktowane – co stara się do-

¹⁰¹ G. Herling-Grudziński, op. cit., s. 259.

¹⁰² W. E. Franits, *Paragons of Virtue*, s. 14. Na ten temat zob. również: E. A. Honing, *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, s. 187–210; *Women in the Golden Age. An International Debate on women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy*, eds. E. Kloek, N. Teeuwen, M. Huisman, Hilversum 1994.

wieść w studium *Women in Vermeer's Home. Mimesis and Ideation* H. Perry Chapman – jako interpretacje anachroniczne, będące konsekwencją odrzucenia siedemnastowiecznych teorii percepcji na rzecz modernistycznego paradygmatu. Badaczka stwierdza:

[...] na współczesnych obrazach Vermeera, zwłaszcza tych, które przedstawiają kobiety w domu, można dostrzec szczególnego rodzaju ideację. Rozumiem przez to – wyjaśnia Chapman – że zostały one mimetycznie spotęgowane. Abstrakcyjne idee są reprezentowane w wizualnym stylu niezwykle realnego (nawet jak na siedemnastowieczne malarstwo holenderskie) deskryptywnego naturalizmu. Rezultatem tego jest wyrazisty sposób oddania rodzącego się znaczenia prywatności i indywidualności. Kobiety Vermeera jawią się naszym nowoczesnym oczom jako postaci, które charakteryzuje niespotykana głębia i subiektywność, co określamy mianem życia wewnętrznego. Istota tych kobiet, rozpatrywana wbrew obrazowym konwencjom związanym z siedemnastowiecznym życiem domowym, wyróżnia się jako Vermeerowska metoda reprezentacji ideałów żeńskich cnót¹⁰³.

W podobny sposób kobiety z Vermeerowskich płócien postrzega Wojciech Wencel, przeciwstawiając je typowym, pozbawionym indywidualizmu mieszczankom malowanym przez Pietera de Hoocha¹⁰⁴. W eseju *Pieter, syn murarza* pisarz stwierdza:

[De Hooch i Vermeer] odmiennie traktowali psychologiczny i symboliczny wymiar przedstawionych postaci. Kobiety z płócien Vermeera mają zwykle znaczenie alegoryczne, dźwigając na swych barkach aluzje do poważnych tematów kultury, takich jak Sąd Ostateczny czy chrześcijańska *vanitas*; silnie zarysowane są też ich nastroje i emocje. De Hooch preferuje raczej ujęcia ascetyczne, pozbawione indywidualizmu, „protestanckie” – jak bywa określane ten rodzaj wrażliwości. O wymowie jego postaci decyduje zazwyczaj ich kontekst obyczajowy i kulturowy.

¹⁰³ H. P. Chapman, *Women in Vermeer's Home. Mimesis and Ideation*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, Bd. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500–1800*, Hrsg. J. de Jong et al.), s. 239. Zob. również: eadem, *Inside Vermeer's Women*, w: *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, s. 64–123.

¹⁰⁴ Na ten temat zob. P. C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629–1684*, s. 30.

Mieszczki zajęte pracami domowymi lub opiekujące się dziećmi tworzą jedną z najpiękniejszych w całej historii malarstwa apologii zwyczajnego życia: rodziny, zakorzenienia, wreszcie porządku moralnego. A także zgody na świat ponawianej przez wszystkie pokolenia¹⁰⁵.

Nawet jeśli Vermeerowskie wizerunki kobiet skupionych na wykonywanej czynności (na przykład *Mleczarkę*)¹⁰⁶ można postrzegać jako uosobienie abstrakcyjnej idei, to – zdaniem polskich twórców, przyjmujących nowoczesną perspektywę interpretacji – ważny jest jednak przede wszystkim fakt, że pojawiające się na tych płótnach postaci są zindywidualizowane, upodmiotowione, autentyczne, nadane jest im owo Lowellovskie „żywe imię”. Dzieje się tak dlatego, że Vermeer odchodzi od obiektywizującego sposobu reprezentacji i na twarzach bohaterek swoich obrazów odmalowuje emocje.

¹⁰⁵ W. Wencel, *Pieter, syn murarza*, w: idem, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, s. 70–71.

¹⁰⁶ Zob. H. P. Chapman, op. cit., s. 251.

ROZDZIAŁ 3
Martwa natura

**Między malarskim a literackim widzeniem rzeczy –
siedemnastowieczna martwa natura holenderska w refleksji
Czapskiego i Herberta**

Z tym właśnie zmysłem dla spokojnego, prawego i pogodnego istnienia przystępują mistrzowie holenderscy również do traktowania przedmiotów naturalnych, przy czym potrafią oni ze swobodą i wiernym sposobem ujmowania tematu, z zamięłowaniem do rzeczy pozornie błahych i przemijających, ze świeżym spojrzeniem oka i skupionym wniknięciem całej duszy w to, co najbardziej zamknięte i ograniczone, połączyć we wszystkich swych dziełach malarskich najwyższą wolność artystycznej kompozycji, subtelny zmysł dla rzeczy drugorzędnych oraz nieskazitelną staranność wykonania.*

W *Wykładach o estetyce* Georg Wilhelm Friedrich Hegel zwracał uwagę na szczególne zamięłowanie Holendrów do przedstawiania przedmiotów „pozornie błahych i przemijających”. Praktyka siedemnastowiecznych malarzy martwych natur jawiła się filozofowi jako przemyślany i konsekwentny proces, którego punktem wyjścia staje się „świeże spojrzenie oka”, a więc prosta czynność oglądania przedmiotów. Doświadczenie to leży u podstaw artystycznej wizji, wyróżniającej się „wiernym sposobem ujmowania tematu”, oryginalnymi rozwiązaniami kompozycyjnymi i „starannością wykonania”. Hegel podkreślał, że to, co drugorzędne, zyskuje status pierwszorzędnego. Codzienne przedmioty zostają nie tylko docenione, ale i uwznio-

* G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1967, s. 151.

ślone jako główni bohaterowie malarskiej reprezentacji. Okazało się to możliwe, ponieważ Holendrzy potrafili z zachwytem spojrzeć na zwykłą rzecz i czerpać przyjemność z afirmacji świata, tego, co materialne.

„Radość patrzenia na rzecz” – nobilitacja martwej natury

Polscy pisarze, interpretujący w swoich utworach siedemnastowieczną martwą naturę holenderską, akcentują – podobnie jak Hegel – wyrażoną za pośrednictwem tych dzieł apologię przedmiotów, którą należy rozumieć jako pochwałę natury, rzeczywistości najbliższej człowiekowi. Nieprzypadkowo Zbigniew Bienkowski swój esej poświęcony fenomenowi malarstwa holenderskiego złotego wieku tytułuje *W ojczyźnie przedmiotu*. Charakteryzując w nim martwe natury, pisarz konstatuje:

W Holandii została odkryta radość patrzenia na rzecz. Holendrzy namalowali więcej martwych natur niż wszystkie inne narody razem wzięte. Owoce, kwiaty, jadalno, porcelana, trudno wyliczyć przedmioty, które uwiecznili. Bosschaert, Kalf, Claesz – to apologety przedmiotu. Patrząc na te niezliczone martwe natury i nie odczuwam znużenia. W tych rzeczach jest autentyczność tworzywa świata. W nich jest natura tuż, tuż pod ręką człowieka¹.

Taką tezę stawia również Zbigniew Herbert, który swój przyjazd do Holandii potwierdza słowami: „Jestem zatem w Holandii – królestwie rzeczy, w wielkim księstwie przedmiotów”². Poeta poszukuje przyczyny tego niespotykanego kultu rzeczy. „Zadawałem sobie pytanie – pisze – dlaczego właśnie w tym kraju przechowuje się ze szczególną pieczołowitością i niemal religijną atencją czepek prababki, kołyskę, surduty ze szkockiej wełny pradziadka, kołowrotek. Przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć

¹ Z. Bienkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*, w: idem, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 67.

² Z. Herbert, *Delta*, w: idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 12.

trwanie”³. Dla Herberta wyrazem uwznioślenia tego, co materialne, stają się „wizerunki i portrety przedmiotów”, a więc martwe natury.

Podobnymi refleksjami dzielił się Gustaw Herling-Grudziński w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim:

Albo te kwiaty czy owoce – oni malowali swoje obrazy z miłością do rozmaitych mosiężnych naczyń na komodach, do zegarów stojących i wiszących, do okna, do stoliczka, który przy nim stoi, do tych map, które wiszą w pokoju. To wszystko jest kreacją własnego, zamkniętego świata, w którym malarz holenderski przechodzi od przedmiotów do rozmyślań o życiu i śmierci – nawet jak maluje rozplątane mięso czy bukiet kwiatów⁴.

Grudziński stara się dowieść, że u podstaw holenderskiej martwej natury leży rzeczywista miłość do przedmiotów. Przedstawienia te przeobrażają płaszczyznę obrazu w trójwymiarową przestrzeń, będącą miniaturą świata. Autor *Dziennika pisanego nocą* podkreśla jednak, że nie należy widzieć w martwych naturach wyłącznie precyzyjnego odwzorowania rzeczy. Holenderscy artyści za sprawą *stilleven* – powie Grudziński – snują bowiem „rozmyślenia o życiu i śmierci”.

„Natura uśmiercona”

W kontekście literackich refleksji na temat martwej natury niezwykle często powracają trzy, można by rzec – fundamentalne zagadnienia: problem genezy martwej natury jako gatunku, kwestia pojęcia „martwa natura”, a ściślej – tkwiącego w nim paradoksu i, wreszcie, pytanie o miejsce martwej natury w klasycznej hierarchii gatunków. Jako reprezentatywny przykład utworu, w którym są rozwijane wskazane wątki, można uznać szkic Henryka Wańka *Martwa natura z niczym*, nawiązujący w tytule do Herbertowskiej *Martwej natury z wędzidłem*. Spróbujmy zatem – analizując fragmenty eseju Wań-

³ Ibidem.

⁴ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 371.

ka – przyjrzyć się, w jaki sposób rozwijano i tłumaczono interesujące nas zagadnienia.

Problem genezy martwej natury wiąże się z pytaniem o to, kiedy powstały pierwsze przedstawienia tego rodzaju, jak również w którym momencie martwa natura usamodzielniała się jako gatunek:

Badacze powiadają – relacjonuje Waniek – że w pełni suwerenna MARTWA NATURA pojawiła się dopiero na scenie wieku siedemnastego. No, dobrze. Ale jak nazwać i co powiedzieć o tych pięknych malowidłach, ocalałych w popiołach Pompei albo w Herkulanum, a przedstawiających niewiele więcej niż kiść winogron i pucharek do połowy wypełniony płynem? Lub kości do gry porzucone między złotymi misami? (MNzN, s. 179)

Historię ewolucji martwej natury przedstawił w swojej monografii Charles Sterling⁵. Badacz starał się zrewidować ustalenia dotyczące momentu ukonstytuowania się martwej natury jako suwerennego gatunku: „Jedną z tez wystawy w Orangerie oraz tej książki jest umieszczenie początków samodzielnej martwej natury w XIV, XV i XVI wieku nie, jak zwykło się to robić, w Niderlandach, lecz we Włoszech, w bezpośrednim powiązaniu z odrodzeniem idei starożytności”⁶. Również Victor I. Stoichita pisze o narodzinach martwej natury jako o procesie⁷. Badacz ten sugeruje jednak, że niezależne martwe natury pojawiły się dopiero w XVII stuleciu: „Trudno jest precyzyjnie określić moment, w którym *parergon* opanowuje całą przestrzeń przedstawienia. Chodzi raczej – przekonuje Stoichita – o złożony proces niż moment historycznie możliwy do wyod-

⁵ Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 16: „Ta książka narodziła się z niedawnej *Wystawy martwej natury od starożytności do naszych dni*, w paryskiej Orangerie. Chodziło w niej o pokazanie malarstwa sztalugowego, w którym martwa natura potraktowana była nie tylko jako element kompozycji, ale jako temat niezależny. Taki też będzie cel niniejszej książki”.

⁶ Ibidem, s. 17.

⁷ Zob. V. I. Stoichita, *Narodziny martwej natury jako proces intertekstualny*, w: idem, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 29–45.

rębnienia. Można jednak prześledzić narodziny martwej natury jako intertekstualny proces w pismach teoretycznych z początku XVII wieku⁸. Także Waniek nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na postawione pytanie, stara się raczej zwrócić uwagę na nieprecyzyjność i arbitralność podobnych prób klasyfikacji, wyznaczania sztywnych ram historycznych. Wątpliwości eseisty budzi również termin „martwa natura”, dlatego podejmuje próbę etymologicznej analizy tego pojęcia:

MARTWA NATURA. W polskim brzmi to żałobnie – natura uśmiercona. Znacznie pogodniejsze jest niemieckie *Stilleben*, czy angielskie *still-life*. Tylko we francuskim – *nature morte* – powraca znów to nawiązanie do śmierci, zupełnie niepotrzebne i mylące. Ale bądźmy wyrozumiali dla nazw. Zdobądźmy się na pobłażliwość pod jednym wszakże warunkiem, że nie pozbawia nas nadziei na dostęp do sedna rzeczy. Nie trzeba wątpić, że ono gdzieś tkwi. Znajdziemy je później. Tymczasem zrobmy ustępstwo na rzecz tej nazwy ciemnej, sugerującej, że w obrazie *implicite* jest wyrażona śmierć. Czy tylko natury? Może również sztuki? Przecież przez długi czas te portrety dzbanków, koszyków i egzotycznych owoców uważano za pośledni gatunek przedstawień. A praktykantów tego malarstwa zwano – nie bez kąśliwego podtekstu – małymi mistrzami. (MNzN, s. 180)

Zderzenie dwóch wyrazów, które składają się na polską (ale też francuską czy włoską) nazwę gatunku, ujawnia paradoks⁹, kryjący się w tym pojęciu – nie da się bowiem uzgodnić znaczeń użytych słów, ponieważ wzajemnie się wykluczają, zaprzeczają sobie. Rzeczownik „natura” odnosi się do wyobrażeń tego, co żywe, zaś określający go przymiotnik „martwa” sugeruje śmierć. Problem kontradycji

⁸ Ibidem, s. 40.

⁹ Zob. ibidem, s. 29: „Nazwa »martwa natura« – będąca nazwą późniejszą – jest oksymoronem. Jak bowiem natura, której zasadniczą wartością jest życie, może być martwa? Napotykamy tu nieredukowalny paradoks, jeśli nawet odwołamy się do pierwotnych nazw, które martwa natura otrzymała w XVII wieku: *stilleben*, *vie coyee* itd. Chodzi zawsze o nazwę przekształconą w przymiotnik, a przekształcenie to (*stil*, nieruchomy [*coy*] itd.) zaprzecza temu, co w nazwie (*leven*, »życie« [*vie*]) stanowiło jej najistotniejszą część: ruch, a w tym przypadku życie”.

tkwiącej w określeniu *nature morte* był podejmowany również w piśmiennictwie francuskim. Pytanie o to, czy martwa natura jest rzeczywiście martwa, stawiał w połowie XIX wieku Théophile Thoré-Bürger¹⁰ w swoich *Musées de la Hollande*:

Na próżno zmagaliśmy się z tym niefortunnym określeniem: MARTWA NATURA [*nature morte*] i dotąd nie wiemy, jak zastąpić je terminem, który obejmowałby zarazem martwą zwierzynę łowną, zwierzęta i ptaki, ryby – rzadko malowano rybę w wodzie – kwiaty i bukiety, owoce, naczynia i utensylia, broń i instrumenty muzyczne, biżuterię i różne ozdoby, draperie i stroje oraz tysiąc przedmiotów, które można zgromadzić, by stały się pretekstem do barwnego i sprawiającego przyjemność przedstawienia, na które pada strumień światła.

MARTWA NATURA jest absurdalna.

[...]

W nieustannym wirze wszechświata dochodzi do ciągłej akcji i reakcji. Wszystko jest zarazem rzeczą i istnieniem, dziełem i twórcą. Nie ma tam żadnej martwej natury!

– *Omnia mutantur, nil interit*¹¹.

Pojęcie „martwa natura” nie odpowiada zatem określanemu przez nie desygnatowi. Nieprzystawalność ta – zdaniem Thorégo – świadczy o absurdalności nazwy. Krytyk, dowodząc niestosowności określenia *nature morte*, przenosi swoje rozważania na dużo ogólniejszy poziom i stwierdza, że w rzeczywistości, ulegającej permanentnym przeobrażeniom, w której jednak nic nie ginie, nie ma miejsca na martwą naturę.

W cytowanym wcześniej fragmencie *Martwej natury z niczym* zostaje podjęty też kolejny problem dotyczący *stilleven*. Chodzi o niske miejsce w akademickiej klasyfikacji. Badacze zwracają uwagę na pewien paradoks związany z wartościowaniem martwej natu-

¹⁰ Na temat zob. *Malarze martwej natury*, oprac. M. Walicki, Warszawa 1939, s. 10: „Termin »martwa natura« jest wynalazkiem późnym, namyślnie zresztą zwalczanym przez Th. Gautier i Thoré-Bürgera”.

¹¹ W. Bürger, *Musées de la Hollande*, Vol. 2, Bruxelles 1860, s. 317–318.

ry¹². Z jednej strony była traktowana, jak nakazywał klasyczny paradygmat myślenia, jako „pośledni gatunek przedstawień”, z drugiej zaś wysoko cenili ją ówcześni odbiorcy sztuki (zwłaszcza kolekcjonerzy). Fakt, że martwa natura znajdowała się na dole w hierarchii gatunków, nie przeszkadza temu, by zajmowała wysoką pozycję na rynku sztuki¹³. Samuel van Hoogstraten, klasycznie wykształcony malarz i teoretyk sztuki z XVII wieku, podkreślał, że przy ocenie obrazu najważniejsze jest znaczenie obranego przez artystę tematu, jednak powinno się również brać pod uwagę jego imitacyjne zalety¹⁴. Martwa natura cieszyła się uznaniem widzów właśnie ze względu na iluzyjność przedstawienia.

W swoim eseju Waniek wskazuje także na specyficzny moment historyczny, związany z ówczesnymi sporami religijnymi, który staje się istotnym kontekstem wyjaśniającym nagły rozkwit i stopniową nobilitację martwej natury w siedemnastowiecznej Holandii. Autor *Martwej natury z niczym tłumaczy, że stała się ona „artystyczną szansą reformacji”* (MNzN, s. 182):

Wielkim był umysłem ten Holender, który pierwszy odkrył, że MARTWA NATURA zaspokoi jakże ludzką potrzebę obrazowych fantomów, a jeszcze pozostanie w zgodzie z boskimi życzeniami. A niebawem będzie nazywana *still-leven*, jakby dla uspokojenia Jahwe, aby nie pomyślał przypadkiem, że w Holandii malują bezbożne bałwany. Zasługiwałby na pomnik ten tęgi – mimo że malarz – teolog. Tym jednym-jedynym konceptem malarskim – MARTWĄ NATURĄ – bez żadnej sofistyki rozgrzeszył wszystkie religijno-artystyczne sumienia. Natychmiast został

¹² Zob. A. Gasten, *Dutch Still-Life Painting: Judgements and Appreciation*, w: *Still-Life in the Age of Rembrandt*, ed. E. de Jongh, with contributions by T. van Leeuwen, A. Gasten, H. Sayles, Auckland 1982, s. 13–25.

¹³ Zob. A. K. Wheelock, Jr., *Still Life: Its Visual Appeal and Theoretical Status in the Seventeenth Century*, w: *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, ed. A. K. Wheelock, Jr., catalog entries I. Bergström, Washington 1989, s. 12.

¹⁴ Zob. C. Brusati, *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting*, „Simiolus” 1990–1991, Vol. 20, No. 2–3, s. 171–172. Na ten temat zob. również: T. J. Żuchowski, *Od świata przyrody do dzieła sztuki. Martwa natura jako problem autonomizacji sztuki*, w: *Spór o genezę martwej natury*, red. S. Dudzik, T. J. Żuchowski, Toruń 2002, s. 17.

zrozumiany. Innowacja spotkała się z takim przyjęciem, że Holandię, potem cały kontynent, załazy przejawy skromnej malarskiej pobożności. (MNzN, s. 183)

Przywołana tutaj kwestia rewizji odczytania dekalogu, a dokładnie przykazania odnoszącego się do zakazu czczenia idoli¹⁵, pozwala eseście postawić tezę, mówiącą, że martwa natura była pobożną odpowiedzią Holendrów na biblijne wezwanie. *Stilleven* jawi się jako teologiczny koncept, będący swoistym rozgrzeszeniem człowieka, który – by zaspokoić swoją potrzebę kreowania malarskich iluzji i czerpania z nich przyjemności – nie musi już obawiać się zarzutu tworzenia „bezbożnych bałwanów”. Artyści dostrzegli bowiem w martwej naturze pośrednią formę pochwały stworzenia.

Być może dlatego Waniek wskazuje w swoim szkicu miejsce wspólne martwej natury i pejzażu. W jego przekonaniu *stilleven* można interpretować jako reprezentacje małych światów, „krajobrazy domatorów”:

Do MARTWEJ NATURY zbliżamy się poprzez pejzaż. [...] Od krajobrazu do MARTWEJ NATURY sztuki obrazowe przeszły jednym krokiem. Nawet tło MARTWYCH NATUR bywało pejzażem, choćby tylko niebem. Oglądając niektóre, można pomyśleć, że malowali je pejzażyści, którym się nie chciało wychodzić z domu. Albo przynajmniej wyjrząc przez okno. Zaiste, MARTWE NATURY to krajobrazy domatorów, kosmiczne głębie ustawione na wprost oczu, w zaciszu domowym, na dębowej desce lub stole. (MNzN, s. 203–204)

¹⁵ Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, Poznań–Warszawa 1990: „Nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie! Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, ponieważ Ja Pan, twój Bóg, jestem Bogiem zazdrosnym, który karze występki ojców na synach do trzeciego i czwartego pokolenia względem tych, którzy mnie nienawidzą. Okazuję zaś łaskę aż do tysięcznego pokolenia tym, którzy Mnie miłują i przestrzegają moich przykazań” (Wj 20,3–6). Na ten temat zob. D. Freedberg, *Iconoclasm in the Revolt of the Netherlands 1566–1609*, New York–London 1988; M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; M. M. Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566–1672. Material Religion in the Dutch Golden Age*, Aldershot 2008.

O martwej naturze jako mikrokosmosie, który jest miniaturową repliką makrokosmosu, pisze w artykule *A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis* Lawrence O. Goedde. Badacz ten, podobnie jak autor *Martwej natury z niczym*, formułuje swoją tezę na podstawie analizy martwych natur przedstawianych na tle pejzażu (będących tematem siedemnastowiecznych ekfraz), umieszczając te rozważania w szerszym kontekście relacji pejzaż–martwa natura¹⁶. W swoich refleksjach Waniek podkreśla, że martwa natura może stać się swoistym ekwiwalentem rzeczywistości, jej syntezą. Artysta, kontemplujący malowane przedmioty, dostrzega w nich „kosmiczne głębie”, wystarczy mu to, co zgromadził wokół siebie, nie musi wychodzić z domu, by podejmować wysiłek odsłaniania tajemnic natury.

„Martwa” według Czapskiego, czyli ku „wartościom czysto malarskim”

Można by rzec, że takim „krajobrazem domatora” martwa natura była dla Józefa Czapskiego. W rozmowie z Jacques'em Cousteau przeprowadzonej 24 czerwca 1985 roku pisarz wyznał:

gdybym mógł jeszcze żyć, by malować, to jestem pewien, że malowałbym martwe natury, w które usiłowałbym się wkopać aż do granic możliwości, bo tylko na tej drodze można coś odkryć. Natura sama jest odkryciem. Oto dlaczego nie mam ochoty wiele podróżować i wiele oglądać. Ja widzę wszystko w moim pokoju. A gdybym miał jeszcze dobry wzrok – to wystarczyłoby mi¹⁷.

Czapski akcentuje rolę widzenia, dostrzegania tego, co wokół niego, w pokoju, czyli w najbliższym mu świecie. Trzeba bowiem najpierw umieć zobaczyć przedmiot, by móc go później namalować, by martwa natura stała się odkrywaniem tego, co rzeczywiste.

¹⁶ Zob. L. O. Goedde, *A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis*, w: *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, s. 40–42.

¹⁷ *Zamiast wstępu*, przeł. Z. Oryszyn, w: J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 8.

Próbie rekonstrukcji rozważań Czapskiego na temat „martwej” – jak zwykł on określać martwą naturę – proponuję rozpocząć od analizy pochodzącego z 1954 roku szkicu „*Rzeczy nieżywe i bez ruchu*”¹⁸. Autor *Swobody tajemnej* opatrzył ten tekst mottem (dzięki któremu możemy zlokalizować cytat wykorzystany w tytule eseju) pochodzącym z pracy siedemnastowiecznego francuskiego teoretyka sztuki Andrégo Félibiena: „Ten kto maluje zwierzęta żyjące, jest bardziej godny szacunku niż ten, który przedstawia rzeczy nieżywe i bez ruchu. (*Królewska Akademia Francuska ustami Félibiena w 1667 roku*)”¹⁹ (RNI BR, s. 184). Tytuł eseju Czapskiego odsyła do rozważań nad pojęciem „martwa natura”. Konstanty A. Jeleński, recenzując wydany w 1960 roku tom zebranych szkiców Czapskiego *Oko*²⁰ (w którym ukazał się interesujący nas esej „*Rzeczy nieżywe i bez ruchu*”, przedrukowany następnie w *Patrząc*), stwierdza: „Szkic o »martwej naturze« pomaga zrozumieć, jak absurdalny jest pol-

¹⁸ J. Czapski, „*Rzeczy nieżywe i bez ruchu*”, w: idem, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Kraków 1983, s. 184–194. Dalej jako RNI BR i numer strony.

¹⁹ „Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que DES CHOSES MORTES ET SANS MOUVEMENT”. A. Félibien, *Conférences de L’Académie Royal de Peinture et de Sculpture. Pendant l’année 1667*, Paris 1669, s.p.; wyróżnienie – M. Ś. Na ten temat zob. T. Todorov, *Gatunek codzienności*, przeł. M. Śniedziewska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, t. 19, s. 161–162: „André Félibien, teoretyk sztuki, napisał w 1669 roku, czyli w momencie, w którym malarstwo holenderskie osiągnęło apogeum: »Ten, który doskonale tworzy pejzaże, znajduje się nad tym, który maluje owoce, kwiaty i muszle. Ten, który maluje żywe zwierzęta, jest bardziej szanowany niż ci, którzy przedstawiają rzeczy martwe i nieruchome; i, jak postać człowieka jest najdoskonalszym dziełem Boga na ziemi, jest również pewne, że ten, który staje się naśladowcą Boga, malując postaci ludzkie, jest znacznie bardziej ceniony niż wszyscy inni«. Sceny z życia codziennego nie są tutaj nawet wymienione; Félibien zadowala się stwierdzeniem, że zajęcia ludzkie najbardziej godne przedstawienia to te, które przyciągają uwagę historyków i poetów z powodu swej wielkości lub piękna. Samuel van Hoogstraten, holenderski malarz i teoretyk z tej samej epoki będący autorem obrazów z życia codziennego, przekształca tę hierarchię w trzystopniową klasyfikację: najniżej martwe natury i pejzaże; pośrodku – życie świeckie i codzienne; na szczycie – historie »poetyckie« (to znaczy pochodzące z literatury). Wzięto już tutaj pod uwagę codzienność, nawet jeśli nie jest ona darzona wielkim poważaniem”.

²⁰ J. Czapski, *Oko*, Paryż 1960.

ski (i francuski) termin na ten rodzaj malarstwa, które lepiej określa angielskie wyrażenie *still life* – »ciche życie«²¹. W swoim tekście Czapski podejmuje kluczowe kwestie związane z „martwą”. Nie tylko zmusza do zastanowienia nad nazwą gatunku, ale także rekonstruuje jego historię²². Akcentuje odkrywczość twórców najwcześniejszych, antycznych martwych natur²³ i wskazuje na dwa momenty przełomowe – piętnastowieczne malarstwo niderlandzkie²⁴, kiedy to „rzeczy nieżywe» zaczynają znowu mocniej istnieć w obrazie” (RNiBR, s. 190), oraz wiek XVII, który przyniósł „potężny rozkwit martwej”:

Przedmiot u malarzy Północy zacznie, od Van Eycka, zajmować coraz więcej miejsca w obrazach ku oburzeniu Michała Anioła, który Flamanom zarzuci, że malują rzeczy niepotrzebne.

Bodegones hiszpańskie XVI i XVII wieku (zapasy kuchenne, przedmioty domowego użytku) Pacheco, teść Velázquez, jeszcze nieśmiało

²¹ K. A. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka*, w: idem, *Chwile oderwane*, Gdańsk 2007, s. 202.

²² Zob. RNiBR, s. 190.

²³ „W Paryżu na wystawie martwej, podziwiać można było »renoirowski« fresk z Herculanium z langustą, wazą i niebieskim ptaszkiem i »impresjonistyczną« mozaikę rzymską z II wieku: »kosz kwiatów«. To zestawienie z Renoirem, z impresjonistami, które robi Sterling, nie jest paradoksem, samo się narzuca. Nie darmo Filostrates w III wieku pisał: »wszystko ma swój kolor, ubranie, zbroje, domy, mieszkania, lasy, źródła i POWIETRZE, KTÓRE OTACZA wszelką rzecz«” (RNiBR, s. 192). Czapski przywołuje tu fragment *Prologu do Obrazów Filostrata Starszego*: „Malarstwo [...] zestawia kolory, jednak polega nie tylko na tym. Już samym zestawianiem więcej ono potrafi niż tamta sztuka, choć i ona wiele ma rodzajów. Przecież pokazuje cień i rozpoznaje spojrzenie: inne człowieka oszalałego, a inne cierpiącego lub zadowolonego. Nawet ktoś utalentowany plastycznie z wielkim trudem może ukazać blask oczu. Sztuka malarska tymczasem zna i oko niebieskie, i zielone, i ciemne, zna i włos płowy, płomienisty, i jasny, i kolor szaty i zbroi, zna komnaty i domostwa, i gaje, i góry i źródła, i powietrzne przestrzenie, w których one się znajdują”. Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa 2004, s. 92. W kontekście rozważań nad martwą naturą badacze często wspominają *Gościńce (Ksénia)* Filostrata Starszego (zob. ibidem, s. 187–189, 273–275). Na ten temat zob. N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essay on Still Life Painting*, London 2008, s. 17–59.

²⁴ Na ten temat zob. I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, trans. Ch. Hedström, G. Taylor, New York 1983, s. 1–41.

próbuję chwalić. Cały potężny rozkwit martwej XVII wieku, Caravaggio, Cotán, Zurbarán i Baugin czy Stoskopf, martwa holenderska, flamandzka, neapolitańska, a przecież w tym samym wieku założona malarska akademie francuska ustala surowy podział genrów, umieszczając naturalnie na szarym końcu malarstwo przedstawiające rzeczy niższe. (RNiBR, s. 191)

Czapski, przedstawiając historię ewolucji teoretycznego statusu martwej natury, wspomina słynną wypowiedź Michała Anioła (jako bohatera *Dialogów rzymskich*, które napisał Francesco da Hollanda)²⁵ deprecjonującego płótna flamandzkie ze względu na to, że przedstawiają rzeczy niskie. Zwraca uwagę również na wspomniany już paradoks związany z pozycją „martwej” w jej złotym wieku. Z jednej strony bowiem osiągnęła wówczas swoje apogeum (jeśli bierzemy pod uwagę dzieje malarstwa dawnego), z drugiej zaś – znalazła się na dole akademickiej klasyfikacji gatunków przedstawionej w tymże XVII stuleciu przez Félibiena. Zdaniem Czapskiego jeszcze w połowie XIX wieku martwa natura była uważana za gatunek niski²⁶. Pełną rehabilitację przyniósł dopiero wiek XX:

W 1939 roku, parę miesięcy zaledwie przed wrześniem, Michał Walicki, młody historyk sztuki, któremu już zawdzięczamy odkrycia w dziedzinie gotyku w Polsce, zorganizował w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawę martwej natury. Ściągnął wszystko, co się dało ściągnąć

²⁵ Zob. F. da Hollanda, *Dialogi rzymskie* [fragm.], przeł. L. Siemiński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 179. Na tę samą wypowiedź Michała Anioła pisarz powołał się wcześniej w szkicu z 1944 roku zatytułowanym *Zagadnienia malarskie*. Zob. J. Czapski, *Zagadnienia malarskie*, w: idem, *Czytając*, Kraków 1990, s. 54. Por. uwagi na ten temat w rozdziale „*Krajobrazy w ramach*” – Pankiewicz, Makowski, Cybis i Herbert śladami siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich (oraz Fromentina).

²⁶ Na ten temat zob. J. Czapski, *Tylko dla dorosłych*, w: idem, *Tumult i widma*, Kraków 1997, s. 414: „Jakże ciekawy i nieoczekiwany jest Fuseli w swych myślach o sztuce, choć jako do malarza nigdy się do niego nie umiałem przekonać. Przecie Fuseli umarł w 1825 roku, gdy jeszcze na świecie królował kult wielkich tematów, gdy nawet portret – już nie mówię o martwej – był uważany za sztukę niższą (»wracaj szybko do twego Plutarcha« – mówił chyba David, wyrzucając sobie stratę czasu – malowanie portretów)».

z mało znanych zbiorów prywatnych i muzeów. Ta wystawa – podkreśla autor *Patrząc* – była ukoronowaniem walki mojego pokolenia o należne miejsce martwej natury w hierarchii sztuki. (RNiBR, s. 184)

Dwudziestowieczna nobilitacja „martwej” była związana z próbą powrotu do źródeł malarskiej wrażliwości. W centrum – zdaniem Czapskiego – znów znalazł się konkretny przedmiot. Przedstawianych na płótnie elementów natury nie traktowano jako rzeczy wzgardzonych. Po-nownie stały się one przedmiotem kontemplacji:

[Jean Colin] Mówi mi, co zamierza teraz malować. Otwiera drzwi starej szafy-komody. Widzę w głębokiej gorącoczarnej wnęce chłodny blask białego imbryka i białego talerza. Pokazuje mi to z cichym, skupionym wzruszeniem:

– Widzisz... ale żeby mieć prawo to malować, chcę przedtem namalować garnek biały na białym obrusie z białą ścianą w tle, tak żeby nawet cienie były jasne.

Kto nie rozumie takich wzruszeń, boję się, że nie potrafi docenić całej wagi książki Sterlinga.

Tak samo jak ten młody malarz francuski w 1953 roku – musiał już w III czy IV wieku przed Chrystusem Piraikos, malarz grecki, pokazywać swojemu koledze modele swoich martwych natur. (Pliniusz Starszy pisze, że dawały „radość nieskończoną”). Świat antyczny nazywał je rhopografiami (przedstawienie drobnych przedmiotów), lub rhy-pografiami (przedstawienie rzeczy nędznych i niskich). Tę nazwę ostatnią nadano im przeciwstawiając pogardliwie tę gałąź sztuki sztuce o tematach wzniosłych.

Więc już wtedy martwa natura dostarczała widzom „radości nieskończonej” i jednocześnie była otoczona wzgardą obrońców „wielkiej” sztuki. (RNiBR, s. 186–187)

Dostrzeganą przez Pliniusza Starszego „radość nieskończoną” Czapski odnosi do przyjemności czerpanej z patrzenia na rzecz, która ma zostać przedstawiona²⁷. Uwagi autora *Patrząc* na temat starożyt-

²⁷ Znaczenie tego sformułowania w odmienny sposób wyjaśnia V. I. Stoichita, op. cit., s. 29–30: „Zaobserwować można grę słów u Pliniusza, który [...] przekształca pojęcie »rhopografia« (*minores pictura*) w pojęcie »rhy-pografia«

nych reprezentacji przedmiotów są wyraźnie zainspirowane ustaleniami Sterlinga²⁸. W swoim szkicu Czapski wspomina o jego książce *La nature morte de l'anitiquité à nos jours*. Stała się ona bowiem jednym z głównych impulsów do stworzenia eseju o „martwej”. „Jemu [Sterlingowi] zawdzięczamy dziś książkę, która jest Summą Wiedzy o Martwej” (RNiBR, s. 185) – podkreśla Czapski – sugerując, że wrażliwość tego badacza jest wrażliwością malarską.

Jak już wspominałam, Czapski przekonuje, że ponowne odkrycie martwej natury w połowie XX wieku staje się wyrazem ostatecznego zerwania z akademickimi klasyfikacjami. Jest to dla niego znak powrotu do tego, co czysto malarskie. „Dla mojej generacji w Polsce – pisze – martwa była naprawdę radością nieskończoną, może bardziej jeszcze niż dla ludzi epoki Piraikosa czy Pliniusza, była kluczem do zatraconej wówczas przez ogromną większość malarzy wiecznej istoty malarskiego języka” (RNiBR, s. 187). Owej zagubionej „isto-

(»plugawe malarstwo«, przedstawianie przedmiotów bezwartościowych, odrażających). Ironiczne przekształcenie urzeczywistnia konflikt, jaki zawiera się w samym słowie »ropografia«. Jak wytłumaczyć rozgłos, jaki uzyskuje się dzięki przedstawianiu »trywialnych przedmiotów«? Istnieje bez wątpienia – i to podkreśla Pliniusz – wyraźna sprzeczność między trywialnością tematów a wielką sławą, jaką zapewniają one malarzowi. Na czym polega »przyjemność nieskończona« (*consummata voluptas*) dostarczana przez te malowidła? Odpowiedź na to pytanie daje domyślnie sam Pliniusz: to zwodniczy, iluzjonistyczny charakter przedstawienia (a nie jego przedmiot) stanowi źródło przyjemności”. Badacz stwierdza, że to nie portretowana rzecz, lecz przedstawienie, które ludzi realnością, zachwyca, a więc przynosi radość.

²⁸ Zob. Ch. Sterling, op. cit., s. 21: „Piraikos był tylko najsłynniejszym z hellenistycznych malarzy obrazów rodzajowych i martwych natur. Grecy i Rzymianie uważali te motywy za mniej szlachetne od tematów wziętych z mitologii i historii. Mimo to przepadali za nimi, a Pliniusz nie może powstrzymać się od wyznania swego podziwu dla rodzącej się właśnie sztuki i podkreśla cenę, jaką gotowi są płacić za nią amatorzy. Społeczeństwo antyczne waha się między tym upodobaniem do tematów swojskich a odziedziczonym po epoce klasycznej przesądem, uznającym motywy takie za prostackie. Charakterystyczna gra słów wyraża to wahanie krytycznego sądu. Malowanie martwych natur nazywa się najpierw ROPOGRAFIĄ, czyli przedstawieniem drobnych przedmiotów, drobnicy, tandety; potem, wzmacniając ten pejoratywny odcień pełen jeszcze wyrozumiałej dobroduszości, nazywa się je RYPAROGRAFIĄ, czyli przedstawieniem przedmiotów szpetnych i brzydzących”. Na ten temat zob. również: N. Bryson, op. cit., s. 60–95.

ty malarskiego języka” Czapski poszukiwał – jak sądzę – w dziełach malarzy epok dawnych. W szkicu *Derain i muzea*, przeciwstawiając „martwym”, które malował André Derain, „martwe” dawnych mistrzów, pisarz stwierdza, że te drugie cechowała „intensywność wizerunku” oraz „nieśpieszna hartowna pełnia w wykonaniu”²⁹.

Podobne uwagi odnajdujemy we fragmentach dzienników malarza, opublikowanych jako *Wyrwane strony*³⁰. Spójrzmy na jeden z zapisów, w którym Czapski zwraca uwagę na to, że w *Zwiastowaniu* Rogiera van der Weydena to nie scena religijna, ale zepchnięta niejako na margines martwa natura budzi podziw i – paradoksalnie – wysuwa się na pierwszy plan: „Van der Weyden, który na swoim wielkim obrazie *Zwiastowanie* w Luwrze maluje malutką martwą w kącie (butelka i dwa owoce), jakby dla siebie tylko i przyciąga uwagę, i zachwyca, i przewyższa ten wielki, z wirtuozijną wiedzą malarską malowany i całkiem i malarsko nieobojętny obraz” (WS, s. 102). Jak powiedziałby Stoichita, wzrok widza przyciąga nie dzieło (*ergon*), ale to, co jest niejako poza (*para*) nim. Badacz podkreśla bowiem: „Powstała jako marginalia, jako rewers, to, co poza dziełem, obraz rama, jednym słowem jako *parergon*, martwa natura przemieni się w XVII wieku w *ergon*. [...] Stosunek *para* do jego *ergon* poprzedza pojawienie się martwej natury”³¹.

W pełni suwerenna siedemnastowieczna „martwa” holenderska była – zdaniem autora *Patrząc* – „zapisem” widzenia malarskiego. Czapski niejednokrotnie zwraca uwagę na to, że najpierw trzeba zobaczyć jakiś przedmiot, by mógł on zostać przedstawiony na płótnie, by stał się „przeżyciem malarskim”: „Bo te wartości [czysto malarskie – M. Ś.], to znaczy te przeżycia malarskie rodzą się u mnie z WIDZENIA jakichś materialnie konkretnych rzeczy i ludzi także, wcale nie tylko z czysto malarskiego i abstrakcyjnego efektu” (WS, s. 202). Zdaniem Czapskiego artyści holenderscy respektowali reguły natury. Malując zwykle przedmioty, starali się z jak największą dokładnością oddać na płótnie to, co zobaczyli, a co stało się źródłem ma-

²⁹ J. Czapski, *Derain i muzea*, w: idem, *Patrząc*, s. 198.

³⁰ Idem, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010. Dalej jako WS i numer strony.

³¹ V. I. Stoichita, op. cit., s. 40.

larskiego przeżycia. Czapski jako malarz usiłuje powrócić do takiego sposobu malowania, w którym akt twórczy poprzedza „studiowanie na naturze”, kontemplowanie tego, co ma zostać przedstawione:

Kiedy czuję w sobie ubożenie wrażliwości, inwencji, koloru, przy robocie pamięciowej (inwencja? to złe słowo, ODKRYWANIE tego, co MUSI być, to nie jest wymyślanie, jeżeli jest wybór to w pierwszym założeniu: TEN ciężar, TEN akcent, TEN dźwięk) i kiedy wracam po długim malowaniu pamięciowym czy po długiej przerwie znów do studiowania na naturze (dzisiejsza martwa) mam uczucie niesłychanego WZBÓGACENIA. Moje niespodzianki „twórcze” w pracy pamięciowej jakże mi się wówczas zdają ograniczone w porównaniu ze światem nieograniczonych niespodzianek, które daje zwykła szmata rzucona na zwykły stół czy banalny bukiet. Ubóstwo Picassa i wprost prostactwo kolorystyczne Légera w porównaniu do gry kolorów dwóch ławek obitych fałszywą ceratą (którą mam przed sobą), ceratą fioletowo-czerwoną ze smugą pomarańczową u góry. Ale to jest właśnie moje teraz zubożenie, ta potrzeba bezpośredniego nawrotu do źródła, do natury (słownika, jak mówi Delacroix), jeszcze nie doszedłem do chwili, kiedy czuję w sobie widzenie bezgranicznych możliwości koloru bez modelu przed nosem, nie doszedłem do mojej formy najlepszej.

Najlepszej? Cóż ja wiem? Wcale nie jestem pewny, czy patrząc z całą pasją na to pokrycie stołu z pomponikami szarokosmatymi albo patrząc na ceratę na podłodze kawiarni czerwono-pomarańczową „pod salceson”, w plamki żółto-czarno-białe, czy takie przeżycie doprowadzone bezbłędnie na płótno, bez jakiegokolwiek potrzeby transpozycji estetycznej, nie mogłoby być, jak kiedyś u Holendrów, szczytem sztuki! (WS, s. 68–69)

Prostotę Holendrów Czapski przeciwstawia dokonaniom współczesnej sztuki. Pragnie powrócić do korzeni, do dzieł dawnych mistrzów³². Ich obrazy postrzega jako perfekcyjne oddanie przeżycia rodzącego się w kontakcie z rzeczywistością – „bez jakiegokolwiek potrzeby transpozycji estetycznej”. Podejście Czapskiego nosi znamiona utopii. W jego opinii bowiem malarze holenderscy byłiby ideal-

³² „Każde moje odkrycie (pod pędzlem) – to prawdy najprostsze i już sto razy odkryte, ale to jedyna droga: dotknąć, spotkać swych mistrzów, zapomniawszy o nich przedtem, ani powtarzając ich, ani kopiując” (WS, s. 70).

nyimi rejestratorami widzenia materialnego świata, którzy w swojej sztuce – oddając rzeczywiste niuanse kolorystyczne portretowanych przedmiotów – nie muszą uciekać się do artystycznych konceptów. Autor *Swobody tajemnej* niejednokrotnie wskazuje siedemnastowieczne „martwe” Holendrów i Hiszpanów jako ważny i konieczny etap uczenia się tego gatunku:

Kiedy kopiję kaloryfer biały na białej ścianie czy zwykłe jabłka na zwykłym stole, olśniony naprawdę bezgranicznym bogactwem form, kolorów, walorów i moim wobec tego świata ubóstwem środków wyrazu, po jakimś czasie przestają istnieć. Ale to na początku nie jest jeszcze cézannowska „naturą jakby pierwszy raz widzianą”, bo coraz to wspomina jeszcze odruchowo to van Schootena, to Cotána, czy jeszcze kogo innego z najczystszych, najsurowszych moich mistrzów. (WS, s. 7–8)

W 1959 roku, spisując wrażenia z wystawy Tadeusza Dominika, Czapski wymienia tych samych twórców jako szczególnie mu bliższych. Przywołując z pamięci rzeczy utrwalone na ich obrazach, podkreśla swoją miłość do przedmiotów przedstawianych na martwych naturach:

Wychodząc z Galerii Lambert, na rue St. Louis-en-l’Ile, pod wrażeniem płócien Dominika jeszcze więcej pokochałem przedmiot, jako element obrazu, tworzywo obrazu: szynki i sery na ciemnej gładkiej martwej van Schootena (Luwr), karafka z lekkim jej cieniem, padającym na ścianę i dwoma owocami (drobny fragment *Zwiastowania* Rogiera van der Weydena: Luwr), kapustę i melon rozcięty w geometrycznym obramieniu muru i stołu Cotána (San Diego, Kalifornia), szklanki w ażurowym koszu Stosskopfa (Strasburg) czy suknia czerwona dziewicy bronionej przez św. Jerzego na białym koniu na tle brunatnych poletek i dziwnych wież w obrazie Uccella (Musée Jacquemart-André)³³.

Przy „martwych” Juana Sáncheza Cotána i Sebastiana Stosskopfa Czapski dodaje następujący przypis: „Te dwa płótna to wspomnienie wystawy martwej natury, którą zorganizował w Paryżu K. Ster-

³³ J. Czapski, *Galerie Lambert*, w: idem, *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2005, s. 241–242.

ling, bodaj w 1954 roku. Są one reprodukowane w *La nature morte* Sterlinga, Ed. Pierre Tismé³⁴. Kolejny raz wskazuje w ten sposób na dług, jaki zaciągnął u Sterlinga. Pośród istotnych twórców martwych natur Czapski nieprzypadkowo wymienia Florisa van Schootena³⁵. Jest on najczęściej wspomnianym przez autora *Patrząc* siedemnastowiecznym artystą holenderskim, specjalizującym się w martwych naturach. Malarz ten interesował również Jana Cybisa. W jego dzienniku odnajdujemy następujący zapis pochodzący z 1963 roku:

Martwa natura Florisa van Schooten z Muzuem Halsa w Haarlemie. [...] Ostrygi, piklingi, bułka, kieliszek, fajka, naczynie gliniane z żarem etc. wszystko poukładane jedno obok drugiego pokrywa gęsto blat stołu. Robota niezwykle solidna, nawet twarda z bliska, warsztatowa, ale co za harmonia na odległość czerni, bieli, czerwieni, kilka akcentów błękitu. Patrzyłem już kilkakrotnie w muzeach na tego malarza³⁶.

Cybis chce poznać malarski warsztat Van Schootena. Podobnie jak Czapski, stara się odkrywać dla siebie dawnych mistrzów, spotkania z nimi postrzegając jako żywą lekcję malarstwa. Zdaniem Czapskiego także Tadeusz Makowski w podobny sposób traktował spuściznę malarzy minionych epok, o czym świadczy jego *Pamiętnik*:

Dla malarzy wierzących w postęp sztuki i odrzucających jako niebyłe etapy minione, a przede wszystkim te najbliższe, więc impresjonizm,

³⁴ Ibidem, s. 241.

³⁵ „Łatwiej wisieć na haku niż myśleć» – powolne przesuwanie się (od jak dawna) ku dużym płaszczyznom od plamki impresjonistycznej czy postimpresjonistycznej do van Schootena, do Pompei, do wczesnych Włochów wynurzających się z bizantyjskiej sztuki. To ani lepiej, ani gorzej, ale to bliższe moich widzeń błyskawicznych, mojego widzenia świata, i dlatego to piszę. Ta martwa w dzisiejszy dzień ciemny, prawie zmierzch od rana, jaka prostota paru zestawień!» (WS, s. 107); „Ustalenie MUROWANE walorów to poczucie PRZESTRZENI, która jeszcze jest do przejścia między tym, co widzisz (świat gradacji walorów), i tym, co robisz. Ani van Schooten nie był w swych walorach realistycznie ścisły, ani Włosi, ale DLA CIEBIE jakie uściślenie oka i ręki, świadomości, widzenia i wykonania, to jest i musi być przeżyte, przepracowane – albo mam uczucie *de là peu près*, to znaczy ucieczki przed trudnością, i tandety” (WS, s. 110).

³⁶ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945–1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 307.

kubizm – ten dziennik [*Pamiętnik Makowskiego* – M. Ś.] nie ma znaczenia. Dla malarza jednak, który żyje i czerpie siły z zawsze na nowo widzianej tradycji, który się czuje wielki czy malutki, ale w RODZINIE malarskiej, gdzie są równie nieznanymi malarze, czy Cézanne, Chardin czy van Schooten, czy Zurbarán (mówię nazwiska na chybił trafił, nazwiska żywe), dla takich malarzy Makowski wprowadza do literatury polskiej pewien klimat myśli malarskiej jej obcy, nie tylko do malarstwa polskiego, coś, co prawie nie istnieje. (WS, s. 129)

W opinii Czapskiego, który w pełni podziela poglądy autora *Pamiętnika*, propagowany przez Makowskiego stosunek do tradycji nie oznacza człobitności, ale twórczą rewizję. Za sprawą artystów czerpiących ze źródeł sztuki, dawni mistrzowie pozostają „żywi”. Również refleksja Makowskiego na temat „martwej” jest bliska wizji Czapskiego. Spójrzmy na fragment rozważań Makowskiego, które 19 grudnia 1913 roku zapisał w swoim *Pamiętniku*:

Martwa natura cierpliwie pozuje przede mną. [...] Lubię malować realnie. Materialna strona przedmiotów w obrazie jest jego bogactwem. Pragnę farbami wydobywać życie. Farbom zaś nadawać połysk i świetność wyglądu. Używać natężeń od jasnych do najgłębszych prawie czerności. Lubuję się w złotawych ciepłych tonach, używam wiele cynobru i kadmiowych żółci. Największą rozkosz dają ostatnie lase-runki, umiejętnie użyte. One cyzelują szatę złocistą obrazu. Do lase-runków używam preparatu żywicowego. Żywica ma własności schnące i nadaje barwom emaliowy ton o połysku trwałym. Wszystko, by wydrzeć naturze trochę życia, trochę wdzięku, który się jednak pierwiej rodzi w duszy³⁷.

Rekonstrukcja kolejnych etapów pracy nad martwą naturą przypomina relacje na ten temat pojawiające się u Czapskiego. Punktem wyjścia staje się doświadczenie rzeczywistości, uświadomienie sobie materialności świata. Dopiero wówczas można przy pomocy środków malarskich oddać swoje widzenie, czyli „farbami wydobyć życie” portretowanych rzeczy. Makowski jest świadomy paradoksu

³⁷ T. Makowski, *Pamiętnik*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła W. Jaworska, Warszawa 1961, s. 126.

tkwiącego w określeniu „martwa natura”, gdy stwierdza, że warsztatowe zabiegi są podporządkowane nadrzędnemu celowi, polegającemu na tym, by „wydrzeć naturze trochę życia, trochę wdzięku”. Ten wydarty naturze wdunek przywodzi na myśl Pliniuszową „radość nieskończoną”, której malarz doświadcza – przekonywał Czapski – w momencie, gdy patrzy na rzecz. Również Makowski podkreśla, że ów wdunek „się jednak pierwiej rodzi w duszy”, a więc jest odczuwany w trakcie owego widzenia „pozujących” przed artystą przedmiotów.

Takie rozumienie martwej natury jest wynikiem ewolucji świadomości artystycznej, która swój punkt kulminacyjny osiągnęła – jak stwierdzał Czapski – w twórczości Paula Cézanne’a:

Sterling słusznie podkreśla, że to Cézanne ustawił martwą na tej wyżynie, na której nigdy przedtem, nie tylko w czasach greckich czy rzymskich, ale nawet w XVII wieku, nie była. Wbrew własnej woli w praktyce na parę dziesiątków lat hierarchię tematów odwrócił właśnie z powodu tego, że temat martwej jest najłatwiej od wszelkiej literatury uniezależnić. (RNiBR, s. 187)

W *Zagadnieniach malarskich* Czapski przekonywał, że „do obrazu powinniśmy podchodzić z kryteriami malarskimi, a nie wyłącznie literacko-tematycznymi”, zwracając przy tym uwagę na rolę, jaką Cézanne odegrał w przemianie sposobu myślenia pokolenia Czapskiego: „Pod urokiem Cézanne’a zapaleni do czystej problematyki przechodziliśmy wówczas szłał martwej natury jako typu malarstwa, w którym tematyka gra rolę najmniejszą, w którym jest najłatwiej świadomie konstruować i kombinować elementy barwne i kompozycyjne”³⁸. Odrzucenie kryteriów literacko-tematycznych i opowiedzenie się po stronie kryteriów malarskich pozwala zanegować klasyczny sposób myślenia, odrzucić akademicką hierarchię gatunków. Szczegółne znaczenie „martwej” polega na tym, że jest ona – zdaniem autora *Czytając* – właśnie zanegowaniem tematu, tego, co literackie w sztuce

³⁸ J. Czapski, *Zagadnienia malarskie*, s. 52, 53.

ce³⁹. Dlatego jako punkt odniesienia dla własnej twórczości Czapski przyjmuje „formułę hierarchii tylko czysto malarskiej”:

Czy potrafię coś uratować z tamtego wczoraj przeżycia, razem powiązać, porównać nagle, zupełnie nieoczekiwane spojrzenie, podziw. Pomimo całej słuszności argumentów Valéry'ego o hierarchii tematu w malarstwie, w braku którego malarstwo ubożeje – PRZYJMUJĘ SAM FORMUŁĘ HIERARCHII TYLKO CZYSTO MALARSKIEJ, wobec próby przekazu takiego przeżycia jak to, które miałem wczoraj, gdzie przedmiot, widzenie świata istnieje, nie przestaje istnieć, ale gdzie przeżycie światła i cienia gamy kolorystycznej, zawsze jak przeblysłk jedynej i niepowtarzalnej, całkowicie na tyle dominuje, że przekreśla hierarchię tematów. (WS, s. 102; wyróżnienie – M. Ś.)

Można by rzec, że martwa natura, która potrafiła się „od wszelkiej literatury uniezależnić”, kwestionując „hierarchię tematów”, w pewnym sensie sama się broni i sama nobilituje. Zawsze pozostaje jednak zależna od rzeczywistości, o czym przekonują Czapskiego momenty olśnień przedmiotami. Konieczność malarskiego wyrażenia epifanii, owego „przeblysłku jedynej i niepowtarzalnej”, okazuje się prawdziwym sprawdzianem sztuki, pozwalającym unieważnić akademickie klasyfikacje.

Martwa natura z wędzidłem według Herberta, czyli lekcja czytania obrazu

Z pewnością nie przez przypadek Herbert właśnie Józefowi Czapskiemu zadedykował *Martwą naturę z wędzidłem*⁴⁰, tytułowy esej „holenderskiego” tomu szkiców. Powody są – jak sądzę – dwa. Po pierwsze, interesujący nas szkic jest poświęcony niezwykle cenionej przez Czapskiego „martwej”. Po drugie, dedykację tę można uznać za wyraz wdzięczności – to bowiem pod wpływem zachęty autora

³⁹ W podobny sposób o *stilleven* wypowiadają się również historycy sztuki. Arthur K. Wheelock dowodzi, że martwą naturę możemy rozumieć jako „antytezę [...] malarstwa historycznego”. A. K. Wheelock, Jr., op. cit., s. 14.

⁴⁰ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, w: idem, *Martwa natura z wędzidłem*, s. 75–99. Dalej jako MNzW i numer strony.

Patrząc Herbert, wielbiciel sztuki włoskiej, zwrócił się ku siedemnastowiecznemu malarstwu holenderskiemu:

Chciałbym wspomnieć Józefa Czapskiego – mówił Markowi Zagańczykowi – wszyscy o nim piszemy, ale on odegrał tu zasadniczą rolę. Powiedziałem mu raz: „Moim zdaniem (byłem jeszcze bardzo młody i głupi, to znaczy jeszcze głupszy...)”⁴¹ właściwie istnieją tylko Włosi, ci Holendrzy trochę mi w Luwrze przeszkadzają”. I wtedy Czapski ze swoją wspaniałą, genialną prostotą powiedział: „To jedź do Holandii”. Pojechałem do Holandii. Te kolorystyczne niuanse... bo to nie jest malarstwo włoskie, takie dźwięczne kolorystycznie⁴².

Oczywiście we wczesnej twórczości Herberta można odnaleźć ślady zainteresowania Holendrami, jednak poeta nie zajmował się tą sztuką w sposób tak systematyczny jak w latach osiemdziesiątych i dzie-

⁴¹ Ciekawa w tym kontekście wydaje się uwaga Bienkowskiego, który podkreśla, że w jego przypadku „miłość do Holandii jest fascynacją ostatnią”. Pisarz wyjaśnia, na czym polega ten fenomen późnego zainteresowania holenderskim malarstwem: „Dojrzałość holenderskiej sztuki domaga się dojrzałej zdolności przeżywania. Jest to sztuka zbyt poważna, zbyt serio i nie nadaje się na przygodę, nawet przygodę duchową. Miłość od pierwszego spojrzenia możliwa i naturalna jest we Włoszech. W Holandii miłość zobowiązuje do czegoś więcej. A przy tym miłość Holandii zablokuje wszystko, co jest jeszcze w sztuce do kochania. Pokochać malarstwo holenderskie to jak gdyby wstąpić do klasztoru. Bo czy po Holandii można jeszcze przeżywać rozkosz bezpośredniości uczuciowej malarstwa włoskiego, intelektualizm Francji, surowość sztuki germańskiej? Nie mówiąc już o tym, że po doznaniu Holandii będzie bardzo trudno nie traktować na przykład impresjonizmu jak tandety i trzeba będzie odwoływać się dla jego rehabilitacji do pośrednictwa wczesnego holenderskiego jeszcze Van Gogha. Holandia jest syntezą tego wszystkiego, co malarstwo wszystkich czasów dawało do przeżywania fakturą i walorem, metafizyką tematu i techniką formy. Cudowna świeckość tej sztuki sprawia, że jest ona – i tylko ona – sama dla siebie sacrum. Tutaj głębi myślowej, żarliwości uczuć, metafizycznych przedłużeń nie organizuje tematyka, demonstrowany przedmiot kultu, ceremoniał symboliki liturgicznej. Uchylone okno Vermeera, otwarte drzwi Pietera de Hoocha, czysta, naga przestrzeń katedr Saenredama – bez natrączywych sugestii religijnych mówią o transcendencji i nasyceniu poznania”. Z. Bienkowski, *Niderlandy*, w: idem, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, s. 355–356.

⁴² Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, w: *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 205.

wiećdziesiątych XX wieku. W pochodzącym z 1952 roku tekście *Otwarcie galerii w Muzeum Narodowym w Warszawie* pisarz zwracał uwagę na tamtejsze zbiory malarstwa holenderskiego, twierdząc, że: „największa niespodzianka czeka zwiedzających przed płótnami Holendrów, którzy nie występują tu jako »nazwiska«, lecz reprezentowani są dziełami nielicznymi, ale najwyższej klasy (Terborch, Steen, v. Ostade, Brouwer, Poel, Teniers, v. Goyen, Heda, Potter, Pilison – stanowią doskonałe wprowadzenie w sedno tej prostej, pełnej jednak wizji świata)”⁴³. Niewiele później w twórczości Herberta zaczyna ją pojawiać się sporadyczne świadectwa tej malarskiej fascynacji. W wydanym w 1957 roku tomie *Hermes, pies i gwiazda* odnajdujemy prozę poetycką zatytułowaną *Martwa natura*:

Z przemysłną niedbałością wysypano na stół te kształty przemocą odłączone od życia: rybę, jabłko, garść jarzyn przemieszanych z kwiatami. Dodano do tego martwy liść światła i małego ptaka o skrawionej głowie. Ów ptak zaciska w skamieniałych szponach małą planetę złożoną z pustki i zebranego powietrza⁴⁴.

W utworze tym Herbert dosłownie (a więc przewrotnie) traktuje nazwę gatunku, ukazując martwość natury przedstawionej na tego typu obrazach. Elementy posiłku (charakterystyczne dla reprezentacji bogato zastawionych stołów)⁴⁵ tracą materialność, są „kształtami przemocą odłączonymi od życia”, zabity ptak ma „skamieniałe szpony”, nawet światło, które zostało zatrzymane na reprezentowanych rzeczach, jest martwe. Tę grę z paradoksem tkwiącym w określeniu *nature morte*, którą podejmuje Herbert, można potraktować jako ironiczny prolog do późniejszych literackich zabiegów, kiedy to

⁴³ Idem, *Otwarcie galerii w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: idem, „Węzeł gordyjski” oraz inne pisma rozproszone 1948–1998, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 176.

⁴⁴ Idem, *Martwa natura*, w: idem, *Poezje*, Warszawa 1999, s. 207.

⁴⁵ Na ten temat zob. I. Bergström, op. cit., s. 98–153; A. Sobecka, *Dwie martwe natury Willema Claeszooona Hedy*, w: *Spór o genezę martwej natury*, s. 141–147; H. Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, Chicago–London 2005, s. 61–95.

poeta będzie ożywiał przedmioty malowane przez twórców specjalizujących się w *stilleven*:

ja lubię pewne rzeczy stałe – wyznawał Renacie Gorczyńskiej. – [...] Oczywiście, lubię je z samolubstwa, żebym miał do czego wracać, żebym nie był w ciągłej pogoni za nowości kwiatem. Stąd mój stosunek do martwej natury – parę przedmiotów, jakaś fajka, i to trwa. To jest triumf przedmiotów nad nami. Przedtem to było *Vanitas*, symbol przemijania, ale te przedmioty, które malowali Holendrzy, widuję przecież w antykwiariatach. One przeżyły Rembrandta.

I dlatego tak często ożywia pan martwą naturę? – dopytywała rozmówczyni.

Tak – przyznawał Herbert – chciałbym wejść w obraz i powiedzieć do tych przedmiotów: No, jesteście duchami⁴⁶.

Można odnieść wrażenie, że najważniejszy staje się tu motyw trwania. Martwa natura, będąca pochwałą rzeczy, jest postrzegana jako świadectwo pokonania czasu i śmierci. Herbert bardzo dosłownie rozumie to życie rzeczy, tłumacząc, że przedstawiane na siedemnastowiecznych płótnach przedmioty można nadal oglądać w antykwiariatach. Są stałym, niezmiennym punktem odniesienia, prawdziwym śladem tego, co nie tylko było, ale i nadal jest. Rzeczy portretowane przez malarzy martwych natur mają w sobie cząstkę wieczności, są – jak twierdzi Herbert – „duchami”.

Takiego samego statusu żywych przedmiotów nie mogą mieć przedstawienia martwych natur, obrazy bowiem żyją tylko wtedy, gdy istnieją w świecie człowieka na tych samych prawach jak inne elementy domowego wnętrza. Są wówczas „przedmiotami pośród przedmiotów”⁴⁷. Jan Cybis podkreśla, że w taki sposób dzieła sztuki

⁴⁶ Z. Herbert, *Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska*, w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, s. 177.

⁴⁷ Korzystam tu ze sformułowania Herberta użytego w szkicu *Pana Montaigne'a podróż do Italii*: „Jak wytłumaczyć, że w dzienniku podróży Montaigne'a [*Voyage en Italie* – M. Ś.] jego spostrzeżenia o sztuce są tak skąpe i nieciekawe? Wyjaśnianie brakiem wrażliwości estetycznej wydaje się niesprawiedliwe i prostackie. Wyciągnąć raczej należy wniosek, że dla ludzi renesansu dzieło sztuki było czymś daleko bardziej neutralnym niż dla nas, nie trzeba było go wyodrębnić

ki, znajdujące się dziś w muzeach, były postrzegane w XVII wieku. Píše, iż dziś „obraz nie jest już tym, co kanapa, i czym był dawniej u takich Holendrów na przykład, kiedy lśnił od brzegu do brzegu i był gładki jak lustro”⁴⁸. Tego samego zdania jest Herbert, kiedy – zapytany przez Zagańczyka o to, czy bliskie jest mu postrzeganie malarstwa jako przedmiotu, wrośniętego w swoje otoczenie, będącego nieodłącznym elementem codzienności – wyznaje:

Bardzo bliskie. Uważam za nieszczęście naszej sztuki, to znaczy dwudziestowiecznej, że przestała być przedmiotem, który można mieć niezależnie od gustów. Wzbogacanie domu o materię, o przedmioty (bo obraz to nie jest tylko dziura w ścianie) jest mi bardzo bliskie. Ci ludzie mieli w czym wybierać i wybierali, co im najbardziej odpowiadało. Obraz był częścią umeblowania: jak sporządzano inwentarz, to wliczano szafy, stoły, obrazy... I wtedy w sztuce było życie⁴⁹.

Herbert zwraca uwagę na to, że w siedemnastowiecznym domu holenderskim dzieła sztuki pełniły rolę niemal użytkową. Były częścią dobytku, elementem codzienności – w inwentarzach wymieniano je na równi z meblami. W wypowiedzi poety pobrzmiewa echo poglądów Johana Huizingi, który wskazywał na fakt, że obrazy znajdujące się w ówczesnych wnętrzach mieszczańskich „pełniły funkcję społeczną”⁵⁰. Były spełnieniem silnego pragnienia posiadania rzeczy przynoszących radość. „I wtedy – powie Herbert – w sztuce było życie”.

z otaczającej rzeczywistości i zatapiać w muzeach. Od tego czasu ramy obrazów starych mistrzów zgrubiały (są dla nas granicą światów), powietrze wokół rzeźb zgęstniało jak bursztyn, ściany katedr pokryły się werniksem... Spojrzenie Montaigne'a dotykało ich po przyjacielsku i poufale jak przedmioty pośród przedmiotów – związane z drzewem, piniącym się wokół życia, linią krajobrazu”. Idem, *Pana Montaigne'a podróż do Italii*, w: idem, „Węzeł gordyjski” oraz inne pisma rozproszone 1948–1998, s. 41.

⁴⁸ J. Cybis, op. cit., s. 170.

⁴⁹ Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, s. 204.

⁵⁰ J. Huizinga, *Kultura holenderska w wieku siedemnastym. Szkic*, w: idem, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład P. Oczko, Kraków 2008, s. 123, 125: „Ogólnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że ludzie pragnęli posiadać obrazy, ponieważ przedstawiały one rzeczy i były nośnikami ważnych znaczeń. Przede wszystkim szukano stosownego tematu, godnego podziwu i pokazane-

W odniesieniu do swoich esejów o holenderskim złotym wieku Herbert nieustannie podnosi kwestię konieczności umieszczenia, umocowania rozważań o kulturze Zjednoczonych Prowincji w kontekście historycznym. Poeta oczywiście ma świadomość, że nie da się go w pełni odtworzyć, że – jako pisarz – skazany jest na uogólnienia, spekulacje, uproszczenia, nie zaprzestaje jednak podejmowania prób przeniknięcia przeszłości, chce bowiem spojrzeć na to malarstwo oczami Holendra żyjącego w XVII wieku. Odpowiadając na pytanie Zagańczyka: „Kto jest rzeczywistym bohaterem *Martwej natury z wędzidłem?*”, podkreśla, że interesuje go nie tylko malarstwo, ale także życie twórcy oraz kontekst ówczesnych relacji społecznych:

Trudno mi odpowiedzieć. Malarstwo po prostu. Ale – dookreśla Herbert – malarstwo w krwiobiegu społecznym. Torrentius – tam jest analiza jednego obrazu, ale jest też o jego życiu, jakieś przeciwstawienie spokojnego Terborcha szalonemu Torrentiusowi. To jest niewyczerpany ogród – malarstwo. Tu można powiedzieć tylko o jednym drzewie, ale całe bogactwo można zasugerować⁵¹.

Dlatego uwagi o sztuce Herbert łączy z socjologiczną czy ekonomiczną analizą warunków życia w siedemnastowiecznej Holandii. Niezwykle często snuje równoległe rozważania na temat znaczenia obrazów i losów ich twórców. Nie po to jednak, by w biograficzny sposób zinterpretować poszczególne dzieła, ale żeby zwrócić uwagę na fakt, że za każdym z nich stoi człowiek. Nieprzypadkowo głównym bohaterem interesującego nas eseju pisarz czyni nie tylko obraz, ale i jego twórcę, opowiada zarówno o *Martwej naturze z wędzidłem* z amsterdamskiego Rijksmuseum, jak i o Torrentiusie (czyli Johannesie van der Beecku).

go w konwencjonalny sposób. Następnie zwracano uwagę na umiejętności artystyczne i czysto techniczną sprawność. Chciano czerpać z obrazów przyjemność, a także móc je pokazywać. Wybór tematu często wyznaczała konkretna ściana, na której obraz miał zawisnąć”; „Ponieważ obrazy pełniły funkcję społeczną, innymi słowy, służyły do ozdabiania mieszczkańskich domów, ich rozmiary były niewielkie”.

⁵¹ Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, s. 206.

Ponieważ podjęty przez Herberta wątek biografii Torrentiusa został już szczegółowo omówiony przez Martę Smolińską-Byczuk⁵², chciałabym skupić się przede wszystkim na zaproponowanej przez Herberta interpretacji tej wyjątkowej siedemnastowiecznej martwej natury. Jak podkreśla Christopher Brown, namalowana w 1614 roku *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa, jako samodzielna kompozycja, reprezentująca gatunek *stilleven*, była czymś nowym na początku XVII wieku⁵³. Co istotne, obraz ten jest wyraźnym dowodem na to, że jego autor był zainteresowany zagadnieniami związanymi z wykorzystaniem w malarstwie zabiegów optycznych⁵⁴. Na wykreowaną przez Torrentiusa iluzję rzeczywistości zwraca uwagę Herbert, opisując ów niezwykle obraz:

Martwa natura z wędzidłem ma formę koła lekko spłaszczonego „na biegunach” i sprawia wrażenie nieznacznie wklęsłego zwierciadła. Za sprawą lustra przedmioty nabierają spotęgowanej, nabrzmiałej rzeczywistości. Wyrwane z otoczenia, które mąci ich spokój, wiodą życie majestatyczne i samowolne. Nasze codzienne, praktyczne oko zamazuje kontury, dostrzega tylko mętne, splecione smugi światła. Malarstwo zaprasza do kontemplacji rzeczy wzgardzonych, jednostkowych, odbiera im banalną przypadkowość – i oto zwykły kielich znaczy więcej niż znaczy, jakby był sumą wszystkich kielichów – esencją gatunku. (MNzW, s. 92)

Torrentius – zdaniem Herberta – nobilituje malowane przez siebie rzeczy. Podkreśla ich indywidualność, wyjątkowość. Za sprawą iluzyjnej gry z widzem dokonuje się – jakkolwiek paradoksalnie to nie

⁵² Zob. M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 77–86.

⁵³ „[W 1614 roku] Holenderska martwa natura była ciągle charakteryzowana przez tak zwane kompozycje »addytywne« i dwuwymiarowy styl, który znamionuje na przykład prace haarlemskich malarzy Nicolaesa Gillisa i Florisa van Dijcka”. Ch. Brown, *The Strange Case of Jan Torrentius: Art, Sex and Heresy in Seventeenth-Century Haarlem*, w: *Rembrandt, Rubens, and the Art of Their Time: Recent Perspectives*, „Papers in Art History from Pennsylvania State University” 1997, Vol. 11, s. 225.

⁵⁴ Zob. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 56–57; Ch. Brown, op. cit., s. 231.

zabrzmii – upodmiotowienie przedmiotu. Istotne jest również namalowane przez holenderskiego artystę światło, padające na przedstawione rzeczy⁵⁵: „Światło obrazu jest osobliwe – zimne, okrutne, chciałoby się rzec, kliniczne. Jego źródło znajduje się poza malarską sceną. Wąski snop jasności określa figury z geometryczną precyzją, ale nie penetruje głębi, zatrzymuje się przed gładką, twardą jak bazalt czarną ścianą tła” (MNzW, s. 92). Herbert zwraca uwagę na to, że za pośrednictwem światła przedmioty zostają wyodrębnione, nabierają kształtów. Znaczenie światła sprowadza zatem do funkcji kreowania iluzji rzeczywistości. Nie odsyła ono bowiem do innego porządku.

Problem światła, które zatrzymuje się na powierzchni przedmiotów przedstawianych na siedemnastowiecznych martwych naturach holenderskich, poruszał również Tadeusz Różewicz w liście adresowanym do Kazimierza Wyki. Poeta polemizuje tam z Makowskim, odnosząc się do rozważań malarza, które Wyka przywoływał w swojej pracy o autorze *Pamiętnika*⁵⁶:

Z Twoich rzeczy wznowiłem lekturę książeczki o Makowskim... jego wypowiedzi i stosunek do małych mistrzów i Rembrandta... myślałem o tym trochę... bo przecież Rembrandt jest na pewno malarzem „duży”, ale technikę – owo „mistyczne” światło mógł zobaczyć w „małych martwych naturach” choćby Claesza – TO SAMO ŚWIATŁO, które u „małego mistrza” jest na powierzchni (w kieliszku wina, w owocach, bułce), u Rembrandta poszło w głąb (czyli w duszę), światło z kieliszka czerwonego wina przeszło w ludzką twarz (postać), w ciało (w autoportretach także)... i to, co u tamtych było MAŁĄ MARTWĄ, to u Rembrandta jest czymś ŻYWYM – ale ZAGADNIENIA techniczne były wspólne i ta „metafizyka”, tajemnicze światło Rembrandta w istocie poczęło

⁵⁵ O roli światła na martwych naturach holenderskich pisał J. Czapski, „*La peste*”, w: idem, *Czytając*, s. 77: „Paru tonami zaledwie (jak w niektórych płótnach Corota lub w holenderskich martwych), środkami najoszczędniejszymi wyrażona jest forma i światło”.

⁵⁶ Komentując stosunek Makowskiego do Holendrów, Wyka stwierdzał, że dla artysty istniały: „Dwie wyspy o nierównie wymagającym klimacie: mali mistrzowie holenderscy i Rembrandt. Na zaludnionej przez owych majstrów umieszczał Makowski jakąś sielankę. Na zamieszkałej przez Rembrandta był tylko on i ostateczna prawda życia, ostateczny sens malarstwa w ogóle”. K. Wyka, *Makowski*, Kraków 1973, s. 133–134.

się z tych małych światełek, które świecą na martwych naturach małych mistrzów. Tak ja te sprawy widzę. I wydaje mi się, że to Makowskiemu uciekło⁵⁷.

Różewicz – inaczej niż Herbert – twierdzi, że „światelka, które świecą na martwych naturach małych mistrzów”, mimo iż nie docierają do wnętrza przedmiotów, stają się załącznikiem tego, co moglibyśmy nazwać metafizycznym wymiarem przedstawienia. A zatem są nie tylko dowodem technicznej sprawności, ale odsyłają do czegoś, co przekracza złudzenie materialności reprezentowanych rzeczy. Również autor *Delty* podejmuje interpretacyjne próby przeniknięcia iluzyjnej powierzchni martwej natury, nie po to jednak, by – jak Różewicz – dostrzec „mistyczny” potencjał malowanego przez Holendrów światła, ale by dotrzeć do alegorycznego klucza, pozwalającego odkryć drugie dno *stilleven*.

Herbert podkreśla, że martwa natura Torrentiusa od razu wzbudziła w nim niepokój, podejrzliwość. W jego opinii zarówno układ kompozycyjny, jak i dobór przedmiotów nie był przypadkowy: „Od początku towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się coś znacznie więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażone przedmioty łączą się jakby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera posłanie, zakłęcie być może, utrwalone literami zapomnianego języka” (MNzW, s. 94). Mogło to wynikać z faktu, że poeta miał świadomość, iż siedemnastowieczne martwe natury holenderskie kryją liczne motywy, których alegoryczne sensy „są już dla nas – podkreślał Huizinga – na zawsze niedostępne”⁵⁸.

⁵⁷ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w: idem, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 108–109.

⁵⁸ Zob. J. Huizinga, op. cit., s. 124: „Niektóre aspekty sztuki dawnych twórców są już dla nas na zawsze niedostępne. Jest ona pełna tajemniczych odniesień, z których wiele nie będziemy w stanie pojąć nawet po najbardziej dogłębnych studiach. Każdy pąk w kompozycjach kwiatowych jest symbolem, a temat każdej martwej natury nie tylko odnosi się do rzeczywistości, ale ma także znaczenie emblematyczne”. Na ten temat zob. również: E. de Jongh, *The Interpretation of Still-Life Paintings: Possibilities and Limits*, w: *Still-Life in the Age of Rembrandt*, s. 27–37.

W przypadku *Martwej natury z wędzidłem* dysponujemy jednak istotnymi wskazówkami. Zdaniem badaczy Torrentius nawiązuje w swoim dziele do emblematu *Elck wat Wils* (co można przetłumaczyć: *Każdemu podług smaku*) pochodzącego z *Sinnepoppen* Roemera Visschera⁵⁹. Ten pierwszy niderlandzkojęzyczny zbiór emblematów ukazał się w Amsterdamie w 1614 roku, a więc w tym samym, w którym Van der Beeck namalował swoją *Martwą naturę z wędzidłem*. Ów ważny trop interpretacyjny oświetla nieco tajemnicze dzieło Torrentiusa, nie wyjaśnia jednak wszystkiego. Jak podkreśla Lawrence O. Goedde, błędem jest sprowadzenie sensu martwej natury do znaczenia emblematu, który był źródłem ikonograficznego nawiązania. Nie można bowiem uzgodnić tych dwóch form reprezentacji⁶⁰. Dzieło malarskie nie jest wszak emblematem, który – oprócz alegorycznego przedstawienia – zawiera również motto i tekst literacki, będący komentarzem do rysunku⁶¹. Na obrazie Torrentiusa pojawia się co prawda aforyzm, który moglibyśmy zestawić z emblematycznym mottem, nie ma jednak krótkiego utworu literackiego, tłumaczącego alegoryczną wymowę przedstawienia. Ponadto malarz dysponuje innymi środkami artystycznego wyrazu.

Przyjrzyjmy się teraz zdaniu, umieszczonemu przez malarza na białej kartce, odpowiadającemu zapisanej tam również partyturze muzycznej. Herbert proponuje własny przekład enigmatycznego sformułowania „Wat bu-ten maat be-staat, int on-maats / qaat verghaat”⁶²:

Oto jak rozumiem ów tekst wpisany w obraz Torrentiusa:

To, co istnieje poza miarą (ładem)
w nadmiarze (beładzie) zły swój koniec znajdzie.

[...] Konstrukcja myślowa wiersza opiera się na antynomii harmonii i chaosu, czyli rozumnej formy i bezkształtnej materii, która

⁵⁹ Na ten temat zob. I. Bergström, op. cit., s. 165, 308; S. Slive, *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London 1995, s. 277–278.

⁶⁰ Zob. L. O. Goedde, op. cit., s. 35.

⁶¹ Na temat emblematu jako gatunku zob. R. Krzywy, *Emblemat*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 202–204.

⁶² Propozycje interpretacji tego dwuwiersza omawia Ch. Brown, op. cit., s. 225.

w kosmologiach wielu religii była ciemnym tworzywem czekającym na boski akt stworzenia. W kategoriach etycznych martwa natura Torrentiusa nie jest wcale, jeśli moje przypuszczenia są słuszne, alegorią *Vanitas*, lecz alegorią jednej z kardynalnych cnót, zwanej umiarkowanie, *Temperantia*, *Sophrosyne*. Taką właśnie interpretację narzucają wyobrażone przedmioty – wędzidło, cugle namiętności, naczynia, które nadają kształt bezforemnym płynom, a także kielich napełniony tylko do połowy, jakby przypominał chwalebny zwyczaj Greków – mieszania wina z wodą. (MNzW, s. 95)

Interpretacja dwuwiersza prowadzi poetę do wniosku, że znajdująca się w Rijksmuseum martwa natura jest alegorią umiarkowania. Podobne tezy stawiają również historycy sztuki, łączący aforyzm z chwającym umiar emblematem Visschera. Nierozwiązana pozostaje jednak kwestia, pomijanej często przez badaczy, partytury. Jej analiza pozwala bowiem dostrzec w sentencji popełniony przez Torrentiusa błąd, który Herbert tłumaczy jako celowy, powołując się na błyskotliwą interpretację Pietera Fischera⁶³:

Jest doprawdy rzeczą zastanawiającą, dlaczego nikt nie zauważył oczywistego błędu w tekście Torrentiusowego dwuwiersza. Wszyscy, ale to wszyscy, odczytywali słowo *qaat* (zło), podczas gdy w obrazie jest wyraźnie, czarno na białym, *qaat*. Można powiedzieć, że malarz nie był zbyt mocny w ortografii, gdyby nie fakt, iż nad tym słowem znajduje się nuta, która łamię harmonię („h” a nie – jak powinno być – „b”). Jest to więc zamierzony, zupełnie świadomy podwójny błąd pisowni i muzyki, zburzenie zasad języka i melodii, symboliczne naruszenie porządku. W średniowieczu ten zabieg kompozytorsko-moralistyczny nosił nazwę *diabolus in musica* – i towarzyszył zwykle słowu *peccatum*. (MNzW, s. 98)

Mogłoby się wydawać, że za sprawą tej analizy da się odnaleźć miejsce wspólne między podjętą w martwej naturze przewrotną grą a burzliwą biografią Torrentiusa. Herbert nie ufa takim rozstrzyg-

⁶³ Zob. P. Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries. Musik auf niederländischen Gemälden im 16. und 17. Jahrhundert*, Amsterdam 1972, s. 74–84.

nięciom⁶⁴ i porzuca ten interpretacyjny trop. Z jednej strony bowiem poetę intrygują odkrycia badaczy, którzy dowodzą, że *Martwa natura z wędzidłem* obfituje w ukryte znaczenia, z drugiej jednak jest pełen pokory wobec dzieła. Wystarczy dostrzec, że obraz emanuje własnym światłem, a więc – tłumaczy Herbert – że istnieje coś, co możemy nazwać klarownością malarskiej reprezentacji:

Na koniec należy postawić pytanie, czy dzieło Torrentiusa – tak wspaniale cielesne i klasycznie zamknięte – domaga się istotnie zawyłych wyjaśnień, które wykraczają poza ramy jego samoistnego świata. Jest dla nas rzeczą obojętną, jakie duchy – złe czy dobre, mądre czy szalone – inspirowały pracę malarza. Obraz przecież nie żyje odbitym blaskiem sekretnych ksiąg i traktatów. Ma światło własne – jasne i przenikliwe światło oczywistości. (MNzW, s. 99)

Herbert nie neguje alegorycznej wymowy dzieła Holendra, stara się jednak pokazać, czym w pierwszej kolejności jest dla niego *stilleven*. Pisarz podkreśla, że widz, który staje przed martwą naturą, dostrzeżga najpierw jej „światło własne – jasne i przenikliwe światło oczywistości”, czyli to, że jest ona po prostu przedstawieniem przedmiotów, ich portretem. Podziwiając je, odbiorca odczuwa ową Pliniuszową „radość nieskończoną”, czerpie przyjemność z patrzenia na rzecz, a więc z iluzji realnego, jaką oferuje mu *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa.

Przedstawiona przez Herberta interpretacja *Martwej natury z wędzidłem* jest ambiwalentna. Z jednej strony bowiem stara się on – podobnie jak Czapski – spojrzeć na obraz okiem niewinnym, z drugiej zaś – proponuje imponującą, rozbudowaną alegorezę dzieła Torrentiusa. A więc, inaczej niż autor *Patrząc*, poeta stara się wówczas czytać obraz, docierając do alegorycznego znaczenia portretowanych przedmiotów. Czapski nie zaakceptowałby takiego punktu

⁶⁴ Poeta powtarza interpretacyjną tezę w zakończeniu eseju: „W spadku pozostawił nam alegorię powściągliwości – dzieło wielkiej dyscypliny, samowiedzy i ładu, jakby sprzeczne z jego szalonym egzystencjalnym doświadczeniem. Ale tylko prostaczkowie i naiwni moralizatorzy domagają się od artysty przykładowej harmonii życia i dzieła” (MNzW, s. 99).

widzenia. Przywołuje on „martwe” Holendrów, by snuć rozważania na temat tego, co stanowi istotę malarskości. W jego opinii w przypadku *stilleven* należy mówić o oddaniu czystego widzenia, niezapośredniczonego w kulturowym kontekście – a więc o sztuce, która nie musi dokonywać „transpozycji estetycznej”, o sztuce wydobywającej „wartości czysto malarskie”, nie zaś literackie.

Herbert z kolei dokonuje alegorezy *Martwej natury z wędzidłem*, ale nie staje wyłącznie po stronie literatury. Jego podejście – jak starałam się dowieść – nie jest jednoznaczne. W moim przekonaniu poeta celowo zderza dwie wizje. Akcentując znaczenie powściągliwości, podkreśla, że przestaje być ona jedynie punktem dojścia alegorycznej lektury obrazu, ale okazuje się wartością samą w sobie – propozycją interpretacyjnego umiaru. Pisarz łączy w ten sposób wątek antropologiczny z estetycznym, wskazując na możliwość uzgodnienia malarskiego i literackiego widzenia rzeczy.

Realizm metafizyczny – Miłosz i „Holendrzy malujący martwe natury”

*To nieprawda, że wywodzę się z dziewiętnastego wieku.
Wywodzę się z siedemnastego wieku*.*

Redagowany przez Wayne’a Franitsa tom *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered* (1997), w którym po raz kolejny zostało postawione pytanie o możliwość realistycznej lektury malarstwa holenderskiego złotego wieku, otwiera angielski przekład wiersza *Realizm* Czesława Miłosza⁶⁵. W książce badacze poddają rewizji pojęcie „realizm” – nie przypomina ono już w tym ujęciu

* Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988, s. 157. Dalej jako CzMAP i numer strony.

⁶⁵ Cz. Miłosz, *Realism*, trans. Cz. Miłosz, R. Hass, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. W. Franits, Cambridge 1997, s. VI. Wiersz jest przedrukowany za anglojęzycznym wydaniem: idem, *Facing the River*, trans. Cz. Miłosz, R. Hass, Hopewell 1995.

dziewiętnastowiecznej kategorii, przy pomocy której opisywano wpływ holenderskiego malarstwa rodzajowego (*peinture de genre*) na rozwój powieści realistycznej⁶⁶.

Zastosowanie dziewiętnastowiecznego terminu „realizm” w odniesieniu do malarstwa holenderskiego złotego wieku jest – jak dowodzą badacze – anachronizmem. Jednak czy zarzut ten dotyczy także wiersza Miłosza? Sądzę, że nie. Jego wizji sztuki zawartej w wierszu *Realizm*⁶⁷, pochodzącym z wydanego w 1994 roku tomu *Na brzegu rzeki*, nie można w pełni utożsamiać z tak rozumianym anachronizmem. Celem poety nie jest bowiem syntetyczne ujęcie malarstwa holenderskiego złotego wieku z wykorzystaniem pojęcia „realizm” jako klucza interpretacyjnego (choć początkowo mogłoby się tak wydawać), ale stworzenie „definicji” realistycznej techniki twórczej (zarówno malarskiej, jak i poetyckiej), która zakłada nieustanne ponawianie wysiłku zbliżania się do rzeczywistości z jednoczesną świadomością, że te zabiegi zawsze pozostaną wyłącznie pracą w języku (malarskim lub poetyckim).

„Realistyczne” gatunki

Co dokładnie ma na myśli Miłosz, gdy używa sformułowania „holenderskie malarstwo” (R, s. 25)? Które obrazy? Jakich artystów? Na pytania te nie odnajdziemy precyzyjnych odpowiedzi. Poeta przywołuje bowiem tyleż konkretne dzieła sztuki, co poetykę wybranych przez siebie gatunków malarskich, które – warto dodać – w XIX stuleciu zostały uznane za największe osiągnięcie holenderskiej sztuki złotego wieku. To pozwala nam dookreślić przedmiot zainteresowań poety. Możemy wszak stwierdzić, że Miłoszowi chodzi nie o „holenderskie malarstwo” w ogóle, ale o to najsłynniejsze – siedemnastowieczne.

⁶⁶ Zob. P. Demetz, *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 1963, No. 2, s. 97–115; R. Bernard Yeazell, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton–Oxford 2008.

⁶⁷ Cz. Miłosz, *Realizm*, w: idem, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 25–26. Dalej jako R i numer strony.

Istotne jest to, że na podstawie pojawiających się w wierszu krótkich fragmentów odwołujących się do poetyki obrazów holenderskich, dość łatwo i precyzyjnie da się zidentyfikować cztery gatunki malarskie wymienione przez poetę: martwą naturę, pejzaż, malarstwo rodzajowe oraz portret. Nie ma zatem gatunków najwyżzej cennionych w obowiązującej w XVII stuleciu klasycznej hierarchii – scen historycznych, mitologicznych czy religijnych. Miłosz zupełnie nie bierze pod uwagę ówczesnych klasyfikacji. Podobnie jak Arthur Schopenhauer (cytowany w *Przedmowie do Wypisów z ksiąg użytecznych*), przyznaje pierwszeństwo martwym naturom:

Spośród dzieł malarstwa Schopenhauer najwyższemu stawiał holenderskie martwe natury: „To właśnie widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wzniesli trwałą pomnik swemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciszonym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplerować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie”⁶⁸.

Kontemplacja przedmiotów, ich istnienia, leży u podstaw *stillevens*. Dzięki takiemu „obiektywnemu” podejściu do sztuki siedemnastowieczni malarze holenderscy zbliżali się do prawdy przedstawienia. Komentując w *Postscriptum* cytat wypisany ze *Świata jako woli i przedstawienia*, Miłosz stwierdzał:

⁶⁸ Idem, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 2000, s. 14. Dalej jako WzKU i numer strony. W przywołanym cytacie Miłosz umieszcza fragment *Drugiego rozpatrywania świata jako przedstawienia*, który w przekładzie Jana Garewicza brzmi nieco inaczej: „Świadczą o tym owi znakomici Holendrzy, którzy taki, czysto obiektywny ogląd kierowali ku przedmiotom zupełnie nieważnym; trwałym pomnikiem ich obiektywności i spokoju ducha jest MARTWA NATURA, którą widz-esteta ogląda ze wzruszeniem, gdyż uprzytomnia mu ona spokojny, uciszony, wolny od woli stan ducha artysty, niezbędny, by rzeczy tak mało ważne oglądać równie obiektywnie, obserwować tak uważnie [...]”. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 309.

„Duchowy spokój”, „spokojny, uciszony stan umysłu”, „kontemplowanie rzeczy”: nie każda więc postawa podmiotu jest równouprawniona. I, rzekłbym, poznawalność czy niepoznawalność świata zewnętrznego wobec naszego umysłu schodzi na plan dalszy, bo ważne jest samo poddanie się, utożsamienie (z holenderską martwą naturą), w przeciwieństwie do wyobraźni agresywnej, która zaczyna się od „Ja”⁶⁹.

Miłosz już wcześniej w *Ziemi Ulro* akcentował znaczenie sztuki jako kontemplacji, czyniąc Schopenhauera patronem takiego sposobu myślenia:

Ekstaza w wierszu, w malowidle, czy bierze się z czego innego niż zapamiętanego szczegółu? I jeżeli dystans jest istotą piękną, bo przez dystans rzeczywistość zostaje oczyszczona – oczyszczona z woli życia, z całej naszej drapieżnej żądzy posiadania i władania, rzekłby Schopenhauer, wielki teoretyk sztuki jako kontemplacji – to właśnie dystans osiąga się wtedy, kiedy świat ukazuje się we wspomnieniu. Tak – ale i wręcz przeciwnie. Bo chwila i ruch, przebieg, to nie to samo, a nawet pozostają wobec siebie w przeciwieństwie⁷⁰.

Dla Miłosza, jak dla Holendrów, najistotniejsza jest czysta obecność rzeczy, objawiająca się momentalnie i w tej chwili olśnienia utrwalona – rozumiana jako niezakłócone, nieprzerwane trwanie kontemplowanych przedmiotów. Odbiorca skłania się wówczas ku realistycznej lekturze obrazów. Nie może dziwić zatem fakt, że w *Realizmie* to martwe natury, szczególnie wychylone ku przedmiotom, zostają opisane jako pierwsze:

A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb⁷¹
Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć. (R, s. 25)

⁶⁹ Cz. Miłosz, *Postscriptum*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 118.

⁷⁰ Idem, *Ziemia Ulro*, przedmowa ks. J. Sadzik, Paryż 1985, s. 24–25.

⁷¹ Sadzę, że dwukrotne pojawienie się słowa „chleb” najprawdopodobniej nie jest tutaj zabiegiem celowym, ale zwykłym niedopatrzaniem poety, powtórzenie to nie pojawia się bowiem w angielskim przekładzie wiersza – „chleb”, który był wymieniony jako pierwszy, zostaje zastąpiony przez „dzbanek”: „[...] And yet this here: / A jar, a tin plate, a half-peeled lemon, / Walnuts, a loaf of bread –

Przed naszymi oczami stają nagle typowe martwe natury holenderskie, na myśl przychodzą nazwiska: Willem Claesz. Heda, Pieter Claesz., Jan Davidsz. de Heem, Willem Kalf. Jednak Miłoszowi nie chodziło tylko o to, by odwołać się do poetyki gatunku „martwa natura”. Poeta chciał przede wszystkim podkreślić znaczenie istnienia rzeczy, które od widza domagają się wyłącznie jednego – potwierdzenia tego istnienia, wiary w ich realny byt w świecie, nie na obrazie. Malarska reprezentacja ma za zadanie pośredniczyć między człowiekiem a rzeczywistością, będąc hołdem dla niej. Miłosz prowadzi swoje poetyckie rozważania nieco dalej, stara się dowieść, że zostaje wzmocniona nie tylko obecność przedmiotów, ale i osoby, która je podziwia. Istotny okazuje się w tym kontekście inny fragment analizowanego wiersza:

Więc wchodzę między tamte krajobrazy,
 Pod niebo chmurne, skąd wystrzela promień
 I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku.
 Albo na brzeg zatoki, gdzie chaty, czółna,
 I na żółtawym lodzie maleńkie postacie. (R, s. 25)

Mamy tu do czynienia z opisem holenderskiego pejzażu. Wersy mówiące o „niebie chmurnym, skąd wystrzela promień”, pod wpływem którego tworzy się „plama blasku”, przywodzą na myśl znajdujący się w paryskim Luwrze *Promień słońca* (ok. 1660) autorstwa Jacoba van Ruisdaela. Obraz ten w dziewiętnastowiecznej Francji został uznany za jedno z arcydzieł północnoniderlandzkiego malarstwa pejzażowego⁷²:

Dominantą tej wyrafinowanej kolorystycznie, subtelnie i płynnie malowanej panoramy – pisze Agnieszka Rosales Rodríguez – [...] jest tytułowy promień. Światło, którego źródła oko widza nie dostrzega, śledząc

last, and so strongly / It is hard not to believe in their lastingness”. Idem, *Realism*, s. VI.

⁷² Zob. A. Rosales Rodríguez, *Ruisdael poeta. Zmyślenie i prawda – dylematy pejzażysty*, w: eadem, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 155, 170–172.

jedynie jego drogę przez szczelinę w chmurach, w dyskretny sposób nadaje idyllicznej scenarii atmosferę grozy nadciągającej burzy. [...] Odkrycie dla malarstwa nieba z nieustannie przeobrażającymi się konfiguracjami chmur, chwilowym światłem i atmosferą było zatem [...] zasługą starych mistrzów holenderskich⁷³.

Miłosz przywołuje zatem motywy charakterystyczne dla holenderskiego malarstwa złotego wieku. *Promień słońca* Van Ruisdaela odpowiada opisowi, który pojawił się w wierszu. Nieprzypadkowo Miłosz przywołuje „niebo chmurne”. Za holenderskiego mistrza w przedstawianiu obłoków jest uważany właśnie autor *Promienia słońca*. John Walsh podkreśla, że „Van Ruisdael [...] był jednym z najdokładniejszych obserwatorów nieba i malował chmury różnego typu, niespotykane w pracach innych artystów. (Co nie dziwi w kontekście mozołnej precyzji, z jaką oddawał drzewa i krzewy⁷⁴). Niemniej jednak, kombinacje i rekombinacje chmur na jego obrazach są dowolne⁷⁵. Z kolei opis „brzegów zatoki” przypomina twórczość Jana van Goyena czy Salomona van Ruysdaela⁷⁶, a znajdujące się „na żółtawym lodzie małe postacie” kojarzą się z obrazami Hendricka Avercampa – holenderskiego „ojca” pejzaży zimowych⁷⁷. Oczywiście, nie należy ulegać zbyt łatwej pokusie porównania na poszukiwaniu malarskich pierwowzorów obrazów przywołanych w *Realizmie*. Jestem przekonana, że Miłoszowi chodziło nie tyle o stworzenie kun-

⁷³ Ibidem, s. 171.

⁷⁴ Zob. P. Ashton, A. I. Davies, S. Slive, *Jacob van Ruisdael's Trees*, „Arnoldia” 1982, No. 42, s. 2–31.

⁷⁵ J. Walsh, *Skies and Reality in Dutch Landscape*, w: *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, eds. D. Freedberg, J. de Vries, Santa Monica 1991, s. 103.

⁷⁶ Zob. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, ed. P. C. Sutton, Boston 1987.

⁷⁷ Na temat holenderskich pejzaży zimowych zob. *Hendrick Avercamp 1585–1634, Barent Avercamp 1612–1679. Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*, eds. A. Blankert et al., Amsterdam 1982; *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, eds. P. Roelofs et al., Amsterdam 2009; *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, ed. A. van Suchtelen, with contributions by F. J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, The Hague–Zwolle 2006.

sztownej serii mikroekfraz, ile o podzielenie się pewną istotną refleksją światopoglądową.

Cytowany wcześniej fragment, mówiący o martwej naturze, znajdujący się w *Wypisach z ksiąg użytecznych*, poprzedza ważna uwaga (również tutaj Miłosz odwołuje się do rozważań Schopenhauera), dotycząca możliwości roztopienia się „ja” patrzącego w krajobrazie. Poeta notuje: „Sztuka wyzwala i oczyszcza, a jej zapowiedzią są te krótkie chwile, kiedy patrzymy na piękny krajobraz, zapominając o sobie, kiedy znika, roztopia się wszystko, co nas dotyczy, i nie ma znaczenia, czy oko, które patrzy, jest okiem żebraka czy króla” (WzKU, s. 14). Poetyckie wyznanie patrzącego: „Więc wchodzę między tamte krajobrazy”, byłoby zatem świadectwem przeniknięcia do malarskiej reprezentacji. To, co przedstawione na obrazie, jest wzmocnione za sprawą obecności osoby, która podziwia. Natomiast dzięki momentalnemu olśnieniu istnienie patrzącego „wyzwala się i oczyszcza” z tego, co subiektywne, ulega swoistemu zobiiektywizowaniu⁷⁸. W *Realizmie* odnajdujemy jeszcze jeden opis zapomnienia o „ja” i „zamieszkania” w obrazie. Są to wersy przywołujące holenderski portret:

Raduj się, dziękuj! Więc dobyłem głosu
I złączyłem się z nimi w chóralnym śpiewaniu
Pośród kryz, koletów, spódnic atlasowych,
Już jeden z nich przeminionych dawno. (R, s. 25–26)

Opisane w wierszu doświadczenie przeszłości jest właśnie próbą umieszczenia siebie między postaciami z holenderskich portretów (indywidualnych lub grupowych), przedstawionych przy pomocy enumeracji i synekdochy: „pośród kryz, koletów, spódnic atlasowych”. Nieprzypadkowo to przedmioty, których materialne istnienie powinna kontemplować każda wielka sztuka, użyte są jako *pars pro*

⁷⁸ „Głównym obiektem krytyki i źródłem antymodernistycznej kampanii pisarza jest – jak podkreśla Ryszard Nycz – [...] przede wszystkim radykalna »subiektywizacja« poznania”. R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: Czesława Miłosza tropienie realności, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 179.

toto ludzi. Miłoszowi chodzi bowiem o oddanie – jak pisał Jan Błoński – „doznań zmysłowych tak intensywnych, że prowadzą one do roztopienia się podmiotu w przedmiocie”⁷⁹. Co istotne, poeta diagnozuje w ten sposób także swoją „niewspółczesność” – czerpie przyjemność z zadomowienia się w przeszłości, jest jednym z „przemienionych dawno”. Obcowanie z dziełem sztuki, wtopienie się w nią, staje się rodzajem bezpośredniego doświadczenia historii. Miłosz identyfikuje się z bohaterem zbiorowym siedemnastowiecznego malarstwa północnoniderlandzkiego, przyłączając się do chóru głoszącego pochwałę istnienia.

Do pełnego repertuaru „typowych” gatunków holenderskich brakuje jeszcze malarstwa rodzajowego. Jego skrótowna charakterystyka pojawia się bezpośrednio przed wykrzyknieniem „Raduj się, dziękuj!”, otwierającym drogę ku holenderskim portretom:

Splendor (i najzupełniej niepojęty)
 Okrywa popękany mur, śmietnisko,
 Podłogę karczmy, kaftany biedaków,
 Miotłę i ryby skrwawione na desce. (R, s. 25)

Charakterystykę niskich tematów, odpowiednich dla scen rodzajowych, sprowadzono – jak to było w przypadku portretu – do ciągu synekdoch. I znów rzecz, czyli to, co materialne, zostaje wywyższona. Sztukę rodzajową otacza „splendor” nieprzystający do rangi poruszanej przez nią problematyki. Zdaniem Miłosza nie ona bowiem jest najistotniejsza. Na obrazach, które malowali Adriaen van Ostade, Pieter de Hooch, Jan Steen czy Nicolaes Maes, należy podziwiać szczegół, bo właśnie odnosząc się do przedmiotów, których istnienie możemy dotykalnie sprawdzić, orzekamy o własnej obecności.

Mimo że Miłosz stara się unikać łatwych tez, nie do końca udaje się mu uciec od ugruntowanego, lecz – tak naprawdę – dość pobieżnego czy jednostronnego sądu na temat sztuki holenderskiej złotego wieku. Wybierając taką, a nie inną malarską reprezentację, decydując

⁷⁹ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 210.

się na „realistyczny” klucz, powtarza dziewiętnastowieczny stereotyp, ukazuje północnoniderlandzkie obrazy tylko z pewnej perspektywy, niejako jednowymiarowo. Kojarzy je wyłącznie z tak zwanymi „realistycznymi”, niskimi gatunkami, będącymi „portretem” laickiej Holandii. Kierowany w stronę Miłosza zarzut powielenia dziewiętnastowiecznego, zideologizowanego sposobu myślenia o szczytowych osiągnięciach malarstwa holenderskiego musi jednak zostać osłabiony. Choćby identyczny okazuje się tu katalog typowo holenderskich gatunków, zaproponowana przez poetę definicja realizmu jest – na co zwracałam już uwagę – zupełnie odmienna od tej, która zrodziła się i utrzymała w XIX stuleciu. Miłosz podkreślał wszak: „Warunkiem silnej sztuki jest [...] związek z rzeczywistością, czego nie należy jednak interpretować na sposób dziewiętnastowieczny”⁸⁰.

Realizm przeciwko klasycyzmowi, czyli „tęsknota do doskonałej *mimesis*”

Spróbujmy zatem zrekonstruować sformułowaną przez pisarza definicję realizmu. W czwartym wykładzie ze *Świadectwa poezji* zatytułowanym *Spór z klasycyzmem* Miłosz podkreśla, że „wszelkie próby zamknięcia świata są i będą daremne; istnieje zasadnicza niewspółmierność pomiędzy naszym językiem i rzeczywistością”⁸¹. W takiej sytuacji artysta, jeśli zdecyduje się tworzyć, musi pogodzić się z ograniczeniami sztuki. Miłosz proponuje więc rozwiązanie, zdawałoby się, najprostsze: „posługujemy się konwencjami, wiedząc, że są jedynie konwencjami” (SzK, s. 68) – stwierdza. Te wnioski prowadzą poetę do wyodrębnienia dwóch przeciwstawnych (ale, jednocześnie, istniejących obok siebie) tendencji leżących, w jego przekonaniu, u podstaw literatury – klasycyzmu i realizmu:

[...] chodzi mi – pisze Miłosz – o uświadomienie sobie i słuchaczom, że istnieje spór, który w przybliżeniu można określić jako spór pomiędzy klasycyzmem i realizmem. Jest to zderzenie dwóch tendencji,

⁸⁰ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w: idem, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 165.

⁸¹ Idem, *Spór z klasycyzmem*, w: idem, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 1990, s. 67. Dalej jako SzK i numer strony.

niezależne od literackiej mody danego okresu i od zmieniających się znaczeń słowa klasycyzm i słowa realizm. Te sprzeczne tendencje przebywają również w jednym człowieku. Trzeba powiedzieć, że konflikt ten nigdy się nie zakończy i że pierwsza tendencja w takich czy innych odmianach zawsze góruje, a druga jest głosem sprzeciwu. (SzK, s. 71)

Zdaniem Miłosza pisarstwo to praca w języku. Dlatego – przekonuje – dominująca jest technika klasycystyczna, stawiająca na pierwszym miejscu formę. Jednakże wszelkie próby sprzeciwienia się jej sprawiają, że do głosu dochodzi realizm, który – co istotne – jest także konwencją:

Twierdzę, że każdy poeta w momencie pisania dokonuje wyboru pomiędzy nakazami poetyckiego języka i wiernością wobec tego, co rzeczywiste. Jeżeli przekreśla słowo i zastępuje je innym, dlatego że wers jako całość zyskuje w ten sposób na zwartości, idzie za praktyką klasyków. Jeżeli natomiast przekreśla słowo dlatego, że nie oddaje ono jakiegoś zaobserwowanego szczegółu, skłania się ku realizmowi. Jednak te dwie operacje nie dadzą się wyraźnie rozdzielić, są ze sobą splecione. (SzK, s. 74)

Niemożliwe jest jednoznaczne i ostateczne rozdzielenie klasycyzmu i realizmu – rozumianych jako dwie artystyczne tendencje. Zdaniem Miłosza one cały czas prowadzą ze sobą walkę o pierwszeństwo. W tym sensie wiersz *Realizm* dostarczałby dowodu na to, że Miłosz, tak jak siedemnastowieczni malarze holenderscy, opowiada się po stronie konwencji realistycznej jako tej, która znajduje się bliżej świata, tego, co materialne, ale nie jest z nim tożsama, ponieważ tak czy inaczej musi operować konwencjami. Realizm malarstwa holenderskiego byłby zatem – według Miłosza – jedynie techniką artystyczną, podobnie jak realizm jego pisarstwa. Chodzi więc nie tyle o podobną wizję rzeczywistości, ile o taką samą koncepcję twórczości: o opowiedzenie się – w nieustannym i niedającym się zażegnać sporze między klasycyzmem a realizmem – po stronie tego drugiego:

Przeciwstawiając wierność wobec rzeczywistości klasycyzmowi, pozostawiam na boku wszelkie spory o realizm, tak mocno kojarzące się nam z powieścią XIX wieku. Nie bierzemy już teorii o „lustrze życia”

dosłownie, skoro straciliśmy niewinność i wiemy, że rzeczywistość przybiera kształt w umyśle dzięki mediacji języka i że umysł nie może do niej dotrzeć bez tej mediacji. (SzK, s. 74)

Diagnozowana przez poetę „utrata niewinności” wiąże się z nowoczesną świadomością językowego pośrednictwa, rodzącą „tęsknotę do doskonałej *mimesis*” (SzK, s. 77), a tej – rzecz jasna – sztuka nie jest w stanie osiągnąć. Podobne tezy Miłosz stawia w tekście *Odkleja się*, pochodzącym z *Pieska przydrożnego*:

Dzieje się tak, że chodzimy, patrzymy, dręczy nas współczucie albo gniew, i nagle sobie uświadamiamy, że ta cała rzeczywistość jest poza słowami. [...] Od tej rzeczywistości zgrzebnej, poznawanej w najzwyczajniejszy sposób, odkleiła się druga, autonomiczna, zamknięta w języku, do pierwszej niepodobna. Zdumieni, zapytujemy siebie, czy to sen? Fatamorgana? Tkanina znaków mowy spowija nas niby kokon i okazuje się dostatecznie mocna, żebyśmy zaczęli wątpić o świadectwie naszych zmysłów.

Takie przeżycie usposabia nieufnie do literatury. Skłania też do żądania od niej realizmu, co kończy się zwykle łże-realizmem, i prawdopodobności, której nikt by nie zniósł. W dziewiętnastym wieku mówiono o powieści, że powinna być „lustrem obnoszonym po gościńcu”, ale „realistyczne” powieści kłamały na potęgę, usuwając z pola widzenia tematy niepożądane albo zabronione⁸².

Także w wierszu *Realizm* pojawiają się fragmenty, które można potraktować jako dowód na to, że żyjemy w świecie deziluzji:

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbывamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności. Godzimy się,
Że te drzewa za oknem, które chyba są,
Udają tylko drzewiastość i zieleń,
I że język przegrywa z wiązkami molekuł. (R, s. 25)

⁸² Idem, *Odkleja się*, w: idem, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 266.

Miłosz pokazuje, że istnieje granica między sztuką a rzeczywistością. Granica, której przekroczenie jest niemożliwe. Poeta przeciwny jest jednak postawie wyrażającej bezsilność, równoznacznej ze zwróceniem się wyłącznie ku językowi, i otwarcie ją krytykuje: „Tak, nie da się zaprzeczyć, władza języka nad nami jest wielkim odkryciem naszych czasów. [...] Ale właśnie opór przeciwko temu w imię rzeczywistości przesądza o moim ataku na sztukę pisanego słowa”⁸³. Miłosz proponuje, by z rzeczywistości, czyli czegoś, co istnieje „POZA JĘZYKIEM”, uczynić „dotykalny i odczuwalny sprawdzian”⁸⁴ dla sztuki. I, co niezwykle istotne, w jego opinii to nie sztuka góruje nad rzeczywistością, ale rzeczywistość przewyższa wszelkie dokonania sztuki: „język przegrywa z wiązkami molekuł”, a więc ze światem materialnym.

Sformułowanie „wiązki molekuł” pojawia się także w *Wypisach z ksiąg użytecznych*, kiedy Miłosz analizuje wpływ rozwoju nauki na kondycję podmiotu: „To piękne, kiedy podmiot ma dość roboty z przedmiotem, starając się go poznać i opanować. Ale kiedy ów przedmiot, czyli świat zewnętrzny, rozpryskuje się na tysiąc odłamków, drzazg, fragmentów, wiązek molekuł i podmiot zostaje sam, skazany na skrajny subiektywizm? Po czym zacznie kwestionować swoje istnienie” (WzKU, s. 11). Trudność rodzi się wtedy, kiedy artysta zaczyna zastanawiać się nad ontologicznym statusem rzeczy i nie zakłada, że one po prostu są, ale podaje fakt ich istnienia w wątpliwość:

Ogromnie trudne to filozoficzne pytanie: czy rzeczy naprawdę istnieją, czy tylko nam się tak wydaje? A jeżeli istnieją, to czy są takie, jak my je widzimy? Od siedemnastego wieku trwa ciągła o tym debata, podsycona przez odkrycia nauki, która nie sprzyja naszej chęci polegania na pięciu zmysłach, bo przecie nic one nam nie opowiedzą o atomowej i molekularnej strukturze materii. (WzKU, s. 87)

Autor *Wypisów z ksiąg użytecznych* oczywiście jest po stronie tych, którzy wierzą w istnienie rzeczy. Nieco żartobliwie nazywa się wyznawcą „skrajnego realizmu”. „Wolę wierzyć – mówił Aleksandro-

⁸³ Idem, *Niemoralność sztuki*, s. 166–167.

⁸⁴ Ibidem, s. 167.

wi Fiutowi – że jest koniowatość, której realizacją jest koń” (CzMAP, s. 91). Poparcia dla własnych tez Miłosz poszukuje u Paula Cézanne’a: „»Moja metoda – oświadczał [Cézanne] – to realizm«. A przeciwko rozpryskiwaniu się przedmiotu na cząstki wskutek odkryć nauki pozwoliłby posłużyć się swoją opinią: »Ostatecznie czyż nie jestem człowiekiem? Cokolwiek robię, mam pojęcie, że to drzewo jest drzewem, ta skała skałą, ten pies psem«” (WzKU, s. 12).

Miłosz proponuje, by poeta nie dążył do konfrontacji z przedmiotem, ale do KONTEMPLOWANIA DANEJ RZECZY. Wówczas patrzenie na rzecz staje się równoznaczne z utożsamieniem się z nią, a zatem wzmocnieniem jej istnienia⁸⁵. Można jednak dopatrywać się tu relacji dwustronnej – potwierdzania tego, że się jest, zostawienia na przedmiocie śladu własnej obecności⁸⁶. Miłosz podkreśla wszak: „poeta nowoczesny odkrył, jak trudno jest opisywać rzeczy, im zostawiając główne miejsce, wycofując się, »obiektywizując« – skoro łączy nas z nimi mnóstwo więzi intymnych, utrwalonych w słownictwie, bo przecie każda rzecz jest przez nas humanizowana” (WzKU, s. 71–72). Poglądy pisarza można nazwać wyznaniem wiary w konkretny, w materialny (a zatem sprawdzalny) istnienie. Nie dziwi więc fakt, że Miłosz sceptycznie podchodzi do dokonań sztuki abstrakcyjnej, mimo świadomości, że doskonale odzwierciedla ona kondycję współczesnego podmiotu:

I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni. (R, s. 25)

Podobne przeciwstawienie sztuki figuratywnej i niefiguratywnej pojawia się także w innym miejscu. Miłosz, wyjaśniając, w jaki sposób wybierał utwory, które umieścił w *Wypisach z ksiąg użytecznych*, wyznawał:

⁸⁵ Zob. WzKU, s. 12.

⁸⁶ Podobne rozważania zawarł w zakończeniu swojego artykułu L. O. Goedde, op. cit., s. 43: „martwe natury [...] są przedmiotami kontemplacji oraz emocjonalnego i intelektualnego zaangażowania. Konwencjonalność i sztuczność holenderskiej martwej natury objawia nam nieodparcie sensualne i temporalne oblicze, tak iż w małym świecie możemy kontemplować wielki świat i samych siebie”.

Moja propozycja polega na tym, że pokazuję wiersze bardzo, z niewieloma wyjątkami, krótkie, jasne i czytelne, oraz – że użyję niesłusznie skompromitowanej nazwy – realistyczne, to znaczy lojalne wobec rzeczywistości i starające się ją opisać jak najzwięźlej. [...] Działam więc jak kolekcjoner sztuki, który na przekór zwolennikom abstrakcji urządza wystawę malarstwa figuratywnego, gromadząc płótna z dawnych epok i dowodząc, że skoro te dawne i współczesne spotykają się ze sobą w nieoczekiwany sposób, da się wytyczyć pewne szlaki rozwoju, inne niż powszechnie przyjęte. (WzKU, s. 8)

Dzieła realistyczne, czyli te, które, zdaniem Miłosza, są wychylone ku światu, można odnaleźć zarówno w sztuce dawnej, jak i współczesnej. O ich realizm decyduje wybór formy przekazu, odpowiedniego języka – dążącego do kontaktu z rzeczywistością. Wielka sztuka, jeśli chce zasługiwać na swoje miano, musi – twierdzi poeta, odwołując się do sformułowania przejętego od Oskara Miłosza⁸⁷ – podjąć „namiętną pogon za Rzeczywistością”⁸⁸. Dowodem tych artystycznych prób dotknięcia świata są opisy momentów olśnień. Miłosz przyznawał wszak: „Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawienia się rzeczywistości, czyli tego, co w greckim języku nosiło nazwę *epiphaneia*”

⁸⁷ Autor *Doliny Issy* podkreśla: „jestem świadomy, że od niego [Oskara Miłosza] pochodzi mój »antymodernizm«. Dlatego też chcę tutaj zanalizować pewien tekst Oskara Miłosza, *Kilka słów o poezji*, datujący się z lat trzydziestych, ogłoszony drukiem wiele lat później, po śmierci autora. [...] Na wstępie poezja jest określona jako towarzysząca człowiekowi od początków, od rytuałów magicznych u mieszkańców jaskiń, »porządkująca archetypy«, jako – co uważam za najważniejsze – »namiętna pogon za Rzeczywistością«. Cz. Miłosz, *Poeci i rodzina ludzka*, w: idem, *Świadectwo poezji*, s. 29.

⁸⁸ Paradoksalnie, to właśnie nowoczesna sztuka – powie Miłosz – jest szczególnie uprzywilejowana w tej „pogoni”, ale jednocześnie wystawiona na ogromne niebezpieczeństwo: „Istnieje pewna logika sztuki nowoczesnej, w poezji, w malarstwie, w muzyce, i jest to logika nieustannego RUCHU. Zostaliśmy wyrzuceni poza orbitę uładzonego przez konwencję języka i skazani na próby niebezpieczne, ale przez to zostajemy wierni definicji poezji jako »namiętnej pogoni za Rzeczywistością«. Właśnie osłabienie wiary w rzeczywistość istniejącą obiektywnie, poza naszymi percepcjami, zdaje się być jedną z przyczyn ponurości nowoczesnej poezji, która przez to odczuwa jakby utratę swojej racji bytu” (SzK, s. 68).

(WzKU, s. 19). Nie wydaje się zatem przypadkowe, że w *Realizmie* odnajdujemy następujące słowa:

To wiecznie jest, dlatego że raz było,
Przez jedną chwilę istniejąc i niknąc. (R, s. 25)

By dowieść epifaniczności tego fragmentu, można wykorzystać ukuty przez Miłosza termin „momento-rzeczy”. Bezpośrednią inspiracją dla powstania tego pojęcia była – jak podpowiada poeta – koncepcja sztuki Cézanne’a, rekonstruowana na podstawie wypowiedzi malarza:

„Oto minuta świata, która mija. Namalować ją taką, jaka jest rzeczywiście, i wszystko zapomnieć, żeby to osiągnąć. Stać się nią, być nadczułą kliszą, dać obraz tego, co widzimy, zapominając o wszystkim, co widziano przez nami”. (Według: Joachim Gasquet, *Cézanne*).

Jeżeli czytelnicy znajdą u mnie wiersze spełniające to zalecenie Cézanne’a, będę zadowolony. Co mnie zdumiewa w tej wypowiedzi, to wydobywanie znaczenia momentu – przez malarza. Czas ukazuje się więc jako złożony z *momento-rzeczy* czy też *rzeczno-momentów* i artysta w swojej pracy ma uchwycić i utrwalić jeden moment, który zaiste, staje się momentem wiecznym. (WzKU, s. 12)

Praca artysty polega zatem na kontemplowaniu tego, co jest, i uwiecznianiu momentów olśnień materialną rzeczywistością. Oksymoroniczne sformułowanie „moment wieczny”⁸⁹ doskonale oddaje napięcie między nagłością objawienia przedmiotów a ich trwaniem, którego pochwałę głosi twórca.

Epifania konewki

Stworzony przez Hugona von Hofmannsthala Filip lord Chandos w *Liście* adresowanym do Franciszka Bacona pisał, że w trudnych do wysłowienia „dobrych chwilach” człowiekowi „objawia [...] się coś

⁸⁹ Aleksander Fiut wykorzystał tę formułę w tytule swojej rozprawy o Miłoszu. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.

nienazwanego, co zresztą nazwane być nie może i jak gdyby przelewając się przez brzegi jakiegoś naczynia napelnia obfitym strumieniem wznioślejszego życia którykolwiek z kształtów w [...] codziennym otoczeniu⁹⁰. Ta, sformułowana na początku XX wieku, definicja epifanii⁹¹ okazała się ważnym punktem odniesienia dla pisarzy nowoczesnych, zmagających się z językiem, świadomych jego nieprzezroczyistości.

Dla Gustawa Herlinga-Grudzińskiego znaczący jest fakt, że to właśnie *List* wywarł tak duży wpływ na dwudziestowieczną literaturę. „Tekst Hofmannsthal – notował – napisany u progu stulecia (1901), dość nieoczekiwanie odżywa. Wywołał sporo szumu po ukazaniu się, potem pokryła go warstwa kurzu. Jak wytłumaczyć sobie obecne odżycie? I czy rzeczywiście jest ono tak nieoczekiwane?”⁹² Grudziński łączy koncepcję Hofmannsthal z modernistyczną refleksją na temat języka, który przestaje odsyłać do tego, co realne. Autor *Dziennika pisanego nocą* stara się dowieść, że proponowane w *Liście* rozwiązanie tego kryzysu jest równoznaczne z zawieszeniem pisarstwa, porzuceniem go na rzecz niezapośredniczonego kontaktu z przedmiotami. Hofmannsthal wybiera zatem radykalną drogę przezwyćżenia niemocy słów.

Zwrócenie się ku „rzeczom niemym” oznacza, że „ja” nie zostaje oddane we władanie nicości, lecz czegoś istniejącego, materialnego, dotykalnego oraz – co najważniejsze – dzięki czemu można potwierdzić własną obecność. Grudziński podkreśla, że – w zależności od tego czy podporządkujemy się kontemplowanemu rzeczom, czy językowi – mamy szansę potwierdzenia własnej podmiotowości bądź zatracenia jej: „one [rzeczy] porywają, lecz w przeciwieństwie do wirów językowych nie ciągną ku próżni. Na odwrót, pozwalają w jakiejś mierze rozpoznać samego siebie i odetchnąć w najgłęb-

⁹⁰ H. von Hofmannsthal, *List*, w: idem, „*Księga przyjaciół*” i szkice wybrane, wyb., przeł. i notami opatrzyl P. Hertz, Kraków 1997, s. 28. Dalej jako L i numer strony.

⁹¹ Na temat epifanii u Hofmannsthal zob. R. Nycz, „*Niewidzialna aureola zwykłych rzeczy*”. Motywy hofmannsthalowskie w pisarstwie Karola Irzykowskiego, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 100–114.

⁹² G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Warszawa 1995, s. 196–197.

szych zakamarkach uspokojonego świata⁹³. Lekarstwem na diagnozowany kryzys jest zatopienie się w rzeczywistości.

Echo poglądów Hofmannsthala można odnaleźć także w twórczości Czesława Miłosza, który w *Wypisach z ksiąg użytecznych* tłumaczył: „Epifania przerywa [...] codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach. Stąd też wiersz-epifania opowiada o jednym wydarzeniu, co narzuca pewną formę” (WzKU, s. 19). Zarówno zdaniem Hofmannsthala, jak i Miłosza olśnienie jest momentalne, punktowe, zaś przedmiotem objawienia staje się coś zwykłego, powszedniego. W rezultacie podmiot znajdujący się pod wpływem tak silnego doznania stapia się z tym, co wobec niego zewnętrzne, dociera do istoty, poznaje coś niemożliwego do wysłowienia.

Mimo wielu podobieństw, istnieje jednak znacząca rozbieżność w poglądach Hofmannsthala i Miłosza. Z odkrycia momentów olśnień tym, co zewnętrzne, postrzeganych jako sposób zbliżania się do świata, czy wręcz wniknięcia weń, wyciągają bowiem odmienne konsekwencje. Hofmannsthal jest jednym z tych twórców, którzy otwierają nowoczesną dyskusję dotyczącą pojęcia epifanii. Potrzeba poszukiwania innych dróg kontaktu ze światem wynika tyleż z diagnozy – skądinąd nienowej – mówiącej o nieprzystawalności języka i rzeczywistości, co z odkrycia, że język zaczyna wymykać się władającemu nim człowiekowi. Z kolei w refleksji Miłosza pojawiają się wyraźne sygnały świadczące o tym, że poeta jest w pełni świadomy faktu, że język już mu się wymknął.

Grudziński stwierdza, że wykreowany przez Hofmannsthala Filip lord Chandos „wybrał »roztopienie się« w świecie z pieczęcią na ustach⁹⁴, odnalazł taką drogę kontaktu ze światem, która doprowadziła go do „całkowitego zaniechania działalności literackiej” (L, s. 21). Miłosz nie mógłby zgodzić się na rezygnację z pisania, dlatego – świadomy niewspółmierności słowa i rzeczy – udaje się w „namiętną pogoń za Rzeczywistością”. Pisarstwo, rozumiane jako pró-

⁹³ Ibidem, s. 197.

⁹⁴ Ibidem, s. 199.

ba zbliżania języka do tego, co ma opisywać, jest dla niego rodzajem obowiązku. Czytamy wszak w *Odkleja się*: „Tkanina języka stale ma skłonność do odklejania się od rzeczywistości, i nasze wysiłki, żeby ją skleić, są przeważnie daremne, choć – czujemy to – absolutnie konieczne”⁹⁵. Starania Miłosza zaczynamy postrzegać w kategoriach niemal etycznej powinności pisarza.

Spróbujmy zatem przyrzeć się tym dwóm – początkowo bliskim, choć w pewnym momencie wyraźnie rozchodzącym się – drogom prowadzącym ku epifanii rzeczywistego. Dowodem na istnienie nici łączącej obu pisarzy chciałabym uczynić przedmiot wyjęty z codzienności. Skupię się na konkretnym naczyniu – konewce, a dokładniej na tym, w jaki sposób olśniła ona Hofmannsthala i Miłosza. Ten ostatni mógłby przecież bez wahania powtórzyć za autorem *Listu*: „Konewka, porzucona w polu brona, pies w słońcu, ubogi cmentarz, wiejska chatka, wszystko to może stać się dla mnie naczyniem objawienia” (L, s. 28).

Zgodnie z definicją Hofmannsthala objawienie to momentalne przeniknięcie tajemnicy czegoś, co nagle staje przed naszymi oczami. Pisarz nie zastanawia się więc nad literackim kształtem epifanii, lecz jest pochłonięty konkretnym doświadczeniem. Z kolei z rozważań Miłosza, w których nieustannie powraca problem formy, wyłania się teza mówiąca, że tekst, uznany za epifaniczny, przedstawia „jedną chwilę uprzywilejowaną”. Autor *Wypisów z ksiąg użytecznych* podpowiada, że dzieło sztuki staje się ekwiwalentem objawienia. Zgodnie z teorią Miłosza w *Liście* mielibyśmy do czynienia z ciągiem olśnień. Co więcej, opisy te możemy potraktować jako mikroutwory, odrębne, autonomiczne całości. Mnie będzie interesować przede wszystkim przybliżane przez Hofmannsthala spotkanie z konewką:

[...] pod jednym z drzew orzechowych ujrzałem do połowy napełnioną polewaczkę, którą zostawił tam pomocnik ogrodnika, a owa polewaczka i woda w niej, ciemna od cienia rzucanego przez drzewo, i chrząszcz wodny, co od jednej jej ścianki ku drugiej płynął po jej mrocznym lustrze, całe to zbiorowisko rzeczy znikomych, z taką siłą

⁹⁵ Cz. Miłosz, *Odkleja się*, s. 267.

ukazały mi obecność nieskończoności, że od stóp do głowy wstrząsnął mną dreszcz i byłbym gotów wybuchnąć słowami, gdybym je znalazł, powaliłyby owe cherubiny, w które nie wierzę; w milczeniu odszedłem z tego miejsca, lecz jeszcze po tygodniach, widząc to drzewo orzechowe, mijałem je i nieśmiało spoglądałem w bok, aby nie spłoszyć uczucia cudowności, wciąż spowijającego jego pień, i nie rozproszyć więcej niż ziemskich drzeń nadal unoszących się w pobliżu owych zarośli (L, s. 29–30).

Istotny komentarz do tej relacji z momentu olśnienia konewką odnajdujemy w zapiskach Józefa Czapskiego, wnikliwego czytelnika *Listu Hofmannsthala*:

Jest tam opis starej konewki zielonej, porzuconej przez młodego ogrodnika, starej brony pod cieniem orzecha, która uderza autora listu z siłą niczym nieporównywaną. Co znaczy to nagle poczucie, czego? Nieskończoności? które, jak pisze autor, przesywa go od korzeni włosów aż do pięt⁹⁶.

Stawiane pytania zmuszają do zastanowienia się nad tym, czego właściwie doznaje Filip lord Chandos. Autor *Patrząc* wyłuskuje fragment, w którym mowa o doświadczeniu „nieskończoności” i niejako łapie Hofmannsthala za to słowo, zwracając uwagę na jego abstrakcyjność czy niedefiniowalność. Czapskiego nie interesuje zatem fakt objawienia, chce się dowiedzieć, jakie płyną zeń konsekwencje dla poznającego czy – lepiej rzec – doznającego podmiotu. „Sztuka – podsumowuje swoje rozważania Czapski – zmienia świat w dziwny kryształ, który w człowieku wskrzesza coś, co zdawałoby się w nim zamarło, nie ucieczkę w jałowy estetyzm, ale dotknięcie innego wymiaru przeżyć⁹⁷”. Za sprawą lektury *Listu Hofmannsthala* – Czapski nieprzypadkowo do swoich wypisów zatytułowanych *Złote gwoździe* wybiera i tłumaczy fragment⁹⁸, w którym pojawia się epizod z konewką – w czytelniku dokonuje się przemiana, olśniony tym, czego

⁹⁶ J. Czapski, *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 4, s. 14.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ „Niekłóre cytaty – pisze Czapski – są dla mnie jak złote gwoździe, które mnie trzymają w życiu naprawdę”. Ibidem, s. 13.

doświadcza Lord Chandos, odkrywa metafizyczny wymiar obcowania ze sztuką.

U Hofmannsthala istotne jest zarówno to, co dzieje się z człowiekiem, który doznaje epifanii (pisarz stara się oddać stan jego umysłu), jaki i z objawiającymi się rzeczami:

Te nieme, a niekiedy nieożywione istoty garną się do mnie z takim porwyem, z taką miłością, że spoglądając radośnie dokoła, nie mogę dostrzec nawet skrawka martwej przestrzeni. Wszystko, wszystko, co istnieje, wszystko, co sobie przypominam, wszystko, czego dotyczą moje najbardziej splątane myśli, wydaje mi się czymś żywym. (L, s. 30)

Charakterystyczne jest to, że przedmioty, które objawiają się patrzącemu, stają się – według Hofmannsthala – „czymś żywym”. Ich uspio-
na egzystencja nagle budzi się, a doświadczający epifanii jest przepełniony radością płynącą z obcowania z tym ożywionym światem. Również w przywoływanych przez Miłosza wspomnieniach pojawia się motyw przedmiotów „przypominających” o własnej obecności. Przyjrzyjmy się *Konewce*, pochodzącej z tomu *Piesek przydrożny*, utworowi, który można uznać za realizację zdefiniowanego przez Miłosza „wiersza-epifanii” – w tym przypadku należy mówić jednak o prozie poetyckiej-epifanii:

Zielonego koloru, stojąca w składziku obok grabli (tak u mnie mówiono) i łopat, ożywała, kiedy nabierało się w nią wody z sadzawki i następnie z jej tarczy lał się obfity prysznic na wyschnięte grządki, w akcie czuliśmy to, naszej dobroczynności wobec roślin.

[...]

Konewka ma więc wszelkie dane na zajęcie pokaźnego miejsca w naszej wyobraźni i kto wie, czy właśnie tu, w uchwyceniu się wyraźnie obrysowanych kształtów, nie zawiera się nadzieja ocalenia ze wzburzonych wód nicości i chaosu⁹⁹.

Pojawiający się u Hofmannsthala wątek związany z martwą materią, która momentalnie ożywa, powraca także w refleksji Miłosza,

⁹⁹ Cz. Miłosz, *Konewka*, w: idem, *Piesek przydrożny*, s. 144. Dalej jako K i numer strony.

jednak autor *Konewki* stara się domknąć swój tekst w sposób teoretyczny. Podsumowanie nabiera charakteru ontologicznej hipotezy. Punktem wyjścia staje się konkretny przedmiot, przywołana z dzieciństwa – a więc w pewnym sensie „oswojona”, bo umieszczona w konkretnym kontekście kulturowym – konewka, która „ożywała, kiedy nabierało się w nią wody”. Ale poeta przechodzi po chwili na bardziej ogólny poziom rozważań. Zastanawia się bowiem nad tym, czy odkrywając życie we wszystkim, co nas otacza, bronimy się przed nicością. Wiara w życie rzeczy, dążenie do kontaktu z nimi, okazuje się równoznaczna z pochwałą bytu. Należy jednak podkreślić, że dla Miłosza to nie filozoficzna refleksja na temat istnienia jest najważniejsza, ale zwrócenie uwagi na pojedynczą rzecz.

Konewka, przedmiot wyjęty z codzienności, nieprzypadkowo przykuła uwagę poety, a w konsekwencji na trwałe wyryła się w jego pamięci. Na Miłosza – jak poeta zresztą podkreśla – formacyjny wpływ miało szczególnie rodzaju doświadczenie estetyczne, ściśle powiązane z jego dzieciństwem. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem pisarz wyznaje:

Teraz niedawno byłem w Salem i oglądałem tam jakieś zabytkowe z siedemnastego wieku rzeczy. I powiedziałem sobie, że przecież ja tam przynależę. Nie ma nic bardziej egzotycznego, niż gdyby zachować dwór w Sztejniach i oprowadzać turystów. To byłoby dokładnie to samo. Wszystkie te rozmaite drewniane przybory, drewniane rzeczy gospodarskie, do czesania lnu na przykład, do bicia masła. Wszystko takie samo zupełnie. Nawet kapa na łóżku zdumiała mnie, dlatego że to był zupełnie, dokładnie litewski deseń. [...] Więc w tym sensie pochodzę z siedemnastego wieku, oczywiście. (CzMAP, s. 157–158)

Trop związany z XVII wiekiem i przedmiotami prowadzi nas ku holenderskiej martwej naturze. Miłosz wprost wskazuje na to, że wrażliwość na istnienie rzeczy kształtuje się między innymi wówczas, gdy podziwiamy charakterystyczne dla holenderskiego złotego wieku martwe natury:

Nie wiadomo jednak, czy konewka miałaby taki udział w naszej pamięci, gdyby nie ćwiczyliśmy nas w dostrzeganiu rzeczy. Bo jednak jesteśmy

ćwiczeni. Nasi malarze nieczęsto naśladowują Holendrów malujących martwe natury, a przecie fotografia pomaga zwracać uwagę na szczegóły, a filmy nauczyły nas, że ukazujące się w nich przedmioty uczestniczą w działaniach postaci i dlatego powinny być zauważane. Są też muzea, w których wiszą obrazy uświetniające nie tylko ludzkie figury i krajobrazy, ale także mnogość przedmiotów. (K, s. 144)

Miłosz podkreśla, że to dzięki „Holendrom malującym martwe natury”, a więc portretującym przedmioty, uczymy się szacunku dla tych uspiomych, milczących istnień. Holenderski wyraz *stilleven*, którego polskim odpowiednikiem jest „martwa natura”, dosłownie oznacza „ciche życie”¹⁰⁰. Takie odczytanie nie jest jednak przez historyków sztuki uznawane za przekład tego słowa, ale – jak zaznacza Ingvar Bergström – jego poetycką interpretację:

„Martwa natura” jest tłumaczeniem holenderskiego *stilleven*. Zgodnie z tym, co pisze A. P. A. Vorenkamp, słowo to ani razu nie pojawia się w licznych flamandzkich inwentarzach, opublikowanych przez J. Denuncé, stąd wnioskuje on, że termin ma północnoniderlandzkie korzenie. Wiele osób pragnie dostrzec w tym słowie poetyckie znaczenie – przedstawienie cichego życia lub życia samych rzeczy. Zdaniem Vorenkampa racjonalne wyjaśnienie tego określenia jest takie, że oznacza ono po prostu nieruchomy model lub taki, który nie ma naturalnej zdolności ruchu, ponieważ wyraz *leven* w żargonie siedemnastowiecznych malarzy holenderskich rozumiany był jako „model”¹⁰¹.

Miłoszowi z pewnością bliższa jest poetycka interpretacja terminu *stilleven*. Choć podejrzewam, że również jeden z aspektów „warsztatowego” rozumienia tego słowa, związany z faktem, że artyści portretowali rzeczywiste obiekty, które ustawiali przed sztalugami, wzbudziły jego zainteresowanie. Jeśli weźmiemy pod uwagę znaczenie holenderskiego terminu *stilleven*, musimy zrewidować nasz sposób myślenia o pierwszym członie określenia „martwa natura”. „Martwa” nie oznacza bowiem „bez życia”, ale „bez ruchu”. W tym kontekście

¹⁰⁰ Zob. Ch. de Tolnay, *L'„Atelier” de Vermeer*, „Gazette des Beaux-Arts” 1953, Vol. 41, s. 266.

¹⁰¹ I. Bergström, op. cit., s. 3–4.

wysiłek Miłosza „ożywiającego” martwe natury zyskuje dodatkowe, można rzec – źródłowe, uzasadnienie. Martwa natura, dowodzi autor *Pieska przydrożnego*, nie jest reprezentacją martwych obiektów, ale – wręcz przeciwnie – pochwałą życia rzeczy¹⁰². Przekroczenie fizyczności, zaakcentowanie tego, co jest poza nią, co jest *meta*, sprawia, że przedmiotom zostaje nadany metafizyczny wymiar.

***Pan Tadeusz*, dwór w Szetejniach i holenderskie martwe natury**

W kontekście rozważań na temat malarskich i literackich epifanii przedmiotów istotny jest jeszcze jeden wątek, związany z *Panem Tadeuszem*, szczególnie przez Miłosza cenionym arcydziełem Adama Mickiewicza:

Na ogół – czytamy w *Wypisach z ksiąg użytecznych* – mamy do czynienia z epifanią wtedy, kiedy postrzegany przedmiot jest w centrum uwagi i jego opis zyskuje więcej znaczenia niż psychologia postaci, wątki akcji itd. *Pan Tadeusz*, niezależnie od swojej warstwy obyczajowej i perypetii, może być odczytany jako ciąg rewelacji widzianego szczegółu. (WzKU, s. 21)

Miłosz postrzega zatem *Pana Tadeusza* jako łańcuch epifanii; najistotniejszy jest zaś fakt, że objawia się to, co realne – w tym sensie Mickiewiczowski poemat jawi się jako permanentna afirmacja istnienia. Fiut starał się dowieść, że stosunek Miłosza do pisarstwa Mickiewicza cechuje „jakby dwoistość”. „Z jednej strony – mówił badacz – Pan ceni Mickiewicza za realistyczny szczegół czy za jego wrażliwość na rzeczywistość, sensualność i język, a z drugiej strony ze względu na ukryty plan metafizyczny” (CzMAP, s. 130). Sądzę, że wymienione przez Fiuta składniki tego „dwoistego” podejścia tak naprawdę tworzą jednolitą wizję Mickiewiczowskiego dzieła, w szczególności zaś *Pana Tadeusza*:

¹⁰² Zob. Ch. Sterling, op. cit.: „mało jest z pewnością dzisiaj ludzi, którym słowo martwa natura kojarzy się z przeciwieństwem życia”.

Pan Tadeusz – pisze Miłosz w *Ziemi Ulro* – jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ŁAD ISTNIENIA jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu. [...] *Pana Tadeusza* mógł napisać tylko poeta, który – kiedy, w 1849 roku! – powiedział do Seweryna Goszczyńskiego: „Kalendarz i brewiarz są to najważniejsze książki dla człowieka”, a więc poeta, w którym głęboko tkwiły przyzwyczajenia rytualizujące czas: rok rolniczy, rok liturgiczny. I ostatecznie tylko czas uporządkowany, nie mechanicznie, według zegarka, ale sakralnie, pozwala nam naprawdę wierzyć w istnienie rzeczy. Wschody i zachody słońca, zwykłe czynności jak przyrządzanie kawy czy zbieranie grzybów są więc i tym, za co bierze je czytelnik i powierchnią, za którą ukrywa się wielka akceptacja, którą ożywia i podtrzymuje opis. Takie też są obrazy niektórych holenderskich malarzy, bo przecież nie o wierność wobec szczegółu ani o samą harmonię kolorów w nich chodzi¹⁰³.

Istnienie materialnego świata, potwierdzane za sprawą literackich epifanii, możliwe jest dzięki temu, że zostaje wprowadzony jakiś ład. „Rzeczywistość, żeby dawała się uchwycić, wymaga bohatera, ale wymaga też – podkreśla Miłosz – idei porządkującej”¹⁰⁴. W ten sposób nad fizycznością nadbudowuje się metafizyczność, której zadaniem jest wzmacnianie tego, co fizyczne. Miłoszowi nie chodzi zatem o objawienie tajemnicy¹⁰⁵, ale o objawienie rzeczywistości poprzez sztukę, nie o czystą metafizykę zatem, ale o REALIZM METAFIZYCZNY. Agata Stankowska, zestawiając twórczość Miłosza i Osipa Mandelsztama, dowodzi, że istnieje zależność między tym, co metafizyczne, a tym, co realne w refleksji obu poetów¹⁰⁶.

Metafizyczność nie jest więc przeciwstawiona temu, co – za Miłoszem – moglibyśmy nazwać sporem realizmu i klasycyzmu, gdzie

¹⁰³ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 101–102.

¹⁰⁴ Idem, *Rzeczywistość*, w: idem, *Ogród nauk*, s. 36.

¹⁰⁵ Błoński pisał wszak: „Miłosz nie kocha duszy świata, ale jego skórę”. J. Błoński, op. cit., s. 214.

¹⁰⁶ A. Stankowska, *Miłosz – klasyk?*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 489: „wiązanie tego, co metafizyczne, z tym, co realne, chroniło jedynie – powiedziałby Miłosz – przed romantyczną chorobą niedocieleśności, kontrapunktowało gnostyczką zasadę afirmacji duchowości odcieleśnionej, zagrażającej zarówno światu, jak i »ja«”.

realizm jest rozumiany jako „akceptacja” świata, lektura mimetyczna („to, za co bierze je [językowe ekwiwalenty rzeczywistości] czytelnik”) i „wierność wobec szczegółu”, klasycyzm zaś oznacza literacką „powierzchnię” („opis”) i malarską „harmonię kolorów”. Poeta pokazuje bowiem, że skrywa się tam coś więcej – „ŁAD ISTNIENIA jako obraz [...] czystego Bytu”. Dlatego autor *Ziemi Ulro* wielokrotnie podkreślał, że *Pan Tadeusz* to „poemat zamaskowany w tym sensie, że to jest poemat w ukryciu metafizyczny” (CzMAP, s. 126), „moja obecna interpretacja *Pana Tadeusza* jako poematu krypto-metafizycznego – wyznawał – jest poprawniejsza, bliższa prawdy, niż interpretacja *Pana Tadeusza* jako wiernego opisu przyrody” (CzMAP, s. 127).

Nie dziwi zatem fakt, że *Pan Tadeusz* został utożsamiony z malarstwem holenderskim złotego wieku¹⁰⁷. Przecież gdy kontemplujemy ówczesne martwe natury, dzięki realistycznej „wierności wobec szczegółu” i klasycystycznej „harmonii kolorów”, rzecz ukazuje metafizyczne oblicze – powtarza nam, że „wiecznie JEST” (R, s. 25; wyróżnienie – M. Ś.). Miłosz ponawia tezę o trwałości rzeczy we fragmencie wiersza *Stół II* z tomu *Nieobjęta ziemia* (1984), przywołując zestaw przedmiotów charakterystycznych dla siedemnastowiecznej holenderskiej martwej natury:

¹⁰⁷ W *Wypisach z ksiąg użytecznych* Miłosz wyróżnił dział zatytułowany *Kłopoty z opisem rzeczy*; we wprowadzeniu do niego znów umieścił obok siebie holenderskie martwe natury i *Pana Tadeusza*: „Poezja zawsze opisywała rzeczy otaczające człowieka, ale niejako nawiasem, odbiegając na chwilę od głównego wątku [...]. Również w malarstwie europejskim nie od razu szczegół, który stanowił dodatek, usamodzielniał się: krajobraz najpierw używany jako tło, stał się pejzażem, talerze, mięsiwa, owoce, czyli to, co ludziom towarzyszy na ich stołach, zmieniły się w tzw. martwą naturę – jej najwyższe osiągnięcia to chyba Holendrzy siedemnastego wieku, Chardin w osiemnastym, Cézanne w dwudziestym. Sztuka martwej natury jest kontemplacyjna, wymaga spokojnego wpatrywania się w przedmiot. Polscy romantycy byli zbyt wielkimi sprawami zajęci, żeby czytelować szczegół, choć liczne wizualne piękności są rozsiane u Słowackiego, Norwida (w *Quidam*), ale szczególna nasza wdzięczność należy się Mickiewiczowi za opisowość – krajobrazową w *Sonetach* i *Panu Tadeuszu*, oraz »rzeczową« (grzyby, warzywa, gatunki much, utensylia do kawy itd.)” (WzKU, s. 71).

I tylko sprawdzam, co tutaj jest trwałe:
 Noże z rogowym trzonkiem i cynowe misy,
 Niebieska porcelana, mocna, chociaż krucha,
 I, jak skała warowna pośrodku odmetu,
 Wyglądzony na połysk stół z ciężkiego drzewa¹⁰⁸.

Skojarzenia z północnoniderlandzkim malarstwem budzą w poecie również wspomnienia dworu w Szetejniach. Miłosz tłumaczy, że każde „wkroczenie” do tamtego świata oznacza wejście w holenderski złoty wiek. To porównanie jest czysto intuicyjne, ale chodzi wszak o emocje, które rodzą się w poecie za sprawą – holenderskiego z ducha – kultu szczegółu:

Zaraz z jadalni – wspomina poeta – było wejście do korytarza, który prowadził do kuchni – i to jest holenderskie malarstwo. Wszystko! Szetejnie to jest ściśle holenderskie malarstwo. Jeżeli Pan weźmie światło i wygląd pokoi, nawet obrazy, które tam były – o ile pamiętam, były tam jakieś martwe natury – wszystko to jest przecież Holandia, to jest siedemnasty wiek holenderski. (CzMAP, s. 163)

Z kolei w cyklu *Świat. (Poema naiwne)* w podobny sposób zostaje przybliżona jadalnia. Miłosz przyznał, iż dwór w Szetejniach stanowi jedno ze źródeł inspiracji *Świata*. Stwierdzał: „Przecież to jest ściśle wzorowane na Szetejniach” (CzMAP, s. 162).

Pokój, gdzie niskie okna, cień brązowy
 I gdański zegar milczy w kącie. Niska
 Sofa obita skórą, nad nią głowy
 Dwóch uśmiechniętych diabłów wyrzeźbione
 I miedzianego rondla brzuch połyska.

Na ścianie obraz. Przedstawiona zima:
 Między drzewami ślizga się na lodzie
 Gromada ludzi, dym idzie z komina
 I wrony lecą w pochmurnej pogodzie¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Cz. Miłosz, *Stół II*, w: idem, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 126.

¹⁰⁹ Idem, *Jadalnia*, w: idem, *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1985, s. 118–119.

Obok „miedzianego rondla”, odsyłającego do poetyki holenderskich martwych natur, zostaje przywołany pejzaż zimowy, kojarzący się choćby ze słynnym *Pejzażem zimowym ze ślizgawką* Avercampa z amsterdamskiego Rijksmuseum, na którym pojawiają się wszystkie wymienione przez poetę elementy: drzewa na brzegach zamarznętego kanału, z obu stron zamykające kompozycję, ludzie czerpiący przyjemność z zabaw na lodzie, dym unoszący się z komina browaru wyrastającego po lewej stronie i wrony, siedzące w konarach drzew lub kołujące na tle zachmurzonego nieba. Opis jadalni jest wywieziony zatem wprost z XVII wieku.

Kolejny raz odnosząc się do holenderskiej martwej natury, Miłosz opisuje mityczną apteczkę: „Na półkach stały miedziane, cudownego koloru *vermeille* rozmaite garnuszki [...]. Właśnie te garnuszki koloru *vermeille*, które tam stały, w połączeniu z tymi zapachami – to czysty Chardin, wszystko razem! Chardin i malarstwo holenderskie. Tu jest klucz, dlaczego te upodobania u mnie dla martwych natur holenderskich i dla Chardina” (CzMAP, s. 163). Pisarz, odwołując się do siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, *Pana Tadeusza* i wspomnień związanych z dzieciństwem w Szetelniach, głosi pochwałę rzeczywistości, ukazując, w jaki sposób wyłania się jej metafizyczny wymiar. „»Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia« – wyjaśniał w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* – oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka, uświadamiamy sobie nagle, że to JEST, choć mogłoby nie być”. Hołdem składanym przez sztukę każdemu istnieniu staje się – w przekonaniu poety – opis, który „wymaga intensywnego wpatrywania się, tak intensywnego, że spada zasłona codziennych przyzwyczajzeń i na co nie zwracaliśmy uwagi, tak wydawało się to nam zwykłe, ukazuje się jako cudowne”¹¹⁰. Dla Miłosza dostrzeżenie, że zdarzają się momenty, w których człowiekowi objawia się „czysty Byt” otaczających go rzeczy, jest najistotniejszym metafizycznym odkryciem.

¹¹⁰ Idem, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w: idem, *Życie na wyspach*, s. 103.

ROZDZIAŁ 4

Portret

Kłopoty z podmiotowością w poetyckich rozważaniach nad siedemnastowiecznym holenderskim malarstwem portretowym

W 1888 roku Vincent van Gogh w liście do Émile'a Bernarda pisał, odnosząc się do malarstwa portretowego Rembrandta i Fransa Halsa: „usiłuję pokazać Ci wielką i prostą rzecz: malarstwo ludzkości, powiedzmy raczej – całej republiki, za pomocą prostego środka, jakim jest portret”¹. Van Gogh, podkreślając fakt, że malarstwo portretowe jest przede wszystkim próbą przedstawienia ludzi, sugeruje, iż można potraktować twórczość Rembrandta i Halsa jako opowieść o Holendrach. Na drugi plan zostają zepchnięte inne elementy związane z kommemoratywną funkcją portretów, artystyczną konwencją czy tendencją do idealizacji postaci. Rodzi się więc pewien paradoks. Z jednej strony bowiem snujemy refleksje nad indywidualnością portretowanego, jego człowieczeństwem, z drugiej zaś mamy świadomość teatralności pozy osoby, która jest potraktowana jako model. Należy też pamiętać o tym, że artysta maluje na zamówienie, sam nie wybiera tematu, a zatem jego wolność zostaje w pewnym stopniu ograniczona.

W przypadku literackich prób interpretacji północnoniderlandzkiego malarstwa portretowego na pierwszy plan wysuwa się – sygnalizowana przez Van Gogha – kwestia podmiotowości. Problem ten chciałabym rozważyć na przykładzie analizy dwóch wierszy, opubli-

¹ *Correspondance complète de Vincent Van Gogh enrichie de tous les dessins originaux*, trans. M. Beerblock, L. Roëlandt, introduction by G. Charensol, Vol. 3, Paris 1960, s. 151.

kowanych w latach sześćdziesiątych XX wieku, odnoszących się do twórczości największych siedemnastowiecznych portrecistów holenderskich – Halsa i Rembrandta. Pierwszy z nich to utwór Tadeusza Różewicza, autorem drugiego jest Stanisław Grochowiak.

Malarz spojrzenia – Hals Różewicza

W rozmowie, którą z Różewiczem przeprowadzili Stanisław Bereś i Joanna Kiernicka, poeta wyznał: „moją pierwszą miłością był Vermeer... Później Bosch, Breughel, w swoim czasie van Gogh, Rembrandt, Hals”². Poetyckim wyrazem zainteresowania ostatnim z wymienionych artystów jest opublikowany w 1968 roku w tomie *Twarz trzecia* wiersz *Frans Hals*:

Hals żebrak
 życiorys pogrążony
 w ciemnościach

szmaty iskane
 w domu noclegowym
 za rogiem
 albo pod ścianą

jak Rubens
 Velázquez
 Van Eyck

podejrzany

odzyskuje swą godność
 w jednym spojrzeniu

w portrecie³

Różewicz odwołuje się przede wszystkim do biografii Holendra, na końcu dodając fragment poświęcony twórczości haarlemczy-

² S. Bereś, J. Kiernicka, *Poeta po końcu świata*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 340.

³ T. Różewicz, *Frans Hals*, w: idem, *Poezja 2*, Wrocław 2006, s. 399.

ka. Zwracał już na to uwagę Robert Cieślak, który stwierdza, że autor *Twarzy trzeciej* w swoim utworze odnosi się zarówno do legendy Halsa jako „artysty *maudit*”, jak i do dorobku malarza, choć o jego *œuvre* mówi niewiele⁴. By odpowiedzieć na pytanie o najważniejsze źródła tych poetyckich nawiązań, proponuję prześledzić dzieje recepcji życiorysu Fransa Halsa.

W 1628 roku Samuel Ampzing w trzecim wydaniu *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland* zachwyca się tym, „z jakim wigorem Frans malował ludzi z natury!”⁵. Kolejną istotną wzmiankę o Halsie odnajdujemy w – wydanej w 1647 roku po łacinie, rok później w języku niderlandzkim – pracy Theodorusa Schreveliusa *Harlemum, sive urbis Harlemensis*, będącej popularną wersją historii Haarlemu. Jej autor wystawia Halsowi jako malarzowi bardzo wysoką ocenę⁶:

dzięki oryginalnemu sposobowi malowania, który jest charakterystyczny wyłącznie dla niego, przewyższa prawie wszystkich, ponieważ jego obrazy są nasiąknięte taką siłą, takim życiem, że swoim pędzlem rzuca wyzwanie samej naturze. To właśnie wyróżnia wszystkie portrety, które stworzył, niewiarygodnie liczne, i których kolory zdają się oddychać⁷.

Pieter Biesboer zwraca uwagę na to, że Hals do końca życia pozostał malarzem niezależnym i popularnym, o czym świadczą prestiżowe zamówienia bogatych haarlemskich rodzin. Podziwiano naturalność malowanych portretów oraz geniusz ich autora, potrafiącego w farbie oddać nagłą, błyskawiczną wizję – dzięki czemu postaci z por-

⁴ Zob. R. Cieślak, *Okno poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 95.

⁵ Cyt. za: I. van Thiel-Stroman, *Frans Franchoisz Hals*, w: *Painting in Haarlem 1500–1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, ed. N. Köhler, trans. J. Kilian, K. Kist, Ghent 2006, s. 180.

⁶ Zob. S. Slive, *Catalogue*, w: *Frans Hals*, ed. S. Slive, trans. C. Frogneux, M. Gibson, G. Monfort, Anvers 1990, s. 141–142.

⁷ T. Schrevelius, *Harlemum sive urbis Harlemensis*, Leyda 1647, s. 289. Cyt. za: ibidem, s. 142.

tretów Halsa wyróżniają się szczególnym rodzajem witalności⁸. Hals był zatem twórcą cenionym ze względu na jemu tylko właściwą malarzką technikę⁹.

Ten wizerunek diametralnie zmienia się jednak na początku XVIII wieku za sprawą opublikowanej przez Arnolda Houbrakena biografii haarlemskiego malarza. W wydanym w 1718 roku pierwszym tomie *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* pojawia się życiorys Halsa przesycony niepotwierdzonymi anegdotami. Głównym punktem tej opowieści jest – wzorowany na Pliniuszowej relacji o anonimowej wizycie Apellesa w *atelier* Protogenesa¹⁰ – opis spotkania Antona van Dycka z haarlemskim portrecistą¹¹. Frances S. Jowell podkreśla, że w przybliżanej przez Houbrakena historii jest akcentowana zarówno łatwość wykonania, czyli surowa i szybka malarska technika Halsa, jak i jego rozchwiany żywot. Artysta jest przedstawiony bowiem jako niestroniący od alkoholu częsty bywalec tawern¹². Walter Liedtke wyraźnie zaznacza, że relacja Houbrakena nie jest godna zaufania. Sugeruje, że opublikowane przez niego w 1718 roku informacje na temat życia Halsa – podobnie jak te dotyczące losów Jana Steena – są „rekonstruowane” na podstawie biograficznej lektury niskich scen rodzajowych, które wyszły spod pędzla malarza¹³. Opowieść Houbrakena jest traktowana jako swoisty punkt wyjścia anegdotycznej tradycji przedstawiania

⁸ Zob. P. Biesboer, *Les bourgeois de Haarlem et leurs portraitistes*, w: *Frans Hals*, s. 39.

⁹ O charakterystycznej manierze Halsa wspomina Jerzy Stempowski: „Frans Hals jest wyłącznie portrecistą. Postacie jego składają się z trzech elementów: twarzy, rąk i charakterystycznego szczegółu ubrania. Przy tym uproszczeniu portrety jego osiągają ogromną siłę wyrazu i zostawiają niezatarte wspomnienie. Chodząc ulicami Haarlemu, miałem je wciąż przed oczami i jakkolwiek wiele tygodni minęło już od tego czasu, powracam do nich wciąż myślą.” J. Stempowski, *Od Berdyczowa do Lafitów*, wyb., oprac. i przedmową opatrzył A. S. Kowalczyk, Wołowiec 2001, s. 416.

¹⁰ W. Liedtke, *Frans Hals. Style and Substance*, New York 2011, s. 8.

¹¹ *La vie de Frans Hals par Houbraken*, w: *Frans Hals*, s. 17–18.

¹² F. S. Jowell, *La rédecouverte de Frans Hals*, w: *ibidem*, s. 62.

¹³ W. Liedtke, *op. cit.*, s. 9–10.

rozpustnego trybu życia artysty¹⁴. Owego – napisze Różewicz – „życiorysu pogrążonego / w ciemnościach”.

Jak dowodzi Jowell, jeszcze na początku XIX stulecia Hals jest artystą zapomnianym – jako wybitni siedemnastowieczni portreciści są podziwiani wówczas Anton van Dyck, Rembrandt van Rijn, Pieter Paul Rubens, Bartholomeus van der Helst¹⁵. Na podstawie przeprowadzonych analiz badacz stwierdza, że „szeroko rozpowszechnione anegdotyczne opowieści, które, w przypadku Halsza, kładą nacisk na zachowanie i charakter artysty, a także na to, co skłaniało go do takiego postępowania, pozwalają nam wskazać niewątpliwe przyczyny jego złej reputacji”¹⁶. O tym, jak silny wpływ na recepcję jego dzieła miała opowieść Houbrakena, świadczy fakt, że dopiero w drugiej połowie XIX wieku ponownie odkryto i rehabilitowano Halsza. Przyczynił się do tego przede wszystkim Théophile Thoré¹⁷, który w swoich studiach nad siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim „przedstawił życie i *œuvre* Halsza, przygotowując w ten sposób jego triumfalne wkroczenie do panteonu malarzy Zachodu w latach siedemdziesiątych XIX wieku”¹⁸.

Wszyscy badacze analizujący tę twórczość wskazują na unikalny wkład *œuvre* Halsza w dzieje holenderskiego malarstwa portretowego oraz na odrębność haarlemczyka na tle innych siedemnastowiecznych portrecistów¹⁹. Mimo iż Jowell podkreśla, że „Hals jest przede wszystkim portrecistą, którego obrazy były przeznaczone do tego, by przechowywać wspomnienia o malowanych przez niego postaciach, zarówno za ich życia, jak i po śmierci”²⁰, sądzę, że – w kontekście badań nad obrazami Halsza – refleksja nad portretem jako formą upamiętnienia okazuje się mniej atrakcyjna. Zapewne dlatego histo-

¹⁴ Zob. F. S. Jowell, op. cit., s. 62.

¹⁵ Ibidem, s. 61.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Zob. ibidem, s. 64–70.

¹⁸ S. Slive, *Introduction*, w: *Frans Hals*, s. 10.

¹⁹ Zob. R. Ekkart, *Portraits in the Golden Age*, w: *Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals*, eds. R. Ekkart, Q. Buvelot, trans. B. Jackson, The Hague–London–Zwolle 2007, s. 28.

²⁰ F. S. Jowell, op. cit., s. 61.

rycy sztuki tak często skupiają się na tym, by wytłumaczyć, w czym tkwi istota fenomenu niepowtarzalnej i rozpoznawalnej na pierwszy rzut oka maniery Holendra. Traktując cytowaną już opinię Schreveliusa jako punkt wyjścia, Christopher D. M. Atkins proponuje uczynić jednym z kluczy interpretacyjnych, pozwalających zbliżyć się do twórczości Halsa, koncepcję „stylu jako sygnatury”²¹.

Wydaje mi się, że taki sposób myślenia bliski jest Różewiczowi, który stara się przewartościować życiorys malarza. Poeta świadomie podejmuje próbę rehabilitacji Halsa. Czyni to jednak w inny sposób niż przywoływani przeze mnie historycy sztuki. Poeta zderza biograficzną legendę z własną opinią na temat tego, w jaki sposób Hals przedstawiał ludzi na swoich portretach. Zaskakująca jest w tym kontekście kompozycja wiersza. Proporcje są zachwiane – nie dominuje jednak analiza twórczości artysty, pozwalająca na odwrócenie jego wizerunku, ale rekonstrukcja żywota upodłonego i zawszawionego „Halsa żebraka”. Sądzę, że dzieje się tak dlatego, iż Różewicz – w nagłym i mocnym domknięciu tekstu – chciał jednocześnie oddać malarską manierę Holendra, ową błyskawiczność, dającą się uchwycić „w jednym spojrzeniu”, jak i wskazać na tę szczególną właściwość obrazów haarlemczyka, przejawiającą się w akcentowaniu podmiotowości portretowanego. Reprezentowany na portretach Hals a człowiek – powie Różewicz – „odzyskuje swą godność”, a więc zostaje zindywidualizowany. Jednak godność odzyskuje w ten sposób przede wszystkim Hals, który jest oceniany nie przez pryzmat barwnych anegdot, ale twórczości. Poeta postrzega go jako malarza świadomie wykorzystującego warsztatowe umiejętności. Styl haarlemczyka staje się jego sygnaturą, jest więc głosem artysty, który manifestuje w ten sposób swoją obecność.

Wydaje mi się, że zakończenie, w którym Różewicz odnosi się do obrazów Hals a – a konkretnie do jego malarstwa portretowego – chroni również poetę przed wpadnięciem w pułapkę biograficznej lektury, co, zwłaszcza w przypadku literackich prób ujęcia twórczości konkretnego artysty, jest niezwykle atrakcyjne. Jedną z legend

²¹ Ch. D. M. Atkins, *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam 2012, s. 16.

powtarza Jacek Kaczmarski, komentując swój wiersz *Portret zbiorowy we wnętrzu – Dom Opieki*²², odnoszący się do obrazu Halsa *Regentki Domu Starców w Haarlemie z 1664 roku*, znajdującego się w haarlemskim Frans Hals Museum²³:

*Portret zbiorowy we wnętrzu – Dom opieki według [...] malarza holenderskiego Franza Halsa, który ostatnie dni swojego życia spędził w domu starców, jako bankrut i w charakterze zapłaty za możliwość dokonania swego żywota w tym przybytku namalował portret zbiorowy opiekunek domu starców*²⁴.

Seymour Slive starał się zdekonstruować tę „niezniszczalną” – jak pisze – i bezpodstawną legendę, jakoby końcowe lata swojego życia Hals spędził w haarlemskim domu starców, a ostatnie portrety zbiorowe regentów i regentek były wyłącznie rodzajem „osobistego rewanżu” – miano bowiem nie docenić ich zalet i nie rozpoznać geniuszu artysty²⁵. Jak podkreśla Irene van Thiel-Stroman, Hals przez całe życie mieszkał w wynajmowanych domach w centrum Haarlemu. Często był zadłużony, a w 1662 roku, ponieważ nie mógł sam się utrzymać, wystąpił z petycją o pomoc finansową ze strony miasta, która została mu przyznana²⁶. Jednak w 1665 roku Hals poręczył

²² J. Kaczmarski, *Portret zbiorowy we wnętrzu – Dom Opieki*, w: idem, *Wojna postu z karnawalem*, Warszawa 1997, s. 58: (wg obrazu F. Hals) // Surowo na nas patrzą szafarki dni ostatnich / W milczeniu oskarżają, żeśmy się zestarzeni. [...] // Objęły nas staruchy w wieczyste dożywocie – / Artystów deliryków, oślepych geografów, / Bezbronnych generałów, Chrystusów na Golgocie, / Zbankrutowanych skąpców, odkrywców innych światów / Płynących krypą pryczy po swym przedśmiertnym pocie. [...]”. Innym utworem, w którym Kaczmarski odwołuje się do portretu zbiorowego Halsa, jest wiersz *Portret zbiorowy w zabytkowym wnętrzu*. Zob. idem, *Portret zbiorowy w zabytkowym wnętrzu*, w: ibidem, s. 39.

²³ P. Biesboer, *The Regentesses of the Old Men's Home in Haarlem*, w: *Painting in Haalrem 1500–1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, s. 490–491.

²⁴ Wypowiedź Jacka Kaczmarskiego pochodząca z koncertu *Wojna postu z karnawalem*, który odbył się 20 listopada 1992 roku: http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/zapowiedzi/portret_zbiorowy_we_wnietru-dom_opieki.php, oprac. P. Konopacki.

²⁵ Zob. S. Slive, op. cit., s. 16.

²⁶ Zob. I. van Thiel-Stroman, *Frans Franchoisz Hals*, s. 178–184. Na ten temat zob. również: idem, *Chronologie*, w: *Frans Hals*, s. 19–22.

pożyczkę swojemu zięciowi – przypuszcza się, że zrobił to dlatego, iż w 1664 roku otrzymał zapłatę za dwa portrety zbiorowe przedstawiające regentów i regentki Domu Starców w Haarlemie. Na tej podstawie datuje się te obrazy właśnie na 1664 rok²⁷. Oba płótna – na co zwracają uwagę badacze – zostały docenione przez współczesnych Halsowi, a później, w drugiej połowie XIX stulecia, przyczyniły się do ponownego odkrycia Holendra, którego bardzo szybko włączono do grona najwybitniejszych portrecistów europejskich.

Rembrandt pod skalpelem Grochowiaka*

Obok Halsa najważniejszym holenderskim twórcą portretów indywidualnych i grupowych był Rembrandt, który jest uznawany oczywiście za artystę wszechstronniejszego niż haarlemski malarz. Odwołując się do jednej z *Lekcji anatomii* Rembrandta, chciałabym przyjrzeć się bliżej literackiej recepcji najbardziej, jak twierdzą badacze, „holenderskiego” gatunku malarskiego, jakim jest portret zbiorowy. Krótką i – jak sądzę – celną literacką charakterystykę tego rodzaju przedstawień zawarł w eseju *Rembrandt w miniaturze* Gustaw Herling-Grudziński:

Obrazy grupowe zamawiane były przez gildie: rusznikarzy, chirurgów, sukienników. Wielki dar Rembrandta polegał na uchwyceniu grupy ludzkiej w ruchu, na przekór zwykłej w takich przypadkach tendencji do utrwalania (jakby fotograficznego) pozy zastygłej. Osiąga to, indywidualizując do maksimum figury i pozycje uczestników. Nawet w *Syndykach gildii sukienników* i w *Lekcji anatomii doktora Tulp*a, gdzie podobieństwo ubiorów i twarzy utrudnia indywidualizację, wrażenie ruchu jest przemożne. Jak mu się to udało? Przez malowanie podobnych do siebie twarzy niemal wyłącznie piórkiem nieznanymi odcieniami. Drobiazgi, które na pierwszy rzut oka umykają uwadze, po jakimś czasie zaczynają drgać, pulsować. I oto paradoks: podobieństwo służy różnicowaniu. Grupy pozują malarzowi sztywno, zgodnie

* Nawiązuję tutaj do tytułu książki: *Rembrandt Under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp Dissected*, eds. N. Middelkoop et al., The Hague 1998.

²⁷ P. Biesboer, *The Regents of the Old Men's Home in Haarlem*, w: *Painting in Haarlem 1500–1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, s. 488–489.

z życzeniami cechów czy bractw, a on patrzy na nie okiem podpatrującego przez szczelinę w niedomkniętych drzwiach²⁸.

Grudziński, opisując specyfikę Rembrandtowskich portretów zbiorowych, wskazuje na paradoks związany z niemożnością uzgodnienia konwencjonalności i statyczności pozujących postaci z dynamizmem przedstawienia, kreowanym dzięki malarskim zabiegom, mającym na celu oddanie wrażenia ruchu oraz ukazanie kompozycyjnych zależności między portretowanymi. Kolejną opozycją, która potęguje tylko tę sprzeczność, jest skomplikowana relacja między wyraźnym podobieństwem reprezentowanych na płótnie modeli a próbą wydobycia ich indywidualnych cech. Rembrandt, precyzyjnie oddając detale i kolorystyczne niuanse, osiąga wyjątkowy artystyczny efekt, dzięki któremu pozorna tożsamość – przy uważnym, wyteżonym studiowaniu malowidła – „służy różnicowaniu”. Rembrandt ukazuje grupę ludzi, sugerując wzajemne relacje wzmacniające spójność kompozycji, a jednocześnie indywidualizuje każdą z osób. Na tym – jak podkreśla Alois Riegl, autor opublikowanej w 1902 roku klasycznej już rozprawy *Das holländische Gruppenporträt* – polega specyfika holenderskiego portretu zbiorowego:

Portret zbiorowy, w odróżnieniu od portretu indywidualnego, łączy pewną liczbę postaci na jednym obrazie. [...] Rzeczona grupa składa się z zupełnie samodzielnych osób, które zrzeszyły się w cech wyłącznie z konkretnego, wspólnego, praktycznego i społecznikowskiego powodu, ale które poza tym zachowują swą niezależność. Holenderski portret zbiorowy zasadniczo składa się zatem z serii portretów indywidualnych. Niewątpliwie jednak równocześnie oczekuje się, że będzie on miał cechy szczególnej, skomplikowanej organizacji i odda naturę sytuacji, która czasowo połączyła postaci w grupę. Portret zbiorowy nie jest więc ani rozszerzeniem portretu indywidualnego, ani rodzajem automatycznej aranżacji pojedynczych portretów jako obrazu, jest raczej

²⁸ G. Herling-Grudziński, *Rembrandt w miniaturze*, w: idem, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1997, s. 175.

przedstawieniem pewnej liczby niezależnych członków organizacji społecznej²⁹.

Definicja ta nabiera szczególnego znaczenia, kiedy staramy się odnieść ją do jednego z najsłynniejszych typów portretów zbiorowych, jakim są obrazy malowane na zamówienie gildii chirurgów. Okazuje się wówczas, że głównym elementem dzieł przedstawiających lekcje anatomii nie jest trup, nawet jeśli często znajduje się w pośrodku kompozycji. Są one bowiem przede wszystkim portretami zbiorowymi. Zwłoki – historycy sztuki nie mają co do tego wątpliwości – znalazły się tam jako swego rodzaju rekwizyt:

Żaden z obrazów przedstawiających lekcje anatomii z Gildii Chirurgów w Amsterdamie nie jest dokładną reprezentacją konkretnego wydarzenia; wszystkie one są raczej portretami grupowymi, wykonanymi, by upamiętnić kadencję danego *praelector anatomiae* lub członków Gildii Chirurgów. [...] Ponadto, wszystkie te dzieła pokazują tylko ograniczoną liczbę chirurgów, co ma związek z faktem, że każdy musiał zapłacić za własny portret. Nie odnotowuje się zatem obecności licznych widzów, którzy mieli w zwyczaju brać udział w publicznych lekcjach anatomii³⁰.

Riegl zwraca uwagę na to, że portrety zbiorowe – inaczej niż inne „holenderskie” gatunki – nie rozpowszechniły się poza granicami Zjednoczonych Prowincji³¹. Badacz stwierdza, że z tego powodu portret grupowy należy traktować jako „najbardziej typową i tym samym, z punktu widzenia historii sztuki, najważniejszą formę malarstwa holenderskiego, właśnie dlatego, że tak radykalnie odbie-

²⁹ A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, trans. E. M. Kain, D. Britt, introduction by W. Kemp, Los Angeles 1999, s. 62. Na temat holenderskich portretów zbiorowych zob. również: H. Berger, Jr., *Manhood, Marriage, Mischief. Rembrandt's „Night Watch” and Other Dutch Group Portraits*, New York 2007.

³⁰ N. E. Middelkoop, „*Large and Magnificent Paintings, All pertaining to the Surgeon's Art*”. *The Art Collection of the Amsterdam Surgeons' Guild, w: Rembrandt Under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp Dissected*, s. 38.

³¹ Zob. A. Riegl, op. cit., s. 61.

ga od współczesnej sztuki”³². Luuc Kooijmans stawia tezę – jak sądzię – zbyt radykalną, kiedy stwierdza, że oznak przewartościowania sposobu percepcji tego typu malowideł możemy doszukiwać się już w XVII wieku:

Rembrandtowska *Lekcja anatomii Dra Tulpa* nie była jedynie montażem indywidualnych wizerunków, jak wcześniejsze portrety zbiorowe, ale raczej przedstawieniem obserwatorów uważnie wpatrujących się w zwłoki, które do tego czasu były niewiele więcej niż malarskim pretekstem, teraz zaś zajmowały centralne miejsce³³.

Rembrandt malował przede wszystkim członków cechu chirurgów. Dopiero nowoczesne interpretacje scen obrazujących sekcje zwłok przynoszą znaczącą zmianę w postrzeganiu tego typu dzieł. To nie portretowani, ale trup, dotychczas będący swoistym rekwizytem, przykuwa uwagę widza. Wydaje mi się, że jako literacki wyraz napięcia między siedemnastowieczną wizją lekcji anatomii a dwudziestowiecznymi modelami percepcji portretu zbiorowego, przedstawiającego sekcję zwłok, można potraktować wiersz Stanisława Grochowiaka *Lekcja anatomii (Rembrandta)*, pochodzący z wydanego w 1963 roku tomu *Agresty*:

Panowie człowiek ten
Ozdobny barwą rzeczy
Dostojny niby owoc odjęty delikatnie
Uprzejmie
Poda wam
Świecenie swego wnętrza

Więc wpierw odrzućmy to
Co napęczniało na nim
Niech pan z prawicy
Zechce
Łagodnie zsupłać maskę

³² Ibidem, s. 64.

³³ L. Kooijmans, *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*, trans. D. Webb, Leiden–Boston 2011, s. 83.

Ta maska jest jedwabna
Panowie spojrzą
Śmielej
Za miesiąc dwa lub rok
Stwardniałaby na kamień

Kto z panów ją obmyje

Najlepiej płukać octem
A pocałunki zdjąć
Ligniną
Jałowioną

Panowie Siatka krzywd
Obleka nawet stopy
Panowie spojrzą
Śmielej
Grubości pajęczyny

O
Proszę ją nawijać bez trwogi Nie zerwiemy
Odważnie
Pan z prawicy
Niech cofa się stopniowo

Ten zabieg znany panom
Zapewne z prac domowych
Przy wełny nawijaniu

Panowie
Nic ponadto
I pora już spóźniona
Zapada zmierzch
Jest szaro
Za chwilę śnieg upadnie³⁴

³⁴ S. Grochowiak, *Lekcja anatomii (Rembrandta)*, w: idem, *Agresty*, Warszawa 1963, s. 39–40.

Nie można powiedzieć, by Grochowiak ignorował siedemnastowieczną tradycję. W jego wierszu pojawiają się wyraźne sygnały wskazujące na to, że poecie była znana właściwa procedura dokonywania sekcji zwłok. Jest to pierwszy trop, który pozwala postawić tezę, że Grochowiak nie odnosi się – jak zwykle się sądzić – do słynnej Rembrandtowskiej *Lekcji anatomii Dra Nicolaesa Tulpa* (1632) z Mauritshius w Hadze, ale do późniejszego, namalowanego w 1656 roku, zachowanego jedynie we fragmencie³⁵, obrazu Rembrandta – *Lekcji anatomii Dra Jana Deijmana*, znajdującego się w Amsterdam Museum. Zanim jednak rozwinę wątek związany z prawidłowym przebiegiem kolejnych etapów anatomicznego zabiegu, chciałabym wskazać pozostałe miejsca wspólne utworu Grochowiaka i drugiego, mniej znanego Rembrandtowskiego płótna reprezentującego lekcję anatomii.

Wydaje mi się, że czytelnym nawiązaniem do amsterdamskiego dzieła jest także prośba, którą podmiot wiersza, występujący jako *pralector anatomiae*, kieruje do jednego z uczestników sekcji zwłok: „Niech pan z prawicy / Zechce / Łagodnie zsupłać maskę”. Na obrazie przy prawej ręce Dra Deijmana – którego „pożar pozbawił głowy” – znajduje się bowiem mężczyzna „ze szczytową częścią czaszki w dłoni, który został zidentyfikowany [...] jako Gijsbert Calkoen, asystent w cechu podczas lekcji anatomii”³⁶. Innym wyraźnym sygnałem wskazującym na to, że Grochowiak odnosi się do namalowanego w 1656 roku obrazu Rembrandta, są wersy, w których mowa o tym, iż „Siatka krzywd / Obleka nawet stopy”. Na płótnie zwłoki zostały ukazane w perspektywicznym skrócie. Uwagę odbiorcy przykuwają stopy obiektu anatomicznego, które – za sprawą iluzyjnego zabiegu – przekraczają lico obrazu i wychodzą w stronę widza. Przedstawiony przez Holendra trup przywodzi na myśl *Martwego*

³⁵ Obraz uległ częściowemu zniszczeniu w wyniku pożaru w roku 1723. Zamysł Rembrandta można jednak zrekonstruować na podstawie szkicu przygotowawczego, z którego wynika, że malarz stworzył, nawiązującą do klasycznych wzorów, symetryczną kompozycję, w centrum której znajdował się – przeprowadzający sekcję zwłok – Dr Deijman. Zob. N. E. Middelkoop, op. cit., s. 25–26; A. Riegl, op. cit., s. 279.

³⁶ N. E. Middelkoop, op. cit., s. 25.

Chrystusa znajdującego się w Pinacoteca di Brera w Mediolanie, którego pod koniec XV wieku namalował Andrea Mantegna³⁷. W tym kontekście nie dziwi, że Grochowiak odnotowuje także i ten kompozycyjny szczegół *Lekcji anatomii Dra Deijmana*.

Jak podkreśla Norbert E. Middelkoop, pochodzące z Gildii Chirurgów w Amsterdamie obrazy przedstawiające sekcje zwłok „z anatomicznego punktu widzenia, są [...] dalekie od prawdziwości: tylko w *Lekcji anatomii Dra Jana Deijmana* mamy pewne odniesienia do właściwego porządku, w jakim sekcja jest przeprowadzana”³⁸. Z kolei Anna Wieczorkiewicz stwierdza, że *Lekcja anatomii Dra Tulpa* „wpisuje się przede wszystkim w dyskurs historii sztuki”, zaś *Lekcja anatomii Dra Deijmana* – „w dyskurs historyczny”³⁹. Opozycja, jaką zarysowuje badaczka, wydaje się zbyt ostra, wskazuje jednak na istotną różnicę między Rembrandtowskimi przedstawieniami sekcji zwłok.

W kontekście rozważań nad właściwą kolejnością zabiegów sekcyjnych niezwykle interesujący okazuje się również fragment powieści Olgi Tokarczuk *Bieguni*, w którym pisarka czyni swego bohatera uczestnikiem anatomicznego spektaklu, odbywającego się w siedemnastowiecznej Holandii⁴⁰. Sekcję zwłok jako *pralector anatomie* przeprowadzał Frederik Ruysch, następca Jana Deijmana:

Ruysch pojawił się w towarzystwie dwóch pomocników. Oni to, po krótkim wstępie profesora, jednocześnie z obu stron odsłoniли ciało.

[...]

³⁷ Zob. W. S. Heckscher, *Rembrandt's „Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp”*. *An Iconological Study*, New York 1958, s. 150; K. Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London 1966, s. 93–97; J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 1, s. 89, 97; G. Schwartz, *Rembrandt Universe. His Art, His Life, His World*, London 2006, s. 167–169; A. McNeil Kettering, *Rembrandt's Group Portraits*, Zwolle 2006, s. 35.

³⁸ N. E. Middelkoop, op. cit., s. 38.

³⁹ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 207.

⁴⁰ Zob. O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 224: „Zajęliśmy swoje miejsca w pierwszym rzędzie wraz z innymi wyróżnionymi. [...] Tuż przed rozpoczęciem spektaklu w pierwszym rzędzie, na najlepszych miejscach, zasiadło kilku wytwornie i z cudzoziemska ubranych mężczyzn”.

Pierwsze cięcie poprowadził fachowo wzdłuż powłok brzusznych [...] – Ta oto młoda kobieta została powieszona – mówił Ruysch i uniółś ciało tak, żeby ukazać nam szyję; rzeczywiście widniał tu poziomy ślad, kreska zaledwie, trudno uwierzyć, że mógł być przyczyną śmierci. Na początku skupił się na narządach jamy brzusznej. Omówił szczegółowo układ trawienny, ale zanim przeszedł do serca, pozwolił zajrzeć wszystkim niżej, tam, gdzie spod wzgórka wyłuskał powiększoną po porodzie macicę. [...] Komentarz Ruyscha był krótki, spójny i zrozumiały. Zażartował nawet, ale z wdziękiem, niczym nie ujmując sobie godności. Wtedy też pojąłem istotę tego przedstawienia, jego popularności. Ruysch tymi krągłymi gestami zamieniał istotę ludzką w ciało i na naszych oczach odzierał je z tajemnicy; rozkładał na czynniki pierwsze, jakby rozbraiał skomplikowany zegar. Groza śmierci umykała. Nie ma się czego bać. Jesteśmy mechanizmem, czymś w rodzaju zegara Huygensa⁴¹.

Podobna sekwencja zabiegów pojawia się u Grochowiaka. Fakt, że trup jest w stanie zaoferować „Świecenie swego wnętrza” oznacza, iż brzuch badanego ciała został otwarty jako pierwszy. Taką kolejność sugeruje właśnie *Lekcja anatomii Dra Deijmana*: „Rembrandt wprowadził element temporalny do czynności anatomicznych, ukazując otwarty brzuch w celu odniesienia się do początku lekcji. Mamy zatem sugestię, że sekcja została ponownie podjęta po krótkiej przerwie” – na zachowanym fragmencie obrazu widzimy „asystenta trzymającego zdjętą szczytową część czaszki”, a także „prześcieradło, którym obiekt anatomiczny chwilę wcześniej był przykryty”⁴². Kolejnym istotnym elementem związanym z siedemnastowiecznym kontekstem publicznych sekcji zwłok są wzmianki dotyczące pory roku najodpowiedniejszej dla tego typu zabiegów. Spójrzmy raz jeszcze na fragment powieści *Bieguni*:

Ta lekcja Ruyscha otwierała zimowy sezon i teraz już regularnie będą się odbywały w De Waag⁴³ wykłady, dyskusje, pokazy wiwisekcji zwierząt,

⁴¹ Ibidem, s. 225–227.

⁴² N. E. Middelkoop, op. cit., s. 26.

⁴³ Na temat amsterdamskiej Wagi jako miejsca nowego teatru anatomicznej, w którym w 1691 roku odbyła się inauguracyjna, trwająca dwa tygodnie, pu-

zarówno dla studentów, jak i dla publiczności. A jeżeli okoliczności dostarczą świeżych ciał – także publiczne sekcje zwłok dokonywane przez innych anatomów. Albowiem tylko Ruysch jak na razie umiał przygotować ciało zawczasu⁴⁴, czy nawet – jak twierdził dziś i w co trudno było uwierzyć – dwa lata wcześniej, i tylko on nie musiał bać się letnich upałów⁴⁵.

Grochowiak – podobnie jak Tokarczuk – zwraca uwagę na to, że lekcja anatomii odbywa się, jak to było w zwyczaju, zimą. Niska temperatura sprawia bowiem, że zostaje spowolniony proces rozkładu zwłok⁴⁶. Zostało to zasygnalizowane w ostatnim wersie utworu: „Za chwilę śnieg upadnie”. Nie mamy też wątpliwości, że reprezentowana przez Rembrandta sekcja zwłok była przeprowadzona zimą. W amsterdamskim archiwum miejskim zachowały się precyzyjne informacje dotyczące daty tego wydarzenia, a także dane pozwalające ustalić tożsamość skazańca, którego ciało posłużyło jako obiekt anatomiczny na Rembrandtowskiej *Lekcji anatomii Dra Deijmana*:

28 stycznia 1656 roku powieszony został Joris Fonteijn z Diest [wioski z prowincji Gelderland], który przez Czcigodnych Sędziów został nam przekazany jako obiekt anatomiczny.

29 [stycznia – M. Ś.] Dr Johan Deyman miał swój pierwszy pokaz [tzn. po raz pierwszy prowadził go jako *pralector* gildii] w teatrze anatomicznym, w sumie trzy lekcje⁴⁷.

Nazwisko Jorisa Fonteijna odnotowano z urzędniczą skrupulatnością, jednak skazaniec nie jest traktowany podmiotowo. Został powieszony człowiek znany z imienia i nazwiska, zaś gildii chirurgów przekazano już przedmiot – „obiekt anatomiczny”. Podobnego urzeczowienia dokonuje Grochowiak. Punktem wyjścia kreowanej przez niego lekcji anatomii jest „człowiek”, ale potem, stopniowo, odziera

bliczna lekcja anatomii przeprowadzona przez Ruyscha zob. L. Kooijmans, op. cit., s. 199–206.

⁴⁴ Zob. ibidem, s. 44–49, 71–78; N. E. Middelkoop, op. cit., s. 28.

⁴⁵ O. Tokarczuk, op. cit., s. 228.

⁴⁶ Zob. N. E. Middelkoop, op. cit., s. 15; J. Leociak, op. cit., s. 90.

⁴⁷ *Data from the City Archives of Amsterdam*, w: W. S. Heckscher, op. cit., s. 192.

się go z tego, co ludzkie. *Prælector* sugeruje „Więc wpierw odrzucmy to / Co napęczniało nad nim” – pojawiający się tu zaimek osobowy, odnoszący się do użytego w pierwszym wersie słowa „człowiek”, jest drugim i ostatnim sygnałem podmiotowego potraktowania trupa. Później wymienia się już tylko części ciała. Grochowiak nie mówi o twarzy, którą postrzegamy jako znak człowieczeństwa, ale o „masce”. Kolejnym stadium reifikujących zabiegów jest pozbawienie uczuć – „pocałunki” są zdejmowane „Ligniną / Jałowioną”, zaś punktem dojścia dehumanizacyjnego procesu staje się usunięcie śladów cierpienia, które narosły na zwłokach – oplatającą je „Siatkę krzywd” nawija się jak wełnę.

Na przedmiotowanie opisywanego przez poetę ciała zwracał już uwagę Jacek Łukasiewicz⁴⁸, z kolei Jacek Leociak, analizując metaforykę utworu, pisze o wykorzystanym przez Grochowiaka zabiegu estetyzacji sekcji zwłok⁴⁹. Głównym elementem staje się przedmiot anatomiczny, nie zaś właściwy temat Rembrandtowskiego dzieła, czyli uwiecznieni na portrecie zbiorowym przedstawiciele Gildii Chirurgów w Amsterdamie. Jak podkreślają Martin Kemp i Marina Wallace, holenderskich obrazów ukazujących lekcje anatomii nie należy traktować jako dosłownych reprezentacji sekcji zwłok, ale jako dzieła kommemoratywne, ukazujące chirurgów jako uznanych znawców ludzkiego ciała⁵⁰, a zatem – jako portrety zbiorowe. W literackich próbach interpretacji tego typu dzieł mamy do czynienia ze znaczącym odwróceniem proporcji – bowiem to nie portretowani członkowie cechu są najważniejsi, ale trup⁵¹.

⁴⁸ J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 50–51.

⁴⁹ J. Leociak, op. cit., s. 98.

⁵⁰ Zob. M. Kemp, M. Wallace, *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Berkeley–Los Angeles–London 2000, s. 25.

⁵¹ Innym przykładem takiego utworu jest *Lekcja anatomii* Tadeusza Kubiaka: „Człowiek ma łeb na karku / i cztery kończyny, / kadłub jak dzwon lub skrzypce, / dosadne poślady. // To widać. Któż zagląda / w zbolałą wątrobę, / w woreczek żółci, w serca / miodowe biesiady? // Aż wreszcie nóż rzeźnicki / obnaża to wszystko, / ręką doktora Tułpa / skórą do tych posług – // – wnętrza wielkich i małych, / świętych i zbrodniarzy, / u niektórych zgrzytając / nawet o... / kręgosłup”. T. Kubiak, *Lekcja anatomii*, w: idem, *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1973, s. 28.

Status portretowanego

W poetyckiej refleksji nad siedemnastowiecznym holenderskim malarstwem portretowym dochodzi do radykalnego przeformułowania dawnych modeli percepcji tego typu obrazów. Nawet jeśli interesujący mnie pisarze starali się zrekonstruować historyczny kontekst związany z biograficzną legendą artysty (Różewicz) czy regułami anatomicznego spektaklu (Grochowiak), nie koncentrowali się na tym, co dla tamtejszych odbiorców dzieł było najistotniejsze, czyli kto został uwieczniony na indywidualnym lub zbiorowym portrecie. Niekiedy literackie rozważania okazują się bliskie siedemnastowiecznym sposobom postrzegania – Różewicz na przykład zwraca uwagę na swoistość i rozpoznawalność artystycznej manieri Halsa. Wydaje mi się jednak, że wynika to nie z próby przeniknięcia świadomości ówczesnego holenderskiego widza, ale z postawionego przez poetę pytania o podmiotowy status zarówno portretowanego, jak i portrecisty.

Znamienne jest to, że poeci nie doprowadzają do konfrontacji z dawnymi konwencjami przedstawieniowymi ani nie dyskutują z tezami stawianymi przez siedemnastowiecznych teoretyków sztuki. Podstawowym punktem odniesienia są bowiem nowoczesne poglądy na temat podmiotowości (Różewicz) czy problemu cielesności i urzeczowienia (Grochowiak). Pisarze ci pytają nie o sztukę, ale o człowieka, a dokładniej o to, jak jest on traktowany w sztuce. Sądzę, że ich utwory wpisują się przede wszystkim w antropologiczny nurt rozważań nad portretem holenderskim złotego wieku, zaś estetyczny kontekst zostaje zepchnięty na drugi plan lub niemal zupełnie pominięty.

Ludzka twarz malarza – autoportrety Rembrandta w zwierciadle literatury

We fragmencie pracy z 1661 roku autorstwa Cornelisa de Bie (malarza piszącego o sztuce) czytamy: „każdy, kto portretuje siebie, potrzebuje lustra, w którym można oglądać się tylko od przo-

du”⁵². Lustro, stanowiące część malarskiej reprezentacji, było uznawane za alegorię *vanitas*. Jednak w przypadku twórców portretujących siebie okazuje się również zwykłym narzędziem pracy, takim jak sztalugi, paleta czy pędzle. Lustro (jako konieczny element wyposażenia malarskiego warsztatu) pozwala artyście z bliska obserwować twarz, dokładnie poznać jej szczegóły. Związana z nim wani-tatywna wymowa zostaje zepchnięta na drugi plan, a czasem wręcz unieważniona. Zadaniem portrecisty jest bowiem namalowanie portretu – oddanie wyglądu, charakterystycznych fizjonomicznych cech przedstawianego człowieka. A ponieważ pozującym jest malarz, by mógł spoglądać na siebie, niezbędne jest lustro.

Ernst van de Wetering swój tekst *Rembrandt's Self-Portraits: Problem of Authenticity and Function*, będący częścią czwartego tomu monumentalnego *A Corpus of Rembrandt Paintings*, otwiera stwierdzeniem: „Z pewnością autoportret, z samej swojej natury, jest autografem”⁵³. W tym sensie autoportret jest manifestacją autora, który własnoręcznie przedstawia siebie. Malarz jest zarówno wykonawcą, jak i modelem. W XVII wieku – co niezwykle istotne – autoportret nie jest autoportretem (w takim znaczeniu, w jakim dziś rozumiemy ten sposób autoprezentacji), ale portretem malarza „wykonanym przez niego samego”⁵⁴. W ówczesnych inwentarzach ani razu nie pojawia się słowo „autoportret”. Nie istnieje też samo pojęcie, nierozzerwalnie związane z nowoczesną wizją osobowości artysty, której korzenie tkwią w dziewiętnastowiecznym indywidualizmie. De Bie, pisząc o malarzu przedstawiającym swoją podobiznę, nie używa wszak słowa „autoportret”, ale wspomina o artyście „portretującym siebie”. Tego rodzaju dzieła mają zatem status portretów bądź popularnych wówczas *tronies*, które „w języku niderlandzkim od początku XVI wieku były synonimem »twarzy«, »ekspresji twa-

⁵² Cyt. za: E. van de Wetering, *The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits*, w: *Rembrandt by Himself*, eds. Ch. White, Q. Buvelot, Zwolle 1999, s. 11.

⁵³ Idem, *Rembrandt's Self-Portraits: Problem of Authenticity and Function*, w: *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV. The Self-Portraits*, ed. E. van de Wetering, with contributions by K. Groen et al., trans. J. Kilian, K. Kist, M. Pearson, Dordrecht 2005, s. 89.

⁵⁴ Ibidem, s. XXV.

rzy«, »głowy«⁵⁵. W tym sensie fakt, że malarz uwiecznił się na płótnie, ma znaczenie drugorzędne dla prób określenia przynależności gatunkowej obrazu.

Dlaczego tak ważne jest podkreślenie semantycznej i historycznej różnicy między portretem własnym a autoportretem? Jeśli weźmie się pod uwagę dawne modele percepcji tego typu dzieł, upowszechnione w XIX stuleciu interpretacje serii autoportretów Rembrandta jako świadomej i konsekwentnej autoanalizy, wiwisekcji, należy uznać za anachronizm⁵⁶. Jako tego rodzaju odczytanie, niezgodne z siedemnastowieczną konwencją, trzeba potraktować tezę polskiego filozofa, Henryka Elzenberga, który stawia znak równości między autoportretami Rembrandta i *Dziennikiem intymnym* Henriego-Frédérica Amiela:

Niecała godzina w galerii Liechtensteina.

Rembrandt; dwa autoportrety: młodzieńczy w berecie z dwoma piórami, i późniejszy z tegoż okresu, co tamten „bohaterski” w Cesarskiej. Ten znacznie słabszy: można patrzeć i patrzeć i niczego się nie dopatrzeć. Młodzieńczy natomiast jest arcydziełem; zafascynowały mnie oczy. Określiłbym je tak: patrz co prawda nie na wewnątrz, tylko w widza, badawczo; nie jest to jednak zwykła tzw. bystrość, jednakowo jasnym spojrzeniem przenikająca wszystko, co się dostanie na linię wzroku; spojrzenie to PRZESKAKUJE to co powierzchowne lub obojętne, by

⁵⁵ D. Hirschfelder, *Portrait or Character Head? The Term „Tronie” and its Meaning in the Seventeenth Century*, w: E. van de Wetering, B. Schnackenburg, *The Mystery of the Young Rembrandt*, Amsterdam 2001, s. 84. Na ten temat zob. również: Y. Kobayashi-Sato, *The Portrait and the „Tronie” as Seen in the Art of Rembrandt*, trans. Y. Yamasaki, w: *Faces of the Golden Age. Seventeenth-Century Dutch Portraits, English Supplement*, ed. E. de Jongh, Den Haag 1994, s. 11–16; J. van der Veen, *Faces from Life: „Tronies” and Portraits in Rembrandt’s Painted Euvre*, w: *Rembrandt: a Genius and His Impact*, ed. A. Blankert, Sydney–Zwolle 1997, s. 69–80; Y. Kobayashi-Sato, *Roles of „Tronies” in the History Paintings of Rembrandt*, w: *Rembrandt and the Dutch History Painting in the 17th Century*, ed. A. Kofuku, Tokyo 2004, s. 95–109; F. Gottwald, *The Head of Christ in the Context of the „Tronie”*, w: *Rembrandt and the Face of Jesus*, ed. L. DeWitt, with a preface by S. Slive, Paris–Philadelphia 2011, s. 147–159.

⁵⁶ Na ten temat zob. A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.

zatrzymać się albo całkiem gdzieś w głębi, albo tam, gdzie po drodze się natknie na coś sobie kongenialnego. – Przedmiotem rozważań jest dla mnie ta mania autoportretu, ta uwaga poświęcana sobie i swoim stanom. Cecha nowoczesna, tym bardziej, że w ujęciu wyczuwamy *den Grübler*, autoanalistę sondującego, nicującego. Jesteśmy o sto mil od Tycjana; ta seria Rembrandtowska to prawie coś takiego jak *Dziennik Amiela*⁵⁷.

Filozof szczególną uwagę zwraca na oczy portretującego się w młodzińskim wieku Rembrandta, które wpatrują się w odbiorcę. Elzenberg odczytuje ten zabieg jako coś więcej niż zamierzoną przez artystę grę z widzem. Zdaniem autora *Kłopotu z istnieniem* spojrzenie malarza ostatecznie skupia się bowiem na samym sobie. Wniosek ten wynika z następującego rozumowania: skoro Holender w swoich dziełach jest nastawiony przede wszystkim na analizę stanów emocjonalnych przedstawianego na płótnie człowieka, to, portretując siebie, musi skoncentrować się na własnej podmiotowości. Jego spojrzenie – mimo że kierowane na zewnątrz – nieustannie powraca do wewnątrz. Konsekwencją takiej interpretacji jest teza o Rembrandtowskiej „manii autoportretu”. Nieprzypadkowo w tekście pada również określenie „autoanalista”, noszące wyraźne piętno dziewiętnastowieczności. Agnieszka Rosales Rodríguez podkreśla, że to właśnie w XIX stuleciu „autoportret uznano za wyraz autorefleksji, środek uwydatniania niepowtarzalnego »ja«, zgłębianie duszy w jej najbardziej indywidualnych przejawach”⁵⁸.

Elzenberg, umieszczając autoportrety Rembrandta w kontekście rozważań nad kondycją nowoczesnego podmiotu, przeciwstawia je dziełom Tycjana⁵⁹. Okazuje się jednak – co podkreślają między in-

⁵⁷ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 121.

⁵⁸ A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, w: eadem, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 182.

⁵⁹ Pomysł, by porównać portrety Tycjana z dziełami Rembrandta, zrodził się w trakcie wizyty w wiedeńskiej Galerii Cesarskiej 16 czerwca 1918 roku. Siedemnastego czerwca 1918 roku Elzenberg zanotował: „Wczoraj Galeria Cesarzowa. Osem portretów Tycjana; wspaniały materiał dla psychologa. Trzy są całą

nymi Kenneth Clark w pracy *Rembrandt and the Italian Renaissance* oraz Svetlana Alpers w książce *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market* – że Rembrandt wcale nie odszedł aż tak daleko od wielkich Włochów. Nie tylko zdarzało mu się przedstawiać siebie w ich manierze (jako przykład, zdaniem badaczki, może posłużyć namalowany w 1640 roku *Autoportret* znajdujący się obecnie w National Gallery w Londynie), także charakter jego sygnatury był wyraźnym nawiązaniem do słynnych poprzedników. Alpers twierdzi, że Rembrandt chciał w ten sposób zrównać się z włoskimi mistrzami, umieścić się w panteonie artystów europejskich⁶⁰. Podobną tezę odnajdujemy u Van de Weteringa:

Sposób, w jaki artysta sygnował dzieła, zmieniał się z upływem lat. Na najwcześniejszych widniał po prostu monogram *R*, a nieco później *RH*. Od roku 1628 pojawiał się monogram *RHL*, zapisywany w coraz to bardziej zwartej formie. *L* oznaczało *Leidensis* – z Lejdy, określało więc miejsce urodzenia i pochodzenia. Mając 26 lat, Rembrandt zaczął podpisywać swe prace samym tylko rozwiniętym imieniem. Początkowo jako *Rembrant*, a od roku 1633 aż do śmierci w przyjętej dziś wersji: *Rembrandt*. Zapewne po to, by podkreślić swą ambicję dorównania wielkim mistrzom XV i XVI stulecia – Michałowi Aniołowi, Tytjanowi czy Rafałowi, którzy stali się powszechnie znani pod samymi

gębą »renesansowe«. [...] Zupełny zaś ordynus jest Salvarasio, pyszny z siebie, z gębą czerwoną, beretem na bakier, ręką za pasem (porównać ten sam gest u Rembrandta!!) każący się z rozdziawioną buzią podziwiać przez służącego murzynka, obdarzonego tą isticie nieocenioną zaletą, że jest jeszcze głępszy od swego pana. Ten portret to już satyra, a największą zapewne satyrą na naturę ludzką byłoby chyba – jeśli istotnie tak było – że model się nie obraził. Nie tłumaczy mi się ów zegar na komodzie i ten zielony szmat materii tak beztrząsco rzucony, by jeden z rogów obrazu odpowiednią jakąś plamą wypełnić. [...] Tytjan był dla mnie długo malarzem *par excellence*; dziś »mój« aż tak może już nie jest; zawszeć jednak pod jego to znakiem to zwiedzanie rozpocząłem. Co o nim myślę w tej chwili? No, źle to nie wypada, na pewno. W scenach religijnych, przy pewnym – zrozumiałym! – braku ciepła, jest wzniosły; typu Madonny nie stworzył; w aktach, w scenach mitologicznych, wspaniały, olśniewający; w portretach (za wyjątkiem jednego może Rembrandta) wyższy niż wszystko”. H. Elzenberg, op. cit., s. 118–120.

⁶⁰ Zob. K. Clark, op. cit., s. 123–130; S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1990, s. 73, 69.

imionami, z pominięciem nazwisk czy przydomków (Buonarroti, Verrocchio, Sanzio lub Santi)⁶¹.

Badacze, zastanawiając się nad tym, co skłaniało artystę do tworzenia – w przypadku Rembrandta należałoby może mówić o produkcji – autoportretów, wskazywali na fakt, że tego typu dzieła podkreślały i umacniały renomę artysty na rynku sztuki – nieprzypadkowo Van de Wetering siódmą część eseju otwierającego katalog wystawy⁶² *Rembrandt by Himself* (1999) zatytułował *Fame as a Spur to Producing Self-Portraits*⁶³. Jednym ze sposobów podkreślania własnej pozycji było portretowanie siebie jako sławnej postaci historycznej.

Tego typu malarskie reprezentacje są uznawane za odrębną odmianę portretu, zwaną *portrait historié*. Peter C. Sutton, definiując ten rodzaj obrazów, pisze, że jest to „przedstawienie znanych jednostek jako postaci biblijnych, mitologicznych lub literackich”, swoista „synteza malarstwa historycznego i portretu”⁶⁴. Poważana osobistość chce nie tylko podkreślić swoją sławę, ale także ją spotęgować. Co istotne, wybór postaci historycznej, w kostium której przyodziewa się portretowana osoba, nie jest przypadkowy. Najczęściej istnieją bowiem konkretne powody, warunkujące tę decyzję. Nie chodzi tu wszak o próbę uhistorycznienia siebie, ale o przypisanie sobie atrybutów, zdolności i cech wybranego *uomo famoso*, dostrzeżenie znaczących miejsc wspólnych modelu i historycznej maski, którą dana osoba decyduje się włożyć. Podjęta gra z historią nie powinna być zatem rozumiana jako dążenie do reinterpretacji przeszłości, ponownego jej przeżycia, ale jako komentarz do teraźniejszości.

Jednym z dzieł Rembrandta, które możemy uznać za *portrait historié*, jest *Autoportret jako apostoł Paweł* (1661), znajdujący się w Rijks-

⁶¹ E. van de Wetering, *Rembrandt – inna biografia*, przeł. Z. Żygulski Jun., „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33, s. 7.

⁶² Wystawa „Rembrandt by Himself” była prezentowana w dwóch miejscach: od 9 czerwca do 5 września 1999 roku w National Gallery w Londynie i od 15 września 1999 do 9 stycznia 2000 roku w Mauritshuis w Hadze.

⁶³ E. van de Wetering, *The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits*, s. 27–28.

⁶⁴ P. C. Sutton, *Rembrandt and the Portrait Historié*, w: *Rembrandt's Late Religious Portraits*, eds. A. K. Wheelock, Jr., P. C. Sutton, with contributions by V. Manuth, A. T. Woollett, Washington–Chicago 2005, s. 57–67.

museum w Amsterdamie⁶⁵. Nie mamy wątpliwości, że na amsterdamskim płótnie Rembrandt przedstawia się w kostiumie św. Pawła. Świadczą o tym atrybuty apostoła, umieszczone przez artystę na obrazie: „rękopis, który wskazuje na rolę św. Pawła jako głosiciela Ewangelii, i miecz, symbol męczeństwa”⁶⁶. Postać św. Pawła, w którą wciela się Rembrandt, można interpretować – sugeruje Van de Wetering – jako wyraźną manifestację poglądów artysty w toczących się w XVII wieku sporach religijnych:

Fakt, że Rembrandt przedstawił się w postaci apostoła Pawła w *Autoportrecie* z roku 1661 (Amsterdam, Rijksmuseum), może wskazywać, że był jednym z tych Holendrów, którzy świadomie odrzucali wszelkie konflikty religijne. W Pierwszym Liście do Koryntian (3:4–8, 21–22) Paweł bowiem wyraźnie ostrzega chrześcijan przed doktrynerskim sekcjarstwem i frakcyjnością. Snuto również przypuszczenia, że Rembrandt miał reprezentować koncyliacyjną postawę tych, którzy starali się przerzucić most między chrześcijaństwem a judaizmem. Te sugestie wspiera fakt jego ścisłej współpracy – a nawet osobistej przyjaźni – ze światłym rabinem Menasse ben Izraëlem (1604–1657), który był stanowczym zwolennikiem zgody między chrześcijanami a Żydami. Tę hipotezę wzmacnia też fakt, że tak wielu Żydów i postaci ze Starego Testamentu zostało wyobrażonych w obrazach Rembrandta z ewidentną sympatią⁶⁷.

Arthur K. Wheelock podkreśla, że autoportret ten powstał w czasie, kiedy Rembrandt był zajęty tworzeniem serii obrazów przedstawiających apostołów. Uwzględniając ten fakt, badacz przypuszcza, że decyzja, by sportretować siebie właśnie jako św. Pawła, oznacza uznanie tego apostoła za najważniejszego ucznia Chrystusa. Na-

⁶⁵ Na temat *Autoportretu jako apostoła Paweł* zob. H. P. Chapman, *Rembrandt's Biblical Roles*, w: eadem, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990, s. 120–127.

⁶⁶ A. K. Wheelock, Jr., *Self-Portrait as the Apostle Paul*, w: *Rembrandt's Late Religious Portraits*, s. 109. Zob. również opis obrazu w *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV. The Self-Portraits*, s. 546–547.

⁶⁷ E. van de Wetering, *Rembrandt – inna biografia*, s. 12. Na temat Ben Izraëla zob. S. Nadler, *The Unhappy Rabbi*, w: idem, *Rembrandt Jews*, Chicago–London 2004, s. 104–143.

malowany w 1661 roku portret własny jest więc odpowiedzią Rembrandta na przesłanie chrześcijaństwa⁶⁸. Biorąc pod uwagę zarówno odczytanie Van de Weteringa, jak i Wheelocka, możemy stwierdzić, że Rembrandt nie przedstawia siebie jako św. Pawła po to, by zreinterpretować postać apostoła, jego historyczne znaczenie, ale by – odwołując się do jego poglądów – dać wyraz własnym przekonaniom religijnym.

W kontekście rozważań nad gatunkiem *portrait historié* chciałabym poddać analizie także *Autoportret jako śmiejący się Zeuksis* (ok. 1662–1663) z kolekcji Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii, który – jak się okaże – w szczególny sposób zainteresował polskich pisarzy. Rembrandt przedstawia się tam jako *uomo famoso*, zakłada historyczną maskę, sugerując utożsamienie z „odgrywaną” postacią antycznego malarza – Zeuksisa. Van de Wetering (na podstawie lektury prac siedemnastowiecznych teoretyków sztuki: Karela van Mandera i Samuela van Hoogstratena) dowodzi⁶⁹, że Rembrandt, portretujący się jako Zeuksis, chce nam dać do zrozumienia, iż jest współczesnym Zeuksisem, czyli artystą, który do perfekcji opanował oddawanie ludzkich emocji w farbie⁷⁰. Rembrandt pragnie zatem zaakcentować swoje umiejętności właśnie na tym polu.

Zastanawiający jest jednak fakt, że w tej interpretacji na drugi plan zepchnięto przywołany kontekst legendy Zeuksisa: antyczny malarz – portretując starą, próżną kobietę – umiera, nie mogąc powstrzymać śmiechu. Temat obrazu – pisze Amy Golahny w książce *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, interpretująca ten autoportret jako wyraz „nieuchronności śmierci” – staje się czytelny wyłącznie w odniesieniu do późniejsze-

⁶⁸ Zob. A. K. Wheelock, Jr., op. cit., s. 109.

⁶⁹ Van de Wetering odrzuca przy tym hipotezę Alberta Blankerta, który chce widzieć w autoportrecie śmiejącego się Rembrandta odniesienie do siedemnastowiecznych sporów estetycznych. Zob. A. Blankert, *Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty*, w: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, eds. J. Bruyn et al., The Hague 1973, s. 32–39.

⁷⁰ E. van de Wetering, *Rembrandt's Self-Portraits: Problem of Authenticity and Function*, s. 559. Na ten temat zob. również: T. Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, s. 214–215.

go, bo pochodzącego z 1685 roku, obrazu ucznia Rembrandta, Aerta de Geldera, przedstawiającego tę samą scenę⁷¹. Tytuł nadany obrazowi przez historyków sztuki: *Autoportret jako śmiejący się Zeuksis*, jest oczywiście wyraźnym nawiązaniem do tej historii, jednak wymowa dzieła – sugeruje Van de Wetering – wiąże się nie tyle z tą opowieścią, ile ze sławą Zeuksisa jako mistrza w przedstawianiu stanów emocjonalnych⁷². W tym kontekście koloński autoportret należałoby potraktować jako próbę wskazania historycznych (w tym przypadku antycznych) korzeni artystycznego projektu Rembrandta⁷³, postrzegającego swoje malarstwo jako kontynuację klasycznych

⁷¹ Zob. A. Golahny, *Defying Mortality: „Zeuxis Laughing”*, w: eadem, *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam 2003, s. 199–205.

⁷² Taką interpretację dodatkowo mogła uzasadniać opinia Constantijna Huygensa na temat *Judasza zwracającego srebrniki* z 1629 roku. Zdaniem Seymoura Slive'a Huygens, analizując ten obraz, dowodzi Rembrandtowskiego mistrzostwa w wyrażaniu emocji, oddawaniu ekspresyjności gestów i ruchów. Zob. S. Slive, *Rembrandt and His Critics 1630–1730*, The Hague 1953, s. 15. Polski przekład komentowanego przez Slive'a fragmentu autobiografii Huygensa (datowanej na lata 1629–1631) można znaleźć w książce *Rembrandt w oczach współczesnych*, przeł. i oprac. J. Michałkova, J. Białostocki, wstęp M. Walicki, Warszawa 1957, s. 47: „Chciałbym, ażeby wzorem dla wszystkich dzieł stał się obraz *Judasza skruszonego*, kiedy odnosi do kapłana srebrniki, za które sprzedał niewinnego Pana. Z obrazem tym mogłyby współzawodniczyć nawet całe Włochy i wszystkie cenne i godne podziwu dzieła, jakie zachowały się z odległej przeszłości. Całej wytworności wieków przeciwstawiam gest jednego zrozpaczonego Judasza – że pominię tylko innych postaci budzących podziw, przedstawionych na jednym obrazie – jednego, powtarzam, Judasza, oszalałego, zawodzącego, błagającego o łaskę, którego twarz wyraża nadzieję, chociaż on sam nie spodziewa się łaski; dalej jego straszna twarz, włosy w nieładzie, rozdarta szata, załamane ręce dłonie zaciśnięte aż do krwi, kolano obsunięte w gwałtownym ruchu, całą postać skuloną wobec okrucieństwa budzącego współczucie. Chciałbym, ażeby ludzie nieuświadomieni, którzy sądzą, że dzisiaj nic się nie dzieje poza częstą gadaniną – co na innym miejscu zarzucałem – wiedzieli, że jest to dzieło, o jakim dawniej się nie mówiło i jakiego cała przeszłość nie widziała. Powiadam bowiem, że nikomu, ani Protogenesowi, ani Apellesowi, ani Parrhasiosowi, nie przyszło ani – gdyby nawet powrócili na świat – nie mogłoby przyjść na myśl to, co ten młody chłopak, Holender, młynarz, gołowąs zebrał w jednej postaci – sam mówię o tym zdumiony – i sposób, w jaki to wszystko przedstawił”.

⁷³ Na ten temat zob. E. van de Wetering, *The Creation of Pictorial Idea*, w: idem, *Rembrandt. The Painter at work*, wyd. 2 popr., Amsterdam 2009, s. 75–89.

wzorów, kontynuację, która – wskazuje Van de Wetering, a za nim Antoni Ziemia – powinna być rozumiana jako *æmulatio*⁷⁴.

Wydaje mi się jednak, że Rembrandt, malując siebie jako śmiejącego się Zeuksisa, daje nie tylko popis warsztatowych umiejętności. Nie należy bowiem zapominać, że o ile Rembrandt, jako postać z autoportretu, odwraca wzrok od modelki i kieruje się w stronę widza, wraz z którym wyśmiewa jej wątpliwą urodę i podeszły wiek, o tyle stojący przed prawdziwymi sztalugami Rembrandt, malujący własny portret, spogląda w lustro i dostrzega także swoją starość. Śmiejąc się z kobiety, wyśmiewa również siebie. Artysta okazuje się zatem głęboko autoironiczny. Komiczność sytuacji jest podwójna – Rembrandt portretujący siebie (a więc będący równocześnie artystą i modelem) znajduje się w podobnym położeniu, co przedstawiona na obrazie kobieta. On jednak ma świadomość groteskowości własnego położenia, ona zaś nie... Rembrandt jako Zeuksis to zatem Rembrandt, który do perfekcji opanował sztukę wyrażania emocji w farbie, ale też Rembrandt, który śmiejąc się z absurdalności sytuacji portretowania starej, zniszczonej przez życie kobiety, śmieje się z siebie, bezzębnego, z pomarszczoną twarzą. Jest – jak pisze Rosales Rodríguez – „wszechwiedzącym starcem, ironicznym w obliczu śmierci”⁷⁵.

„Malowana autobiografia” Rembrandta według Guze

W szkicu *Narcyz przed sztalugami* Joanna Guze odczytuje serię autoportretów Rembrandta jako konsekwentnie budowany przez artystę obraz jego życia. Autorka zwraca uwagę na wysoki stopień szczegółowości tego autobiograficznego projektu, co pozwala jej z dużą dokładnością przybliżyć życiorys malarza i wskazać istotny moment przemiany, która zaciążyła na późnej twórczości Holendra: „Co do

⁷⁴ Zob. idem, *Rembrandt – inna biografia*, s. 14; A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 200–210; idem, *Nowa wizja osobowości i twórczości Rembrandta: dwie wystawy Roku Rembrandtowskiego (i jeden obraz polski)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33, s. 37.

⁷⁵ A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, s. 194.

Rembrandta – pisze Guze – to jego autoportrety stanowią ilustrację życia niemal idealną. Życia, z którego można by ułożyć przypowieść zdolną uradować serce Eklezjasty. Jest to przykładna droga od posiadania do wyzucia, od sławy do zapomnienia, od szczęścia do nieszczęścia, zstępująca w porządku ziemskim, wstępująca w wyższym porządku”⁷⁶. Pomysł Guze jest niezwykle ambitny – w swoim eseju prezentuje ona kolejne rozdziały autobiografii, którą rekonstruuje na podstawie portretów własnych Rembrandta:

Pierwsze autoportrety powstają jeszcze w Lejdzie. Często mówi się o tym, że Rembrandt od początku nie skrywał popolitości swoich rysów, nigdy nie próbował przydać swojej twarzy urody, i ma to być tytuł dodatkowy do jego chwały; tytuł bez znaczenia przy możliwościach, którymi rozporządzał i zamiarach, które realizował. Uroda! Miał inne sposoby. Poddawał tę twarz reżyserskim zabiegom, grał nią, wydobywając z ustawień, światła i cieni efekty, które pomnażały ją o tyle wyrazów, ile jej nakazał, i zwielokrotniały satysfakcję jej właściciela. Rzucał cień na pół głowy, przykrywał nim oczy, gromadził w fali włosów, w półcieniu zostawiał usta, rozświetlał policzek i ucho z kolczykiem – i uzyskiwał zmysłowość pociągającą i przez te mroki tajemniczą (*Autoportret* z Kassel, około 1626); wkładał malowniczy beret, rozchyłał usta, rozpałał błysk ciekawości w oku – i stawał się wizerunkiem pytającej inteligencji (*Autoportret* nieco późniejszy, z amerykańskich zbiorów prywatnych); gdzie indziej wykrzywił twarz, uśmiechem próbując sił w grotesce – aktor, którego skala dopuszcza każdą rolę; albo przechodząc do innego nastroju, innej ciekawości, innej psychologicznej zabawy, szukał napiętej uwagi w czarnych oczach, młodzieńczego wdzięku w pochyleniu głowy; pamiętając, że istnieje coś, co nazywa się portretem reprezentacyjnym, którym – w sposób stosownie konwencjonalny – ma się wyrazić spokój, ufność i zadowolenie, dorzucał i taki wizerunek (*Autoportret w panczeru* z 1629, Haga) do pierwszego rozdziału malowanej autobiografii. (NPS, s. 112)

Kluczem interpretacyjnym do odczytania wczesnej twórczości Rembrandta Guze uczyniła pojęcie teatralizacji artystycznych zabiegów

⁷⁶ J. Guze, *Narcyz przed sztalugami*, w: eadem, *Twarze z portretów*, Warszawa 1974, s. 111. Dalej jako NPS i numer strony.

i teatralności dzieł. W ten sposób tłumaczy ona celowe aktorskie zabiegi Rembrandta związane z oddawaniem ekspresji twarzy, ułożeniem włosów⁷⁷, doborem akcesoriów, grą światłem i cieniem⁷⁸, nadającą aurę tajemniczości malarskim reprezentacjom⁷⁹. Te niezwykle umiejętności świadczą o wszechstronności, której przejawy są widoczne od początku kariery Holendra. Eseistka stawia zatem tezę⁸⁰ mówiącą, że portretujący się Rembrandt świadomie odgrywał wymyślone wcześniej role. Podobne wnioski wyciąga Guze z analizy obrazów, składających się na kolejny rozdział „malowanej autobiografii” artysty:

Ten to szczęśliwy posiadacz, ten miłośnik rzeczy (których niepożamowane pożądanie miało doprowadzić go do bankructwa) pojawia się na portretach. W hełmach, w wielkich aksamitnych beretach,

⁷⁷ Na temat fryzur w siedemnastowiecznym malarstwie zob. M. de Winkel, „*Une variété étonnante de [...] chapeaux, bonnets, coiffures*”, *Les coiffures dans la peinture du Siècle d’Or*, w: *Ilone et George Kremer. Héritiers de l’Âge d’Or hollandais*, éd. W. Kloek, Paris 2011, s. 58–65.

⁷⁸ Na grę światła i cienia we wczesnym autoportrecie Rembrandta (znajdującym się w Rijksmuseum w Amsterdamie) zwracał uwagę Janusz Stanisław Pasierb. Wiersz *Rembrandt*, opatrzony notką: „*Amsterdam, 21.11.1981*”, to cykl sześciu miniatur poetyckich odnoszących się do obrazów Holendra. Pisarz, będący – co istotne – historykiem sztuki, otwiera go całostką zatytułowaną *1. Autoportret z 1628 roku*: „tyle światła ile rzuci mała szybka / na ucho i na część policzka / / reszta może być cieniem”. J. S. Pasierb, *Rembrandt*, w: idem, *Czarna skrzynka*, Pelplin 2006, s. 140.

⁷⁹ Na znaczenie tego zabiegu w nowoczesnych interpretacjach serii autoportretów Rembrandta zwraca uwagę A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, s. 184: „aura tajemniczy, którą Rembrandt osiągnął już we wczesnych autoportretach (*Artysta rysujący w towarzystwie Saskii*) za pomocą motywu zaciemnionych oczu, była pierwszym rozpoznawalnym, czytelnym jako *rembrandtesque*, przynajmniej już w drugiej połowie XVIII wieku, elementem portretu romantycznego artysty. Ów »światłocieniowy trik« sugerował nieznanne, niezbadane obszary duszy, melancholie, ale też swoisty dystans do świata i spojrzenie »w głąb«”.

⁸⁰ Podobne twierdzenie kilkanaście lat później, w dużo bardziej rozbudowany i skomplikowany sposób, jako spektakularne odkrycie w badaniach nad sztuką Holendra, przedstawi Alpers w książce *Rembrandt’s Enterprise*. Zob. S. Alpers, *The Theatrical Model*, w: eadem, *Rembrandt’s Enterprise. The Studio and the Market*, s. 34–57.

w fantastycznych kapeluszach z piórami, w pancerzach, bogatych płaszczach, kaftanach, klejnotach, złotych łańcuchach. Są to najświetniejsze studia materii – matowych, lśniących, miękkich, twardych, gładkich, chropowatych, poddających się światłu i stawiających mu opór – i przywierzania ich do siebie. Czułość Rembrandta na strój, a właściwie na życie poszczególnych rodzajów materii jest tak wielka, jego aktorstwo tak wspaniałe, że wystarczy mu włożyć na odpowiednio ufryzowane włosy (loki; posuwa się do tego!) romantyczny beret, aby stać się romantycznym i czarującym młodym mężczyzną; odgarnąć te włosy i przykryć je hełmem, aby pojawił się wojownik mieszczański, holenderski, o pocziwie-sprytnej twarzy; przybrać się w obszerny płaszcz i złoty łańcuch, żeby była od niej pańskość. I oczywiście nie chodzi o klimat stworzony przez rekwizyty, ale o organiczny związek twarzy, jej wyrazu i życia ze strojem, jakby strój z nią złączony od razu i w sposób magiczny stwarzał osobowość. (NPS, s. 113)

Guze w szczególny sposób jest zainteresowana znaczeniem strojów pojawiających się na Rembrandtowskich płótnach. Nie koncentruje się jednak na szczegółowej analizie ich rodzajów czy pochodzenia, jak czyni to badaczka Rembrandtowskich ubiorów, Marieke de Winkel, która podkreśla:

W większości swoich autoportretów Rembrandt ubrany jest nie we współczesny strój, ale kostium, który może być scharakteryzowany jako historyczny. [...] na początku swojej kariery składał się jedynie z kilku rzeczy, zazwyczaj nic ponad beret i pelerynę z łańcuchem zawieszonym na ramionach. W drugiej połowie lat trzydziestych XVII wieku zauważalny jest rozwój, szczególnie wyraźny w rytowanych autoportretach, w kierunku strojów bardziej detalicznych, przypominających autentyczne szesnastowieczne ubiory⁸¹.

Guze stawia tezę, że ubiór Rembrandta z jednej strony trzeba traktować jako element teatralnego projektu malarza, z drugiej zaś jako przejaw kolekcjonerskiej manii Holendra. W tej pasji zbieractwa

⁸¹ M. de Winkel, *Rembrandt's Clothes. Dress and Meaning in His Self-Portraits*, w: eadem, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, s. 164.

eseistka widzi wyraz jego umiłowania przedmiotów (co przyczyniło się później do finansowej ruiny). W tym kontekście portrety własne Rembrandta można interpretować nie tylko jako dowód aktorskich umiejętności, ale także popis sprawności warsztatowej, nie tylko jako studia teatralnych ról, ale też „najświetniejsze studia materii”. Uzyskane efekty artystycznych zmagania, zdaniem Guze, wzajemnie się dopełniają, więcej – potęgują. Pisarka konkluduje wszak: „nie chodzi o klimat stworzony przez rekwizyty, ale o organiczny związek twarzy, jej wyrazu i życia ze strojem, jakby strój z nią złączony od razu i w sposób magiczny stwarzał osobowość”, zbliżając się w ten sposób ku odczytaniom serii portretów własnych jako autoportretów, za sprawą których zostaje wyrażona nowoczesna wizja „ja” malarza. Ta dziewiętnastowieczna z ducha koncepcja silniej dochodzi do głosu w partiach eseju poświęconych Rembrandtowi jako dojrzałemu artyście i dojrzałemu człowiekowi:

Świetny strój nie zniknie i później z autoportretów, pomiędzy czterdziestym a pięćdziesiątym rokiem życia Rembrandta. Ukazują one mężczyznę w sile wieku, doświadczonego przez los, którego, jak widać, przestała już bawić gra ze sobą i sprawność aktorska pozwalająca uznać za swoje wiele postaci. Rembrandt skupia się teraz na roli jedynej – bycia sobą – ale z pewnym dystansem; twarz jest niejako zobiektywizowana, określona z realistyczną powagą, uczciwie, wiernie, niekiedy nawet dość obojętnie. Jest to jak gdyby stadium przejściowe pomiędzy przedstawieniami młodzieńca i młodego mężczyzny, pełnymi rozmachem, wigorem, umiłowania materii (i wiary w moc kreującą materii) a przedstawieniami starego człowieka, który się od materii wyzwolił w sposób ostateczny i zwycięski, mówią o tym autoportrety ostatnie. (NPS, s. 113–114)

Guze ukazuje, dokonującą się stopniowo, ewolucję artysty. Rembrandt, który w młodzieńczych studiach własnej twarzy skupia się na oddaniu aktorskich póz, zmienia się w malarza potrafiącego wykorzystać „teatralne akcesoria” dla stworzenia wizerunków człowieka świadomego siebie, by na koniec dotrzeć do prawdy o sobie. Domknięciem tej malarskiej autobiografii są – zdaniem pisarki – dwa dzieła należące do gatunku *portrait historie*:

Św. Paweł najczęściej jest przedstawiany w malarstwie w momencie zwrotnym swego życia: kiedy został porażony objawieniem. Tu jednak nie chodzi o to. Paweł od dawna już nie jest w starciu z sobą, w konflikcie. Usłuchał, zrozumiał i wie. Ta wiedza pozostanie z nim na zawsze. W rękach ma księgę; cokolwiek napisane jest hebrajskimi literami na otwartej stronicy, księga ta głosi: „Gdym był dziecięciem, mówiłem jako dziecię, rozumiałem jako dziecię, myślałem jako dziecię; lecz gdy stałem się mężem, wyniszczyłem, co było dziecinnego” (NPS, s. 114)

Rembrandt jako apostoł Paweł to Rembrandt, który przeżył i przemyślał już swoją przemianę, to człowiek w pełni pogodzony ze sobą. Ostatnim słowem Rembrandta, który osiągnął doskonałą niemal samowiedzę, ma być – zdaniem Guze – koloński autoportret śmiejącego się artysty. Eseistka błędnie uznaje – powołując się na interpretację Wolfganga Stechowa – że Rembrandt wciela się tam w rolę Demokryta⁸²:

Na autoportrecie z 1668, malowanym mniej więcej rok przed śmiercią, Rembrandt ma 63 lata, ale wygląda na znacznie więcej. Staje przed płótnem, żeby namalować siebie – malarza malującego obraz. Podejmuje temat rozpowszechniony w epoce baroku, konfrontacji dwóch postaci ucieleśnionych przez dwóch filozofów: smutnego Heraklita i śmiejącego się Demokryta. Ale tym razem obydwoma jest sam Rembrandt: Demokrytem jako malujący, Heraklitem jako malowany. Wszystkie smutki, klęski, rozpaczę są w ledwo widocznym zarysie postaci na obrazie; ten, który stoi przed nim, zapłacił pełną cenę za śmiech z nich, za śmiech z siebie, idący od bezzębnych ust ku oczom i modelujący zwiotczałe policzki. Nie jest to śmiech szyderczy, ale wiedzący; w tym punkcie, w którym Rembrandt się znajduje, nie ma miejsca na szyderstwo. Na głowie, którą okrywały ongi najwymyślniejsze i najbogatsze przybrania, jest tylko beret; na ramionach zamiast futer, aksamitów i pancerzy, wytarty szal. Żadnej materii, które wielbił, nie przemienił w tak promienne światło jak ten płócienny beret; potoki złota leją

⁸² Zob. W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quartely” 1944, nr 7, s. 233–238. Guze w *Nocie zamykającej Twarze z portretów* zaznacza, że interpretacja „autoportretu Rembrandta z 1668” została oparta „na tekście W. Stechowa *Rembrandt-Democritus*”. J. Guze, *Twarze z portretów*, s. 144.

się z biednego szala. Nikt nie zdołał w tym stopniu uniezależnić swojej twarzy z ciała, swojej twarzy z farby – od ciała i farby. Jest to duchowość najczystsza i najbardziej wyzwolona. [...] Czego jeszcze może dokonać człowiek, który tak zobaczył siebie i taką rangę nadał malarstwu? Może w akcie najgłębszej miłości namalować *Powrót syna marnotrawnego*, swoje dzieło ostatnie. (NPS, s. 114–115)

Guze w swojej interpretacji koncentruje się na ukazaniu Rembrandta ostatecznie wyzwolonego od rzeczywistej materii, także od tego, co możemy nazwać materią malarską. Śmiech pogodzonego z życiem starego Rembrandta pisarka traktuje jako swoiste podsumowanie, uspójnienie rekonstruowanej biografii⁸³. Przemiana, o której wspo-

⁸³ Swoją interpretację serii autoportretów jako autobiografii Rembrandta powtarza Guze (w nieco krótszej formie) w późniejszym eseju zatytułowanym *Wokół Rembrandta*: „Czy porzucił kiedykolwiek grę z lustrem, przed którym stawał od wczesnej młodości, aktor w sześćdziesięciu rolach granych przed samym sobą? W klejnotach, pancerzach, piórach, złotych łańcuchach, turbanach, aksamitach, badacz własnego wyglądu, nastroju, stanu ducha, światła i cienia, efektu tonu i półtonu, smakosz i znawca materii. Wpierw jest to chłopiec prawie, czarujący, o pytającym spojrzeniu czarnych oczu w cieniu rozwichrzonych (kunsztownie) włosów, tajemniczy młodzieniec z zacięną połową twarzy i młodzieniec uśmiechnięty szczerze i odrażająco, szpetny i antypatyczny: rok 1628, ma 22 lata. W trzy lata później jawi się dumny, szlachetny, w lokach, jeszcze później urzekający i urzeczony sobą, romantyczny ideał przed romantyzmem, ze światłem na metalowym kołnierzu wojownika i złotym łańcuchu, z miękkimi cieniami w ufryzowanych włosach pod aksamitnym beretem. Czas mija i oto ukazują się holenderski oficer w paradnym stroju, chwyt z kolczykiem w uchu, piórami na kapeluszu i marsową miną; na zmianę tej pewnej siebie postaci przychodzi mężczyzna dojrzały, pełen spokojnej powagi, a jeszcze później mężczyzna na skraju starości o rysach już ociężałych, ale wyrażających najdoskonalszą świadomość siebie. I tak dalej i dalej, i za każdym razem inaczej i czego innego szukając w sobie i w materii coraz mniej bogatej ze swojej natury, lecz coraz bogatszej z jego nadania i coraz bardziej idąc w głąb i coraz więcej wiedząc, aż po autoportrety starcze i ostatni z nich, gdzie, u szczytu wiedzy, ruina twarzy uśmiecha się bezzębными ustami. Teraz, kiedy nie ma już wspaniałości, które tak namiętnie gromadził i w które przebiegał się nieustannie, narzuca na ramiona zniszczony szal, wkłada na głowę płócienny beret; żadne jego złoto nie było tak złotem, żadna materia nie została przemieniona w tak niezmiemskie światło jak ten nędzny strój i starcza, zniekształcona twarz z zamykającego autobiografię portretu własnego z Kolonii, namalowanego na rok mniej więcej przed śmiercią. Na tym świecie pozostaje mu tylko namalowanie *Powrotu syna*

mina wcześniej Guze, już się dokonała. I – co istotne – była to przemiana w sferze duchowości Rembrandta, manifestującego w ostatnich autoportretach przede wszystkim swoje człowieczeństwo. Tę samoświadomość starego, bezzębnego Rembrandta dostrzegł – jak sądzę – również Tadeusz Różewicz, który, idąc o krok dalej niż Guze, interpretuje postawę śmiejącego się Holendra jako wyraz autoironii.

Rembrandt w *Zwierciadle* Różewicza

Różewicz, zapytany przez Kazimierza Brauna o to, jaki wpływ na jego pisarstwo mają czerpane z malarstwa inspiracje, odparł: „To jest olbrzymi obszar w moim życiu. I w mojej twórczości także. Ja [...] pół życia świadomego, pół życia pisarza spędziłem w muzeach sztuki”⁸⁴. Świadomość Różewicza-pisarza kształtowała się pod ogromnym wpływem dzieł poznawanych w światowych galeriach. Mimo że wytrwale pielgrzymował do świątyń sztuki, jego celem nie było jednak opisywanie tych muzealnych wędrówek, ale wyciąganie z nich wniosków dla własnej twórczości literackiej. Chodziło zatem nie tyle o wpatrywanie się w malowidło po to, by stworzyć ekfrazę, ale o wejście weń: „Siedzenie godzinami nie na ławce przed obrazem – tłumaczył – ale zamieszkanie we wnętrzu obrazu... W trakcie tych pielgrzymek po muzeach. Od Uffizich, poprzez Prado, Kunsthistorisches Museum, Alte Pinakothek, Luwr, wszystkie większe muzea europejskie... światowe... To wpływało na mój warsztat”⁸⁵. Różewicz wymienia najważniejsze i najbogatsze europejskie zbiory. Poznawanie tych kolekcji było dla niego wyjątkowym etapem studiów z zakresu historii sztuki. Spotkania z konkretnym obrazem, podobnie jak czas spędzony w pracowniach współczesnych polskich artystów, pisarz traktował jako żywe uniwersytety. Istotny był dla niego bowiem bezpośredni kontakt z malowidłem, stanięcie z nim twarzą w twarz w muzealnej sali, ale także rozmowa z artystą i oglądanie rodzin dzieła sztuki w *atelier*. Nie przez przypadek Robert Cieślak,

marnotrawnego” J. Guze, *Wokół Rembrandta*, w: eadem, *Dialogi ze sztuką. Szkice*, Kraków 1992, s. 129–130.

⁸⁴ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 118.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 119.

autor książki *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, włącza Różewicza „do grona poetów – krytyków sztuki”⁸⁶.

W rozmowie z Jerzym Nowosielskim, zarejestrowanej 28 marca 1993 roku, w dniu otwarcia wystawy malarstwa i rysunków artysty w Muzeum Narodowym w Poznaniu, Różewicz zastanawiał się nad tym, czy jako pisarz może głosić sądy na temat malarstwa. Wątpliwości te wywołała opinia Daniela-Henry’ego Kahnweilera o działalności Apollinaire’a na polu krytyki artystycznej. Zaskoczony Różewicz dzieli się swoim odkryciem z Nowosielskim:

[Apollinaire] uchodzi za największego wśród pisarzy i poetów znawcę kubizmu, awangardy malarskiej. Traktowany jest jako autorytet w tych dziedzinach, a także jako autor niektórych nazw i terminów odnoszących się do poszczególnych nurtów w sztuce współczesnej. Tymczasem Kahnweiler pisze, że Apollinaire w ogóle się na malarstwie nie znał. Że nie miał zielonego pojęcia o malarstwie. Mistyfikował tylko, gadał. Taką opinię o nim potwierdził także bodaj Braque.

Dlatego mam wątpliwości, czy i ja powinienem się wypowiadać o malarstwie. Kiedyś, jak wiesz, miałem ochotę pisać o malarstwie. [...] Ale teraz, kiedy przeczytałem tę opinię o Apollinaire, to trochę strach mnie obleciał, czy mam prawo wypowiadać się o malarstwie⁸⁷.

Zastanawiające jest, dlaczego słowa Kahnweilera⁸⁸ wywołały lęk Różewicza. Ze względu na zderzenie poetyckiej rangi Apollinaire’a z ni-

⁸⁶ R. Cieślak, op. cit., s. 148.

⁸⁷ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, w: T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 472.

⁸⁸ Różewiczowi chodzi zapewne o wypowiedź pochodzącą z opublikowanych w 1969 roku przez Państwowy Instytut Wydawniczy rozmów Kahnweilera (słynnego francuskiego marszanda, który na początku XX wieku wypromował w Paryżu malarstwo kubistów) z Francisem Crémieux. Interesujący mnie passus cytuję z drugiego polskiego wydania tej książki. D.-H. Kahnweiler, *Moje galerie, moi malarze. Rozmowy z Francisem Crémieux*, nowe wyd. uzup. o dwie niepubl. rozm., przeł. J. Sell, wstęp A. Fermigier, przekł. wstępu, rozm. niepubl. i epilogu M. Szczurek, Kraków 2002, s. 51: „[F. Crémieux] Mówił mi pan o kubizmie. Mam przed sobą fragment artykułu Apollinaire’a z 16 października 1911 roku, opublikowanego w »Mercure de France«. Pisze on »Nazwę kubizm wynalazł malarz Henri Matisse, który wypowiedział je w odniesieniu do dzieł Picasso«, i pisze on dalej: »Pierwsze obrazy były dziełem Georges’a Braque’a«.

ską oceną jego znajomości kubizmu czy może z uwagi na poruszony w ten sposób szerszy problem weryfikacji uwag literatów piszących o malarstwie? Dla Różewicza problem ten okazuje się nierozdzielnie związany z kwestią medium artystycznego. Przywołując swoje spotkania z Marią Jarewą, poeta stwierdza, że fiaskiem kończyły się wszelkie próby nakłonienia malarki do sformułowania definicji obrazu: „Marysia zawsze mnie zbywała: »Ech, ci literaci. Oni tylko mówią i mówią. A o czym tu mówić. Tu nie ma o czym mówić«”⁸⁹. Różewicz wyciąga z tej lekcji daleko idące konsekwencje. Ponieważ malarstwo jest formą wyrazu nie w języku, lecz w farbie, nieuzasadnione wydaje się podejmowanie prób tłumaczenia malarstwa na słowa. Bo skoro „nie ma o czym mówić”, trzeba milczeć. Do tego wniosku dochodzi jednak dopiero po latach. Konfrontując z obecnym podejściem swoją wcześniejszą postawę komentatora obrazów Nowosielskiego, kiedy to chciał nieustannie mówić o tym, co widzi, Różewicz stwierdza, że obecnie potrafi zadowolić się wyłącznie patrzaniem: „Mnie teraz wystarczy sam obraz. Nie potrzebuję o nim mówić”⁹⁰.

Dodatkową komplikacją jest fakt, że kontemplowanie dzieła malarskiego skłania do refleksji, które okazują się zbieżne z przemyśleniami rodzajowymi się w trakcie rozważań nad istotą tekstu poetyckiego. Zaś rozważania te prowadzą Różewicza ku koncepcji milczenia. W tym kontekście nietrudno dziwić się zaproponowanej przez niego definicji obrazu jako „poezji milczącej”: „od ponad pięćdziesięciu lat – wyznaje Nowosielskiemu – zajmuję się pisaniem wierszy. I myślę, że obraz – oczywiście nie każdy obraz – jest rodzajem wiersza milczącego. Takiego, który nie chciał mówić. Który nie chciał przemówić. Tak, obraz jest poezją milczącą”⁹¹. Różewicz tworzy definicję

[D.-H. Kahnweiler] To, podobnie jak wiele rzeczy, które napisał Apollinaire o sztuce, jest z gruntu fałszywe. Apollinaire był cudownym poetą. Mogę to powiedzieć, bo przecież byłem jego pierwszym wydawcą; ale po pierwsze nie znał się zupełnie na malarstwie, a ponadto miał jakąś chorobliwą potrzebę opowiadania rzeczy sprzecznych z faktami”.

⁸⁹ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, s. 473.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 475.

⁹¹ *Ibidem*, s. 477.

obrazu, dla której podstawą i punktem odniesienia stała się definicja poezji. Nie wyjaśnia on jednak, czym jest poezja, ale tłumaczy, że malarstwo jest poezją, w której nie ma słów. Zakłada zatem, że przekaz obu sztuk jest podobny, inne są natomiast środki wyrazu.

Stworzona koncepcja nie jest oczywiście niczym nowym. Pisarz powtarza bowiem pierwszy człon maksymy Simonidesa z Keos: „malarstwo to milcząca poezja, poezja to mówiące malarstwo”⁹², odnosząc go wyłącznie do pewnego rodzaju malowideł (możemy się domyślać, że chodzi mu o dzieła, które uznaje za dobre) – nie każdy obraz jest przecież „rodzajem wiersza milczącego”. W Simonidesowskim aforyzmie zostaje podkreślona odmiennność dwóch artystycznych dziedzin. Różnica między malarstwem a poezją polegałaby na tym, że te same refleksje są oddawane przy pomocy innego medium. Krystyna Bartol tłumaczy, że wpisana w Simonidesowski aforyzm różnica między malarstwem a poezją wynika:

z odmiennej natury środków – tworzywa, jakim dysponują artyści uprawiający poszczególne dziedziny sztuki: malarze posługują się umieszczonymi na płaszczyźnie kształtami i figurami, poeci mają do dyspozycji następujące po sobie dźwięki, z których powstają wyrazy,

⁹² Zob. K. Bartol, *Korespondencja sztuk. Simonides i inni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3, s. 23: „Sięgając do najwcześniejszych śladów przekonania o związku poezji i malarstwa w refleksji nad sztuką, nie sposób nie rozpocząć od Simonidesa i jego słynnej maksymy: malarstwo to milcząca poezja, poezja to mówiące malarstwo, z której Horacy uczynił obowiązujący przez wieki diagnostyczno-aksjologiczny dogmat (*ut pictura poesis*). Znana nam dzisiaj jedynie z tradycji pośredniej (poprzez przekaz Plutarcha) opinia poety z Keos musiała być powszechnie znana i akceptowana w świecie greckim już za jego życia, skoro wiemy, że po dwóch dziesiątkach lat, jakie upłynęły od jego śmierci (zmarł w 467 roku p.n.e.) wypowiedanie sądów odmiennych w stosunku do Simonidesowej konstatacji, uznanej – jak można się domyślać – za autorytatywne rozstrzygnięcie kwestii wspólnoty sztuk, dyskredytowało tego, kto ośmielił się je ujawnić”. Na ten temat zob. również: S. Wyslouch, „*Ut pictura poesis*” – *stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyslouch, Gdańsk 2006, s. 5: „Pierwszym, który scharakteryzował poezję poprzez malarstwo i malarstwo poprzez poezję był prawdopodobnie Simonides z Keos (V wiek p.n.e.). I chociaż jego pisma się nie zachowały, na podstawie relacji Plutarcha właśnie jemu przypisuje się stwierdzenie, że malarstwo to niema poezja, a poezja – mówiące malarstwo. Sztuki różni tylko obecność (lub brak) słowa”.

zdania, całości treściowe. Tak więc symultaniczność wyobrażeń plastycznych została tu przeciwstawiona konsekwencji poetyckiej kreacji. Innymi słowy – obie sztuki łączy identyczność operacji, jakie wykonują artyści, przedstawiając jakiś przedmiot, dzieli zaś rodzaj tworzywa, na którym operacje te są wykonywane⁹³.

Z punktu widzenia Różewicza najistotniejsze jest to, że malarstwo – w przeciwieństwie do poezji, która nie jest w stanie zrezygnować z pośrednictwa języka – dysponuje możliwością niemego przekazu, a zatem osiąga ideał milczącego wyrażania, inaczej mówiąc: ukazania tego, co niewyraźalne bez słów, za pomocą milczenia. Pisarz, jak przyznaje, starał się rozważyć ten problem w jednym ze swoich utworów poetyckich:

Kiedyś próbowałem nawet napisać wiersz na ten temat. Wiele lat temu widziałem w Rijksmuseum, ostatni podobno, autoportret Rembrandta. Tak przynajmniej mówią o nim znawcy... że to ostatni. Ale oni zazwyczaj się mylą. Jest to Rembrandt stary, bezzębny, twarz wyłaniająca się jakby z jakichś żółtych, przyciemnionych powijkaków... I uśmiechnięty, tak jakby się wychylał z tego autoportretu. Dawniej spędzałem przed tym obrazem wiele godzin. Po latach wracałem do niego i zawsze odnosiłem wrażenie, jakby się on ze mnie wyśmiewał. Ja często – zwłaszcza dawniej – „rozmawiałem” z oglądanym obrazem. I z tym

⁹³ K. Bartol, op. cit., s. 24. O odmienności malarskich i poetyckich środków wyrazu pisze również Gotthold Ephraim Lessing w wydanej w 1766 roku klasycznej rozprawie *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*: „Wnioskuję w ten sposób: jeśli prawdą jest, że malarstwo do swojego naśladowania używa całkiem innych środków czy znaków niż poezja, a mianowicie malarstwo figur i barw występujących w przestrzeni, poezja zaś artykułowanych dźwięków następujących po sobie w czasie; jeśli niezaprzeczenie znaki powinny pozostawać w dogodnym stosunku do tego, co oznaczają, to znaczy, iż ułożone obok siebie znaki mogą wyrażać przedmioty występujące obok siebie lub także ich części, znaki zaś następujące po sobie mogą wyrażać również jedynie przedmioty lub ich części, następujące jedne po drugich. Przedmioty lub części tychże, istniejące obok siebie, nazywamy ciałami. Zatem ciała wraz ze swymi widzialnymi cechami są właściwymi przedmiotami malarstwa. Przedmioty lub części tychże następujące po sobie nazywamy w ogóle akcjami. Zatem akcje są właściwym przedmiotem poezji”. G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, Kraków 2012, s. 60–61.

Rembrandtem też. Taką miałem potrzebę. Byłem pierwszy raz u niego, kiedy miałem trzydzieści osiem, może czterdzieści lat... i teraz znowu byłem, kiedy miałem około osiemdziesiątki. A on – i kiedyś, i teraz – ciągle się do mnie uśmiechał, tak dziwnie mi się jakoś przyglądał, taki wychylony.

Próbowałem potem napisać o tym wiersz, o tym, jak ten stary Rembrandt wychyla się zza zasłony, przeżuwa mnie w tych bezzębnych ustach, śmieje się ze mnie i pyta: „A czemu nie zostałeś poetą niemową, jeśli cię to pisanie wierszy tak nudzi, tak dręczy, tak męczy? Czemu nie zostałeś poetą niemową?” – takim jak Nikifor Krynicki, którego spotkałem tylko koło kościoła, chyba było to w 54 roku, w Krynicy. Siedział na murku koło kościoła. Pamiętam, rozrabiał sobie farbki w takim małym pudełeczku. On był niemowa przecież... I wiesz, nagle mi się ten Nikifor stał bardzo bliski Rembrandta. Tego największego. „A czemu nie zostałeś niemową?”⁹⁴.

Nie mamy wątpliwości, że poeta, przywołując portret własny Rembrandta, ma na myśli *Autoportret jako śmiejący się Zeuksis*, znajdujący się jednak nie w amsterdamskim Rijksmuseum, ale w Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii. Różewicz, odwołując się do kolońskiego arcydzieła, mówi o „tym największym” Rembrandcie, realizującym ideał milczącego malarstwa. Interesujący nas obraz (przez historyków sztuki datowany, przypomnijmy, na lata 1662–1663) – wbrew temu, co mówi Różewicz – nie jest uznawany za ostatni autoportret Rembrandta. Serię portretów własnych Holendra zamyka bowiem płótno znajdujące się w Mauritshuis w Hadze, namalowane w roku śmierci artysty, na którym, pod sygnaturą „Rembrandt”, umieszczona została data „1669”⁹⁵.

Różewicz opowiada Nowosielskiemu o dwóch spotkaniach z kolońskim autoportretem. Za refleks pierwszej wizyty (Różewicz wskazuje właściwe muzeum) można uznać, pozostawiony bez komentarza, fragmencik *Tarczy z pajęczyny*, pisanej w grudniu 1963 roku:

⁹⁴ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, s. 476–477.

⁹⁵ Mimo że dwa inne autoportrety są datowane na rok 1669, to właśnie haski obraz jest ostatnim znanym portretem własnym Rembrandta. Zob. *Rembrandt by Himself*, s. 229.

„W Kolonii śmieje się stary bezzębny Rembrandt”⁹⁶. Druga, późniejsza wyprawa do śmiejącego się Rembrandta, to już podróż starego pisarza. Tekst, o którym poeta wspomina Nowosielskiemu („próbowałem nawet napisać wiersz na ten temat”), będący jednocześnie relacją z konfrontacji z bezzębnym Rembrandtem i poetycką refleksją na temat milczenia, to utwór *Zwierciadło*, pochodzący z wydanego w 1998 roku tomu *zawsze fragment. recycling*. Ponieważ rozmowa artystów została zarejestrowana 28 marca 1993 roku, możemy przypuszczać, że pierwsze prace nad *Zwierciadłem* Różewicz musiał podejmować już na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Spójrzmy na ten wiersz:

po latach zgielku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą

Rembrandt
w powijkach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się
odsłonięty
w Wallraf Museum

czemu nie zostałeś
niemową malarzem
Nikiforem Krynickim

wyniszczone przez czas rysy
rysują naszą wspólną
twarz

⁹⁶ T. Różewicz, *Tarcza z pajęczyny*, w: idem, *Proza*, t. 1, Wrocław 2003, s. 252.

twarz którą widzę teraz
 widziałem na początku
 ale jej nie przewidziałem

lustro ukryło ją w sobie
 żywe młode

teraz poczerniałe
 martwe
 umiera
 bez odbicia
 światła
 oddechu⁹⁷

Historycy sztuki, wskazując na utożsamienie Rembrandt-Zeuksis, pośrednio udzielili odpowiedzi na pytanie, dlaczego Rembrandt zdecydował, by ukazać się w antycznej masce⁹⁸. Chciałabym teraz zastanowić się nad tym, jakiej odpowiedzi na pytanie, z czego śmieje się holenderski artysta, udzielił Różewicz. Spróbujmy zatem przyrzeć się interpretacji poety pomijającego kontekst związany z legendą Zeuksisa (który umiera ze śmiechu, portretując starą, próżną kobietę). Różewiczowi nie chodzi bowiem o to, by opowiedzieć czytelnikowi, co dokładnie znajduje się na obrazie, daleki jest bowiem –

⁹⁷ Idem, *Zwierciadło*, w: idem, *Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 36–37.

⁹⁸ W tym kontekście nie do zaakceptowania jest propozycja, jaką przedstawił Jan Białostocki, który twierdzi, że Rembrandt nie maluje kobiety w podeszłym wieku, ale rzeźbę, przedstawiającą postać *Terminusa*, będącą symbolem nieuchronnej śmierci. Zob. J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji*, w: idem, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 315–326. Odczytanie to wykorzystuje w swojej interpretacji Różewiczowskiego *Zwierciadła* Michał Mrugalski: „Owszem, podmiot spekuluje o starości, śmierci, podobnie jak autoportret prawdopodobnie przechowuje wizerunek malarza przed posągami Terminusa, który z czasem stał się symbolem przemijania i kresu. Tylko, że poeta – równie uparty jak przedstawiony na płótnie bóg, który nie zgodził się ustąpić miejsca na Kapitolu świątyni Zeusa i zamieszkał w niej – odkrywa w dziele malarza problemy gnębiące jego poezję od lat: milczenie, śmierć, rozkład”. M. Mrugalski, *Praktyka malarzy i poetów*, w: idem, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 229.

jak zaznaczałam wcześniej – od koncepcji wiersza jako ekfrazy, ale o podjęcie swoistej gry z płótnem, wejście z nim w dialog.

Za pierwszy krok można uznać postawienie znaku równości między przekazem poetyckim a ciszą, milczeniem: „cisza jest zwierciadłem / moich wierszy / ich odbicia milczą”. Wniosek ten jest konsekwencją długiego procesu dojrzewania Różewicza jako pisarza, a więc swoistym punktem dojścia jego poetyckiego projektu (który wszak nie jest jeszcze zamknięty), ale także reakcją na spotkanie ze starym, śmiejącym się Rembrandtem. Różewicz, pozwalając, by holenderski malarz z niego kpił, wkłada w jego usta ironiczne pytanie: „czemu nie zostałeś / niemową malarzem / Nikiforem Krynickim”. Skoro ideałem pisarstwa jest – zdaniem autora *Płaskorzeźby* – milczenie, konsekwencją takiego radykalnego projektu poetyckiego powinna być rezygnacja ze słów⁹⁹. Jednak możliwy do osiągnięcia tylko w malarstwie ideał niemego wyrażania, do którego dociera w swej sztuce Rembrandt, staje się dla Różewicza nierealizowalnym wyzwaniem.

Zarzuty śmiejącego się Rembrandta należy potraktować jako zarzuty Różewicza. W tym sensie poeta – podobnie jak portretujący się „w powijkach starości” Rembrandt – jest głęboko autoironiczny. Pełne utożsamienie z Holendrem odbywa się wyłącznie na płaszczyźnie egzystencjalnej (Mieczysław Porębski pisze wręcz o „własnym rembrandtowskim autoportrecie” Różewicza)¹⁰⁰: „wyniszczone

⁹⁹ Por. T. Różewicz, *Słowo i milczenie*, w: idem, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 159: „Czemu milczy poeta? I czy ma to jakieś znaczenie dla społeczeństwa i tzw. publiczności, czytelników... Otóż zagadnienie, o którym od wielu lat myślę, to właśnie problem milczenia poety. Nie milczenie przymusowe, ale dobrowolne. Jest to dla mnie problem głębszy i ważniejszy od różnych kryzysów powieści, liryki czy dramatu... od trudności technicznych, artystycznych. Problem milczenia poety to problem centralny dla mnie, poety współczesnego”.

¹⁰⁰ Mieczysław Porębski, odnosząc się do *Zwierciadła*, pyta: „Może to wszystko, co dokoła dostrzega, co widzi, również i wtedy, gdy przymyka zmęczone patrzeniem oczy, co nazywa, jest tylko lustrem, w którym się wszyscy, każdy w swoim czasie, odnajdziemy? Jeśli zaś tak, to kto nam o tym wsluchiwanie się w ciszę słów – tych pierwszych i tych za każdym razem na nowo ostatnich, o tym wpatrywaniu się we własny rembrandtowski autoportret opowiada?”. *Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, w: T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane*, wyb. M. Porębski, Kraków 1998, s. 10.

przez czas rysy / rysują naszą wspólną / twarz” – czytamy w *Zwierciadle*. Ta jedność wynika z uświadomienia sobie własnej starości.

Georg Simmel w pochodzącej z 1916 roku pracy *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* podkreśla, że geniusz Rembrandta w szczególny sposób ujawnia się w malowanych przez Holendra portretach starych ludzi – są one, jego zdaniem, „najbogatsze i najbardziej ujmujące”, ponieważ „widać w nich maksimum przeżytego życia”¹⁰¹. Dlatego Rembrandt w roli Zeuksisa, powie filozof, skupia w sobie to, czego doświadczył. Jednak – akcentuje Simmel – śmiechu artysty nie należy uznawać za rodzaj senilnego komentarza, ale przygodną reakcję: „Tutaj śmiech jest niewątpliwie czymś czysto momentalnym, że tak powiem przypadkową kombinacją dochodzących do skutku elementów życia, z których każdy jest ze sobą całkowicie inaczej zestrojony, całość jakby przemacerowana przez śmierć i na nią zorientowana. [...] Grymas starca wydaje się tylko kontynuacją owej młodzieńczej wesołości”¹⁰². Różewiczowski wyznanie: „twarz którą widzę teraz / widziałem na początku / ale jej nie przewidziałem” staje się bliskie idei „jedności totalnego indywidualnego życia”¹⁰³ wyczytanej przez Simmla z autoportretów Rembrandta. Nie należy jednak zapominać, że interpretacje Różewicza i Simmla znacząco się różnią. Filozof podkreśla bowiem przygodność Rembrandtowskiego śmiechu, który autor *Zwierciadła* postrzega jako przejaw samoświadomości malarza.

Pozostaje jeszcze drugi (obok egzystencjalnego) – estetyczny wymiar relacji Różewicza z Rembrandtem, w przypadku którego nie można mówić o równości artystów. Różewicz w twarzy starego Rembrandta z kolońskiego autoportretu ujrzał siebie, utożsamił się z Rembrandtem-człowiekiem. Natomiast w konfrontacji z Rembrandtem-artystą pisarz ponosi porażkę. Poezja, w przeciwieństwie

¹⁰¹ G. Simmel, *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, przeł. W. Zahaczewski, przekł. przejrzała K. Najdek, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 7, s. 109.

¹⁰² Idem, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, München 1925, s. 89. Cyt. za: A. Rosales Rodríguez, *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna interpretacja oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33, s. 256.

¹⁰³ Idem, *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, s. 119.

do malarstwa (tego największego), nie przechodzi pomyślnie próby milczenia, ciszy, nazwanej przez Różewicza „zwierciadłem [...] wierszy”. Dlatego lustro starego poety „poczerniałe / martwe / umiera / bez odbicia / światła / oddechu”. Agata Stankowska zwracała uwagę na fakt, że „zwierciadło i lustro nie są w języku poetyckim autora *nożyka profesora i zawsze fragment. recycling* wyrazami bliskoznacznymi. Są raczej antonimami”¹⁰⁴. Zdaniem badaczki mnożące odbicia lustro jest wartościowane negatywnie. Lustro, inaczej niż milczące zwierciadło, jest jak nałożona na obraz szyba, która uniemożliwia kontakt „twarzą w twarz” z dziełem¹⁰⁵ – w bezpośrednim obcowaniu ze sztuką przeszkadza bowiem nasze własne odbicie. Poeta porusza ten problem w pochodzącym z tomu *zawsze fragment. recycling* wierszu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*:

Bacon opowiadał że lubi
ogłądać swoje obrazy przez szybę

nawet Rembrandta
lubi za szkłem
i nie przeszkadzają mu przypadkowe osoby
które odbijają się w szybie
zamazują obraz
przechodzą
ja
nie cierpię obrazów za szkłem
widzę tam siebie pamiętam że kiedyś
ogłądałem kilku Japończyków
nałożonych na uśmiech Mony Lisy
byli bardzo ruchliwi
Gioconda została unieruchomiona
w szklanej trumnie¹⁰⁶.

¹⁰⁴ A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 260.

¹⁰⁵ Zob. M. Poprzęcka, *Obraz za szybą*, w: eadem, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 83, 101.

¹⁰⁶ T. Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, w: idem, *Poezja 3*, Wrocław 2006, s. 339–340.

Okazuje się zatem, że fakt, iż Różewicz w kolońskim autoportrecie ujrzał siebie, można odczytywać nie tylko metaforycznie, jako próbę identyfikacji ze starym malarzem, ale również bardzo dosłownie, jako dostrzeżenie własnego odbicia w chroniącej obraz szybie. Pogłębia się więc przepaść dzieląca artystów. Różewicz nie może wówczas stanąć „twarzą w twarz” z Rembrandtem, bo widzi siebie. Ponadto, mając do dyspozycji farbę, Rembrandt tworzy milczący przekaz, Różewicz zaś, skazany na słowa, przegrywa, jest zmuszony do tego, by opowiadać:

Pomyślałem sobie wtedy – opowiada Nowosielskiemu – o starej, wytartej już do reszty, zbanalizowanej prawdzie: o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć. I mnie się wydaje, że malarstwo w swojej istocie jest rozwiązaniem tego problemu. Ja będę mówił o tym, o czym nie trzeba mówić, będę o tym pisał – a ty namalujesz obraz zamiast mówić. Nie użyjesz ani jednego słowa¹⁰⁷.

Poeta ubolewa nad tym, że nie jest w stanie rywalizować z malarstwem, będącym doskonalszą, bo niemą, formą wyrażania. Zdając sobie sprawę z tej dysproporcji, z nierównych szans, pozwala, by Rembrandt śmiał się z niego. My zaś widzimy – co prawda – śmiech Rembrandta, ale słyszymy śmiech Różewicza.

Rembrandt zasłaniający lustro, czyli Grudziński dyskutuje z Alpers

W szkicu *Rembrandt w miniaturze* Gustaw Herling-Grudziński stawia tezę (podobną do Różewiczowskiej), że *Autoportret jako śmiejący się Zeuksis* staje się dowodem na to, iż imponująca seria portretów własnych Rembrandta nie jest wyrazem przesadnego, egoistycznego koncentrowania się na sobie, ale samoświadomości, która – w przypadku kolońskiego płótna – przeradza się w autoironiczność:

Obfitość autoportretów na przestrzeni całego życia Rembrandta, począwszy od młodzieńczego w kryzowanym kołnierzyku, kończąc na serii trzech z ostatniego pięciolecia przed śmiercią, nie jest dowodem czy

¹⁰⁷ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, s. 477.

podświadomym odruchem egotyzmu. Malarski egotysta – podkreśla Grudziński – nie spojrzalby na siebie tak okrutnie, jak śmiejący się starczo bezzębny Rembrandt, nie o krok może od grobu, ale już w jego zasięgu. (GH-G 7, s. 173)¹⁰⁸

Grudzińskiemu nie chodzi jednak o to, by dowieść samoświadomości Rembrandta jako artysty¹⁰⁹, ale jako człowieka. Hipoteza ta jest konsekwencją wieloletniej fascynacji pisarza autoportretami Rembrandta. Właśnie tę grupę obrazów i rycin, będącą nie tylko istotną, ale również pokazną częścią *œuvre* Holendra, Grudziński szczególnie podziwiał. „Na przykład u Rembrandta – wyznał w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim – szalenie fascynował mnie jego autoportret. Nie jeden, ale w ogóle sztuka autoportretu”¹¹⁰. Autor *Rembrandta w miniaturze* chce również widzieć w serii portretów własnych Holendra konsekwentne studia nad szczegółami wyglądu i ekspresją twarzy artysty. Ponadto – podobnie jak Różewicz – Grudziński podkreśla mistrzostwo Rembrandta w oddawaniu oznak starości:

W autoportretach Rembrandt postawił sobie za cel systematyczne, uporczywe śledzenie własnej twarzy, jako wyrazu zmian psychologicznych. Ich nasilenie przypada na lata u progu starości. Oko miał tak ostre i przenikliwe, że chwycił najdrobniejsze niuanse w wizerunkach własnych nawet z okresu paru miesięcy. Za pierwszy pod znakiem czy w cieniu starości można uznać autoportret z 1657 roku, w którym widać naraz błysk przestrachu w oczach. Potem jeszcze w tym samym roku ekspresja twarzy pogodniej, albo w każdym razie nabiera cech męskiej

¹⁰⁸ Wszystkie cytaty według wydania: G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 1–12, red. Z. Kudelski, Warszawa 1995–2002. Dalsze przytoczenia lokalizuję bezpośrednio w tekście. Po skrócie GH-G podaję numer tomu i numer strony.

¹⁰⁹ Jeden z wczesnych autoportretów Rembrandta jako wyraz jego artystycznej samoświadomości przywołuje w swoim eseju Adam Zagajewski: „Tam [w Starej Pinakotece w Monachium] także jeden z najwcześniejszych autoportretów Rembrandta; bardzo mały ten obraz (15,5 × 12,7) i na nim zmysłowa twarz młodego chłopca, który już wie, kim jest, ale jeszcze nie chce się z tym pogodzić (jest tu podobny do Rimbauda – dwaj genialni chłopcy z północnej Europy)”. A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, wyd. 2, Kraków 2007, s. 35.

¹¹⁰ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 368.

akceptacji. W następnym roku, w autoportrecie z laską wraca akcent siły. Dwa autoportrety z roku 1660, z paletą i pędzlami przy sztalugach, w białej mydce na głowie, przesłonięte są cieniem rezygnacji. Wykres duchowej temperatury? Zapis psychologiczny trzyletnich zmagień?

Był autoportrecistą i portrecistą wspaniałym, nie miał sobie równych w badaniu sekretów ludzkiej twarzy. Twarze stare widział lepiej i pełniej od młodych. (GH-G 7, s. 173–174)

Dokładna, systematyczna analiza siebie nie jest podporządkowana – twierdzi Grudziński – narcystycznym dążeniom wielkiego artysty, ale studiom starzejącej się, poddanej działaniu czasu, twarzy człowieka. Studium służącym oczywiście malarskiej praktyce. Zbliżanie się do prawdy o ludzkiej naturze ma przecież pomóc w wyrażaniu jej za pośrednictwem sztuki. Autor *Dziennika pisanego nocą*, tak jak wcześniej Elzenberg czy Guze, postrzega portrety własne Rembrandta jako konsekwentnie prowadzoną malarską autoanalizę, jako rodzaj świadectwa: „wykres duchowej temperatury”, „zapis psychologicznych [...] zmagień”. Grudziński opatruje jednak znakiem zapytania te tak daleko idące wnioski. Z jednej strony jego interpretacja jest bliska anachronicznym, dziewiętnastowiecznym z ducha odczytaniom, w których seria autoportretów Rembrandta rozumiana jest jako wyraz samoświadomości nowoczesnego artysty, z drugiej jednak – widzimy, że pisarz zachowuje ostrożność. Pyta, nie stwierdza.

Szkic *Rembrandt w miniaturze* nie jest jedynym dowodem fascynacji twórczością Rembrandta. Jedenastego lutego 1990 roku Grudziński, poruszony lekturą książki Svetlany Alpers *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, zanotował w *Dzienniku pisanym nocą*:

W książce *Rembrandt's Enterprise* amerykańska historyczka sztuki (skoncentrowana głównie na malarstwie holenderskim) Svetlana Alpers odkrywa „model teatralny” w malarstwie Rembrandta oraz jego uczniów i pomocników. Pracownia Rembrandta była czymś w rodzaju instytutu badań ekspresji scenicznej. Van Hoogstraten, uczeń Rembrandta i znany potem malarz, napisał traktat o malarstwie na podstawie swoich doświadczeń w pracowni Mistrza. Punktem centralnym było w nim lustro. Kto chce nauczyć się przedstawiania ludzkich

namiętności pędzlem, nie powinien rozstawać się z lustrem, aby „być równocześnie aktorem i widzem”. Pracownia Rembrandta zmieniała się chwilami w teatr, z improwizowanymi na gorąco kwestiami aktor-skimi. Svetlana Alpers twierdzi, że od zarania swej kariery malarskiej Rembrandt był świadomy fałszu tkwiącego w ludzkich gestach; a raczej był zainteresowany fałszywą teatralnością gestów, a nie ich fałszem *tout court*. (GH-G 7, s. 96)

By lepiej pojąć rozważania Grudzińskiego, spróbujmy zrekonstruować tezy zawarte w drugim rozdziale pracy Alpers (zatytułowanym *The Theatrical Model*), do którego odwołuje się pisarz. Badaczka, podkreślając, że dla zrozumienia dzieł Rembrandta konieczne jest zestawienie ich z teatrem, zwraca uwagę na odkrywczość swoich ustaleń. Stara się dowieść, że w warsztacie Rembrandta najistotniejsze studia przygotowawcze były związane z pracą nad przedstawianiem gestów, oddaniem sposobu poruszania się i emocji modelu oraz z doborem strojów, a także tworzeniem kompozycji obrazu. W ten sposób *atelier* staje się w pewnym sensie podobne do sceny teatralnej, gdzie postaci są ustawiane w taki sposób, jakby odgrywały spektakl. Na podstawie analizy dwóch dzieł Holendra – *Judasz zwracający srebrniki* (ok. 1629) i *Wesele Samsona* (1638) – Alpers pokazuje, że świadomość fałszu ludzkich gestów, ich figuralnej natury, nie jest późnym odkryciem Rembrandta. Wręcz przeciwnie, badaczka przekonuje, że artysta już na początku swojej kariery był zainteresowany teatralnością zachowania. Mają o tym świadczyć również wczesne portrety własne, które można potraktować jako studia ekspresji, afektów. W tym miejscu Alpers zwraca uwagę na znaczenie lustra, będącego jednym z podstawowych narzędzi artysty przedstawiającego siebie na płótnie. Za pośrednie źródło informacji na ten temat uznaje ona (podobnie jak czynią to inni historycy sztuki) relację ucznia Rembrandta, Samuela van Hoogstratena¹¹¹. Stojący przed lustrem Rembrandt przeobraża się – zdaniem badaczki – w aktora. Dzięki dokonywanym zabiegom wzajemnie wzmacniają się obie

¹¹¹ Polski przekład fragmentów *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* Samuela van Hoogstratena można znaleźć w książce *Rembrandt w oczach współczesnych*, s. 60–64.

odgrywane przez niego role – malarza i modela. Kolejnym elementem świadczącym o teatralności jest wprowadzenie świadków narracyjnych scen (zwłaszcza do historii biblijnych). W tym kontekście istotny jest zwłaszcza wybór kierunku, z którego całe przedstawienie będą obserwować widzowie. Podsumowując swój wywód, Alpers stwierdza, że stworzony przez Rembrandta „retoryczny model” malarskiej reprezentacji polegał na wynalezieniu takiego sposobu przedstawiania postaci, który poruszałby widza. Dlatego warsztat Holendra musiał przeobrazić się w teatralną scenę, gdzie pozowanie do obrazu było równoznaczne z odgrywaniem roli¹¹².

W *Dzienniku pisanym nocą* Grudziński rozpoczyna swój zapis od przybliżenia naukowego odkrycia Alpers, by następnie postawić badaczce mocne zarzuty. Grudziński podaje w wątpliwość nie tylko nowatorskość, ale też słuszność zaproponowanej przez nią interpretacji, po czym przeciwstawia tezom o „teatralnym modelu” Rembrandta własne spostrzeżenia na temat autoportretów Holendra:

Nie chcę wdawać się w meritum odkrycia amerykańskiej znawczyny malarzy holenderskich, uważam je zresztą za odkrycie niezbyt oryginalne. Łatwo je sprowadzić do banału: Rembrandt wiedział oczywiście, że ludzie grają w życiu role i przyklejają sobie często maski lub miny, stosowne do tych ról. Do rzadkości należą gesty (i twarze) „czyste”, „prawdziwe”, całkowicie wyzute z fałszu. Nie jest rewelacją, że Rembrandt, malując swoje liczne autoportrety przed lustrem, usiłował nadać swojej twarzy i swoim gestom zaplanowany po aktorsku wyraz. Rewelacją, której zdaje się nie dostrzegać Alpers, jest nieustanna porażka tej „teatralności”. Błogosławiona porażka! Rembrandt przedziera się do prawdy o sobie poprzez wszystkie zamierzone i fałszywe udrapowania. *Autoportret z laską*, *Autoportret ze splecionymi dłońmi*, *Autoportret z Saskią*, *Autoportret z paletą i pędzlami* – mało jest malarzy zdolnych tak wspaniale, tak głęboko i uczciwie zobaczyć siebie po zdarceniu przesłony „odgrywanej roli”. Aktor odpada gdzieś po drodze, zostaje tylko beznamiętny, przenikliwy i niekiedy bezlitosny widz. (GH-G 7, s. 96–97)

¹¹² Zob. S. Alpers, *The Theatrical Model*, w: eadem, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, s. 34–57.

Grudziński podkreśla, że nie należy przeceniać odkrycia Alpers. Nie obala jednak w pełni tezy o aktorskim „geście” Rembrandta, lecz proponuje znaczącą korektę przedstawionej przez badaczkę koncepcji. Przekonuje bowiem, że spod maski przywdzianej przez malarza-modela zawsze wygląda prawdziwy Rembrandt. Można by się zastanowić, dlaczego Grudziński z takim zapałem podaje w wątpliwość niektóre pomysły Alpers. Najważniejszym powodem wydaje się fakt, że badaczka (jako historyk sztuki) koncentruje się wyłącznie na Rembrandcie-artyście, na drugi plan spychając Rembrandta-człowieka. Grudziński zaś ukazuje przede wszystkim Rembrandta-człowieka. Dlatego triumfalnie stwierdza (na przekór Alpers), że Holender „przedziera się do prawdy o sobie poprzez wszystkie zamierzone i fałszywe udrapowania”. Zdaniem autora *Dziennika pisanego nocą* konstruowany przez Rembrandta model teatralny – do pewnego stopnia, jak zaznaczałam, pisarz jest skłonny przychylić się do ustaleń Alpers – nie został przez malarza doprowadzony do skrajności. Rembrandt jako aktor ponosi bowiem nieustanną porażkę. Grudziński stara się dowieść, że artysta, pracując nad własnymi portretami, potrafił mimo wszystko zerwać przybraną maskę, by „głęboko i uczciwie zobaczyć siebie”. Wniosek ten formułuje Grudziński jako odbiorca sztuki. To właśnie status widza uprawnia go do tego, by stwierdzić, że w muzealnej sali obnaża się przed nim prawdziwy Rembrandt.

Podobny cel pisarz postawił sobie w szkicu *Rembrandt w miniatrze*. Szczególnie interesujące jest zamknięcie utworu, w którym Grudziński snuje przypuszczenia na temat śmierci Holendra. O wyjątkowym znaczeniu tego fragmentu wspominał Boleckiemu:

Licentia poetica w moim szkicu polega na sposobie opisu śmierci, choć być może tak w rzeczywistości nie było, ale ja tak sobie ją wyobraziłem. Oczywiście, to są wszystko chywy niegodne historyka sztuki. Więc powtarzam: nie jestem historykiem sztuki, jestem pisarzem zakochanym w malarstwie, który czasem zakocha się w jakimś malarzu i pisze o nim oraz o swojej miłości do sztuki, nic więcej¹¹³.

¹¹³ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, op. cit., s. 368.

Impulsu Grudziński poszukiwał nie tyle w biografii malarza, ile w jego twórczości, przede wszystkim zaś tej najbliższej Rembrandtowi – a więc w portretach własnych. „Wspomniałem o Rembrandcie, który mnie fascynował swoimi autoportretami. Oczywiście nie tylko nimi, ale pociągały mnie w jego autoportretach motywy, które pozwoliły mi na opis imaginacyjnej śmierci malarza”¹¹⁴:

4 października 1669 dzień w Amsterdamie był pochmurny, ciężki aż od zwisających nad miastem chmur, i duszny. Duszność w każdym razie odczuwał Rembrandt; chwilami leżąc w łóżku pod górą kołder, musiał wręcz łapać oddech. Nie był aż tak bardzo stary – sześćdziesiąt trzy lata – ale od śmierci Titusa, jedyne go syna, opadał szybko z sił, tył, ociężałość pokonywał przed sztalugami z coraz większym wysiłkiem. I bał się każdego pukania do drzwi. A był tego dnia sam, piętnastoletnia Cornelia, już zaręczona z kapitanem marynarki, wciąż częściej spędzała czas poza domem.

Zwłókł się z łóżka, wypił resztkę wina w dzbanie i sięgnął po okrągłe lustro w mosiężnej oprawie. Patrzył niechętnie na swoją obrzękłą twarz, na zwiotczałe policzki, na oczy do połowy zasłonięte ciężkimi powiekami. Patrzył, choć widział od pewnego czasu nie zanadto wyraźnie. Wraz z nagłym, ostrym ukłuciem w piersiach poczuł gwałtowną potrzebę malowania, jakby pędzel był najlepszym lekarstwem na rosnący ból. Chwiejną ręką udało mu się rzucić na płótno szkic autoportretu, ale lustro wypadło mu z lewej ręki, obsunął się więc na łóżko, chwytając konwulsyjnie krótki oddech. Wypchana majakami, jak wata, drzemka złagodziła szarpanie w piersiach. Kiedy się obudził i znowu zwłókł z łóżka, nie mógł odszukać wzrokiem lustra na podłodze. Dojrzał je wreszcie, pochylił się, mimo woli upadł na kolana. Twarz i oczy zalał mu pot, tak obfity, że przestał cokolwiek widzieć. Ból nie był teraz szarpaniem w piersiach, lecz ich rozrywaniem żelaznymi palcami. Zbyt strasznym, żeby wydobyć skargę albo jęk. Wyciągnął się swoim wielkim cielskiem na płask twarzą do ziemi i potracił sztalugi, które upadły na niego w ten sposób, że zaczęty autoportret nakrył mu tył głowy. Takim znalazła go wieczorem Cornelia. I cicho zapłakała, usiłując na próżno odwrócić zwłoki ojca na wznak.

Obojętnie, najzupełniej obojętnie, czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie jego śmierć. (GH-G 7, s. 179–180)

¹¹⁴ Ibidem, s. 369.

Odwołanie do Rembrandtowskich autoportretów jest bardzo czytelne. Opisane przez Grudzińskiego cechy fizjonomiczne umierającego Rembrandta przypominają twarz holenderskiego artysty przedstawioną na ostatnim znanym autoportrecie z Mauritshuis w Hadze (malowanym w roku śmierci), na którym malarz ma „trochę bardziej obwisły podwójny podbródek, mocniej zapadnięte policzki i dłuższe siwe włosy”¹¹⁵ niż na pozostałych dwóch portretach własnych datowanych na rok 1669¹¹⁶. W liście do Elżbiety Sawickiej z 28 kwietnia 1999 roku pisarz stwierdza:

Tak jest, kocham malarstwo jako pisarz, a wśród malarzy kocham portrecistów i autoportrecistów również jako pisarz. Nie próbuję wymądrzać się, kiedy zdarza mi się o nich pisać, lecz staram się w miarę uczciwie przekazać piórem to, czego się od nich dowiedziałem i nauczyłem. Z przedśmiertnego autoportretu Rembrandta, na przykład, dowiedziałem się jak umierał, i napisałem szkic, w którym jego śmierć była najmocniejszym i udanym (według mnie) akordem¹¹⁷.

Grudziński prosi, by zawarte w liście rozważania zilustrować między innymi reprodukcją „przedśmiertnego autoportretu Rembrandta (mają w Czytelniku, dali na okładce dziesiątego tomu moich *Pism Zebranych*)”¹¹⁸. Dowiadujemy się zatem, że nie chodziło mu o żaden z obrazów namalowanych w 1669 roku, ale o *Autoportret* z 1659 roku, znajdujący się w The National Gallery of Art w Waszyngtonie¹¹⁹.

Istotne jest również to, że w stworzonym przez pisarza imaginacyjnym opisie pojawia się lustro, które Grudziński postrzega jako narzędzie konieczne w pierwszej fazie pracy nad autoportretem, kiedy

¹¹⁵ *Rembrandt by Himself*, s. 229.

¹¹⁶ Chodzi o *Autoportret w wieku 63 lat* (National Gallery, Londyn) oraz *Autoportret* datowany na ok. 1669 rok (Galleria degli Uffizi, Florencja). Do listy ostatnich portretów własnych Rembrandta należy dołączyć także słynny *Autoportret z dwoma okręgami* (ok. 1665–1669) z Kenwood House w Londynie. Zob. ibidem, s. 220–228.

¹¹⁷ G. Herling-Grudziński, *Portrety, autoportrety*, list do E. Sawickiej z 28 kwietnia 1999 roku, „Plus Minus” z 15–16 maja 1999 roku.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV. The Self-Portraits*, s. 498–507.

to chwiejnymi ruchami pędzla Rembrandt „rzuca na płótno szkic” swojej twarzy. Grudziński pokazuje zmagania człowieka z własną starością. Jego opis jest bardzo naturalistyczny. Autor *Dziennika pisanego nocą* przyznaje sobie prawo do stworzenia tej opowieści, ponieważ takiego Rembrandta ujrzał – jako widz – na autoportretach. Taki Rembrandt dosłownie obnażył się Grudzińskiemu. Rembrandt-człowiek, który nie wstydzi się malować swojej twarzy naruszonej przez czas, który nie boi się prawdy o sobie i własnej starości. Dlatego pisarz mógł ukazać Rembrandta umierającego, Rembrandta, który nie chowa się za teatralną maską, nie fałszuje swojego wizerunku aktorskim gestem, nie odgrywa człowieka rozrywanego bólem, ale cierpi naprawdę. Grudziński jest tu daleki od interpretacji Alpers. Zakończenie szkicu *Rembrandt w miniaturze* pisze niejako przeciwko jej tezom. Jednocześnie jednak świadczy to o znaczeniu, jakie książka *Rembrandt's Enterprise* miała dla niego – zmusiła go wszak do podjęcia dyskusji. Nieprzypadkowo odwołanie do tej pracy pojawia się również w eseju *Rembrandt w miniaturze*¹²⁰:

Svetlana Alpers, autorka książki *Rembrandt's Enterprise*, pisze o modelu teatralnym Mistrza, o jego upodobaniu do różnych form i postaci ekspresji scenicznej. W wielkim domu, sprzedanym w biedzie, zbierał (jak się rzekło) zbroje, kostiumy, rekwizyty teatralne. Trudno mi rozstać się z myślą, że jego „model teatralny” był bardzo szczególny: pochodził z imaginacyjno-rzeczywistej krainy, zwanej *theatrum mundi*. (GH-G 7, s. 175)

Wydaje mi się, że Grudziński raz jeszcze (po dziewięciu latach) stara się częściowo zdyskredytować postawioną przez Alpers tezę o teatralnym modelu twórczości Rembrandta. W *Dzienniku pisanym nocą* 12 sierpnia 1999 roku, powołując się na artykuł Johna Bergera *Me, Myself, I*, opublikowany 3 czerwca 1999 roku w „The Independent”¹²¹,

¹²⁰ Także w *Perłach Vermeera* Grudziński przywołuje tezę z książki Alpers: „mówiąc kiedyś o Rembrandtowskiej »teatralności«, posłużyłem się cudzym słowem” (GH-G 7, s. 260).

¹²¹ J. Berger, *Me, Myself, I*, „The Independent” z 3 czerwca 1999 roku (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/me-myself-i-1097676.html>). Berger pi-

Grudziński – jak sądzę – odpowiada na propozycję przedstawioną w książce *Rembrandt's Enterprise*:

Tytuł recenzji *Me, Myself, I* jest trudny do przetłumaczenia na polski, może należałoby po prostu powiedzieć *Ode Mnie do Ja*. Bo Berger zajmuje się wyłącznie autoportretami Rembrandta; w ciągu ostatnich dziesięciu lat życia Mistrz holenderski namalował ich aż dwadzieścia. Był to – jak trafnie powiada Berger – długi i żmudny proces, który Rembrandtowi pozwolił stopniowo odsuwać i zasłaniać lustro, aby w końcu wydobyć z samego siebie, bez żadnych podpórek, dojrzałą wizję swojego Ja. (GH-G 11, s. 325–326)

Hipoteza o Rembrandcie stopniowo zasłaniającym lustro, by dotrzeć do prawdy o sobie, jest wzięta wprost z komentowanego tekstu Bergera:

Wierzę – przyznaje Berger – że tylko wtedy, kiedy zaczynał obraz, używał on [Rembrandt] lustra. Następnie zasłaniał je tkaniną i pracował nad obrazem, przepracowywał go tak długo, aż malowidło zaczynało odpowiadać jego własnemu wizerunkowi, pozostawionemu po danym okresie życia. Wizerunek ten nie był uogólniony, ale bardzo specyficzny. Za każdym razem, kiedy tworzył portret, decydował, co założyć. Za każdym razem był w pełni świadomy tego, w jaki sposób zmieniała się jego twarz, postawa, powierzchowność. Studiował te naruszenia bezkompromisowo.

A jednak, w pewnym momencie zasłaniał lustro, nie mógł więc dłużej dopasowywać własnego spojrzenia do własnego spojrzenia, i wtedy kontynuował malowanie tylko na podstawie tego, co pozostało w jego wnętrzu. Wolny od pułapki *double bind*, podtrzymywany niejasną nadzieją, intuicją, że później to inni będą patrzeć na niego ze współczuciem, na które sam nie mógł sobie pozwolić¹²².

sze artykuł, zainspirowany plakatami wystawy „Rembrandt by Himself” (prezentowanej w National Gallery w Londynie od 9 czerwca 1999 roku), z których w centrum Londynu spoglądał na przechodniów stary Rembrandt.

¹²² Ibidem.

Odrzucenie lustra oznacza tu zanegowanie teatralności w ostatnim stadium pracy nad autoportretem. By podkreślić tę szczerłość malarskiego wyznania Rembrandta, Grudziński wprowadza (ponownie odnosząc się do tez Bergera) jeszcze jeden kontekst interpretacyjny:

Według Bergera jednym z pierwszych autoportrecistów był piętnastowieczny Antonello da Messina, który z sycylijską jasnością i intuicją dał pędzlem to, co później w sycylijskiej literaturze dali Verga, Pirandello, Lampedusa. Czy to aby nie przesada? Nie. Proces destylowania własnego Ja, podstawę malarskich autoportretów, wolno zestawić z podobnym procesem w wielkiej literaturze. Już dawniej łąpałem się czasem na spostrzeżeniu, że stary książkę Salina z powieści Lampedusy (ale z powieści, a nie, broń Boże, z filmu) mógłby zobaczyć siebie w jednym z ostatnich autoportretów Rembrandta. (GH-G 11, s. 326)

Przejęte od Bergera porównanie autoportretów z twórczością sycylijskich pisarzy¹²³ pozwala Grudzińskiemu w nowym, niezwykle ostrym świetle spojrzeć na dzieła Rembrandta. Carlo A. Madrigniani, komentując nowoczesną literaturę sycylijską (którą w jego rozprawie reprezentują Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico De Roberto, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia), pisze o stosowanej przez tych twórców „przesadnej» metodzie weryzmu”¹²⁴. Z kolei Giuseppe Lo Castro, we wstępie do *Dal tuo al mio* Vergi, zwraca uwagę na udosłowniony przez tego pisarza ideał *tranche de vie*, tłumacząc, że Verga wybiera właśnie wycinek (*tranche*) rzeczywistości, który poddaje skrupulatnej analizie¹²⁵.

¹²³ Ibidem: „One of the first self-portraits to do precisely this is Antonello da Messina’s in the National Gallery. This painter, who died in 1479 and was the first southern painter to use oil paint, had an extraordinarily Sicilian clarity and compassion – such as one finds later in artists like Verga, Pirandello or Lampedusa. In the self-portrait, he looks at himself as if looking at his own judge. There is not a trace of dissimulation”.

¹²⁴ C. A. Madrigniani, *Il metodo „esagerato” del verismo*, w: idem, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata 2007, s. 17–21.

¹²⁵ G. Lo Castro, *Introduzione*, w: G. Verga, *Dal tuo al mio*, ed. G. Lo Castro, Rende 1999, s. XVII.

W tym kontekście nie bez znaczenia wydaje się fakt, że także autoportrety Rembrandta odczytywano (w XIX wieku) jako modelowy wręcz przykład realizacji idei dzieła sztuki jako *tranche de vie*¹²⁶.

Pojawiając się w artykule *Me, Myself, I* zestawienie techniki malarzkiej Da Messiny z osiągnięciami literatury sycylijskiej przełomu XIX i XX wieku Grudziński prowadzi nieco dalej, doszukując się weryzmu Sycylińczyków w twórczości autoportretowej Rembrandta. Co więcej, potwierdza w ten sposób własne przypuszczenia, że księżę Salina (Don Fabrizio), bohater powieści *Il Gattopardo* Lampedusy¹²⁷, mógłby odnaleźć się na którymś z przedśmiertnych autoportretów Rembrandta. Sądzę jednak, że w tym przypadku to nie portrety własne Holendra pozwalają Grudzińskiemu zinterpretować postać księcia Saliny. Wręcz przeciwnie, to pamięć o wykreowanej przez Lampedusę postaci staje się jednym z punktów odniesienia dla zaproponowanej przez autora *Dziennika pisanego nocą* interpretacji najpóźniejszych autoportretów Rembrandta, a także dla opisu wyobrażonej śmierci Holendra, zamykającego szkic *Rembrandt w miniaturze*.

„Proces destylowania własnego Ja”, którego w serii autoportretów Rembrandta dopatruje się Grudziński, należy rozumieć jako odrzucenie wszystkiego, co może zafalszować wizerunek, oddalić od prawdy o sobie. Podobną tezę stawia Artur Daniel Liskowacki. W szkicu *Sint Antoniesbreestraat, 1648*, poświęconym kolekcji rycin Rembrandta z „dawnego Stadtmuseum Stettin”, odwołując się do grafiki z 1648 roku zatytułowanej *Rembrandt rytujący autoportret przy oknie*¹²⁸, stwierdza on:

¹²⁶ Rosales Rodríguez, pisząc o recepcji portretów własnych Rembrandta, przywołuje „obecną w XIX-wiecznej krytyce koncepcję autoportretu jako *tranche de vie*, ogniwa, fragmentu”. A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradigmat osobowości nowoczesnego malarza*, s. 192.

¹²⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, przeł., przypisami i posłowiem opatrzył S. Kasprzyśak, Warszawa 2009. Na temat postaci księcia Saliny zob. F. Orlando, *Don Fabrizio: un colosso non invulnerabile*, w: idem, *L'intimità e la storia. Lettera del „Gattopardo”*, Torino 1998, s. 27–82.

¹²⁸ Na ten temat zob. *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog*, red. A. Kozak, J. A. Tomicka, współpraca J. Sikorska, P. Borusowski, A. Czarnačka,

Tego samego roku [1648] powstaje autoportret, zapisywany w katalogach jako *Rysujący Rembrandt*. Pierwszy, w którym nie próbował przedstawić siebie jako kogoś innego. Pierwszy bez pozy, bez kostiumu, kapelusza z piórkiem, upolowanego (a raczej kupionego na targu) bażanta, bez Saskii na kolanach, bez półcienia, którym zasłaniał młodzieńczą, nijaką twarz. Już nie musiał, już nie chciał. Zobaczył siebie. Po prostu. Najprościej: przy pracy. W domu, przy stole. Przy oknie. Za którym jest świat.

Zobaczyć siebie po prostu. Jak to trudno umieć¹²⁹.

Szczerłość malarskiego wyznania Rembrandta jawi się jako największa wartość jego autoportretów. Liskowacki przekonuje, że w twórczości Holendra sposób przedstawiania siebie stopniowo się zmieniał. Autor eseju *Sint Antoniesbreestraat, 1648* – jak Grudziński – stwierdza, że odrzucenie fałszywej pozy, przywdzianego stroju-maski, pozwala artyście ujrzeć siebie. Tego rodzaju odczytania są silnie zakorzenione w dziewiętnastowiecznej koncepcji autoportretu: nowoczesnej wizji podmiotu, obrazie samoświadomego artysty, który kieruje swoje spojrzenie w stronę lustra po to, by – odbite – powróciło do niego i przeniknęło do wnętrza. Jestem przekonana, że tworzeniu wizerunku Rembrandta odkrywającego własne „ja” dodatkowo sprzyja literacka wrażliwość.

Historycy sztuki dowodzą, że autoportrety Rembrandta są wyrazem jego samoświadomości jako artysty, polscy pisarze natomiast starają się nas przekonać do interpretacji, w której Rembrandt, samoświadomy jako człowiek, dociera do istoty swego „ja”. Dla badaczy sztuki Holendra najistotniejszy jest siedemnastowieczny kontekst, dla literatów – odpowiedź na uniwersalne pytanie, dotyczące kwestii zmagania człowieka z upływającym czasem. Historycy sztuki w Rembrandtowskim lustrze widzą artystę konsekwentnie kreującego swój wizerunek, pisarze zaś dostrzegają przede wszystkim ludzką twarz malarza.

Warszawa 2009, s. 104–105; G. Hałasa, *Grafiki Rembrandta. Oryginał. Kopia. Późne odbitki*, współpraca P. Ignaczak, Poznań 2009, s. 50–51.

¹²⁹ A. D. Liskowacki, *Sint Antoniesbreestraat, 1648*, w: idem, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*, Szczecin 2002, s. 31.

CZĘŚĆ II

***Mali mistrzowie* Zbigniewa Herberta –
próba rekonstrukcji**

Nota edytorska

Barbara Toruńczyk odczytała trzy nieukończone eseje Zbigniewa Herberta: *De stomme van Kampen (1585–1634)*, *Pieter Saenredam (1597–1665)*. *Portret architektury i Willem Duyster (1599–1635)* albo *Dyskretny urok soldateski*. Opublikowała je jako cykl pod wspólnym tytułem *Mali mistrzowie* najpierw w „Zeszytach Literackich” (1999, nr 4), a następnie w 2008 roku w tomie „*Mistrz z Delft*” i *inne utwory odnalezione*. Toruńczyk udostępniła czytelnikom nieznaną dotąd szkic Herberta poświęcone siedemnastowiecznym małym mistrzom holenderskim (co ma oczywiście dużą wartość popularyzatorską), nie opatrzyła ich jednak krytycznym komentarzem, czyniąc w ten sposób z nieukończonych utworów kanoniczne warianty esejów o malarzach holenderskich złotego wieku.

Uznałam zatem, że warto raz jeszcze ze szczególną pieczołowitością pochylić się nad zawartością archiwalnych teczek dotyczących małych mistrzów, w których Herbert pozostawił zrąb niedokończonego tomu szkiców poświęconych holenderskiemu malarstwu złotego wieku. Próbę interpretacji musiały poprzedzić prace nad odczytaniem rękopisów oraz notatek przygotowawczych poety. Kolejnym wyzwaniem było ustalenie źródeł jego licznych zapożyczeń z rozpraw historyków sztuki. Komentując eseje o małych mistrzach, zdecydowałam się korzystać ze wszystkich pozostawionych przez poetę wariantów tych utworów, zaznaczając w przytaczanych fragmentach dokonane przez Herberta zmiany. Czynię tak dlatego, że żadnej z wersji szkicu nie można, jak sądzę, uznać za ostateczną – nieukończone są zarówno maszynopisy, jak i rękopisy.

W cytatach pochodzących z Archiwum Zbigniewa Herberta modernizuję pisownię. Dopiski Herberta, pojawiające się na marginesach lub nad tekstem głównym, umieszczam w nawiasach ukośnych: // . Wszelkie przekreślenia i podkreślenia – jeśli nie zaznaczyłam inaczej – pochodzą od Herberta. Słowa nieczytelne oznaczam

skrótom: [?]. Urwane zdania oznaczam tyldą: ~. W nawiasach kwadratowych [] umieszczam słowa, jakie – w moim przekonaniu – należy dodać, by zdanie było poprawne pod względem gramatycznym. Wyrazy, które nie były do końca czytelne, oznaczam gwiazdką: *.

Za konsultacje w kwestiach tekstologiczno-edytorskich podziękowania zechcą przyjąć prof. Zbigniew Przychodniak, dr Dariusz Pachocki i dr Wojciech Kruszewski.

WSTĘP

„Historia sztuki skrajnie subiektywna”

Zbyszek, przy całym swoim programowym i prowokacyjnym „barbarzyństwie”, jest niesłychanie sumiennym badaczem i miłośnikiem sztuki. Kiedy czyta się Zbyszka szkice o malarstwie, to widać, że są one napisane nie tylko znakomitym stylem i że jest w nich piękno myśli, ale widać też, jak solidnie Zbyszek przygotował się do napisania każdego z tych szkiców. Jego książka „Martwa natura z wędzidłem” jest bardzo piękna i jest efektem bardzo długich rozmyślań, wycieczek i studiów nad malarstwem holenderskim. Słyszałem o tym projekcie już przed wielu laty i podejrzewam, że Zbyszek na skutek rozmaitych okoliczności, przede wszystkim złego stanu zdrowia, nie dokończył całości swojego wielkiego dzieła. To, co opublikował, to chyba zaledwie piękny odprysk wspaniałego projektu, który zamierzał realizować. Jego planowane dzieło o malarstwie miało być o wiele obszerniejsze.*

Czy Gustaw Herling-Grudziński miał rację, stawiając tezę, że *Martwa natura z wędzidłem* jest tylko „pięknym odpryskiem” większego projektu Herberta dotyczącego malarstwa holenderskiego złotego wieku? Istnieją dowody na to, że tak w istocie było. W rozmowie zarejestrowanej w 1993 roku (po tym, jak ukazała się *Martwa natura z wędzidłem*) Herbert wyznaje Markowi Zagańczykowi: „Ja tej książki nie pisałem w sposób ciągły – że krajobraz najpierw opiszę, potem malarstwo. W moim przypadku zawsze góra rodzi mysz. Chciałem napisać coś obszerniejszego, ale to się zmieniało w jakiś podręcznik, więc ciachałem”¹. W innym miejscu Herbert tłumaczy, dlaczego zrezygnował z tworzenia wielkiej syntezy:

* G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, oprac. W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 365.

¹ Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, w: *Herbert niezany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 206.

Wydawało mi się na początku, że napiszę książkę o Holandii, o całym malarstwie holenderskim. Chłonałem Vermeera, młyny, kanały, język na ulicy, wiatr od morza i pewną kuchnię specyficzną, i wysokie niebo i naszła mnie wtedy diabelska myśl: napisz o wszystkim. Siedź, zakasz rękawy i napisz. Ale na to jednego życia nie starczy. I pozostaje poczucie, że to tylko fragment tego, co chciałem powiedzieć².

Wiemy, że Herbert pracował nad drugim (obok *Martwej natury z wędzidłem*) tomem esejów o kulturze holenderskiej złotego wieku. Książka w całości miała być poświęcona malarstwu, a jej bohaterami poeta pragnął uczynić tak zwanych małych mistrzów. W Archiwum Zbigniewa Herberta zdeponowanym w Bibliotece Narodowej w Warszawie znajdują się materiały pozwalające częściowo zrekonstruować ten zbiór szkiców, który pisarz najprawdopodobniej chciał zatytułować *Mali mistrzowie*.

W poszukiwaniu genezy pojęcia *petits maîtres*

W archiwum, pośród notatek i rękopisów, zachowały się fragmenty wstępu do *Małych mistrzów*³, z których wynika, że Herbert starał się znaleźć odpowiedź na pytanie, kto wymyślił termin „mali mistrzowie”, a dokładniej – kto jako pierwszy użył go w odniesieniu do siedemnastowiecznych malarzy holenderskich. Jak sądzę, poeta zdawał sobie sprawę z tego, że sformułowanie to było używane także dla określenia nieznanych z imienia i nazwiska prymitywistów flamandzkich, choć nigdzie nie pisze o tym wprost. Wydaje mi się, że zestawienie to jest konieczne dla właściwego zrozumienia sposobu, w jakim posługujemy się pojęciem „mali mistrzowie”.

W literaturze przedmiotu tworzący pod koniec XV wieku niderlandzcy mali mistrzowie są postrzegani jako artyści przełomu, za sprawą których dokonały się istotne zmiany w sztuce: „Zamiast za-

² Idem, *Humanistyka to przygoda. Rozmawia Monika Muskała*, w: ibidem, s. 221.

³ Fragmenty, które można potraktować jako wstęp do przygotowywanego tomu *Mali mistrzowie*, znajdują się w teczce o sygnaturze akc. 17 854, t. 12. Dalej jako *Mali mistrzowie*, AZH.

nudzać skostniałą sztuką, niderlandzcy mali mistrzowie proponują pod koniec XV wieku gwałtowne zderzenie diametralnie przeciwstawnych wizji świata. Symbolizują koniec jednej epoki i początek następnej⁴ – podkreśla Nathalie Toussaint. Badaczka tłumaczy, na czym polegało to szczególne przewartościowanie dotychczasowych dokonań w dziedzinie malarstwa:

Mali mistrzowie, którzy lubią malować domy i różne elementy architektoniczne, takie jak na wpół odsłonięte dekoracje teatralne, pozostawiając przejście między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, wprowadzają oddech nowości, którego celem jest poruszenie bezruchu wielkich mistrzów.

To dzięki ich upodobaniu do opowieści, powracając do prostego imaginarium artystów pre-eyckowskich, mogli – mimo niedostatków technicznych – wskrzesić tradycje malarstwa⁵.

Z przytoczonych uwag wynika, że to właśnie piętnastowieczni mali mistrzowie (stojący niejako w opozycji do sztuki wielkich mistrzów) zapoczątkowali ten rodzaj malarstwa, który w siedemnastowiecznej Holandii osiągnął szczytową formę. Co więcej, ich twórczość stała się impulsem do tego, by spróbować przeformułować klasyczną hierarchię gatunków. Z pozostawionych przez Herberta notatek wynika, że starał się on dowieść, iż użycie terminu „mali mistrzowie” dla określenia pokaźnej grupy malarzy holenderskich złotego wieku ma na celu odróżnienie ich od ówczesnych „wielkich” twórców, czyli Fransa Halsa, Rembrandta i Johannes Vermeera:

W tym naszym przypadku termin „mali mistrzowie” odnosi się do ogromnej rzeszy malarzy holenderskich XVII wieku, i ma ich zapewne odróżniać od tych, którym przyznano tytuł wielkości, a mianowicie – Halsa, Rembrandta, Vermeera. (Przejawia się w tym potrzeba) Taki consensus przynosi Taką consensus istnieje milczącą zgodę. Przejawia się w tym naturalna potrzeba umysłu, który wprowadza w świat

⁴ N. Toussaint, *Les Petits maîtres de la fin du XV^e siècle*, w: *Les Primitifs flamands et leur temps*, éd. R. van Schoute, B. de Patoul, Bruxelles 2007, s. 496.

⁵ Ibidem.

rzeczy i zjawisk – hierarchię. /Pejzaże/ Krajobrazy mentalne, i dotyczyć to wszystkich epok i wszystkich wytworów ducha, przypominają scenierię górską – zbudowana jest zwykle na zasadzie jednego albo trzech wyniosłych szczytów, a reszta to wzniesienia niekiedy imponujące, ale w (mniejszej) skali ustalonych umownie hierarchii, czy też wartości wyraźnie późniejsze.

Na tym można od biedy poprzestać i dodać jeszcze że na tle /barokowego/ malarstwa europejskiego /włoskiego czy też Rubensa / tego okresu XVII wieku, na tle ~~większych~~ /rozłożystych / ogromnych/ fresków i płócien, ~~przedstawiających~~ których tematem są ~~wielkie~~ i podniosłe /podniosłe opowieści/ tematy historyczne, mitologiczne czy religijne. Twórczość Holendrów uderza /aurą/ intymnością zeświecczona codzienności, banalności ~~schylaniem się nad tym~~. Mistrzowie tego czasu pochylają się z czułością nad tym, co niepozorne, małe indywidualne przemijające ~~Na /coś jakby w tle/~~ zastanawia swoją odrębnością. Nic dziwnego, że ich cichy koncert na dwoje skrzypiec, wiolonczelę i obój zagłuszony był przez /głośne/ barokowe chóry i donośne /błyszczące trąby/ orkiestry baroku. (Mali mistrzowie, AZH)

Herbert wskazuje tutaj na umowność akademickich hierarchii gatunków, nie chce uznać wyższości klasycznych tematów, ponieważ taka optyka pociąga za sobą konieczność zdeprecjonowania małych mistrzów. Ich domeną jest wszak codzienność, zwyczajność i świeckość. W słowach poety wyraźnie pobrzmiewa echo dziewiętnastowiecznych poglądów na temat tego, co jest typowo holenderskie w sztuce. Poeta z jednej strony jest skłonny pogodzić się z faktem, że jego ulubieńcy zostali nazwani „małymi mistrzami”, z drugiej jednak sygnalizuje, że termin ten nie daje mu spokoju. Chce stanąć w obronie *petits maîtres*, pragnie odnaleźć osobę, która jako pierwsza zdobyła się na odwagę, by posłużyć się tym określeniem w odniesieniu do jego ukochanych malarzy holenderskich złotego wieku:

Kto po raz pierwszy w stosunku [...] [do] rzeszy świetnych malarzy holenderskich XVII wieku ośmielił się użyć terminu „mali mistrzowie”?

Bardzo długo dręczyło mnie pytanie, na które nie znajdowałem odpowiedzi, [...] któż to taki /ośmielił się/ użyć zwrotu „mali mistrzowie” ~~na określenie~~ /tak/ ogromnej rzeszy świetnych holenderskich malarzy XVII wieku. Sprawę traktowałem poważnie, jak osobistą znieprawę

/zniewagę pamięci drogich/ i ~. Pragnąłem tego nicponia /autora tego określenia, tego bluźniercę/ wezwać na pojedynek, do czego, jak wiadomo, potrzebne jest ustalenie tożsamości pozwanego. (Co najmniej nazwiska pozwanego). (Mali mistrzowie, AZH)

Toussaint bardzo precyzyjnie wskazuje badaczy, których można uznać za ojców pojęcia „mali mistrzowie”:

Zaczęto ich studiować na początku wieku, przy okazji wystawy prymitywistów flamandzkich w Brugii w 1902 roku. Friedländer, Hulin de Loo, Weale zainteresowali się nimi jako pierwsi, starając się dokonać przegrupowania. W 1903 roku, podsumowując wystawę, Friedländer sygnuje jedno ze swych pierwszych studiów na ten temat, podobnie jak Hulin de Loo w swoim krytycznym wydaniu katalogu wystawy. Należy też dodać, że małymi mistrzami nazwali ich: Friedländer, w licznych artykułach i – począwszy od 1924 roku – w kolejnych tomach traktujących o *Altniederländische Malerei*, Winkler w swym *Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600* (1924), Maquet-Tombu w studiach z lat trzydziestych nad *Colynem Coterem* i innymi małymi mistrzami, oraz Panofsky w *Early Netherlandish Painting* (1953)⁶.

Czy Herbert przyjąłby te wyjaśnienia za wystarczające? Zapewne nie. Pragnie przecież poznać „winnego” przeniesienia określenia „mali mistrzowie” z prymitywistów flamandzkich na siedemnastowiecznych Holendrów. Poeta nie postrzega zresztą tej formuły jako terminu z zakresu historii sztuki. Odbiera je raczej emocjonalnie – jako zniewagę⁷ deprecjonującą jego ulubieńców. Podejście poety nie nosi znamion naukowości. Jego celem jest rehabilitacja mistrzów niesłusznie posądzanych o „małość”, przyznanie im godnego miej-

⁶ Ibidem, s. 496.

⁷ W rozmowie z Zagańczykiem Herbert podkreśla, że nie zgadza się na podobne klasyfikacje: „Dla mnie podział na wielkich i małych mistrzów jest okropny, żołdacki: że są generałowie i pułkownicy. Czasem zdarza mi się zobaczyć zachwycający obraz nieznanego malarza. Ale przyszło mi teraz do głowy, że zdarza się też obraz, który widziałem i dałbym głowę, że widziałem, ale którego nie ma...”. Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, s. 207.

sca w dziejach sztuki europejskiej, zwrócenie honoru. Ostatecznie – z braku dowodów – poeta rezygnuje z poszukiwania winnego:

Do krwawej rozprawy nie doszło /w końcu dałem za wygraną/ i pocieszałem się /w sercu/, że wiele zwrotów językowych powstało ma niedocieczone źródło, nie wiadomo trudno dojść, kto był ich twórcą, czy też wytworem utarły się po prostu, używamy /bez zastanowienia, z milczącą zgodą, że coś one znaczą skoro już są, muszą także coś znaczyć/ chętnie w trochę bezmyślnie w tajemnym i bezmyślnym porozumieniu, że coś one znaczą. (Mali mistrzowie, AZH)

Swoje dalsze starania poświęca odnalezieniu takiego wytłumaczenia, w którym przymiotnik „mali” nie byłby rozumiany jako próba umniejszenia siedemnastowiecznych malarzy holenderskich, ale wskazywałby na jakąś nową, niedostrzeżoną wcześniej wartość. Określenie *petits* – przekonuje Herbert – może być świadectwem szczególnej zażyłości, bliskości. Nie kryje on swojej emocjonalnej postawy. Przeciwnie, to ona właśnie uzasadnia jego niezbyt przecież racjonalne starania, by bronić małych mistrzów:

Przypuszczam, ale nie mam na to dowodu, że termin mali mistrzowie – że zwrot mali mistrzowie mógł powstać w języku ubogim w zdobienia, na przykład francuskim. W tym przypadku przysłówek [przymiotnik – M. Ś.] *petit* nie ma musi mieć wcale znaczenia wartościującego czy pejoratywnego, wręcz przeciwnie, zawiera duży ładunek poufnej czułości. Tak zwracają się do siebie zakochani *mon petit, ma petite*. (Mali mistrzowie, AZH)

Francuski trop prowadzi go do Eugène'a Fromentina, autora rozprawy *À quoi servent les petits poètes*. Jednak zestawienie określenia *petits maîtres* z tezami dotyczącymi *petits poètes* nie przynosi satysfakcjonujących rezultatów. Zdaniem autora *Mistrzów dawnych* twórczość małych artystów nie wypada bowiem korzystnie w konfrontacji z dokonaniem tych wielkich:

Eugeniusz /Eugène/ Fromentin w swoim traktacie* *À quoi servent les petits poètes* mówi (a dotyczy to chyba wszystkich artystów zaliczanych do

gatunku *minores*), że spełniają oni rolę tłumaczy, komentatorów wielkich dzieł. Rozumiem to tak: arcydzieła są trudne do pojęcia, przetł/umaczenia/. Można tę myśl (ale tutaj wykroczymy poza From[entina]) można W uwadze tej jest ziarno prawdy, bowiem istotnie arcydzieła przekraczają naszą wykraczają poza granice naszej zdolności pojmowania, stajemy przed nimi oszołomieni i bezradni i wtedy zjawiają się [...] mali kapłani sztuki, którzy pośredniczą między bóstwem i człowiekiem, uchylają wieko tajemnicy.

Być może, że niekiedy tak bywa.

Wydaje mi się, że w przypadku holenderskich małych mistrzów /sprawa ma się zupełnie inaczej/ taka interpretacja ich roli **zupełnie** całkowicie zawodzi, [jest] błędna. W rozległym archipelagu malarstwa holenderskiego złotego wieku są oni jak **wielcy i samodzielni** wyspy, samodzielne, /suwerenne/, samowystarczalne – niepodzielne. Trawestując powiedzenie Spensera, mają prawo wybijać własną monetę. I czynią to jak wielcy książęta, tyle tylko, [że] ich świetność jest skromna, **utajona**, blask utajony, **dalekiego zapewne** a wielkość bez dzwonów **odszytych**, trąb i piszczałek. (Mali mistrzowie, AZH)

W podobny sposób główną tezę *À quoi servent les petits poètes* Fromentina przedstawia Pierre Blanchon:

Poetae minores służą wielkim poetom jako interpretatorzy przed publicznością. Wielkie dzieła, żeby mogły zostać zrozumiane, muszą być odkrywane i komentowane przez dzieła późniejsze, mniejszej wartości, bardziej przystępne dla tłumów. Krótko mówiąc, mali poeci [*les petits poètes*] służą oświetlaniu wielkich⁸.

Herbert nie może wyrazić zgody na taki sposób pojmowania roli *petits maîtres*, kwestionujący ich suwerenność. Nie chce sprowadzać swoich Holendrów do drugorzędnej roli komentatorów. Nie oznacza to, iż stawia ich na równi z wielkimi, ale że oddaje im sprawiedliwość, przyznając, że każdy z nich jest twórcą odrębnego, niepowtarzalnego malarskiego języka. Zdaniem poety mali mistrzowie mówią własnym (może tylko nieco ściszym) głosem. Herbert zaś, od za-

⁸ E. Fromentin, *Lettres de jeunesse*, biographie et notes par P. Blanchon, Paris 1912, s. 143.

wsze wrażliwy na losy tych, którzy zostali zapomniani, zepchnięci na margines wielkiej historii, uważnie wsłuchuje się w ich słowa. Jego starania nie mają jednak na celu umieszczenia ich w głównym nurcie dziejów, ale wypracowanie nowego sposobu myślenia. Nie chodzi bowiem o to, by wszędzie doszukiwać się podobieństw, logicznych połączeń, dążyć do opisu w kategoriach całości. Zdaniem Herberta należy zgodzić się na to, że historii nie da się objąć, uporządkować za wszelką cenę, wtłoczyć w sztywne ramy prądów estetycznych, pojęć, hierarchii. W jednym z listów do żony pisał, nie kryjąc satysfakcji:

Ale ten szkic o Rembrandcie, który (szkic, nie R.) rośnie we mnie jak pięcioraczki – powinien być autentyczny, to znaczy pełen wahań, znaków zapytania, a nawet irytacji. Rozmawiałem o tym przez godzinę z Wielandem Schmiedem (dyrektor DAAD), który odchodzi i obejmuje katedrę historii sztuki w Monachium. Był nielubiany, dość arogancki, ja miałem do niego słabość. Powiedział mi na pożegnanie, chętnie bym miał Pana przy sobie, jako kolegę, bo z tymi historykami sztuki nie można rozsądnie mówić. *Sie sind aus Holz, czyli z drewna*. No i tak się przechwalam⁹.

Sądzę, że Herbert – wielokrotnie podkreślając, że nie jest historykiem, ale amatorem sztuki – z jednej strony sięga po topos skromności, z drugiej zaś manifestuje swoje poglądy, neguje myślenie w kategoriach systemowości. Tom *Mali mistrzowie* miał być właśnie propozycją innego spojrzenia na siedemnastowieczne malarstwo holenderskie. Poeta pragnął z każdym z wybranych przez siebie małych mistrzów prowadzić swoisty empatyczny dialog, nie roszcząc sobie pretensji do zbudowania wielkiego historycznego opracowania. Chciał, by w kolejnych esejach wybrzmiewały osobno ściszone głosy małych, czyli bliskich, lub – nawet więcej – ukochanych mistrzów.

⁹ Z. Herbert, *Listy do żony*, w: *Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 52.

Historia sztuki okiem amatora

Trudno rozstrzygnąć, czy Herbert ostatecznie zdecydował, którzy mali mistrzowie staną się bohaterami jego esejów. Istnieje bowiem kilka wersji projektu spisu treści – nie zawsze pojawiają się tam te same nazwiska. Poeta pisał zresztą o tym, że z biegiem lat jego gust zmieniał się, jedni malarze byli zastępowani przez innych:

W ciągu lat moje upodobania uległy zmianom /zupełnie jak na dworze kapryśnego monarchy/, miejsce dawnych faworytów zajmowali nowi.

/A poza tym/ Jest to wybór najzupełniej subiektywny. /Nie jestem na szczęście historykiem sztuki i mogę sobie pozwolić ~/. Mam swoje zdecydowane sympatie i antypatie. Trudno mi było np. zachwycać się całą szkołą utrechcką, Jan Steen, który /mimo śmiałych ~/ odtrącał mnie swoją wulgarnością. Świetny Hobbema został wyparty przez skromnego Jana van Goyena, którego przez długie lata nie zauważałem. Obcowanie ze sztuką musi być chyba przygodą pełną odjazdów /pożegnań/ i powrotów, przesytu i nowych oczarowań. (Mali mistrzowie, AZH)

Kolejny raz Herbert stwierdza, że jego perspektywy badawczej nie da się utożsamić z podejściem historyka sztuki. Uważa się za amatora, czyli – dosłownie – miłośnika sztuki. Nie jest mu bliski naukowy obiektywizm, wręcz przeciwnie, jedynym kryterium wyboru i oceny czyni własne upodobania estetyczne. Zbioru Herberta nie da się zatem potraktować jako panoramicznego ujęcia siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego. Dzieje się tak dlatego, że projektowany tom miał być przede wszystkim kolekcją szkiców o szczególnie przez poetę cenionych małych mistrzach, nie zaś próbą stworzenia monografii problemu:

Kilka zamieszczonych tu szkiców do portretów nie wyczerpuje całej listy moich ulubieńców, /którym zawdzięczam tyle cichej radości/. Obca jest mi pretensja pisania o wszystkim. Nie piszę podręcznika, w którym powinno być wszystko. (Mali mistrzowie, AZH)

Herbert wyraźnie zaznacza, że bohaterami esejów stali się wyłącznie jego „ulubieńcy”. Ze względu na to, że tom jest nieukończony,

odповідź na pytanie, kto zasłużył na to, by znaleźć się w gronie „wybrańców”, nie jest jednoznaczna. Ponieważ prace nad niektórymi szkicami były dość mocno zaawansowane, można podjąć próbę rekonstrukcji zestawu artystów na podstawie nieukończonych esejów, pozostawionych notatek i zgromadzonych materiałów poświęconych konkretnym malarzom.

Niewątpliwie wśród małych mistrzów miał znaleźć się Hendrick Avercamp. Jego nazwisko jako jedyne pojawia się we wszystkich przygotowanych przez poetkę spisach treści. Zachowały się również rękopisy szkiców poświęconych Pieterowi Saenredamowi, rękopisy i maszynopisy eseju o Willemie Duysterze. Trzy spośród tych niegotowych esejów – *De stomme van Kampen (1585–1634)*, *Pieter Saenredam (1597–1665)*. *Portret architektury i Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski* – zostały udostępnione czytelnikom, o czym już wspomniałam, przez Barbarę Toruńczyk¹⁰. To jednak nie wszystkie rozpoczęte przez Herberta szkice o małych mistrzach. Pisarz pracował również nad esejami poświęconymi Pieterowi de Hoochowi i Herculesowi Segersowi. W Archiwum pozostały także notatki o Carelu Fabritiusie, którego nazwisko figuruje w konspektach planowanego tomu. W przypadku tego artysty nie dysponujemy, niestety, fragmentami, które można by uznać choćby za małe partie eseju. Na uwagę zasługują jednak rysunek poety przedstawiający warszawski obraz *Wskreszenie Łazarza* (ok. 1643), na którym jedna z postaci jest opisana jako Rembrandt¹¹, oraz notatki sporządzone na rewersie pocztówki ze *Szczygielkiem* (1654) z Mauritshuis w Hadze:

¹⁰ Zob. *Nota edytorska*.

¹¹ Rysunek ten znajduje się w poświęconej Duysterowi teczce oznaczonej sygnaturą: akc. 17 864. O „figurze mężczyzny, wyciągającego rękę ku centrum przedstawienia – u Fabritiusa identyfikowanej *nota bene* jako przypuszczalny portret Rembrandta” wspomina (za Juliuszem Starzyńskim) Antoni Ziemia w swoim artykule na temat warszawskiego obrazu Fabritiusa. A. Ziemia, „*Wskreszenie Łazarza*” *Carela Fabritiusa w świetle nowych badań nad kręgiem Rembrandta*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1992, t. 54, nr 1, s. 37. Zob. również: J. Starzyński, *Doniosłe odkrycie obrazu szkoły Rembrandta w Warszawie. (Carel Fabritius, „Wskreszenie Łazarza”)*, „*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*” 1935, t. 4, nr 2, s. 105; L. Pincus, *Experiment in Seventeenth-Century Dutch Painting: The Art of Carel Fabritius*, Chicago 2005, s. 44. Niepublikowany doktorat, cytuję na pod-

Szczygieł – młody
 patrzy wyzywający i gniewny niepokodzony
 – jaskrawe upierzenie
 z wierzchu brunatne od spodu białe
 boki cynobrowobrązowe
 ogon czarny z białymi plamkami
 skrzydła czarne z żółtymi paskami
 głowa dookoła dzioba jaskrawoczerwona. (Mali mistrzowie, AZH)

Pośród licznych notatek Herberta znajdują się również informacje o Adriaenie Brouwaerze, martwej naturze (tu pojawiają się trzej artyści: Adriaen Coorte, Willem Claesz. Heda i Pieter Potter) i krajobrazie (poeta koncentruje się na twórczości Jana van Goyena, Philipsa Konincka, dynastii Ruisdaelów i dynastii Van de Velde). Widzimy zatem, że pisarz celowo pomija wielkie nazwiska. W kontekście rozważań dotyczących Herbertowej wizji sztuki bardzo istotne okazują się uwagi zawarte we fragmentach nieukończonego szkicu o Avercampie. Przynoszą one czytelny dowód na to, że – gdybyśmy na dzieje sztuki mieli spojrzeć jako na logicznie rozwijający się, uporządkowany system (na przykład zgodnie z kategoriami historiozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegla) – Avercamp musiałby, zdaniem Herberta, zostać pominięty. Autor *Martwej natury z wędzidłem* miał poczucie, że pojawienie się Avercampa w XVII wieku jest jakimś niezrozumiałym wybrykiem historii, „żywym anachronizmem”¹² (Avercamp, mszps 3, AZH):

W racjonalnej historii sztuki, w której wszystko /musi mieć swoje przy-
 czynny/, ma swój skutek i racjonalne /logiczne/ następstwo, początek,
 rozkwit i upadek – Avercamp musiałby być karnie usunięty, skazany
 [...] na banicję. (Avercamp, rkps 2, AZH)

stawie kopii maszynopisu, znajdującej się w Rijksmuseum Research Library w Amsterdamzie.

¹² Określenie to pojawia się w jednym z maszynopisów eseju o Avercampie, zostało jednak przez Herberta przekreślone i zastąpione (dopisanym odręcznie) sformułowaniem: „artysta przybyły z daleka” (Avercamp, mszps 3, AZH). Objaśnienie skrótów w rozdziale „Malarz czwartej pory roku” – Hendrick Avercamp (przypis 4).

W jednym z nieukończonych rękopisów eseju o Duysterze odnajdujemy fragment, który można uznać za swoiste *credo* Herberta:

Amatorzy, to znaczy ci, którzy obcują z /dziełami sztuki bezinteresownie, honorowo bez ~/ dla własnej przyjemności – ośmielam się twierdzić, że to dla nich i tylko dla nich /oni posiadają ziemię, wejdą do królestwa/ była /jest/ przeznaczona – odczuwają nieprzewartę potrzebę kontaktu z osobą artysty /prawie niemożliwe, ale tym bardziej pociągające/ poprzez przedmiot /obraz, poemat, symfonia/, który jest jedynym materialnym śladem jego obecności. Nauka /– a raczej uroszczenia/ niewiele może im pomóc – dostarcza pewną ilość /pozytecznych/ informacji, proponuje elementarne zabiegi teoretyczne, które mają ułatwić /aby ułatwić/ zrozumienie kompozycji, ofiarowuje cierpliwie zbierane muszelki znaczeń, alegorii, symboli. A uparty i naiwny amator zastanawia się nad wielkością i defektami duszy /twórczej/, nad kategoriami, które nic – jak się zdaje – [nie] mają wspólnego z estetyką – i są żenująco wstydlive, fatalnie nieprecyzyjne – naturą moralną artysty, jego odwagą lub tchórzostwem /podjęcie ryzyka lub konformizm/, czystością oka, uczciwością ręki.

/Miłośników/ Interesuje ich indywidualne piętno osobowości, /a także/ to, co jednostkowe, wyjątkowe, niepowtarzalne. /Mają wstręt do schematów, sztucznych podziałów, delektują się/. Nie ulegają presji nazwisk, renomie firmy i potrafią w odkryć to, co słabe /miałkie/ i puszczone /w twórczości wielkich/. A także fragmenty arcydzieł, które brzmią pusto i głucho. Ale mają poczucie, że bez tej herezji dorobek przeszłości będzie czymś podobnym /na podobieństwo/ do ogromnej manufaktury, w której bładzi wyrobnicy /niekiedy [?]/ nie pracują pod /tyrańską/ władzą Ducha Czasu. (Duyster, rkps 3, AZH)¹³

Niezwykle ważne okazują się zatem biografie małych mistrzów, którzy są dla poety przede wszystkim ludźmi z krwi i kości. Interesuje go twórca obrazów jako człowiek, nie zaś przemiany systemów malarskich. Odrzuca koncepcje historii sztuki jako dziejów ewolucji, wpływów, kontynuacji i uparcie akcentuje pojedynczość, odrębność, inność, swoistość każdego artysty. Takiemu podejściu patro-

¹³ Objasnienie skrótu w rozdziale „Malarz wielkiej proustowskiej melancholii” – Willem Duyster (przypis 5).

nuje Fromentin, który w *Mistrzach dawnych* nie tylko ustalał cechy malarstwa szkoły holenderskiej, ale chciał też „wiedzieć, jak żył”¹⁴ dany twórca. Jan Cybis w swoim dzienniku tłumaczy specyfikę obraznej przez krytyka perspektywy i wskazuje na jej konsekwencje:

Fromentin osiągnął w *Mistrzach dawnych* to, co tak wysoko stawia w dziele plastycznym, osiągnął mianowicie, że interesujemy się jego osobą. Chcemy wiedzieć, „jak żył”. Książka jego to nie zakład z kimś, że tak i tak jest, który, jeżeli nie ma się racji, jest przegrany – jego książka to wyznanie, a wyznanie zawsze jest życiem, więc prawdą. Wyznając myślenie, nawet błędne, zawsze tylko zyska na tym prawda¹⁵.

Herbertowych *Małych mistrzów* można potraktować właśnie jako tego rodzaju wyznanie. Określenie „mali”, użyte przez poetę w odniesieniu do siedemnastowiecznych malarzy holenderskich, znaczy „moi”. Jego wizja sztuki Holandii złotego wieku została stworzona wyłącznie na podstawie własnych, jawnie subiektywnych wyborów i upodobań. Herbert pisze, że marzy mu się:

[...] historia sztuki skrajnie subiektywna, wyzwolona od „naukowej” terminologii, oparta na rozumnym oku, nieulegająca tyranii miejsca i czasu, bowiem rytm sztuki bywa często zaskakująco odmienny od rytmu dziejów, ma własne bitwy, przymierza, granice, królestwa i klęski. Wówczas, jak sądzę – podkreśla Herbert – łatwiejsza byłaby zmiana tradycyjnie przyjętych hierarchii – wydobyć twórców zapomnianych, bo „niereprezentatywnych” i zakwestionowanie wielkości utrzymujących się siłą bezwładu i monotonnej repetycji¹⁶.

Zacytowany fragment pochodzi ze szkicu o Duysterze. Nie jest to przypadek. Teza Herberta o „skrajnie subiektywnej historii sztuki”,

¹⁴ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posłowie J. Białostocki, komentarz oraz słownik artystów oprac. A. Chudzikowski, Wrocław 1965, s. 145.

¹⁵ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945–1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, Warszawa 1980, s. 53.

¹⁶ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny czar soldateski*, w: idem, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008, s. 56.

rozumianej jako formuła miłosnego dialogu z malarstwem, koresponduje bowiem z chęcią opowiedzenia o artyście, który nie mieści się w ramach uporządkowanych, logicznych systemów. Jego historia malarstwa holenderskiego złotego wieku, pisana jako opowieść o *petits maîtres*, miała w zamyśle stać się przykładem i spełnieniem nieracjonalnej i niesystematycznej historii sztuki: próbą dotknięcia tego, co wymyka się wielkim klasyfikacjom.

ROZDZIAŁ 1

„Malarz wielkiej proustowskiej melancholii” – Willem Duyster

Szkic Zbigniewa Herberta o Willemie Duysterze, odczytany z maszynopisu przez Barbarę Toruńczyk, ukazał się dwukrotnie – najpierw w 1999 roku w „Zeszytach Literackich”¹, opatrzone zdawkowym komentarzem: „*Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*. Maszynopis, stron 6, znajduje się w teczce z nadpisem ręką Z. H.: *Delta*. Poprawki, skreślenia, uzupełnienia ręką Z. H.”², następnie w 2008 roku w tomie „*Mistrz z Delft*” i *inne utwory odnalezione*³ z równie skrótowymi objaśnieniami: „WILLEM DUYSSTER (1599–1635) ALBO DYSKRETNY UROK SOLDATESKI. Opracowała Barbara Toruńczyk na podstawie kopii maszynopisu z odręcznymi poprawkami odnalezionej w tece *Delta* z materiałami warsztatowymi z lat 1978–82”⁴. W żadnej z not wydawniczych nie pojawiają się informacje, że opublikowany przez Toruńczyk maszynopis jest nieukończony i że dysponujemy również licznymi notatkami przygotowawczymi oraz nieukończonymi rękopisami tego eseju, nie tylko w wielu miejscach odbiegającymi od maszynopisu, ale zawierającymi także fragmenty, które – jak sądzę – miały pojawić się w miejscu, gdzie maszynopis się urywa.

Wątpliwości budzi już pierwsza edytorska decyzja Toruńczyk. Zdeponowany w Archiwum Zbigniewa Herberta maszynopis eseju,

¹ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 17–22.

² *Od Wydawcy*, w: ibidem, s. 28.

³ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*, w: idem, „*Mistrz z Delft*” i *inne utwory odnalezione*, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008, s. 53–59. Cytuję na podstawie tego wydania. Dalej jako WD i numer strony.

⁴ *Komentarze i objaśnienia*, w: ibidem, s. 190.

znajdujący się w teczce o numerze akc. 17 864⁵, jest zatytułowany *Willem Duyster (1599–1635) albo dyskretny czar soldateski*, przy czym ręką Herberta, pod sformułowaniem „dyskretny czar”, zostały dopisane słowa „dwuznaczny urok” (Duyster, mszps 1, AZH). Jest zrozumiałe, dlaczego Toruńczyk zmieniła „soldateskę” na „soldateskę”, notowaną w *Słowniku języka polskiego*, jednak to, że w tytule dokonała kontaminacji, pozostawiając jedno słowo z maszynopisu, drugie zastępując wyrazem dopisanym ręką poety, oraz że drugą część tytułu rozpoczęła wielką literą (mimo że u Herberta jest mała), wydaje się nieuzasadnione. Być może Toruńczyk chciała w ten sposób nawiązać do opublikowanego w *Martwej naturze z wędzidłem* eseju Herberta o Ter Borchu – *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa* – i, tym samym, do filmu Luisa Buñuela *Dyskretny urok burżuazji*, do którego – jak sądzę – odsyła tytuł innego rękopisu: *Willem /Cornelisz/ Duyster 1599?–1635 albo dyskretny urok burżuazji* (Duyster, rkps 2, AZH). Warto w tym miejscu dodać, że w drugiej poświęconej Duysterowi teczce (o numerze akc. 17 854, t. 15) znajdują się kolejne rękopisy⁶, których tytuł (za każdym razem ten sam – *Pamięć oka*) odbiega od propozycji z maszynopisu.

Z noty wydawniczej wynika, że Toruńczyk korzystała wyłącznie z maszynopisu (bądź jego kopii – w teczce znajduje się również kserokopia maszynopisu), dlatego sądzę, że jej ingerencja powinna być uznana za kontaminację. To niestety nie jedyna kontrowersyjna decyzja Toruńczyk. W nocie dołączonej do wydania z „Zeszytów Literackich” znajduje się informacja: „Poprawki, skreślenia, uzupełnienia ręką Z. H.”, która nie pojawia się już w tomie „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione. Uwaga o ręcznych poprawkach zaskakuje, jeśli spojrzymy na wydrukowany szkic, w którym – poza nieścisłą zresztą informacją⁷: „[Po tych słowach w maszynopisie następuje

⁵ Dalej jako Duyster, mszps 1, AZH. W teczce tej znajdują się również trzy rękopisy (dalej jako Duyster, rkps 1, 2 i 3, AZH) oraz notatki (dalej jako Duyster, not 1, AZH).

⁶ W teczce tej znajdują się cztery rękopisy eseju (dalej jako Duyster, rkps 4, 5, 6 i 7, AZH) oraz liczne notatki przygotowawcze (dalej jako Duyster, not 2, AZH).

⁷ Uwaga jest nieprecyzyjna, ponieważ akapit, o którym pisze Toruńczyk, jest wzięty przez Herberta w nawias kwadratowy, a przekreślono tylko fragment jednego zdania.

akapit ostatni, przekreślony:]” (WD, s. 59) – nie pojawiają się żadne sygnały, które wskazywałyby, że Herbert dokonywał jakichkolwiek zmian w utworze, będącym – o czym nie dowiadujemy się od redaktorki – dziełem w toku. Oczywiście Toruńczyk mogła zdecydować, że w swoim wydaniu uwzględni wszystkie poprawki poety – to znaczy nie drukuje fragmentów przekreślonych i jako ostateczną traktuje wersję dopisaną ręką poety. Ale kiedy zaczynamy porównywać opublikowany szkic z maszynopisem, okazuje się, że Toruńczyk rzeczywiście często uwzględniła ręczne poprawki Herberta, czasem jednak – nie wiadomo, dlaczego – pozostawia wersję z maszynopisu, mimo że nad tekstem pojawia się dopisana ręcznie przez poetę inna propozycja. Trudno mi w jakikolwiek sposób uzasadnić tę edytorską samowolę.

Biorąc pod uwagę zarówno notatki, jak i wszystkie zachowane warianty szkicu, chciałabym zrekonstruować najistotniejsze pomysły Herberta, wskazać na interesujące go problemy związane z twórczością Duystera (także te niezasygnalizowane w maszynopisie). Przyjrząc się zatem najważniejszym wątkom, które pisarz zgłębiał, przygotowując szkic o tym – jak twierdził – niesłusznie marginalizowanym siedemnastowiecznym malarzu.

„Proces rehabilitacyjny”

*Próbuję wylansować Duystera, robię to bezinteresownie
(nie mam żadnego jego obrazu)*.*

W 1620 roku Cornelis Diriksz., ojciec Willema Duystera, przeniósł się ze swoją rodziną na Koningstraat w Amsterdamie, do domu nazwanego „De Duystere Werelt” (co można przetłumaczyć jako „ciemny świat”)⁸. „Nieprzypadkowo – pisze Caroline Bigler Playter – utalentowany, ale zapomniany artysta, którego życie i sztuka pozo-

* Not 2, AZH.

⁸ Zob. C. von Bogendorf-Rupprath, *Willem Duyster*, w: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, ed. P. C. Sutton, Philadelphia 1984, s. 198.

stały dla historyków sztuki »ciemnym [*duystere*] światem«, musiały żyć w takim domu i wziąć stąd swoje nazwisko⁹. Badaczka nazwę domu traktuje jako *nomen omen*, sugerując, że w owym „Duystere Werelt” tkwi przepowiednia dotycząca pośmiertnych losów artysty, którego przykryje mrok niepamięci.

Nie od samego początku jednak Duyster był marginalizowany, wręcz przeciwnie – w oczach siedemnastowiecznych odbiorców uchodził za utalentowanego malarza, potrafiącego doskonale oddać fakturę przedstawianych tkanin. O tym, że Duyster został doceniony przez jemu współczesnych, dowiadujemy się z pracy Philipsa Angela *Lof der Schilder-konst* wydanej w 1642 roku w Lejdzie:

Pozostając w obrębie naszego terytorium, przejdziemy – pisze Angel – do następnej wymaganej od malarza umiejętności, a mianowicie, żeby czynił stosowne rozróżnienie między jedwabnymi, aksamitnymi, wełnianymi i lnianymi rzeczami, bardzo rzadko widzi się aksamitny strój, który zdaje się mieć połysk aksamitu; nie dostrzegają oni fałd i zagięć ani nie odnotowują różnic między wełnianymi i lnianymi rzeczami, ani połysku, który można ujrzeć raczej na satynie niż jedwabiu z Tours, jak również potrafią przeoczyć cienkość, którą trzeba naśladować przy delikatnym lnie i cienkiej krepie. Malarz wart pochwały powinien być w stanie w sposób najprzyjemniejszy dla wszystkich oczu oddać tę rozmaitość pociągnięciami pędzla, rozróżniając między ostrą, szorstką chropowatością a delikatną, jedwabną gładkością, w czym wspaniały i olśniewający Duyster, bardziej niż ktokolwiek inny, był najdoskonalszy, i za co był najwięcej opiewany¹⁰.

Mimo to okazuje się, że malarz ten został szybko zapomniany, a odnalezienie precyzyjnych informacji na jego temat wymaga sporych zabiegów. Herbert ubolewał nad tym, że Duyster jest artystą kon-

⁹ C. Bigler Playter, *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625–1635*, Cambridge 1972, s. 3. Niepublikowany doktorat, cytuję na podstawie kopii maszynopisu znajdującej się w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze.

¹⁰ Ph. Angel, *Praise of Painting*, trans. M. Hoyle, with an introduction and commentary by H. Miedema, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1996, Vol. 24, No. 2–3, s. 248.

sekwentnie pomijanym i niedocenionym. Pracując nad kolejnym tomem esejów o holenderskim złotym wieku, próbował go wypromować, włączając do grona swoich ulubionych małych mistrzów. Jeden z rękopisów eseju, zatytułowany *Pamięć oka*, pisarz rozpoczął od słów:

Pamięć oka

Właśnie zbierałem się do ~~popisania~~ krótkiego szkicu o malarzu, który stanowił moje „odkrycie”, mój „łup”, bowiem ~~pisano~~ /zajmowano się/ nim zadziwiająco mało, nic o nim /o jego życiu/ właściwie pewnego nie wiadomo, poza tym, że umarł w roku 1635, a ~~urodził się~~ /mając niewiele/ więcej niż 35 lat. (Duyster, rkps 4, AZH)

Zebrane przez Herberta informacje są zdawkowe, niezwykle trudno było bowiem ustalić nawet podstawowe fakty z biografii Duystera. Zapewne dlatego Herbert uznaje się za odkrywcę malarza, traktuje go jako swoją intelektualną zdobycz. Postanawia napisać „krótki szkic” o Duysterze, by przypieczętować to dokonanie. Jak dowiadujemy się ze wstępnego fragmentu kolejnego rękopisu, Herbert sądził, że nie dysponujemy materiałami dotyczącymi życia i twórczości malarza zebranymi w *calatogue raisonné* lub monografii¹¹:

PAMIĘĆ OKA

Właśnie zabierałem się do krótkiego szkicu o malarzu, który stanowił moje odkrycie, moją zdobycz, mój łup wojenny, i choć trudno o nim powiedzieć, że jest artystą zapoznanym, ale /to przecież/ pisano o nim istotnie mało, nikt nie zatroszczył się o to, aby zebrać i pokazać jego płótna rozproszone po muzeach świata i zbiorach prywatnych. *He was never put to the test* – mówi o nim historyk sztuki. Zaliczano go do amsterdamskich manierystów. Zmarł, jak się zdaje, młodo, w latach 30-tych XVII wieku. Nazywał się WILLEM DUYSSTER. (Duyster, rkps 5, AZH)

¹¹ Wydaje mi się, że Herbert nie znał pochodzącej z 1972 roku pracy Bigler Player *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625–1635*, rozprawa ta nie była bowiem publikowana.

Potwierdzeniem przypuszczeń Herberta staje się wypowiedź jednego ze znawców sztuki holenderskiej, z której wynika, że Duyster „nigdy nie został poddany próbie” – jego twórczość nie została zbadana, w dostateczny sposób omówiona. Poeta przepisał te słowa z książki *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, autorstwa Jakoba Rosenberga, Seymoura Slive’a i Engeberta Hendrika ter Kuile’a, wydanej w 1966 roku¹² (jej autorzy nie mogli zatem znać pracy Bigler Playter *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625–1635* pochodzącej z roku 1972)¹³. W rozdziale poświęconym malarstwu rodzajowemu, w części *Gay Life and Barrack Room Scenes*, czytamy: „Willem Duyster (b. probably 1599), a specialist of guardroom scenes, who was probably the most gifted member of the group, WAS NEVER PUT TO THE TEST: he died in 1635”¹⁴. Stwierdzenie to szczególnie zainteresowało Herberta, ponieważ dawało mu niepowtarzalną szansę zaistnienia na polu krytyki sztuki – mógł zyskać godność odkrywcy Duystera. Poeta był bardzo dumny z siebie, ponieważ miał poczucie, że jako pierwszy w pełni docenił Duystera, nie będąc – co istotne – historykiem sztuki, ale jej miłośnikiem, a więc amatorem:

Willem /Cornelis/ Duyster 1599?–1635 albo dyskretny urok burżuazji

Ten trochę zagadkowy malarz nie znalazł łaski w oczach historyków sztuki. Myślę, że każdy, kto (podobnie jak ja) zajmuje się po amatorsku sztuką czy /jakąś dziedziną/ nauki marzy w skrytości ducha ~¹⁵

O czym marzy młodość godna tej nazwy to znaczy /ambitna/ śmiała aż do szaleństwa, /patrząca na świat / dla której świat jest areną zapasów, terenem (strefą / obszarem) eksploracji i obietnic/? O wielkim /chwalebnym/ czynie albo odkryciu nieznannej gwiazdy, wyspy, zapomnianego arcydzieła. Potem życie moderuje te /mordercze/ zapasy, przesiadamy się z /dumnego/ żaglowca do pospolitych pojazdów komunikacji miejskiej, /ale jednak coś jednak zostaje/. Dobrze jednak,

¹² J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966.

¹³ Rozprawa Bigler Playter jest odnotowana w późniejszej książce: J. Rosenberg, S. Slive, *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London 1995, s. 351.

¹⁴ J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, op. cit., s. 108; wyróżnienie – M. Ś.

¹⁵ Akapit ten jest wzięty przez Herberta w ramkę.

jeśli coś pozostanie w nas w okresie burzy i naporu – choćby mała zdobycz indywidualna; zachwyty, przywiązanie, sympatia, której nikt nie podziela.

Jeśli wprowadzam Duystera do grona moich ulubionych małych mistrzów, to właśnie /czynię to/ na tej zasadzie /zasadzie trochę prowokacji, a trochę/ gustu osobniczego, niejako wbrew powszechnej opinii /co zaostrza smak przygody/. Zdaję sobie sprawę, że nie jest on **mistrzem** malarzem na miarę Goyena czy Pietera de Hoogh, ale przecież ten twórca objawił Holandię inną niż jego koledzy, zasługuje przeto na uwagę, której mu skąpieno. Nieliczne prace /jego obrazy/ rozproszone po muzeach świata, brak /choćby/ monografii, ską[pe] /a/ wiadomości o życiu sprowadzają się do tego, że działał w Amsterdamie.

To wszystko skłoniło, bym rozpoczął proces rehabilitacyjny. Jeśli czasem znajdowałem w książkach [o] malarstwie tego okresu nazwisko mego ulubieńca, to zwykle z uwagą, że był on podobnie jak Codd: quasi-przedstawicielem wczesnego okresu /holenderskiego/ malarstwa rodzajowego, które miało się kończyć w połowie lat trzydziestych XVII wieku. *He was never put to the test* – mówi jeden z autorów i dodaje w formie usprawiedliwienia: *He died in 1635* – ~~do~~daje. Najwyższa pora, aby wyrwać Duystera z marginesu historii sztuki, z przekłętą [?], w jakim pojawia się to nazwisko ~ (Duyster, rkps 2, AZH)

By podkreślić wagę swego dokonania, pisarz odprawił swoistą ceremonię – wszak uroczyście stwierdza: „wprowadzam Duystera do grona moich ulubionych małych mistrzów”. Tak oto uświęca go jako swojego – a więc dobrego – malarza, dystansując się w ten sposób od opinii profesjonalnych znawców sztuki:

Pamięć oka

Właśnie zabierałem się do napisania krótkiego szkicu o malarzu, który stanowił moje „odkrycie”, /mój/ łup wojenny. (Dobrze mieć takie go /artystę w/ zapasie i rzucić jego nazwisko od niechcenia w gronie „znawców” ~~piękną~~, rozkoszując się ich zakłopotaniem), ale obok tych ~ (Duyster, rkps 7, AZH)

Istotną kategorię, dzięki której miłośnik sztuki może dokonać oceny twórczości danego artysty, staje się „napięcie moralne”. Poeta tłumaczy, że takie podejście jest bardzo intuicyjne i podkreśla, że kon-

centruje się nie tylko na technicznych umiejętnościach malarza czy jego zależności od tradycji oraz współczesnych tendencji, lecz stara się także odejść od naukowych prób wartościowania:

Zdaję sobie sprawę, że dzielenie sztuki na moralną i niemoralną, jeśli kryterium tego podziału są /tylko/ tematy wzniosłe lub płaskie, pozbawione jest sensu /trąci myszką / zdarzały się obsceniczne sceny biblijne i raje oraz alegorie cnót/; ale jednocześnie /sądzę/, że za dziełem kryje się człowiek /*artifex* objawia się w swoim dziele/ i żadne umiejętności i czarodziejstwa warsztatu nie są w stanie pospolitej duszyczki artysty /jeśli taka ona jest/. Warto więc do rozważań o sztuce wprowadzić wartość /kategorię/ trudną do zdefiniowania, ale wyczuwalną – napięcie moralne – ~~na przekór tym wszystkim~~ /napięcia moralnego, pokory wobec tajnych broni/ czystość oka i uczciwość ręki, która jest czymś większym niż (powiedzmy to sobie szczerze) przemiany stylów /technik/ i tendencji /konwencji/.

Kto wymienia w /na/ jednym oddechu /jednym tchem/ Brouwera, Ostade i Steena, jest głuchy na te wartości. Bo właśnie Ostade i Brouwer /o Brouwerze czy Ostade / można powiedzieć/ są rubasznie trywialni nawet – /każdy we wnętrzu/ ale zachwycający i przyjmujemy te ~~mroczne izby, w których kłębią się~~ /bez oporu ich wizję/ prostaczków, którzy przyszli tu się podchmielić, upić /upić i wyszumieć/ wyrzeszczeć, żeby na chwilę zapomnieć o ~~nędzy~~ swojej doli, zapomnieć ~~nędzą~~ /zapomnieć o strachu*, ~~nędzy~~, przeżyć małe uniesienie/ i przeżyć chwilę /przeżyć biedne uniesienie/.

Steen Porównywano Steena z Molièrem, i miał być to ~~zapewne~~ wyszukany komplement, ale na pewno. /Nazwano/ Odkrywcą Vermeera Thoré-Bürger porównał Steena z Molièrem, co w ustach Francuza brzmi jak wyszukany komplement. Teatralność jego obrazów góruje nad wartościami czysto malarskimi. Czerpał pełną ręką z osiągnięć artystycznych ~~swoich współczesnych~~ /innych twórców/, zapożyczał od nich tematy: [od] Bruegla, Brouwera, braci Ostade, Halsa, Fransa van Mieris, ale nie dopracował się ~~własnego~~ jego twórczość jest jakby zadyszaną bieraniną za własnym stylem, który wymyka się. Charakterystyka postaci ~~poświęcał~~ rysunek wydobywaniem ich ~~cech~~ grymasów i charakterów /nietkniętych radością pisma/ rysunkiem /przedkłada rysunek nad ~~malą~~ [rstwo] / nie osiągnął go w tym/ nie osiągnął go w tym stopniu, co Ter Borch czy Goyen /pochłonięty [?]/ raczej niż ~

Godna zastanowienia jest jego ogromna popularność Steena w Anglii. Można zaryzykować twierdzenie, że wpłynął on bardziej na twórców o zacięciu karykaturzystów, kronikarzy mód i obyczajów /satyryków / / takich jak Wielki Hogarth / słowem karykaturzystów/. Jego duch zdaje się unosić /nad prozą Fieldinga/ nad powieściami gościńca i gospody.

Historia sztuki powinna być czymś więcej niż – nudnawej /śmiertelnie nudnym/, powiedzmy szczerze – ~~przełędem wielkiego inwentarza~~ /inwentarzem/ form, rejestrem zmieniających się stylów, technik i konwencji. ~~Za każdym dziełem w dziele sztuki~~ Trzeba w dziele szukać jego sprawcy z całym jego niepowtarzalnym światem /wewnętrznym / / wewnętrznym pojęć/ pasji i ~~fobii~~ miłości, jemu tylko właściwymi zażyłymi ścieżkami doskonałości.

Opowiadał się po stronie amatorów, ponieważ sam do nich należą. Bronię zatem /tak jak każdy/ mojej racji istnienia. ~~Tak jak wszyscy~~. Chciałbym poruszać się wśród zmarłych artystów, tak jak się poruszam wśród ludzi żywych – mało dbając o teoretyczne uzasadnienie moich upodobań. Kierując się sympatią, antypatią, kornym uwielbieniem, /zdecydowaną/ niechęcią, mało dbając o teoretyczne uzasadnienie. (Duyster, rkps 2, AZH)

Odwołując się do kategorii „napięcia moralnego” i związanych z nią wartości – „czystości oka i uczciwości ręki” – Herbert chce zrewidować powszechną opinię na temat, w jego poczuciu przecenianej, twórczości Jana Steena. Nie godzi się na to, by w jednym rzędzie obok niego wymieniać Adriaena Brouwera czy Adriaena van Ostade. Sceny rodzajowe, które malowali Brouwer i Van Ostade, znacząco różnią się od zbyt rozbudowanych i często irytujących narracji Steena¹⁶. Ten ostatni jest – zdaniem Herberta – zdecydowanie mniej przekonujący. Poeta, powołując się na fakt, że jest amatorem sztuki, pozwala sobie na sądy, które można sprowadzić do opozycji: „lubię” bądź „nie lubię”. A ponieważ upodobał sobie Duystera, postanawia – kosztem Steena – wynegocjować dla niego trochę więcej miejsca na

¹⁶ Na ten temat zob. S. J. Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and His Contemporaries*, trans. J. Brockway, preface by J. G. van Gelder, Soest 1975; M. Westermann, *The Amusements of Jan Steen*, Zwolle 1997; *Jan Steen. Painter and Storyteller*, eds. H. P. Chapman, W. Th. Kloek, A. K. Wheelock, Jr., Washington–Amsterdam–Zwolle 1996.

scenie siedemnastowiecznego malarstwa rodzajowego: „Wprowadzając /[/Wprowadz]am/ mało znanego malarza do grupy moich ulubionych mistrzów, czuję potrzebę wyjaśnienia. Cały ten wstęp, [który] napisałem o Steenie wydaje mi się potrzebny: trzeba przesunąć trochę tę zwalistą, ciężką szafę, żeby zrobić miejsce dla Duystera” (Duyster, not 1, AZH).

Dolce far niente

Poeta miał świadomość, że nazwisko Duystera najczęściej pojawia się przy okazji omawiania siedemnastowiecznych scen przedstawiających żołnierzy oddających się uciechom życia¹⁷. Jak podkreśla Bigler Playter, „Codde i Duyster rozwinęli *cortegaerdje*, związane z tematem żołnierskich scen w wartowniach, jako logiczne stylistyczne przedłużenie obrazów wesołej kompanii (*merry company*); impulsem do rozważenia tych tematów musiała stać się społeczna sytuacja w Niderlandach, będąca następstwem wojny z Hiszpanią¹⁸. Herbert zdaje sobie sprawę z tego, że Holendrzy patrzyli na najemników krzywym okiem, dlatego takie zainteresowanie wzbudził w nim Duyster, który wyłamuje się ze stereotypu i darzy żołnierzy sympatią:

Był manierystą, malował przeważnie sceny rodzajowe, /w większości/ żołnierskie, ale nie tak jak inni, ~~bo~~ przedstawiał którzy najwyraźniej wyżywali swoją /powszechną/ niechęć do zaciężnych wojaków wprowadzających w życie codzienne Holendrów sporo zamieszania. Brak nam danych statystycznych na temat uwiedzionych dziewcząt z dobrych domów, ale można przypuszczać, że było sporo, sądząc /prawdziwej powodzi / wielkiej ilości / a także właśnie obrazów/ ~~po~~ ~~wier~~ ~~szach~~ i pamfletach na temat tego szczególnego zawodu, polegającego

¹⁷ Na ten temat zob. J. Rosen, *Soldiers at Leisure. The Guardroom Scene in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, Amsterdam 2010, s. 49, 61–63; E. Kolfin, *The Young Gentry at Play. Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610–1645*, trans. M. Hoyle, Leiden 2005, s. 110–115; D. Kunzle, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550–1672*, Leiden–Boston 2002, s. 357–359.

¹⁸ C. Bigler Playter, op. cit., s. 104–105.

na zabijaniu i zawłaszczaniu cudzego mienia. Jeśli dodać do tego cudołość, mamy do czynienia z naruszeniem 3 przykazań dekalogu.

Najemni żołnierze odznaczali się skłonnością do wina, kobiet, stanowili ciężki dopust boży dla ludności, sądząc po ogromnej ilości krążących po kraju ciętych satyr i pamfletów.

Mój malarz malował soldateskę z jakąś wyjątkową ~~soldateską~~ z jakąś szczególną delikatnością sympatią /dla tej dziwnej profesji, która w chwilach wolnych od zabijania ludzi, zabija czas/, delikatnością, zafascynowany ich /egzotycznym strojem/, ich ~~ogromny~~ kapeluszami o wielkich rondach i ptasią elegancją strojów. /Malarstwo przerobiło temat wojskowy na farsę albo melodramat./ Malarz nazywał się Willem Duyster. Jestem dumny, że to nazwisko z wyjątkiem szperaczy niewiele bowiem ~ (Duyster, rkps 4, AZH)

Kreślony przez Duystera portret życia codziennego najemników w siedemnastowiecznej Holandii, który najkrócej można scharakteryzować stwierdzeniem, że żołnierze ci „zabijali czas”, zdaniem Herberta, wyraźnie różni się od tradycyjnych przedstawień, mających na celu ośmieszenie tej grupy społecznej. Dlatego pisarz stara się zaakcentować wyjątkowość Duystera:

Nikt nie malował tak żołnierzy, jak Duyster.

Nikt nie malował „wartowni” z taką dokładnością swoje ~

Nikt nie malował wartowni z taką dokładnością i czułością nawet, jak Duyster. (AZH)¹⁹

Poeta twierdzi, że przedstawienia Duystera są „niegroźne”, a jego artysta diagnozuje po prostu „narcyzm wojska” (Duyster, not 1, AZH). Wyobrażenie na temat zawodu żołnierza zostaje wówczas w radykalny sposób przewartościowane. Reprezentowani najemnicy są odheroizowani:

służyć sztuce masakrować – w wolnych chwilach, aby nie wyjść z wprawy zabijają czas

o ile mi wiadomo, Duyster nie przedstawiał swoich kogucich oficerów i żołnierzy w czasie wykonywania zawodu, to znaczy wówczas,

¹⁹ Notatka ta pochodzi z teczki o numerze akc. 17 956, t. 3, zdeponowanej w Archiwum Zbigniewa Herberta.

gdy poświęcają się sztuce i wartowaniu. Między jedną a drugą kampanią, zamiast zabijać ludzi, zabijają czas. /Dla/ Pracowitych Holendrów obyczaje tego gatunku istot człekopodobnych musiały być pełne ~~groźnej~~ /niepokojącej/ egzotyki. (Duyster, not 1, AZH)

Herbert skrupulatnie zbierał wszelkie informacje nie tylko na temat scen w wartowniach jako odrębnego gatunku, ale i statusu socjalnego żołnierzy:

Duyster c. 1599–1635

Wartownie i salony / wewnątrz z żołnierzami zwane *cortegaerdjes* / w roku 1628 – 120.000 żołnierzy przeważnie wojennych – tyle co liczba mieszkańców Amsterdamu / mieszkają w sprawy wewnętrzne 1618 walka remonstrantów z kontrremonstrantami / w literaturze żołnierz często reprezentowany jako figura komiczna, zwykły piechur, jako pijany gbur, oficerowie wystrojony lalusz, fircyk, [?]

→ słaba estyma / sir William TEMPLE (*Observations upon the United Provinces of Netherlands 1673*)

Adriaen van de Venne

piękni i okrutni

jedwabie i szpady (Duyster, not 1, AZH)

Poeta sporządził tę notatkę na podstawie rozdziału *The Life of Soldiers* z katalogu *The National Gallery Dutch Genre Painting*²⁰. Herbert miał własny egzemplarz tego katalogu²¹, w którym na stronie 38, obok opisu obrazu Duystera *Żołnierze walczący w stodole o łupy* (ok. 1623–1624) – jego czarno-biała reprodukcja znajduje się na następnej, 39 stronie – zanotował:

stań bez ruchu teraz /oto/ widzę dzielnych

kapitanów wspaniałych /przy tym/ – godnych podziwu

jeden koło /przy/ drugim piękni i okrutni

ubrani w miękkie jedwabie

strój ostatniej mody, skrzą się złote ozdoby /srebro/

gdy nagle promień słońca na nich pada (Duyster, not 1, AZH)

²⁰ *The Life of Soldiers*, w: *Dutch Genre Painting*, ed. Ch. Brown, London 1978, s. 38–39.

²¹ Katalog ten znajduje się w poświęconej Duysterowi teczce o numerze: akc. 17 864.

Ubiorając w słowa zaprezentowaną scenę, poeta kładzie szczególny nacisk na to, w jakich strojach zostali przedstawieni żołnierze. Dostrzega zatem, docenioną już w XVII wieku, wyjątkową biegłość Duystera w malowaniu tkanin, mistrzostwo w „oddawaniu – powie Bigler Playter – efektów materialności”²². Jednak w Herbertowym opisie daje się wyczuć ironiczny ton. Odwaga najemników ujawnia się w walce o... łupy, a podziw budzą wyszukane stroje. W katalogu *The Dutch School 1600–1900* The National Gallery w Londynie obraz ten jest opisywany jako wyjątkowy na tle innych dzieł Duystera. Czytamy tam:

Potraktowanie tego tematu – niepowtarzalne w *œuvre* Duystera – było prawdopodobnie zamierzone jako satyryczne. Istniała bowiem zarówno literacka, jak i wizualna tradycja satyrycznego traktowania żołnierzy. Poszczególne najemnicy są ubrani w jedwabie oraz aksamity, zupełnie nieodpowiednie dla prawdziwego teatru wojny, i kłócą się o łupy²³.

Herbert miał świadomość tego, że Duyster mógł nawiązywać do satyrycznego nurtu przedstawień żołnierzy. Sądzę jednak, że nie to było dla niego najistotniejsze. Pisarz chciał przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, że bohaterowie płótna Duystera zostali upozowani, odgrywają role narzucone im przez malarza. W swoich notatkach akcentuje więc nie tyle komiczną wymowę sceny, ile reżyserskie umiejętności Holendra – snuje rozważania na temat konwencjonalności obrazów rodzajowych tego małego mistrza, przejawiającej się w teatralizacji gestów przedstawionych postaci:

D. przedstawia swoje sceny w sposób prosty, ale zabrania swoim aktorom, aby zachowywali się swobodnie. Są oni aktorami. Gra jest bez dramatów zewnętrznych – gra swój los czy, jeśli kto woli, konwencję, umowę. (Duyster, not 2, AZH)

²² C. Bigler Playter, op. cit., s. 107.

²³ *The Dutch School 1600–1900*, Vol. 1, ed. N. MacLaren, revised and expanded by Ch. Brown, London 1991, s. 126; *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, eds. Ch. Baker, T. Henry, London 1995, s. 208.

Poeta postrzega Duystera jako świadomego twórcę malarskich reprezentacji z udziałem żołnierzy, których pozy i stroje wskazują na to, że odgrywają przed widzem spektakl. Dlatego tak niezwykle są jego sceny w wartowniach, gdzie najemnicy po prostu się bawią. Jednak – jak się okazuje – ten świat uciech malowany przez Holendra ma też swoje drugie dno:

Armia w Holandii nie miała mundurów i /za to/ oficerowie prześcigali się [w] elegancji /kosztownej elegancji/ niezwyklej. Kapelusze o rondach /szerokich/ jak koło młyńskie, [?], koronki, szarfy na piersiach – papuzia ~~wielobarwność strojów~~ wielobarwność: żółcie, błękity, zielenie, fiolety, a na nogach półbuty o cienkiej podeszwie, jakby szli nie na wojnę /wojaczkę/, lecz na bal. W scenie nazwanej podział łupów zanosi się na krwawą łaźnię, wyciągnięte rapiery /strzelby skierowane/ sztucer skierowany na jednego z walczących, ale wszystko to odegrane jest /rytualny/ balet czystą /formą/ konwencją, antagoniści stoją na palcach /stąpają na rękach/ i jakby trochę nad ziemią, bo wszystko tu jest umową /grą/, /kruche/ szczupłe postacie wojskowych, i twarze smutne, egzystencjalnie zapatrzone w bezsens /wszechogarniający/. (Duyster, rkps 6, AZH)

Zaprezentowana przez Herberta diagnoza na pierwszy rzut oka wydaje się zaskakująca: twarze żołnierzy oddających się uciechom są smutne, a świat wesołych kompanii jest drążony przez melancholię. Interpretacja ta jest konsekwencją postawionej wcześniej tezy, mówiącej o teatralności, konwencjonalności przedstawień Duystera. Skoro gesty są umowne, to nie mówią prawdy, trzeba jej poszukiwać w spojrzeniu malowanych przez artystę postaci. Podobne refleksje wzbudził w poecie haski obraz artysty tytułowany jako *Stojący oficer*²⁴:

²⁴ Zob. *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue*, compiled by Q. Buvelot, with contributions by C. Vermeeren, The Hague–Zwolle 2004, s. 112–113; Ch. Brown, *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Paintings from the Mauritshuis*, Oxford 1999, s. 8–9, 23.

DUYSTER Haga

oficer²⁵

twarz o dużym spłaszczonym nosie i bardzo szerokich ustach
ciemne melancholijne oczy

bardzo młody bez maski

jeszcze nie zmieniły tych rysów płynnych pożary, gwałty i mord (Duy-
ster, not 1, AZH)

Pisarz stara się dowieść, że na obrazach Duystera – pod maską aktorskich póz i konwencjonalnych gestów – kryją się uczucia. Tak postawiona teza wielokrotnie powraca we fragmentach rękopisów i notatkach dotyczących dwóch – szczególnie przez Herberta cenionych – obrazów Holendra. Proponuję zatem dokładnie przyjrzeć się przygotowywanym przez poetę analizom tych dzieł.

„Dojrzała melancholia”

Aby wyjaśnić, w jaki sposób zrodziła się ta szczególna miłość do marginalizowanego małego mistrza holenderskiego, Herbert planował włączyć do swojego eseju opis pierwszego spotkania z Duysterem w Rijksmuseum w Amsterdamie. Spotkania, które stało się punktem wyjścia późniejszych poszukiwań. Amsterdamskie zbiory, nastawione – podkreśla pisarz – nie tylko na eksponowanie arcydzieł, szczególnie go fascynowały. Sądzę, że działało tak dlatego, iż tam właśnie otwierała się przed nim, jako amatorem sztuki, możliwość dokonania malarskich odkryć:

/Zbiory/ Reprezentacyjną kolekcję amsterdamską cenię sobie wysoko nie tylko dlatego, że zawiera szereg znanych arcydzieł, ale przede wszystkim dlatego, że czyni zrozumiałym bogactwo i różnorodność Holendrów. Dlatego każda kolejna wizyta była dla mnie okazją do odkrywania coraz to nowych nieprzeczuwanych ścieżek /zakamarków/, perspektyw, wspaniałych zaułków, głębokich studni tego malarstwa.

²⁵ Herbert sporządził rysunek tego oficera, dokładnie oddając twarz mężczyzny.

/o uroku miasta świadczą nie tylko reprezentacyjne trakty i place, ale [?] tajemniczych poddaszy/. Tu po raz pierwszy zagroził przeszedł mi drogę Duyster. (Duyster, rkps 2, AZH)

Mówiąc o Duysterze, który „przeszedł mu drogę”, Herbert ma na myśli obraz *Przyjęcie weselne* (ok. 1625), tradycyjnie nazywane *Weselem Adriaena Ploosa van Amstela i Agnes van Bijler w 1616 roku*. Malowidło na odwrocie zostało opatrzone następującą inskrypcją: „Ku pamięci Adriaana Ploosa van Amstela, ur. Ao. 1566, zmarłego 1639, nobliwego męża, władcy ʼt Gheyn, Lievendaal, Oude Geyn, Tienhove, delegata Zgromadzenia Stanów Generalnych. W 1616 poślubił damę Agnes van Bijler, wdowę po panu Broekhuize, burmistrzu Delft. Adriaan Ploos van Amstel był sygnatariuszem Biblii w roku 1625 [?]”²⁶. Poecie był znany tytuł wskazujący na to, że dzieło Duystera przedstawia wesele Adriaena Ploosa van Amstela: „Jego obraz – relacjonował poeta – nosi tytuł długi jak tablica komemoratywna, wymienia datę, okoliczności i głównych aktorów zdarzenia” (WD, s. 57).

Historia opisywanego przez Herberta obrazu jest niezwykle interesująca. Jak podkreśla Gerdien Wuestman, „Ploos był jednym z sygnatariuszy oficjalnego narodowego przekładu Biblii 29 lipca 1637 roku. Jednak ślub Adriaena Ploosa i Agnes van Bijler (zm. 1661) odbył się 6 sierpnia 1616 roku, zaś obraz mógł zostać namalowany mniej więcej dziesięć lat po tym wydarzeniu”²⁷. Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku dzieło, w którego tle znajdowało się między innymi okno i schody, a kafle podłogi nie układały się w czarno-białą szachownicę, zostało poddane szczegółowym badaniom i zabiegom konserwatorskim. Wówczas odkryto sygnaturę Duystera, zaś wewnątrz, w którym odbywa się przyjęcie, okazało się bardzo surowe. Zdjęcia obrazu (pierwsze sprzed, drugie po renowacji) opubli-

²⁶ G. Wuestman, *Willem Cornelisz Duyster (Amsterdam 1599–Amsterdam 1635)*, w: *Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam*, Vol. 1: *Artist Born between 1570 and 1600*, eds. J. Bikker, Y. Bruijnen, G. Wuestman, trans. M. Hoyle, Amsterdam 2007, s. 125.

²⁷ *Ibidem*.

kował w 1977 roku Pieter J. J. van Thiel w artykule *Duyster hersteld in oude luister*²⁸.

Wuestman stwierdza, że gruntowne badania obrazu nie pozwoliły, niestety, ustalić jego tematu²⁹. Informacje dotyczące wcześniejszego wyglądu dzieła, z którego usunięto liczne *pentimenti*, w znacznym stopniu zaburzające kompozycję Duystera, będą jednak niezwykle przydatne podczas analizy Herbertowych opisów *Przyjęcia weselnego*. Przyjrzyjmy się w pierwszej kolejności najbardziej skrótowej spośród licznych sporządzonych przez pisarza ekfraz amsterdamskiego obrazu:

Zanotowałem: Duża sala bez dekoracji ściennych, obrazów, podłoga w czarno-białą szachownicę /podzielona ślepą ścianą na dwie części. Po lewej schody/. W głębi po lewej stronie grupa muzyków orkiestra kameralna /Nastrój solenny/. (Duyster, rkps 2, AZH)

Jest zastanawiające, że Herbert z jednej strony wspomina o „sali bez dekoracji” i o „podłodze w czarno-białą szachownicę”, co wskazywałoby, że oglądał obraz już po renowacji, z drugiej zaś dodaje do swojego opisu wzmiankę o schodach, które miałyby znajdować się po lewej stronie. Na opublikowanym przez Van Thiela zdjęciu obrazu sprzed renowacji schody znajdują się jednak nie po lewej, ale po prawej stronie, w miejscu, w którym obecnie możemy oglądać tapiserię. Informacja o schodach pojawia się również w wydany w 1960 roku katalogu obrazów z Rijksmuseum: „*Przyjęcie [The Party]*. W sali zgromadzeni zostali liczni goście. W środku cztery pary wykonują taniec do melodii granej przez orkiestrę, którą możemy zobaczyć po lewej stronie. Po prawej, na pierwszym planie siedzą małżonkowie, a obok nich stoi chłopiec. Za nimi grupka gości. U podnóża schodów, prowadzących do znajdującego się wy-

²⁸ Zob. P. J. J. van Thiel, *Duyster hersteld in oude luister*, „Koninklijk Oudheidkundig Genootschap Jaarverslagen” 1971–1976, Bd. 114–118, s. 72–79.

²⁹ Zob. G. Wuestman, op. cit., s. 125.

żej pomieszczenia, jeszcze kilka osób”³⁰. Opis ten, jak sądzę, wyraźnie zainspirował Herberta:

Wesele lub, jak ośmielono się napisać bezceremonialnie w moim angielskim katalogu, po prostu *Party*. Duża sala, z której wymieciono meble, ściany obite tkaniną bez ozdób, posadzka w czarno-białe kwadraty. Na tym obiektywnym tle nieprzyciągającym oka stoją goście ubrani z wyszukaną, to znaczy dyskretną, nieco sztywną elegancją – pomniki krawieckiego kunsztu, arcydzieła nożyc i igły. Wydaje się, że pośrodku cztery pary rozpoczynają jakiś bardzo wolny, senny taniec. W głębi po lewej stronie niewielka kameralna orkiestra; po prawej zapewne dostojni małżonkowie w pozycji siedzącej, mały chłopak, kilka osób za nimi i w cieniu na tle schodów prowadzących do górnych pokoi zarzysy innych postaci. Kompozycja jest tak prosta, geometrycznie uporządkowana, rytmy proste, przeważnie pionowe, że obraz nie rozwija się przed oczami, jest zastępy jak płaskorzeźba. (WD, s. 57–58)

Rodzi się zatem pytanie, co Herbert widział, a co – i na podstawie jakich źródeł – opisywał. W czerwcu 1969 roku poeta brał udział w festiwalu Poetry International w Rotterdamie. W trakcie tej wizyty w Holandii zwiedził między innymi amsterdamskie muzea. W Rijksmuseum musiał widzieć wobec tego *Przyjęcie weselne* jeszcze przed renowacją, obraz został bowiem odnowiony w latach 1972–1975³¹. Herbert kolejny raz odwiedził Holandię w 1976 i 1988 roku (ponownie przybył na zaproszenie organizatorów rotterdamkiego festiwalu), kiedy *Przyjęciu weselnemu* przywrócono już pierwotny wygląd. Sądzę więc, że w cytowanych ekfrazach nałożyły się na siebie dwa wspomnienia amsterdamskiego obrazu oraz informacje, które Herbert przeczytał w nieaktualnym już wówczas katalogu.

Z fragmentu jednego z rękopisów zatytułowanych *Pamięć oka* dowiadujemy się, że poeta porównywał wrażenia kolorystyczne z dwóch spotkań z amsterdamskim płótnem odległych od siebie o kilkanaście lub – jak wspomina w tym samym rękopisie, nieco da-

³⁰ *Catalogue of Paintings. Rijksmuseum Amsterdam*, eds. J. L. Cleveringa, Y. D. van Ovinck, B. Haak, preface by A. van Schendel, Amsterdam 1960, s. 90.

³¹ G. Wuestman, op. cit., s. 125.

lej – o dwadzieścia lat. Możemy zatem przypuszczać, że Herbert ma na myśli wizyty z 1969 i 1988 roku. Pisarz wyznaje, że w czasie między tymi dwiema wyprawami do Rijksmuseum musiała starczyć mu czarno-biała reprodukcja:

W królewskim muzeum w Amsterdamie przykuł mnie jego obraz przedstawiający dużą salę bogatego mieszczańskiego domu, z której usunięto sprzęty, by zgromadzić liczne towarzystwo na jakiejś uroczystości, tańce /ront czy coś podobnego/ czy inną okazję. Atmosfera powagi i celebry ~~Osobliwością tego obrazu ton czarny~~ Tradycyjnie obraz nazywa się *Zaręczyny*, ale nie wiadomo było, z kim się zaręcza, chyba szarość ścian z podłogą w wielkie biało-czarne kwadraty. Środkiem sali przechodzi młodzieniec wytwornie ubrany. Zapisalem w notesie ~~zółty /agrestowy*/ kołnierz /jaskrawy kołnierz/.~~

Na tle /panoszącej/ czerni i bieli nagły wykwit koloru żółtego /takie pociągające/. Tymczasem ku mojemu zdziwieniu, młodzieniec w brązowej rozciętej /na rękawach/ kurtce miał pod nią całe wyszukanie kolorów jasnożółtych, jasnofioletowych, na domiar opuszczał salę wraz z innym młodym człowiekiem, a jego strój ~~o kolorach~~ łagodnych kontrastach kolorystycznych – jak mógł całkowicie zniknąć z mojej galerii pamiętanych (dość dokładnie) obrazów. Żeby mnie ostatecznie pognać u wyjścia z sali po prawej stronie siedziała kobieta w czarnym staniu i bufiastej spódnicy w kolorze przekwitających piwonii.

~~/Minęło/ kilkanaście lat w czasie których karmiłem się niekolorową reprodukcją *Zaręczyn*. Kiedy po długim czasie stanąłem przez Duysterem doznałem uczucia kłęski (jak ten), jakbym odkrył własne kalectwo, którego nie podejrzewałem. Myślałem o sobie jako kłamcy~~

~~Na obrazie młodzieniec swego towarzysza są kolorowi /jako krzywoprzysięczy/~~

~~Co na obrazie, czyli a nie /było/ w mojej zawodnej~~

~~Do wspomnień trzeba było wprowadzić korekty przed dalszym~~

~~Kiedy /po/ [raz] drugi stanąłem bezpośrednio przed Duysterem doznałem sam siebie ~~~

~~Między moim pierwszym widzeniem Duystera a drugim minęło 20 lat, czas, który ściera z pamięci żywe tworzywa i żywe postacie, ważne zdarzenia. Nic mnie to jednak nie pocieszało ~~~

~~Przeprowadziłem w pamięci kolorystyczną reprodukcję rekonstrukcję kilku obrazów, które „znałem” dobrze, wynik był /ledwo/ dostateczny, ale daleki od choćby dobrego, całe partie owych obrazów~~

pozostały martwe /nienazwane/ lub co najmniej niezdecydowane. Trzeba się zgodzić, że nasza pamięć koloru jest zawodna, nie potrafimy wyuczyć [się] obrazu na pamięć, tak jak uczymy się bez trudu kilkakrotnie czytanych wierszy czy taktów sonaty. Obraz istnieje dla nas /tylko wtedy/, jeśli przed nim stoimy, potem zostają strzępy, kolory, zarysy przedmioty, zawieszony na gwoździu stalowym* w tym jedynym* punkcie świata. (Duyster, rkps 4, AZH)

Herbert ubolewa nad wadliwym mechanizmem ludzkiej pamięci, która nie jest w stanie przechować w sposób niezdeformowany kolorystycznych wrażeń. Ton obrazów Duystera, tego niezwykłego, czy wręcz – podkreśla Bigler Playter – „genialnego kolorysty”³², można uchwycić, tylko stojąc przed konkretnym i niepowtarzalnym dziełem w muzeum. Każda próba przywołania wspomnień tego, co się zobaczyło, musi zakończyć się porażką. W przypadku oglądanego po latach *Przyjęcia weselnego* konfrontacja tego, co zapamiętane, z tym, co rzeczywiste, okazała się tym bardziej zaskakująca, ponieważ Herbert widział – jak sądzę – dwa różne warianty (najpierw przed renowacją, następnie zaś po niej) tego samego obrazu. Podobne refleksje pojawiają się w innych wersjach opisu amsterdamskiego malowidła:

Zabierałem się tedy do napisania krótkiego szkicu o DUYSTERze, poczynając od obrazu wiszącego w Rijksmuseum zatytułowanego *niestuszn[e] /mylnie zresztą/ Zaręczyny*, gdy na wstępie trafiłem na zapórę nie do przebycia. Obraz przedstawia dużą salę wykładaną [w] czarno-białe *kafle*, sporo osób pod ścianą i orkiestra kameralna. Przez salę przechodzi /strojny/ młodzieniec w *barwnym stroju*. Nie mogłem sobie przypomnieć kolorów jego stroju. Nie była to z mojej strony przesadna skrupulatność, ale uczucie fizycznego /dotkliwego/ braku, jakby ktoś w płótnie /obrazie/ zrobił otwór, przez który zsypują się /jak piasek/ kolory, kształty, aż wreszcie zostaje osowiałe szare płótno.

Przeprowadziłem w pamięci kolorystyczną rekonstrukcję kilku znanych mi dobrze obrazów, a jej wynik daleki był od zadowolającego, całe partie owych obrazów pozostawały martwe, niezdecydowane. Trzeba się zgodzić, że nasza pamięć koloru jest zawodna, nie potrafimy wyuczyć się obrazu na pamięć, tak jak tematu muzycznego

³² C. Bigler Playter, op. cit., s. 84.

czy poematu /wiersza/. **Obraz** /Dzieło sztuki/ w całości ujawnia nam się tylko wtedy, gdy przed nim stoimy, przybity do ściany gwoździem w tym /właśnie/ i tylko w tym punkcie Drogi Mlecznej /mgławicy zwanej Drogą Mleczną / kącie Mlecznej Drogi/.

Dwadzieścia lat po pierwszym spotkaniu z Duysterem stanąłem przed nim po raz drugi. Zapamiętałem dość dokładnie przeciwległą do widza ścianę, czarno ubrane postacie na... Idący do wyjścia młodzieniec, któremu towarzyszy drugi, o którym zapomniałem /swoim starzej/ – spina ciemno /czarno-/czarno-białą płaszczynę kunsztownym zestawieniem kolorów łososiowym /jasnofioletowy/; **jasno** /lekkio/ brązowym. (Duyster, rkps 6, AZH)

Stwierdzenie zawodności „pamięci oka” prowadzi Herberta do dużo ogólniejszych wniosków dotyczących problemu literackiego opisu dzieła sztuki, dla którego punktem wyjścia staje się właśnie owo ulotne wspomnienie kolorystycznego wrażenia, zrodzonego w chwili obcowania z obrazem „twarzą w twarz”:

Opisywanie obrazów jest zajęciem karkołomnym, /jak polowanie na cień / nabieranie wody przetokiem/, być może niedorzecznym. Cóż można przekazać na piśmie z ~

Trudno opisać tę przygodę oczu, jaką jest malarstwo. Zapewne niewiele. Autonomiczność tej gałęzi sztuki jest rozpaczliwa i wspaniała zarazem. Obraz jest światem podlegającym innym prawom grawitacji /wyposażony [we] własny zapas powietrza/, ma własną perspektywę i **własne** /odmienne od słonecznego/ światło.

Nasze wrażenia przygwożdżone są [do] tego i tylko tego /jedynego/ miejsca w gwiazdozbiornie Mlecznej Drogi. Odchodząc od tego punktu we wszechświecie, doznajemy uczucia dekompozycji – gasną /płowieją/ kolory i potem jesteście zdolni zaledwie określić /zaledwie/ tonację i /ogólny/ zarys kompozycji.

Herodot podaje, że malarze greccy ograniczyli swoją paletę /używali zaledwie/ do 4 kolorów, w wieku XVI i XVII /wielcy mistrzowie XVI i XVII/ kilka lub kilkanaście, zauważono bowiem, że efekt malarski maleje /zmniejsza się/, jeśli ilość pigmentów przekroczy pewną granicę. Rubens używał 14 farb, w najbardziej kolorowym /śmiałym/ obraz[ie] Rembrandta, który szeleści, chrzęści od kolorów, *Uczta Balazara*, mamy następujące pigmenty: biel ołowiana, czerń, czerwona

ochra, brąz przezroczysty (zielenie kolońska i bistr), czerwień cynobrowa, żółć ołowiana i cynowa, zmieszana z bielą ołowiową, azuryt, barwa błękitna kobaltowa, odliczając dwa kolory achromatyczne (czerni i biały) mamy ~~do czynienia z 7~~ /pozostanie/ z siedmioma zaledwie /zasadniczymi/ pigmentów.

Teraz trudności wzrastają niepomernie, okazuje się bowiem, że nawet drobiazgowo wyliczenie farb zawartych w obrazie mało mówi o płótnie, że niepomernie ważniejsze jest wzajemne wpływanie kolorów na siebie, cały skomplikowany system zależności ~~konturów~~ harmonii układów kolorystycznych, harmonii i konturów. (Duyster, rkps 6, AZH)

Enumeracja, którą dysponuje ekfrazą, okazuje się niewystarczająca. Ponadto kolorystycznego wrażenia, jakie wywołuje obraz, nie da się zastąpić nazwami z palety barw, nawet jeśli jej szczegółowość łudzi pozorami naukowej ścisłości. Herbert sugeruje zatem, by pokornie wyrazić zgodę na to, że konkretne dzieło nie pozwala się odtworzyć nie tylko w literackim opisie, ale także w ludzkiej pamięci:

Trzeba się z tym pogodzić /nie jest to łatwa zgoda na kalectwo/, że żadnego obrazu nie potrafimy nauczyć się na pamięć, tak jak /potrafimy zanucić/ arii operowej (mniejsza o dokładność wykonania) czy /zacytować/ fragmentu poematu ~~któ kiedy chcemy je sobie przy~~, który posłusznie zjawia się o umówionej porze /spotkania/. /Obraz jest przedmiotem zawieszonym na gwoździu w jednym jedynym miejscu układu słonecznego. Jak mi się zdaje, nie budziło to niczyjego zdziwienia i grozy./ Z kompozycją, układami przestrzennymi jest trochę lepiej, potrafimy lepiej lub gorzej określić /koloryt obrazu/ jego ton: złotawy /ów/, zielony /tamten/, niebieski. Ale zupełna rozpacz /tragedia/ zaczyna się w tym /w miejscu/, co stanowi istotę obrazu, to znaczy barwę, koloryty i próbę wspomnienia sobie tego i tylko tego błękitu paryskiego, czerwieni zbliżonej do cynobrowej, ale niebędącej brutalnym cynobrem kupionym u kramarza, czy błyszczącej ochrze tak delikatnej jak warkocz piasku. (Duyster, rkps 6, AZH)

Teza o wadliwym mechanizmie zapamiętywania nie prowadzi jednak Herberta do wniosku, że należy zaprzestać prób uchwycenia obrazu: „Są to notatki o istotnej rozpacz /lub łagodniej/, o wstydliwym braku. Nic nam innego nie zostaje ~~jak~~ /tropić niewyraźne

i znikliwie/ ścigać chimere” (Duyster, rkps 6, AZH). Dlatego poeta pozostawia tak liczne warianty opisów tego samego dzieła, nieustannie starając się do niego zbliżyć i wciąż na nowo konstatając chimeryczność malarstwa. Spójrzmy zatem, w jaki sposób pisarz interpretuje *Przyjęcie weselne*, jak chce oddać malarską wizję. Na podstawie analizy kolejnej ekfrazy amsterdamskiego dzieła możemy stwierdzić, że Herbert zaproponował niezwykle spójne i konsekwentne odczytanie *œuvre* Duystera:

Bardzo dziwne wesele. Nie ma tu cienia radości /wesela/, uśmiechu, /zwykłej/ krzątany, usunięto nawet jądła i napoje /aby nic nie ploszyło **podniosłej** atmosfery – osnutej/, a wszystko osnute jest proustowską, chciałoby się rzec, melancholią /- chciałoby się rzec proustowską melancholią/. Czym więc jest ta **podniosła** ceremonia? /**Ale czym właściwie to całe zebranie?**/ Pokazem **mody** Za całą riewię mody pokaz wyszukanego smaku. Powierzchowne wrażenie mówi nam, że jest to nabożeństwo ku czci **mody** dobrego **smaku** /smaku/ manier **mody** i osoby zebrani spełniają rolę modeli obnoszących drogocenne kryzy i koronki **węd** atłasy, jedwabie, przednie sukna, pokazujących /cierpliwie prezentują/ zrobienie stroju kubraki /kaftany/ i [?] spięte pod bokami wstążką czy podwiązką, a także zabójcze /miękkie/ kapelusze (kapelusze są niemal obsesją Duystera) o wielkich fantazyjnie podwiniętych /zagiętych/ rondach /i widome znamię indywidualności/. (Duyster, rkps 3, AZH)

Herbert stara się dowieść, że *Przyjęcie weselne* rozgrywa się niejako w dwóch planach. Poeta czyni rozróżnienie na „powierzchnię” i „głębnię” przedstawienia, wskazując, że to, co zewnętrzne, przejawia się w niezwykłości strojów i póż, z jednej strony fascynującej, z drugiej jednak epatującej sztucznością, zaś to, co wewnętrzne, można wyczytać z emocji, które zresztą – biorąc pod uwagę prawdopodobny temat dzieła: przyjęcie weselne – okazują się nad wyraz powściągliwe. Zamiast atmosfery zabawy, sugerowanej przez wyszukane ubiory, wyczuwamy oddech „proustowskiej melancholii”, którą dodatkowo wzmacnia celowy zabieg niemal zupełnego opustoszenia reprezentowanej przestrzeni:

To /osobliwe/ bardzo dziwne wesele – bez cienia radości, bez jednego żywego /spontanicznego/ gestu, uśmiechu, weselnej krzątaniny. Usunięto /nawet/ jadło i napoje, /Usunięto/ całą pospolitą codzienność, gwar i zapachy życia. Mistrzostwo Duystera zdaje się /poetyka Duystera to poetyka wyobcowania/ zamknięto ich w geometrycznej skrzynce /Co pozostało?!/ Tyle osób zamknięto zgromadził malarz w przestrzeni dokładnie zamkniętej oddzielonej od świata po to jak się zdaje /odizolowanej/, aby móc z dokładną proustowską czułością opisać /ukazać/ bohaterów. (Duyster, rkps 3, AZH)

Duyster staje się w oczach Herberta Proustem malarstwa, dokładnie, krok po kroku, kreującym własny, zamknięty świat, w którym nieobce jest uczucie nudy, melancholii, braku sensu. Jakby malowane z największą troskliwością postaci oderwano od prawdziwego, rzeczywistego życia. Poeta notuje:

To bardzo dziwne wesele – bez cienia radości, bez jednego spontanicznego gestu, uśmiechu weselnej krzątaniny. Usunięto nawet jadło i napoje, całą pospolitą codzienność, gwar i zapachy życia. (Tyle osób zgromadził malarz w przestrzeni zamkniętej, wyizolowanej od świata nie po to, aby odgrywały jakieś zdarzenie, scenę, ale aby móc z dokładną proustowską czułością ukazać swoich bohaterów).

Na tym można by poprzestać i powiedzieć, z pewną emfazą a także niedokładnością /mgławicowością/ właściwą wszelkim takim porównaniom, że Duyster był Proustem holenderskiej socjety XVII wieku. Ale ~ (AZH)³³

Tę „proustowską melancholię”, która – zdaniem Herberta – przenika malowane przez Duystera sceny rodzajowe, powinniśmy utożsamiać z „dekadencją”. Poeta tłumaczy, że tego rodzaju uczucia nie należy łączyć z „romantycznym spleenem”, ale że panująca na obrazach Holendra atmosfera smutku to „jakby *avant la lettre* dojmująco wyrażone egzystencjalne poczucie nonsensu” (Duyster, rkps 6, AZH). W cytowanym wcześniej fragmencie Herbert, pisząc o Duysterze, że „był Proustem holenderskiej socjety XVII wieku”, wskazuje na nie-

³³ Zacytowany fragment szkicu o Duysterze znajduje się w poświęconej Avercampowi teczce o numerze akc. 17 854, t. 13.

precyzyjność tego typu porównań. Sformułowanie: „Na tym można by poprzestać”, i urwane: „Ale”, które miało rozpoczynać kolejne zdanie, sugeruje, że Herbert chciał powiedzieć coś jeszcze.

Zaraz po tej notatce następuje krótki (i również urwany) fragment, w którym zostało przywołane inne ważne dla poety dzieło Holendra. Sądzę, że Herbert planował włączyć jego opis – niepojawiający się w wydanym przez Toruńczyk maszynopisie – do eseju o Duysterze. Chodzi o obraz *Kobieta i mężczyzna z instrumentami muzycznymi* (ok. 1630) z berlińskich zbiorów Jagdschloss Grunewald:

Zamek myśliwski w berlińskim Grunewaldzie. Kolekcja obrazów, jaka tam się mieści, stanowi szacowną zbieraninę – piękne /znakomite / [?]/ Cranachy, wątpliwy /podejrzany/ Rubens sporo Holendrów /różnej wartości/, a wśród nich jeden z najpiękniejszych duysterów *Dama, mężczyzna i instrumenty*. Ów mężczyzna ~ (AZH)³⁴

W wydanym w 1989 roku katalogu siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego i flamandzkiego z kolekcji Jagdschloss Grunewald, opracowanym przez Marię Kapp, przedstawiono kilka propozycji alegorycznej interpretacji tego obrazu. Zdaniem badaczki strojenie lutni konotuje małżeńską harmonię, jednak obecność kobiety i mężczyzny oraz instrumentów muzycznych może wskazywać także na, sugerowaną przez artystę, sytuację erotyczną. Nieprzypadkowo przecież w opisie katalogowym został przywołany kontekst związany z emblematem *Amor docet Musicam* z wydanego w 1611 roku w Kolonii zbioru stu emblematów Gabriela Rollenhagena³⁵. Kapp podkreśla również, że obraz mógł być elementem alegorycznego cyklu reprezentacji pięciu zmysłów. Zbiór interpretacyjnych przypuszczeń domyka uwaga na temat wanitatywnej wymowy, która okazuje się czytelna w odniesieniu do symboliki siedemnasto-

³⁴ Ibidem.

³⁵ G. Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Hildesheim–Zürich–New York 1985, emblemat nr 70, [s.p.]. Reprint kolońskiego wydania z 1611 roku.

wiecznych martwych natur holenderskich, oraz konstatacja mówiąca o wyrażnie melancholijnym nastroju malarskiej kompozycji³⁶.

Okazuje się, że niektóre z zaproponowanych możliwości odczytania obrazu *Kobieta i mężczyzna z instrumentami muzycznymi* rozważał również Herbert. Spójrzmy na fragment jednego z rękopisów:

W berlińskim Grunewaldzie w myśliwskim zamku piękne płótno Duy-
stera. Kawaler odwrócony plecami, widać tylko pół jego twarzy, z wą-
sami zakreconymi jak żelazne haczyki. Młoda dama o bladej twarzy
/czystej twarzy/ ubrana w czarna suknię. Temat muzycznego duetu
w oznaczał zawsze w emblematyce

W berlińskim Grunewaldzie – zameczek /zamek/ myśliwski ma
galerię obrazów, wśród których uwagę zwraca piękne płótno Duystera.
widać tylko pół jego twarzy suchej ozdobionej wąsami zakreconymi do
góry i sterzczącymi jak dwa żelazne haczyki. Na pierwszym planie młoda
dama /w czarnej sukni/ o twarzy przejmująco bladej, patrzy na nas
/bez lęku/ bez złudzeń i bez litości /wybaczenia/ ~

Temat muzycznego duetu oznaczał zawsze w emblematyce /aluzją
i alegorią/ *prefigurację* gry miłosnej *amor docet musicam*. Pod wizerun-
kiem muzykującej pary w albumie Abrahama Bosse'a znajdujemy taki
/oto wdzięczny/ kuplet:

Belle Cloris de qoy me sert
D'accorder ma voix à la tienne;
Si de ton ame et de la mienne
Ne se fait un mesme concert. (Duyster, rkps 6, AZH)

Utwór ten – a właściwie jego pierwsze cztery wersy (z ośmiu)³⁷ – Herbert cytuje raz jeszcze, wskazując na źródło: „podpis pod grawiurą Abrahama Bosse'a *De luitspeler*”³⁸ (Duyster, not 1, AZH).

³⁶ Zob. M. Kapp, *Die niederländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts im Jagdschloß Grunewald*, Berlin 1989, s. 21. Za przekład katalogowego opisu obrazu, na podstawie którego mogłam zreferować ustalenia Kapp, podziękowania zechce przyjąć Christoph Seidl.

³⁷ Zob. *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, éd. J. Duron, Wavre 2009, s. 80, 160. W książce została opublikowana grawiura przedstawiająca lutnistę – pod ilustracją znajduje się interesujący nas utwór.

³⁸ Sądzę, że Herbert, ponieważ podaje niderlandzką nazwę ryciny, korzystał z amsterdamskiego katalogu z 1976 roku, w którym opublikowano grawiurę Bosse'a.

Przedstawiony na rycinie lutnista (nie zaś, jak pisał Herbert, „muzykująca para”) melancholijnie pyta piękną Cloris: na cóż zgodność naszych głosów, jeśli dusze nie grają tego samego koncertu? Poeta nieprzypadkowo przepisuje właśnie te wersy. Sądzę, że czyni tak dlatego, iż konkluzja tego fragmentu kupletu jest zbieżna z jego interpretacją berlińskiego obrazu, na którym Duyster przedstawił kobietę i mężczyznę, sugerując – na ten trop naprowadza nas obecność instrumentów muzycznych – miłosny kontekst, choć nie w taki sposób, jak czynili to zazwyczaj siedemnastowieczni holenderscy malarze scen rodzajowych:

Duyster

ta twarz bezbronną naga
 tu spotykają się konwencje, a nie uczucia
 /zaledwie/ parę uncji goryczy melancholii, kilka ziaren soli
 doświadczenia
 to, co międzyludzkie, zostało oddalone, zatarte
 i nie ma szans, by te dwie samotności połączyła muzyka /koncert/ em-
 blemat miłości. (Duyster, not 2, AZH)

Poeta stwierdza, że Duyster ukazuje kobietę i mężczyznę jako ludzi sobie obojętnych. Ich dusze nie grają tego samego koncertu. Mamy „dwie samotności” i ową „proustowską melancholię”, która przejawia się w narzuconych i perfekcyjnie oddanych przez malarza pozach:

W berlińskim zamku myśliwskim położonym nad jeziorem Grunewald jeden z najpiękniejszych duysterów. *Kawaler instrumenty i dama* /*Pan* (*kaw[aler]*), *dama i muzyczne instrumenty* / w XVII artyści nie tytułowali swoich obrazów/. Kawaler zwrócony do widza profilem /ukazany z profilu/ stroi właśnie lutnię. Od damy oddziela go mały stół, na którym leży inna lutnia dnem do góry, z którą kontrastują białe (sztywne) mankiety i /biała/ bajeczna kryza z cienkiej, gładkiej, sztywnej tkaniny tworząca na /jeden koniec/ oparta o piersi /a potem/ skośną linią biegnącą /w górę i tworząca w/ na tył głowy i jeszcze na domiar tego

Zob. *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, met inleiding door E. de Jongh en voorwoord door S. H. Levie, Amsterdam 1976, s. 106.

konfekcyjnego szaleństwa /Tworząc coś w rodzaju wachlarza czy bukietu/ dotykające skroni /misterne/ półokrągłe, proste materiały jakby zerwane z egzotycznej rośliny. Z tego bukietu /wyrzafinowanych/ wyłania się głowa z gładko zaczesanymi włosami. Twarz otwarta, naga i oczy patrzące z dojrzałą melancholią, która nie oczekuje ani pociechy, ani nawet zrozumienia. /Skąd ta cicha łagodna rezygnacja/.

Temat muzyki /koncertu, duetu/ podejmowany w niezliczonej ilości obrazów – o czym także świadczą popularne księgi emblematów /*Amor docet Musicam!* – jest alegorycznym przedstawieniem miłości. Nie w samym temacie zatem, ale w jego potraktowaniu, leży oryginalność Duystera. Nasuwa się nieodparte wrażenie, że wbrew żywiołowej, afirmującej życie /współczesnych holenderskich twórców/ pędzlem malarza ~ (Duyster, rkps 3, AZH)

Co istotne, nawet jeśli Duyster korzysta z tradycji „alegorycznych przedstawień miłości”, rozwija ten temat – powie Herbert – w sobie tylko właściwy sposób. Nie zakłada harmonii dusz kobiety i mężczyzny ani nie sugeruje erotycznego podtekstu, ale mówi o niemożliwości spotkania. Pisarz kolejny raz dostrzega w twórczości Holendra akcent egzystencjalnej zadumy, kiedy pisze o oczach bohaterki obrazu „patrzących z dojrzałą melancholią”. Interpretacja ta zostaje przez niego wyraźnie wzmocniona. Wśród notatek poety odnajdujemy świadczący o tym ciąg skojarzeń:

bez akcji, *Ars alit artificem*, kreza, kołnierz z cienkiej /tkaniny/ usztywnionej

Duyster, wyobcowanie, egzystencjalny smutek, melancholia, powabny smutek, życie jest grą, wytworny powściągliwy, jak u Botticello idealizacja ciał, wysmukła roślinna, szczęśliwe, przepaść, egzystencjalizm – byty dla siebie, alienacja – wyobcowanie, samotność, uwikłanie w rzeczywistość, bezpośrednia komunikacja nieziszczalna, twarz w koncercie bez napięcia i bez złudzeń, spotkanie nieudane, Duyster – *ennui* – nuda ~~bez~~ wytworna, która powściąga ziewanie, nuda metafizyczna, malarz egzystencjalny. (Duyster, not 2, AZH)

Herbert zwraca uwagę na idealizację ciał malowanych przez Duystera postaci. Podobnego zdania jest Bigler Playter, kiedy pisze o charakterystycznym dla Holendra abstrakcyjnym traktowaniu fi-

gur ludzkich. Przedstawiona przez Duystera odwrócona lutnia – podkreśla badaczka – odnajduje swój geometryczny odpowiednik w głowie kobiety, która na naszych oczach zmienia się niemal w przedmiot z martwej natury³⁹. Wystudiowana kompozycja obrazu sprawia, że odnosimy wrażenie braku autentyczności tych scen. Wielokrotnie zwracał na to uwagę Herbert, który jednoznacznie stawia tezę mówiącą o tym, że świat Duystera jest wyreżyserowany: „aktorstwo – sztuczność, postacie grają swoje role, gra – Duyster mówi, że świat jest sceną życia, role, scena, kostium – ograniczenie sztuczność” (Duyster, not 1, AZH). Owa teatralność może okazać się rodzajem uwznioślenia: „Duyster ubiera inaczej Hol[endrów], idealizuje ciała jak u Botticellego, a więc także to są Holendrzy, a może Duyster poddał ich zabiegowi sublimacji” (Duyster, not 1, AZH). Sądzę, że właśnie ta odmienność Duystera – przejawiająca się w atmosferze powściągliwości i stłumionej ekspresji jego dzieł, tak różnych od hałaśliwych scen rodzajowych Steena – zafascynowała Herberta:

Willem Duyster jest na tle sztuki holenderskiej malarzem wyjątkowym
 Bardzo trudno opisać wartości
 I właśnie dlatego tak trudno opisać jego sztukę, ~~słowa wydają się zbyt grube~~
 Maluje z niezwykłą precyzją miniaturzysty /jego rysunek jest czarujący/, dba bardziej o tonację całości niż zaskakujące efekty kolorystyczne ma doskonałe wycucie materii /osobliwej/, ale gubi się w szczegółach
 Jak każda sztuka opiera się na sprzecznościach
 jest swobodny – syntetyzuje formę
 świat jego obrazów, świat strojnych dandysów jest rzeczywisty i nierealny zarazem, zawsze trochę baśniowy, statyczny
 I nie ma chyba w malarstwie holenderskim twórcy, który by narzucał atmosferę
 jest malarzem wielkiej proustowskiej melancholii. (Duyster, not 1, AZH)

Poeta oczywiście potrafi dostrzec warsztatowe umiejętności Duystera, jak również słabe punkty jego dzieł, jednak najbardziej intryguje go wpisana w te obrazy koncepcja rzeczywistości. Próbując ją

³⁹ Zob. C. Bigler Playter, op. cit., s. 97–98.

zrekonstruować, stara się przeniknąć pod powierzchnię malarskich reprezentacji przykuwających uwagę odbiorcy barwnością strojów i oryginalnością rozwiązań kompozycyjnych. Herbert chce dać do zrozumienia, że widzi, a właściwie wyczuwa, coś więcej – atmosferę smutku, egzystencjalnej zadumy. Dlatego mianuje Duystera „malarzem wielkiej proustowskiej melancholii”.

ROZDZIAŁ 2

„Poeta domu” – Pieter de Hooch

Trudno z pełną precyzją zrekonstruować wygląd pokoi i sposób urządzania siedemnastowiecznych domów. Z tego okresu nie przetrwało żadne całkowicie nienaruszone wnętrze. [...] Z braku ocalałych przykładów musimy polegać na niekompletnym obrazie, który oferują nam inwentarze i inne dokumenty archiwalne, malowane, rysowane lub rytowane przedstawienia wnętrz oraz domy dla lalek.*

John Loughman i John Michael Montias podkreślają, że dla prób rekonstrukcji wyglądu wnętrz siedemnastowiecznych domów holenderskich znaczenie mają nie tylko dawne inwentarze, ale także ówczesne obrazy, rysunki i grafiki. Tego rodzaju artystyczne reprezentacje zaczynają być traktowane jako dokumenty historyczne (podejście to oczywiście nie jest bezkrytyczne). Dzieło sztuki staje się wówczas jednym ze źródeł wiedzy na temat mieszczańskich obyczajów¹. Jest to możliwe, ponieważ dysponujemy dziś sporą liczbą obrazów – autorstwa Pietera Janssensena Elingi, Pietera de Hoocha, Gabriela Metsu czy Nicolaesa Maesa – przedstawiających konkretne sceny umieszczone w precyzyjnie oddanych wnętrzach mieszkalnych.

* J. Loughman, J. M. Montias, *Public and Private Spaces. Work of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000, s. 22.

¹ Na ten temat zob. M. Westermann, „*Costly and Curious, Full of Pleasure and Home Contentment*”. *Making Home in the Dutch Republic*, w: *Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, ed. M. Westermann, Zwolle 2001, s. 101: „Chociaż holenderskie malarstwo rodzajowe dostarcza nam ogromnej liczby szczegółów z siedemnastowiecznych wnętrz, których prawdopodobnie nie moglibyśmy poznać na podstawie analizy odmiennych, przede wszystkim pisemnych źródeł, przykłady rozpatrywane w tym eseju pokazują, że porównanie rodzajowych wnętrz z innymi źródłami może dać nam klarowniejszy pogląd dotyczący tego, w jakiej mierze historycy holenderskich wnętrz mogą polegać na tych obrazach”.

Malarz mieszczańskich wnętrz

Świadomość dokumentalnego znaczenia tego typu przedstawień miał również Zbigniew Herbert. Przygotowując szkic dotyczący Pietera de Hoocha², nieprzypadkowo mianował tego małego mistrza – o którym Mariët Westermann pisze, że „dostarcza nam tak wielu prawdziwych detali holenderskich wnętrz”³ – przewodnikiem po wnętrzach siedemnastowiecznych domów holenderskich:

Zaraz po wyjściu z dworca usłyszałem /ogarnęła/ nieskładną wrzawę wielu instrumentów, jakby capstrzyk wojskowy, który zbliża się i oddala, wiejska kapela i orkiestra z kurortu starały się nawzajem zagłuszyć, więc /przeszedłem/ po przejściu szerokiego mostu skierowałem się ku tym dźwiękom /głosom/ w nadziei, że obdarzony będę darmową powszechną uciechą /bezpłatną uciechą/. Na rogach wąskich uliczek stały te źródła dźwięku rozłożyste jak karetka pomalowana /obciągnięta/ płótnem jaskrawo malowanym w girlandy róż, Alpy, morskie potwory, sceny z fantastycznych oper, i toczyły się z nich głosy rzewne i zuchwałe, pasterskie i marsowe, pełne zapału i rezygnacji, a nawet nagłe zgrzyty i jąkanie /pauzy/ miały w sobie coś swojskiego, więc nie mogę zrozumieć, dlaczego nie pamiętam, kiedy zniknęła ta rozrywka naszych dziadków, orkiestra w pudle, pewnie stało się to nagle, krwawo, nocną bitwą z bezdusznymi grającymi szafami. Teraz jedyną moją jarmarcznią rozrywką w Amsterdamie były przejażdżki po kanałach. Puszczałem mimo uszu sączące się z głośnika daty, nazwy kościołów, bram i ulic, zupełnie zadowolony, że posuwam się szpalerem drzew i domów /budowli/ po wodę ciężkiej jak oliwa wodzie. Domy widziane z żabiej perspektywy robiły na mnie wrażenie dzieła raczej ebenisty niż architekta – smukłe szafy, misterne serwantki zwieńczone w górę umyślnym zwieńczeniem. Nie mogłem zupełnie wyobrazić sobie wnętrza holenderskiego domu, obrazy De Hoocha ukazywały jego nieprzeczuwalne bogactwo. Tafle posadzek, schodki prowadzące w górę, schodki biegnące w dół, korytarze, podesty. Myślałem sobie zawsze: dom powinien

² Cytaty z Archiwum Zbigniewa Herberta, pochodzące z teczki oznaczonej sygnaturą akc. 17 854, t. 14, podpisanej „Pieter de Hooch”, lokalizując bezpośrednio w tekście jako: De Hooch, AZH.

³ M. Westermann, op. cit., s. 93.

być rozłożysty, z wielką okiennicą, z dobrze rozczłonkowaną fasadą, przysadzisty raczej niż wysoki, dobrze osiadły w ziemi. Po takim domu można się wiele spodziewać otwarty sekretów /tajemnic/ przeciągów /i/ dachów i wizyty zza światów. (De Hooch, AZH)⁴

Herbert próbuje stworzyć narracyjną ramę dla opowieści o De Hoochu. Mimo że nie pozostawił żadnego planu tego szkicu, mamy pewność, że fragment, w którym mowa o przybyciu do Amsterdamu, ludycznych uroczach katarynek i turystycznej atrakcji oglądania miasta z perspektywy kanałów, miał być wstępem do eseju o kolejnym małym mistrzu holenderskiego złotego wieku. Poeta stara się nas wprowadzić do świata smukłych siedemnastowiecznych kamienic na dwa sposoby – opisując amsterdamskie domy „z żabiej perspektywy” oraz czyniąc pośrednikiem w tej niecodziennej wizycie malarstwo De Hoocha. W pierwszym przypadku przypomina się odwiedzający Wenecję Josif Brodski, który pisze, że powinniśmy podziwiać tamtejsze fasady z gondoli, w ten sposób bowiem jesteśmy w stanie zobaczyć „to, co widzi woda”⁵. Druga możliwość stanowi

⁴ Podobny, choć znacznie krótszy, wstęp do eseju o De Hoochu, zatytułowany tak jak poprzedni fragment: „PIETER DE HOOCH”, pojawia się raz jeszcze: „Zaraz po /wyjściu z dworca/ usłyszałem /ogarnął mnie/ nieskładną wrzawę wielu instrumentów, jakby capstrzyka wojskowego (który zbliża się i oddala), wiejskiej kapeli, orkiestry z kurortu, /koncertujące naraz/, więc przeszedłem /podążyłem/ szeroki most ku sieci wąskich uliczek, jakby w obawie, że, aby nie odmówiono mi rozdawanej za darmo powszechnej /wolnej, bezpłatnej/ rozrywce – dotarłem wreszcie do źródeł dźwięku, a były to ustawione na rogach rozłożyste jak karety kolorowe prostokąty obciążone kolorowym płótnem, pudła, skąd wylatywały skargi szeptu, wniebogłosy, łomot /źródła westchnień, żalów i łoskotów/” (De Hooch, AZH).

⁵ J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 98–99: „Jedną czynność, której miejscowi nigdy nie wykonują: pływanie gondolami. Przede wszystkim – przejażdżka gondolą słono kosztuje. Mogą sobie na nią pozwolić tylko zagraniczni turyści, i to dobrze sytuowani. To właśnie tłumaczy przeciętny wiek obwożonych gondolami pasażerów: siedemdziesięciolatek potrafi wybulić jedną dziesiątą pensji nauczyciela bez mrugnienia okiem. Widok tych zramolałych Romeów i ich klimakteryjnych Julii jest nieodmiennie smutny i żenujący, żeby nie powiedzieć upiorny. Dla młodych, to jest dla tych, którym z czymś takim byłoby do twarzy, gondola jest atrakcją równie niedostępną jak pięciogwiazdkowy hotel. Ekonomia stanowi oczywiście odbicie demografii; to

dopełnienie pierwszej – Herbert proponuje już nie tylko dotykanie wzrokiem tego, co zewnętrzne, ale wkroczenie do wnętrza, do przestrzeni intymnej. Poeta miał świadomość, że decydując się na tę wyprawę w przeszłość właśnie z De Hoochem, nie narusza prywatności przedstawionych przez niego postaci, jak dzieje się to wówczas, gdy obserwuje czy wręcz podgląda kobiety zamknięte na płótnach Vermeera. Odpowiada raczej na zaproszenie De Hoocha, wykorzystuje „wejście”, jakie malarz przygotował dla oka widza⁶. Z pozostawionych przez Herberta niedokończonych zdań można wyczytać, jak wielką wagę przywiązywał on do historycznego potencjału obrazów De Hoocha jako dokumentów:

Domy nad kanałem w ~
 Nie mogłem sobie ~
 ... i całą wiedzę czerpałem z obrazów [De] Hooch[a]. (De Hooch, AZH)

Mamy zatem opowieść o Herbercie, który przybywa do Amsterdamu i, oddając się turystycznym urokom, przygląda się fasadom kamienic, przemierzając nie miejskie ulice, ale kanały. Uświadamia

jednak jest smutne podwójnie, ponieważ piękno, zamiast być obietnicą świata, zostaje zdegradowane do roli nagrody. W tym, nawiasem mówiąc, kryje się powód pociągu młodzieży do natury, której bezpłatne, czy ściślej mówiąc, tanie uroki, są również wolne od sensu i inwencji obecnych w sztuce czy w kunszcie. Krajobraz może budzić w nas zachwyt, ale fasada Lombardiniego powiada nam, co możemy zdziałać. A jednym ze sposobów – tym najbardziej pierwotnym, autentycznym – patrzenia na takie fasady jest oglądanie ich z gondoli: w ten sposób można widzieć to, co widzi woda”

⁶ Odwołuję się tu do koncepcji przedstawionej przez Marthę Hollander w artykule *Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, Bd. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500–1800*, Hrsg. J. de Jong et al.), s. 273–293 oraz w książce *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley–Los Angeles–London 2002. Autorka pisze o „wejściu dla oczu”, które artysta pozostawia dla widza, ale nie rozwija problemu relacji odbiorca–dzieło. Jej ustalenia, na co zwracał uwagę Antoni Ziemia, tylko w nieznacznym stopniu dotykają zagadnień z zakresu estetyki recepcji. Zob. omówienie tez Hollander w książce *A. Ziemia, Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 23–24.

sobie wówczas, że jego wyobraźnia nie potrafi wykreować obrazu wnętrza siedemnastowiecznego holenderskiego domu. Decyduje się więc na to, by odtworzyć go na podstawie dostępnych obrazów w ramach. Twórczość De Hoocha okazuje się idealnym, bo kompletnym źródłem wiedzy na interesujący Herberta temat. Poeta podkreśla, że wykreowane przez artystę przedstawienia można uznać za całościową wizję siedemnastowiecznego domostwa. Traktuje jego dzieła jako wielką synekdochę mieszczańskiego świata dawnych Holendrów:

To, co obrazuje Hooch jest fragmentem, ale od razu czujemy całość, bezpieczną.

Ten fragment jest streszczeniem, kluczem do całości, kawałkiem rzeźby, fragmentem, z którego można odtworzyć całość, modułem świątyń.

– widzę ten pokój, zarys dalszych, mógłbym otworzyć resztę. (AZH)⁷

Fenomen ówczesnych obrazów wnętrz został dostrzeżony przez badaczy, którzy twierdzą, że w przypadku tego typu malarskich reprezentacji należy mówić o odrębnej gałęzi północnoniderlandzkiego malarstwa rodzajowego⁸. W połowie XVII wieku ukonstytuował się zatem nowy gatunek – dokładnie odmalowane wnętrza holenderskich domostw, w których najczęściej zostały osadzone sceny z życia codziennego. Za jednego z głównych kodyfikatorów tej odmiany malarstwa rodzajowego jest uważany właśnie Pieter de Hooch. Warto zaznaczyć, że na początku swojej artystycznej drogi De Hooch

⁷ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

⁸ Zob. R. T. Coe, *Prolegomenon to the Dutch Interior*, w: *Paintings of 17th Century Dutch Interiors*, Kansas City 1967, s. 10: „[...] krótko po 1655 roku, wnętrza domu, jako geometrycznie pojęta przestrzeń, starannie studiowana na planie, urosło do rangi samodzielnej części malarstwa holenderskiego. Wszystkie jego szczegóły – ściany, belki stropowe, podłogi (któż mógłby zapomnieć szachownice podłóg takich mistrzów jak De Hooch, Vermeer, Metsu czy Steen?), gzymsy kominków, okna, gobeliny i krzesła oraz inne akcesoria – stały się nagle przedmiotem wyłożonych studiów i współrzędnymi bardzo precyzyjnych planów. Można powiedzieć, że w tym okresie, od 1655 do 1675 roku, wnętrza domu okazało się istotnym elementem malarstwa holenderskiego. Było świetnym iluzyjnym pojemnikiem, idealnie ukształtowanym do tego, by pomieścić w swych granicach intymność i przyzwoitość holenderskiego życia”.

podejmował inne tematy. Miał tego świadomość również Herbert, który – przygotowując szkic poświęcony Holendrowi – zanotował: „1 okres – wartownie, żołnierze, dziewczęta, ludzie bezdomni (CODDE-DUYSTER)” (De Hooch, AZH). Historycy sztuki sugerują, że te tak zwane niskie sceny rodzajowe⁹ stały się istotnym punktem na drodze artystycznego rozwoju malarza, że w pracach tych można już przeczuć jego późniejsze arcydzieła. Peter C. Sutton ujmuje to w następujący sposób:

De Hooch w tym samym czasie, kiedy utrwał uświęconą tradycją rodzajowe sceny z wesołą kompanią (*merry company*), wprowadzał również nowe tematy. Być może jego najbardziej oryginalnym wkładem było rozpoznanie dopełniającej się w unikalny sposób relacji między uporządkowanymi wnętrzami i scenami domowymi. Począwszy od lat pięćdziesiątych XVII wieku w Delft, gospodynie, matki i dzieci, wirtualnie wyłączając mężów i ojców, z rosnącą częstotliwością pojawiają się w jego sztuce. W niemałym stopniu wizerunki domu autorstwa De Hoocha określają nasze pojęcie na temat życia rodzinnego w siedemnastowiecznej Holandii. Te idealne wyobrażenia domowej, matczynej troski i karmienia robiły tak duże wrażenie ze względu na porządkującą strukturę jego architektury¹⁰.

Podobną tezę stawia Martha Hollander w książce *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*. Badaczka stara się dowieść – odnosząc swoje spostrzeżenia nie tylko do obrazów De Hoocha – że specyficzna architektoniczna kompozycja mieszczańskich wnętrz wzmacnia wymowę sceny rodzajowej, zmu-

⁹ Temu okresowi twórczości artysty Peter C. Sutton poświęca drugi rozdział swej monografii o De Hoochu, zatytułowany *The Early Years*. Zob. P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Oxford 1980, s. 11–14. Badacz przywołuje nazwiska Willema Duyстера i Pietera Codde jako głównych twórców scen w wartowniach, podkreśla jednak, że na wczesne dzieła De Hoocha największy wpływ miały dwie inne tradycje malarskie – flamandzkie obrazy rodzajowe ukazujące życie niższych warstw społeczeństwa oraz późniejsze prace przedstawiające żołnierzy w wartowniach, przekształcające wcześniejsze osiągnięcia tego gatunku. Jako istotnych twórców wymienia Ludolfa de Jongha, Gerarda Ter Borchy, Jacoba van Loo i Gerbrandta van den Eeckhouta.

¹⁰ Idem, *Pieter de Hooch, 1629–1684*, New Haven–London 1998, s. 30.

sza do zastanowienia się nad znaczeniem relacji międzyludzkich¹¹. Precyzyjnie rozplanowana przestrzeń potęguje wrażenie spokoju i ładu. Widz, który zostaje „zaproszony” do środka malarskiej reprezentacji, ma poczucie panującej wszędzie harmonii, jest oczarowany.

Urokowi wewnątrz De Hoocha uległ także Herbert. Jedno z najbardziej znanych dzieł Holendra, znajdujące się w berlińskiej Gemäldegalerie, skomentował w następujący sposób: „Matka przy kołysce – wszystko jest szczęśliwe w tym obrazie” (De Hooch, AZH). W notatkach poety raz jeszcze odnajdujemy informacje na temat tego dzieła. Herbert przepisał je z polskiego przekładu *Słownika malarstwa holenderskiego i flamandzkiego* Roberta Genaille’a:

R. Genaille *Matka* /-> jedno z najznakomitszych/
 kobieta siedzi nad kołyską, w drugim pokoju dziewczynka idzie ku
 drzwiom, wychodzącym na dziedziniec
 Dwie żywe barwy – **ZŁOCISTY BŁASK WPADAJĄCY PRZEZ OKNO**
 szkarłat zawieszzonego płaszcza i stanika kobiety – tworzą harmonię
 kolorystyczną
 Rytm oparty → na licznych pionach
 na zróżnicowanym rysunku płyt posadzkowych
 na układach form i akcentów świetlnych
 Interferencja światła padającego z dwu różnych źródeł odpowiada
 przeciwstawnemu upozowaniu dwu postaci – z których jedna ukaza-
 na jest z przodu, druga z tyłu
 artysta stworzył przejścia między przeciwstawionymi sobie formami
 i planami dzięki ~ (De Hooch, AZH)

Ze względu na pozostawione odesłanie – „R. Genaille” – nie mamy wątpliwości, że nie są to oryginalne myśli Herberta¹². Warto jednak

¹¹ M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, s. 6.

¹² R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, polonica oprac. K. Sulkiwicz, Warszawa 1975, s. 101: „Wszystkie te zalety znalazły wyraz w jednym z najznakomitszych dzieł H. – w *Matce* (Berlin): kobieta siedzi nad kołyską; w drugim pokoju dziewczynka idzie ku otwartym drzwiom wychodzącym na dziedziniec. Dwie żywe barwy – złocisty blask wpadający przez drzwi oraz szkarłat zawieszzonego płaszcza i stanika kobiety tworzą harmonię kolorystyczną. Rytm oparty jest na licznych pionach, na zróżnicowanym rysunku płyt posadzkowych, na układach form

zastanowić się, dlaczego Herbert wybiera właśnie ten fragment ze słownikowego hasła, i przyrzeć się, jakie spostrzeżenia podkreśla, chcąc zaakcentować w ten sposób ich znaczenie. Pisarz dwukrotnie wyróżnia uwagi na temat przedstawiania światła słonecznego na obrazie De Hoocha. Pierwsza, mówiąca o: „złocistym blasku wpadającym przez okno”, u Genaille’a jest „złocistym blaskiem padającym przez drzwi”. Istotna wydaje się tu jednak nie tyle pomyłka poety, ile fakt, że wyszczególniona informacja dotyczy źródła światła, które pada z dwóch różnych kierunków – co odnotowuje francuski badacz, a Herbert skrupulatnie podkreśla. Być może poeta te obserwacje wypisał dlatego, że planował porównać luministyczne efekty obrazów De Hoocha z dokonaniem Vermeera w tej dziedzinie. Okazuje się bowiem, że – mimo zbliżającego obu twórców zainteresowania problemem oraz podejmowanych w tym zakresie eksperymentów – ich sposób reprezentacji naturalnego światła jest odmienny. Jak podkreśla Sutton, u Vermeera mamy do czynienia z jednym tylko, stałym źródłem światła, u De Hoocha zaś jest ich najczęściej kilka. Ponadto artysta ten – na co zwraca uwagę autor monografii – oddaje światło „w nieco czystszy i intensywniejszy sposób”¹³ niż Vermeer.

Drugim ważnym elementem, wyłuskany przez Herberta ze słownikowego hasła, jest kwestia kompozycyjnych innowacji De Hoocha. „Przejścia między przeciwstawionymi sobie formami i planami” to – jak sądzę – opis prywatnej i publicznej przestrzeni, które na obrazach Holendra w harmonijny sposób współlistnieją ze sobą¹⁴. Liedtke podkreśla, że jest to jedno z najistotniejszych osiągnięć „Szkół z Delft”:

i akcentów świetlnych. Interferencja światła padającego z dwóch różnych źródeł odpowiada przeciwstawnemu upozowaniu dwóch postaci, z których jedna ukazana jest od tyłu, druga zaś z przodu. Wszelako artysta stworzył przejścia między przeciwstawionymi sobie formami i planami, dzięki czemu całość kompozycji nacechowana jest spokojem, zdaje się wyrażać równowagę i poczucie bezpieczeństwa”.

¹³ P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, s. 23. Na ten temat zob. również: idem, *Pieter de Hooch, 1629–1684*, s. 38.

¹⁴ Zob. M. Hollander, *Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, s. 273–293.

Na obrazach malowanych w Delft po połowie lat pięćdziesiątych XVII wieku – pisze badacz – postaci, meble i architektura zdają się pojawiać na równych prawach, dzięki temu, że artysta wykorzystuje światło i cień (teraz mniej tego drugiego) oraz linearną i powietrzną perspektywę. De Hooch i Vermeer osiągnęli przekonującą ciągłość między formą i przestrzenią oraz między bliskimi i dalekimi partiami na planie obrazu¹⁵.

Można zaryzykować hipotezę, że Herbert poszukuje przede wszystkim tych informacji dotyczących twórczości De Hoocha, które można odnieść do malarstwa Vermeera. Świadczy o tym zainteresowanie poety okresem aktywności De Hoocha w Delft:

Pieter de Hooch 28 Dec 1628 – 24 March 1684
ur. w Rotterdamie / 1652 – zatrudniony przez kupca linen JUSTUS de la GRANGE / 55 – gildia wstępuje w Delft / 1660 → Amsterdam / 1684
śmierć in the madhouse

[...]

1658 pierwsze arcydzieło
52–60/61 Delft. (De Hooch, AZH)

Herbert zwraca szczególną uwagę na twórczość De Hoocha z lat, które artysta spędził właśnie w Delft. Chronologiczne ramy pobytu malarza w Delft z notatki Herberta pokrywają się z tymi, które ustalił Sutton: 1652–1660/1661¹⁶. Z kolei Walter Liedtke pisze o De Hoochu, że „pracował on w mieście, ale przelotnie, między rokiem około 1654 a 1655 i około roku 1660”¹⁷. W innym miejscu Herbert proponuje odmienną datację:

Jego spuścizna nierówna – tworzył swoje /swoje dzieła/ w krótkim delijskim okresie 1655–1662.

Wyjazd do Amsterdamu – jakby od tego okresu zabrakło mu inspiracji, opuścił go wdzięk, stał się zrzędnym malarzem. (De Hooch, AZH)

¹⁵ W. Liedtke, *Pieter de Hooch and the South Holland Tradition of Genre Painting*, w: idem, *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Zwolle 2000, s. 149.

¹⁶ P. C. Sutton, *The Years in Delft 1652–60/61*, w: idem, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, s. 15–27.

¹⁷ W. Liedtke, op. cit., s. 143.

Najprawdopodobniej właśnie ten najświetniejszy okres artystycznej działalności De Hoocha, uważanego – do czego przyczynił się przede wszystkim Liedtke – za jednego z czołowych reprezentantów „Szkoły z Delft”¹⁸, chciał przybliżyć w swoim tekście Herbert. Za dowód, czyniący tę hipotezę prawdopodobną, można uznać roboczy tytuł szkicu o De Hoochu, pozostawiony w planowanym przez Herberta spisie treści nieukończonego tomu esejów o małych mistrzach: „Konkurent Vermeera (P. Hooch)” (*Mali mistrzowie* AZH).

Obrazy namalowane w Delft są postrzegane jako najbardziej innowacyjne w twórczości De Hoocha. Mimo że pisarz cenił dzieła De Hoocha, to jednak nie przedkładał jego urzekających scen nad twórczość Vermeera. Porównanie tych dwóch przedstawicieli „Szkoły z Delft”, pojawiające się w notatkach poety, zawsze wypada na korzyść autora *Nalewającej mleko*: „Pieter de Hooch. Właściwie tyle wspólnego z V. te same recepty, ale dania smakują u Vermeera szlachetniej” (AZH)¹⁹. Herbert sugeruje, iż rezultat technicznych eksperymentów malarzy – czyli gotowe płótno – jest nieporównywalny dlatego, że De Hooch i Vermeer w rzeczywistości reprezentują swoją sztuką odmienne klasy artystyczne: „Hooch Vermeer, różnica między geniuszem a talentem” (De Hooch, AZH). Można by rzec, że Herbert docenia mistrzostwo obu malarzy, przy czym De Hoocha umieszcza wśród, *nomen omen*, małych mistrzów, Vermeer zaś – w jego opinii – przynależy do elitarnego grona tych wielkich.

Zestawienie De Hooch–Vermeer odnajdujemy w notatkach poety raz jeszcze. Herbert pisze o De Hoochu: „malarz dzieci (dzieciństwa)”, i od razu pyta: „dlaczego Vermeer nie malował dzieci, [skoro] miał ich tyle (11)” (De Hooch, AZH). Oczywiście nie jest prawdą, że Vermeer w ogóle nie przedstawiał dzieci – pojawiają się bowiem na dwóch jego pejzażach: *Uliczce* i *Widoku Delft*. Herbertowi chodziło, jak sądzę, o to, że Vermeer nie umieszczał dzieci w swoich rodzajo-

¹⁸ Zob. idem, *The Delft School*, w: ibidem, s. 11–38; *Vermeer and the Delft School*, eds. W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, New York–New Haven–London 2001.

¹⁹ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 121.

wych reprezentacjach holenderskich wnętrz²⁰. Malował tam wyłącznie kobiety – same bądź w towarzystwie mężczyzn lub innych kobiet. Te ustalenia pozwalały autorowi *Martwej natury z wędzidłem* przeciwstawić Vermeerowskie sceny rodzajowe obrazom życia codziennego malowanym przez De Hoocha.

„Dom jako kosmos moralny”

To właśnie temat dzieciństwa²¹ (obok informacji o technicznych eksperymentach De Hoocha związanych z kreacją przestrzeni i oddaniem efektów naturalnego światła) przykuł uwagę Herberta w haśle autorstwa Genaille’a. Ale *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego* nie jest jedynym źródłem, z którego poeta wynotował fragmenty poświęcone temu zagadnieniu:

/„Matka” | Berlin ←/ Mauriac „Dzieciństwo jest istotą życia, bo daje nam do niego klucz. Ale mały człowiek, któremu się przyglądam, chociaż doszedł już do używania rozumu, nie jest jeszcze w pełni urodzony, nie oderwał się jeszcze całkowicie od lona umiłowanej rodziny. Jest przedłużeniem tych wszystkich nieznanych przeznaczeń, którymi jest opłątany i które mają się w nim dopełnić”.

Już gwiazdy pracują nad jego losem. (De Hooch, AZH)

Herbert podaje nazwisko autora cytatu – jest nim François Mauriac. Kolejny wypisany przez poetę fragment wskazuje na książkę, z której pochodzą przytoczenia. Chodzi o *Pamiętnik życia wewnętrznego*²². Co istotne, tym razem nie są to informacje z zakresu historii sztuki, ale literackie refleksje na temat dzieciństwa jako etapu życia ludzkiego. Herbert podkreśla te sformułowania, które pokazują, jak silny

²⁰ Na ten temat zob. H. P. Chapman, *Inside Vermeer’s Women*, w: *Vermeer’s Women: Secrets and Silence*, ed. M. E. Wieseman, with contributions by H. P. Chapman, W. E. Franits, Cambridge–New Haven–London 2011, s. 67.

²¹ Zob. S. Schama, *In the Republic of Children*, w: idem, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1997, s. 481–561.

²² F. Mauriac, *Pamiętnik życia wewnętrznego*, przeł. J. Nałęcz, Warszawa 1964, s. 9.

jest związek dziecka z rodziną, i dowodzą, że dzieciństwo jest czasem nierozzerwalnie związanym z domem. Rozważania Mauriaca wprowadzają wątek egzystencjalny, zmuszają do refleksji mających uniwersalny charakter. Właśnie w tę stronę zaczynają też wychylać się pozostawione przez Herberta uwagi. Dom staje się przestrzenią wyjątkową i niezastąpioną, w której terażniejszość harmonijnie współistnieje z przeszłością. Tylko wówczas – sugeruje za Mauriakim Herbert – to miejsce naprawdę żyje. Poeta jest przekonany, że właśnie taką ideę domu można wyczytać z obrazów De Hoocha:

Pieter de Hooch – daje nam odczuć, czym był dom, to miejsce jedyne na świecie, które zatracą swój sens, odchodzi /zapada/ w przeszłość, wyparte przez anonimowe siedliska /klatki/ dwunożnych zwierząt. Dom żywy /gdzie w powalach i ścianach/ mieszkają cienie naszych przodków, których obecność przywołuje ten sam /odwieczny/ rytuał zapalania ognia.

Fr. Mauriac, *Pamiętnik życia wewnętrznego* „Domy żyją i umierają. Są domy, które nigdy nie żyły, chociaż były nie wiem jak zaludnione. Natomiast domom żywym nie przynosi żadnego uszczerbku ich śmierć ich byłych mieszkańców, gdyż każda śmierć je wzbogaca. Można powiedzieć, że w grubych, porysowanych /pęknięciami/ murach krąży krew, która jeszcze barwiła policzki dzieci, która uciekła z bladej twarzy matki...” (De Hooch, AZH)

Herbert tym razem nie przepisuje fragmentu z książki Mauriaca dokładnie²³, istotne są jednak podkreślenia, które wskazują, że poetę interesował problem domu jako żywego organizmu oraz kwestia napięcia między wewnętrznym życiem domu (jego długim trwaniem)

²³ Ibidem, s. 21–22: „Domy żyją i umierają. Są domy, które nigdy nie żyły, chociażby były nie wiem jak zaludnione. Natomiast domom żywym nie przynosi żadnego uszczerbku śmierć ich byłych mieszkańców, gdyż każda śmierć je wzbogaca. Można by powiedzieć, że w grubych, porysowanych pęknięciami murach krąży krew, która jeszcze przed moim przyjściem na świat barwiła policzki dzieci, krew, która uciekła z bladej twarzy mojej matki w okresie, kiedy, bliska już ułożenia się na wieczny spoczynek, sama wchodziła na wzgórze Malagar. Nie mogę zapobiec temu, że to wszystko, przecież tylko martwa materia, ożywa pod moim spojrzeniem. Ożywia ją mój wzrok, zatrzymujący się na niej z miłością, której nie potrafię w sobie stłumić”.

a śmiercią mieszkańców, która nie oznacza końca historii, ale dopisanie kolejnej domkniętej, spełnionej opowieści. Dom wówczas zyskuje, ponieważ nasycy się przeszłością. Konsekwencją takiego podejścia jest próba interpretacji holenderskich kamienic jako istot posiadających życie wewnętrzne. By opisać cielesność domów malowanych przez De Hoocha, Herbert używa wyrażenia zaczerpniętego z *La Vigne et la Maison* Alphonse’a de Lamartine’a:

Do Pietera Hoocha
cielesność jego domów
wielkie serce z kamienia, jak nazywał Lamartine swój dom. (AZH)²⁴

Wydaje mi się, że w tym miejscu Herbert sformułowania Lamartine’a nie cytuje z francuskiego oryginału²⁵, ale za Mauriakim. To *Pamiętnik życia wewnętrznego* jest źródłem tego przytoczenia: „Nie wolno mi – pisze Mauriac – widzieć rzeczy takimi, jakie są naprawdę, takimi, jakie by były, gdybym nie istniał. I nawet wtedy, kiedy nie będę już istniał, życie, które ucieknie z mego cielesnego serca, ożywi to »wielkie serce z kamienia«, jak Lamartine nazwał swój dom”²⁶.

Rodzi się pytanie, czemu miały służyć literackie wyimki, zapisywane obok notatek o charakterze naukowym. Odnoszę wrażenie, że zbierane przez Herberta materiały do szkicu o De Hoochu mają dwojaką funkcję. Z jednej strony, wprowadzając literacki kontekst, pisarz planował zapewne wzbogacić artystyczną stronę tekstu, wzmocnić jego eseistyczność, z drugiej zaś, gromadząc informacje z zakresu historii sztuki, dążył do uwiarygodnienia stawianych tez. Poeta próbuje na przykład dokonać rekonstrukcji układu pokoi

²⁴ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

²⁵ A. de Lamartine, *La Vigne et la Maison*, w: idem, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques. Suivies de Poésies Diverses*, éd. M.-F. Guyard, Paris 1981, s. 419: „Efface ce séjour, ô Dieu ! de ma paupière, / Ou rend-le-moi semblable à celui d’autrefois, / Quand LA MAISON vibraut comme UN GRAND CŒUR DE PIERRE / De tous ces cœurs joyeux qui battaient sous ses toits”; wyróżnienie – M. Ś. „Wymaż mi to miejsce, o Boże!, spod powiek / Lub oddaj podobnym do tego z przeszłości, / Kiedy to dom drżał jak wielkie serce z kamienia / Od tych wszystkich radosnych serc, które były pod jego dachem”.

²⁶ F. Mauriac, op. cit., s. 22.

siedemnastowiecznych kamienic oraz przygotować inwentarz mebli i dekoracji z epoki. Stara się odtworzyć schemat ówczesnego projektu wnętrza i ukazać zmiany, jakie można zaobserwować, kiedy prześledzi się architektoniczne pomysły Holendrów:

Głównym pokojem domu jest pokój od frontu, który przeszedł zmienną ewolucję, naprzód był to sklep albo warsztat rzemieślnika sprzedającego przed domem wyroby, staje się potem pokojem paradywnym, na koniec salonem u bogatych mieszczan z /kunsztowną/ szafą, masywnym stołem, wysokie krzesła, ściany obite czasem kurdybanem, na ścianach lustra, obrazy.

Dom holenderski rozrasta się w głąb, większość /[?] wszystkie pokoje są/ pokoi jest na różnych poziomach i szło się do nich, przekraczając stopnie podestu. (De Hooch, AZH)

Użyte w ostatnim zdaniu silnie zmetaforyzowane sformułowanie – podobnie jak pojawiające się w notatkach Herberta cytaty z literatury francuskiej – sprawia, że surowy wywód, w którym pisarz starał się przedstawić krótką historię ewolucji wyglądu mieszczańskiego domu, zaczyna stopniowo ulegać metamorfozie. W konsekwencji przypomina bardziej poetycką wizję niż precyzyjną rozprawę na temat siedemnastowiecznej kultury holenderskiej.

W notatkach Herberta pojawia się jeszcze jedno nazwisko francuskiego pisarza. Twórcą, którego poeta zestawia z De Hoochem, jest Honoré de Balzac: „P. Hooch – [?] mówię o Balzacu” (AZH)²⁷. Aluzja ta ma jednak – jak sądzę – odmienną funkcję niż wprowadzone przez poetę cytaty z Lamartine’a i Mauriaca. Herbert przywołuje bowiem w ten sposób problem dziewiętnastowiecznej recepcji malarstwa De Hoocha, które stało się istotnym punktem odniesienia dla Balzaca jako twórcy powieści realistycznych. Szczegółowo przedstawione wnętrza holenderskich domów i rozgrywane się w nich sceny rodzajowe były bezpośrednim źródłem jego inspiracji. Ruth Bernard Yeazell, autorka książki o recepcji siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w powieści realistycznej, dowodzi, że detaliczność, z jaką Balzac w swoich utworach oddaje obrazy

²⁷ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

mieszczańskiego życia domowego, jest niderlandzka z ducha. Badaczka używa przy tym sformułowania George’a Henry’ego Lewesa, który w tekście z 1847 roku nazwał Balzaca „malarzem holenderskim w prozie” („Dutch painter in prose”)²⁸. Kilkanaście lat później Théophile Thoré, publikujący pod pseudonimem W. Bürger, w drugim tomie *Musées de la Hollande*, porównał „drobiazgowy opis topografii miejsc” w powieściach Balzaca do obrazów De Hoocha przedstawiających domowe wnętrza:

Balzac miał w zwyczaju rozpoczynać swoje powieści od drobiazgowego opisu topografii miejsc, w których rozegra się akcja. [...] Topograficzna metoda Balzaca jest często pomocna w oddaniu idei obrazów Pietera de Hoocha, gdzie domowe wnętrza, *home* Anglików, z wszystkimi jego urokami, ma tak wielkie znaczenie. Nie jest tak, że postaci są tam tylko dodatkiem, przeciwnie, są nieodłącznym elementem. Wszystko to jest stworzone dla nich, przede wszystkim ożywiające i rozjaśniające je światło. Całość jest harmonijnym środowiskiem, w którym ktoś będzie żył jak u siebie, coś robił, robił niewiele, być może zupełnie nic²⁹.

Thoré tworzy wyidealizowaną³⁰ (i zideologizowaną)³¹ wizję mieszczańskiego spokoju, wszechogarniającej harmonii, dla której podstawą stają się malarskie reprezentacje wnętrza domu. Francuski krytyk próbuje dowieść, że literackie techniki Balzaca mogą posłużyć do opisanienia fenomenu twórczości De Hoocha, „oddania idei” jego dzieł. Dzieje się tak dlatego, że rodzajowe sceny Balzaca w rze-

²⁸ R. Bernard Yeazell, *Balzac’s Bourgeois Interiors and the Quest for the Absolute*, w: eadem, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton–Oxford 2008, s. 60, 212.

²⁹ W. Bürger, *Musées de la Hollande*, Vol. 2, Bruxelles 1860, s. 58–59.

³⁰ Na ten temat zob. A. Rosales Rodríguez, *Mieszczański etos: domowe zacisze i rozkosze życia „bourgeois”*, w: eadem, *Śladami dawnych mistrzów. Mił Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 55–69.

³¹ Zob. R. Bernard Yeazell, op. cit., s. 87: „Thoré optymistycznie kontemplował istnienie nieprzerwanej linii prowadzącej od niezależnych Holendrów do burżuazyjnych rewolucjonistów XIX wieku”. Nieprzypadkowy w tym kontekście jest oczywiście „mieszczański” pseudonim Thorégo. „Bürger” to wszak niemiecki odpowiednik francuskiego „bourgeois”.

czywistości wywodzą się z obrazów siedemnastowiecznych małych mistrzów holenderskich. Wizję ładu mieszczańskiego świata Holendrów kreuje również Herbert. Jej podstawy są jednak odmienne. Poeta ukazuje bowiem szczególną zależność między osiągalnym na ziemi szczęściem ludzkim a kalwińskimi ideałami czystości:

Żadne armie świata /nie posiadały/ równie surowej /drobiazgowej/ musztry /jak/ hufce służących holenderskich domów, uzbrojone w podręczniki utrzymania czystości /od piwnic do najciemniejszych poddaszy, w oparach mydła, ługu, terpentyny/ od poniedziałku rano do sobotniego wieczoru prowadziła świętą wojnę o ideał czystości
kategoria nieestetyczna – ale nie sprzeczna z estetyką
zacisze, ustronie, błogostan
mydliny, ług, terpentyna, kamfora – obrazy szczęśliwe, które mówią
nam, że szczęście ludzkie jest osiągalne. (De Hooch, AZH)

Herbert tworzy metaforyczny obraz holenderskiej służby domowej jako doskonale zorganizowanego wojska, prowadzącego odwieczną walkę z brudem. Obraz schludnego mieszkania konotuje wizję czystości moralnej³². Wojna wszak jest „święta”, a więc uzasadniona wyższymi ideałami. Dlatego interpretacje scen rodzajowych, na których Holenderki wykonują proste codzienne czynności, nierzadko nabierają alegorycznego wymiaru.

Wayne E. Franits w książce *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art* dzieła sztuki, na których kobiety są przedstawiane w sytuacjach związanych z domem i rodziną, nazywa „obrazami domowych cnót”. W ówczesnym społeczeństwie, podkreśla badacz, kobiety wywodzące się z elit miały dwa główne zatrudnienia – spełnianie obowiązków pani domu i matki. Liczne obrazy przedstawiające Holenderki w tych właśnie rolach mają, pisze Franits, dwie podstawowe funkcje: są traktowane z jednej strony jako odbicie aktualnej rzeczywistości historycznej, z dru-

³² Na ten temat zob. S. Schama, *Cleanliness and Godliness*, w: idem, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, s. 375–397; P. Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątanania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013.

giej zaś jako *exemplum*³³ – wówczas na płótnach tych pojawiają się liczne elementy ikonograficzne konotujące cnotliwość kobiety, mające swoje źródło w literaturze³⁴. Jednym z takich tekstów jest *Het Groot Schilderboek* Gerarda de Laïresse’a, z którego Herbert przepisuje (cytując za Suttonem) znamienny fragment:

Het Groot schil[derboek] | Picture of Virtue

In a good Family a prudent and respected Father; a careful /troskliwa/ and good-natured Mother; obedient Children; and humble and honest servant →

→ The father gives the law; the Mother enforces it to the children; and both they and the Servants obey; Again the Father punishes; the Mother reconciles; the children love and fear; good Father is also liberal in his Support of his Family; the careful Mother manages with Frugality, yet with Honour: All is in Peace and Order and Virtue their aim. Dom jako kosmos moralny. (De Hooch, AZH)

Jestem przekonana, że praca Suttona *Pieter de Hooch. Complete Edition* jest źródłem przytoczenia z De Laïresse’a³⁵, mamy bowiem dowody na to, że Herbert korzystał z wydanej w 1980 roku monografii. Poeta nie tylko wynotował z niej liczne informacje (dotyczące przede wszystkim biografii malarza), ale pozostawił również bezpośrednią wskazówkę bibliograficzną: „Sutton, P. H. Complete Edition

³³ Na temat *exemplum* jako gatunku zob. A. Gawron, *Egzemplum*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 195–196.

³⁴ Zob. W. E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1993, s. 1, 4, 30, 196.

³⁵ P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, s. 48: „[...] opisuje on [Gerard de Laïresse] »Obraz Cnoty«: »W dobrej Rodzinie, rozważny i szanowany Ojciec; troskliwa i dobroduszna Matka; posłuszne Dzieci; oraz pokorna i uczciwa służba; Ojciec ustala prawo; Matka pilnuje, by było ono przestrzegane przez dzieci; i zarówno one, jak i Służba, okazują posłuszeństwo; I znów, Ojciec karze; Matka jedna; dzieci kochają i boją się; Dobry Ojciec jest również szczerzy w Utrzymaniu swojej Rodziny; troskliwa Matka prowadzi [gospodarstwo] ze Skromnością, ale i Godnością: Wszędzie panuje Ład i Porządek, a przyświeca im Cnota«”. Sutton cytuje ten fragment z angielskiej edycji *Het Groot Schilderboek* De Laïresse’a opublikowanej w 1738 roku. Oryginalne wydanie ukazało się w Amsterdamie w 1707 roku.

PHAIDON” (De Hooch, AZH). Jedynym komentarzem Herberta, podsumowującym wykład De Lairese’a na temat idealnego obrazu rodziny żyjącej w zgodzie z moralnymi cnotami, jest sformułowanie: „Dom jako kosmos moralny”. Jest ono istotne z trzech powodów: po pierwsze, zwraca uwagę na moralizatorski charakter holenderskich scen z życia domowego; po drugie, powtarza tezę o reprezentacjach siedemnastowiecznych holenderskich domostw jako wizurunkach pełnych, kompletnych; po trzecie wreszcie, nosi wyraźne znamiona poetyckości.

Fragmenty o podobnym, metaforycznym charakterze, z tym, że układające się w załączek rozpisanego na wersy utworu lirycznego, napotykaemy także w innym miejscu:

Pieter de Hooch
Grający w karty
 /poeta domu/ Dom dwupiętrowa arkadia

sielanka przeniesiona do wewnątrz
 serce z kamienia
 warsztat szczęścia nieustającego
 ballada o /pełna/ schodach oknach (AZH)³⁶

Co zaskakujące, obrazy De Hoocha zaczynają jawić się jako harmonijne dzieła sztuki tyleż malarskiej, co poetyckiej; artysta zaś zostaje nazwany przez Herberta „poetą domu”. Rodzi się zatem pytanie, w czym – zdaniem autora *Martwej natury z wędzidłem* – miałby przejawiać się liryczny potencjał twórczości Holendra. Wydaje mi się, że Herbert chciał nam dać do zrozumienia, iż przedstawiona przez De Hoocha malarska wizja życia domowego jest domkniętym, całościowym projektem, którego poetyckość tkwi w harmonii precyzyjnie odmalowanych wnętrza i wpisanych w nie idyllicznych scen z mieszczańskiej codzienności. W ten sposób niektóre tezy z zakresu historii sztuki czy interpretacje poszczególnych obrazów De Hoocha zostają wyrażone za pośrednictwem literackiej wizji, a nie naukowego dyskursu. Opis dzieł Holendra przestaje wówczas jawić się jako

³⁶ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 126.

wnikliwe studium systematycznego badacza jego twórczości, wręcz przeciwnie – staje się świadectwem indywidualnego przeżycia pisarza. Nie chodzi tu bowiem o dążenie do obiektywizmu, ale o chęć pokazania czytelnikowi swojego małego mistrza. Dlatego wizerunek De Hoocha, naszkicowany we fragmentach nieukończonego eseju, wyraźnie jest naznaczony poetycką wrażliwością Herberta.

ROZDZIAŁ 3

„Malarz czwartej pory roku” – Hendrick Avercamp

Opracowany przez Barbarę Toruńczyk nieukończony szkic Herberta *De stomme van Kampen* (1585–1643) po raz pierwszy ukazał się w „Zeszytach Literackich” w 1999 roku¹. Opatrzono go mylącym komentarzem:

De stomme van Kampen (1585–1643). W tymże dossier, osobno, notatki, rękopis i maszynopis (kopia na przebitce formatu A4, 5 kartek nienumerowanych z odręcznymi poprawkami Z. H. piórem, długopisem, ołówkiem i zabieleniem) UKOŃCZONEGO szkicu, zatytułowanego w rękopisie *Malarz czwartej pory roku. Hendrick Avercamp* (1585–1634), a w maszynopisie *De stomme van Kampen* (1585–1643). Rękopis na odwrocie druków oficjalnych z datami: 1983, 1987²; notatki na druku z datą „24. Feb. 1969”. Pierwsza strona maszynopisu przekreślona do słów „Nic nie da się powiedzieć o jego wewnętrznym dojrzewaniu i przemianach”, powtarza się we wszystkich wersjach rękopiśmiennych. PRZYTACZAMY W CAŁOŚCI³.

Czytelnicy zostali dwukrotnie wprowadzeni w błąd. Po pierwsze, nieprawdziwa jest informacja, jakoby esej *De stomme van Kampen* był ukończoną wersją przygotowywanego przez Herberta utworu. Świadczą o tym pozostawione rękopisy i liczne notatki, w których pojawiają się dalsze partie szkicu. Po drugie, w poświęconej Aver-

¹ Z. Herbert, *De stomme van Kampen* (1585–1634), „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 11–14.

² Rękopis znajduje się na drukach z datami 1978–1983, nigdzie nie pojawia się rok 1987.

³ *Od wydawcy*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 27; wyróżnienie – M. Ś.

campowi teczce możemy znaleźć – poza licznymi notatkami – nie „rękopis i maszynopis”, ale dwa rękopisy i cztery maszynopisy⁴.

Wydany przez Toruńczyk esej o Avercampie przedrukowano następnie w 2008 roku w tomie – „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione⁵. W dołączonej od wydawcy części *Komentarze i objaśnienia* odnajdujemy krótką, podobną do wcześniejszej, notkę. Tym razem jednak nie ma sformułowań, świadczących o tym, że publikowany szkic jest ostateczną wersją, a więc utworem pełnym, „ukończonym”. Wręcz przeciwnie, Toruńczyk stara się dowieść – rewidując wcześniejsze ustalenia – że *De stomme van Kampen* jest utworem niegotowym i niekompletnym, swoistym „dziełem w toku”:

DE STOMME VAN KAMPEN (1585–1634). Z teki *Martwa natura. Mali mistrzowie*. Przytaczamy z pięciostronicowej kopii maszynopisu z wielkimi poprawkami Herberta. Na innej kopii tego samego maszynopisu widnieją liczne odręczne poprawki Herberta, skreślenia oraz obszernie dopisane fragmenty, świadczące o zamiarze przeredagowania tekstu. Rękopis szkicu przechowywany w tej samej tece nosił tytuł: *Malarz czwartej pory roku. Hendrich [sic!] Avercamp (1585–1634)*. Z dat widniejących na drukach, na których odwrocie Herbert spisał niniejszy szkic, wnosimy, że powstał on w latach 80⁶.

Podane informacje – ze względu na charakter noty wydawniczej – są zdawkowe. Dowiadujemy się, co prawda, że Herbert cały czas pracował nad szkicem (pozostawił wszak maszynopisy z odręcznymi poprawkami), że zmieniał poszczególne fragmenty. Nie wiemy,

⁴ Materiały dotyczące Avercampa pochodzące z Archiwum Zbigniewa Herberta są zdeponowane w teczce o sygnaturze akc. 17 854, t. 13. Mamy tam cztery maszynopisy – jeden z nich opracowała i opublikowała Toruńczyk, dwa rękopisy (dalej jako Avercamp, rkps 1 i 2, AZH) oraz liczne notatki przygotowawcze (dalej jako Avercamp, not 1, AZH). Notatki do szkicu o Avercampie można znaleźć również w teczce o sygnaturze akc. 17 849, t. 4 (dalej jako Avercamp, not 2, AZH).

⁵ Z. Herbert, *De stomme van Kampen (1585–1634)*, w: idem, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008, s. 43–47. Dalej jako DSvK i numer strony.

⁶ *Komentarze i objaśnienia*, w: ibidem, s. 189.

które partie planował przeredagować, co dopisał, jak wyglądały wersje eseju o Avercampie pozostawione w rękopisie. Warto zatem to uszczegółowić.

Już na początku napotykać istotną trudność, związaną z ustaleniem tytułu szkicu o Hendricku Avercampie. Redaktorka „Zeszytów Literackich” zdecydowała, że udostępniony czytelnikom esej, drukowany z nieukończonego maszynopisu, zostanie opublikowany jako *De stomme van Kampen (1585–1634)*. Istnieje jednak – o czym czytamy też w nocie – druga wersja tytułu. Pozostawioną w rękopisie, najdłuższą wersję eseju Herbert zatytułował *Malarz czwartej pory roku. HENDRICK AVERCAMP* (Avercamp, rkps 1, AZH). Ani w *Nocie od wydawcy*, ani w *Komentarzach i objaśnieniach*⁷ nie pojawia się natomiast informacja, że dwa warianty szkicu – rękopis i maszynopis – znacząco się różnią oraz że to nie wszystkie istniejące wersje przygotowywanego eseju.

Oba tytuły przynoszą ważne informacje. Pierwszy odsyła do kwestii biograficznych, eksponując fakt upośledzenia malarza. „De Stomme van Kampen” należy bowiem tłumaczyć jako „Niemowa z Kampen”. Jonathan Bikker w artykule *Hendrick Avercamp. „The Mute of Kampen”* wskazuje na istniejące dowody ułomności artysty. „Jednym z dokumentów odkrytych przez Nanninga Uitterdijka – pisze Bikker – była petycja matki Avercampa z 1633 roku, by przyznano jej synowi coroczną zapomogę. W petycji tej nie tylko nazwała swojego najstarszego syna »niemową« [*stom*], ale również »nieszczęsnym« [*miserabel*]⁸. Badacz podkreśla, że nie powinniśmy mieć wątpliwości, iż chodzi o prawdziwy fizyczny defekt, a nie metaforyczne sformułowanie. „Matka Avercampa, opisując go – wyjaśnia Bikker – posłużyła się słowem »niemowa«, oczywiście nie użyła tego jako przydomka, będącego aluzją do jego »milczącej natury i skromności«⁹. Tego samego zdania jest Herbert, który przedstawiając Avercampa, pisze:

⁷ Zob. notę *Od wydawcy*, s. 27; *Komentarze i objaśnienia*, s. 189.

⁸ J. Bikker, *Hendrick Avercamp. „The Mute of Kampen”*, trans. L. Richards, w: *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, eds. P. Roelofs et al., Amsterdam 2009, s. 12.

⁹ *Ibidem*, s. 11.

Nosił za życia przydomek „de stomme van Kampen” – co należy rozumieć dosłownie jako niemowa z Kampen, i nie ma w tym żadnego szyderstwa, tylko rzeczowe stwierdzenie kalectwa /- i nazwisko malarza -/, tak jak innych nazywano /mówiono/ „kulawy”, „garbus” czy obłąkany. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Z kolei drugi tytuł, którym Herbert opatrzył rękopis zatytułowany *Malarz czwartej pory roku. HENDRICK AVERCAMP*, jest wyraźną aluzją do faktu, że w XVII wieku pejzaż zimowy usamodzielniał się jako gatunek malarski, a Avercamp został uznany za jego hollenderskiego kodyfikatora¹⁰. „Upodobanie do lodu nigdy nie zostało lepiej wyrażone niż na obrazach i rysunkach Hendricka Avercampa. Wkrótce po roku 1600 uczynił on »sceny lodowe« pełnoprawnym gatunkiem. Był pierwszym artystą, specjalizującym się w malowaniu pejzaży zimowych, przedstawiających ludzi czerpiących przyjemność z zabaw na lodzie”¹¹.

Historycy sztuki są zgodni, że rola Avercampa w ukonstytuowaniu się pejzażu zimowego jako odrębnego gatunku jest niekwestionowana. „Zaszczyt bycia pierwszym północnoniderlandzkim artystą, malującym pejzaże zimowe z ludźmi czerpiącymi przyjemność z zabaw na lodzie, przypadł Hendrickowi Avercampowi (1585–1634), którego najwcześniej datowany obraz pochodzi z 1608 roku”¹². Nie należy jednak zapominać, że krajobrazy zimowe mają swoją długą tradycję ikonograficzną. Genezę obrazów Avercampa wywodzi się bezpośrednio z pejzaży zimowych, powstających w szesnastowiecznej Flandrii:

formacyjny wpływ na jego [Avercampa] twórczość miała tradycja pejzażu flamandzkiego, którą musiał studiować przede wszystkim za

¹⁰ Zob. G. S. Keyes, *Hendrick Avercamp and the Winter Landscape*, w: *Hendrick Avercamp 1585–1634, Barent Avercamp 1612–1679. Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*, eds. A. Blankert et al., Amsterdam–Zwolle 1982, s. 37.

¹¹ W. Pijbes, E. A. Powell III, *Foreword*, w: *Hendrick Avercamp. Master of Ice Scene*, s. 7.

¹² *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, ed. A. van Suchtelen, with contributions by F. J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, The Hague–Zwolle 2006, s. 50.

pośrednictwem rycin według kompozycji Pietera Bruegla, Hansa Bola i Davida Vinckboonsa. Mur browaru na lewym skraju wielkiego obrazu Avercampa z Rijksmuseum jest ozdobiony antwerpską tarczą herbową, podtrzymywaną przez dwa heraldyczne lwy, co jest interpretowane jako hołd dla źródła jego inspiracji. Widoczna na pierwszym planie po lewej stronie pułapka na ptaki stanowi odwołanie do dobrze znanego *Pejzażu zimowego z byźwiarzami i pułapką na ptaki* Bruegla, skąd najprawdopodobniej została zapożyczona. [...] Uniezależnił się, kiedy powrócił do Kampen, rozwijając holenderski wariant pejzażu zimowego ze sportami na lodzie¹³.

Wspominany przez historyków sztuki szczegół – herb Antwerpii – istotny z punktu widzenia tezy o wpływie południowoniderlandzkiej tradycji pejzażu na twórczość Avercampa nie umknął uwadze Herberta. W poświęconej Avercampowi teczce odnajdujemy zdawkową notatkę: „flamandzka atmosfera – herby /miejskie godła/ Antwerpii na gospodzie” (Avercamp, not 1, AZH). Poeta nie waha się stawiać pytań o źródła malarskiego idiomu „Niemowy z Kampen”. Jako ważny punkt odniesienia wskazuje on technikę dawnych mistrzów, ich sposób posługiwania się kolorem oraz stosunek do portretowanych rzeczy:

Bardziej prawdopodobne jest przypuszczeń, że swoją *Farbenlehre* czerpał ze źródeł malarstwa flamandzkiego (albo co najmniej) za pośrednictwem /malarzy/-emigrantów /z południa/ flamandzkich – malarze, którzy przybyli do wolnej Holandii. Dawna sztuka Van Eycka, Memlinga, Goesa nie umarła /W sztuce Avercampa odzywa się echo dawnych mistrzów Van Eycka, Memlinga, Goesa/. Zmieniły się konwencje sztuki, style, tematy, kręgi odbiorców /niemal wszystko/. Mistrz z Kampen nawiązuje wyraźnie do czegoś, co określa się jako materię malarską, do zamieniania /olejnej/ farby w przedmioty stałe, mające konsystencję /substancjalność/ minerałów, klejnotów, szlachetnych kamieni, twardość, odporność, a jednocześnie przejrzystość, zdolność odbijania i pochłaniania światła. (Avercamp, rkps 2, AZH)

¹³ Ibidem, s. 52.

Dążenie dawnych mistrzów do uobecniania malowanych przedmiotów, nadawania substancjalności przedstawieniu, poeta nazywa „materią malarską”. Skonstruowana przez niego definicja tej praktyki przywodzi na myśl fragment wiersza *Dawni Mistrzowie*: „powierzchnie ich obrazów / są gładkie jak lustro”¹⁴. Więcej nawet, można ją potraktować jako eseistyczną parafrazę tego dwuwersu. Jednak najbardziej wyraźnym i oczywistym tropem, na który naprowadza nas Herbert, starający się zrekonstruować artystyczną drogę Avercampa, jest oczywiście twórczość Pietera Bruegla Starszego.

Avercamp–Bruegel (i flamandzka tradycja pejzażu)

Dostrzeżone przez Herberta podobieństwo scen zimowych Avercampa do malarstwa Pietera Bruegla Starszego, przede wszystkim zaś słynnego *Pejzażu zimowego z tyżwiarzami i pułapką na ptaki* (1565, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela), jest analogią, która narzuca się od razu. Nic dziwnego, że porównanie dzieł obu pejzażyistów południowo- i północnoniderlandzkiego, szesnasto- i siedemnastowiecznego pojawia się w większości prac poświęconych Avercampowi. „*Pejzaż zimowy z Wiednia* i *Pejzaż zimowy ze ślizgawką*”¹⁵ z Rijksmuseum, oba dowodzą ogromnego długu, jaki artysta z Kampen zaciągnął u Bruegla we wczesnym etapie swojej twórczości. Na tym ostatnim obrazie panoramiczna perspektywa, wysoki horyzont, wzniesienia w oddali, jasny koloryt lokalny, narracyjny charakter i obfitość detali są przejęte bezpośrednio od jego flamandzkiego poprzednika”¹⁶. Nie ulega wątpliwości, że najistotniejszym miejscem wspólnym w twórczości obu artystów jest pułapka na ptaki: „Najosobliwszą analogią między obrazami Avercampa a dziełem Bruegla jest pułapka na ptaki. Pułapka ta, wykonana ze starych drewnianych drzwi, jest jednym z najbardziej uderzają-

¹⁴ Z. Herbert, *Dawni Mistrzowie*, w: idem, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 447.

¹⁵ W artykule używam jednego z zaproponowanych przez Herberta tłumaczeń tytułu słynnego amsterdamskiego pejzażu Avercampa.

¹⁶ *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, s. 34–35. Zob. również: G. S. Keyes, op. cit., s. 42–43.

cych motywów w *Pejzażu zimowym z tyżwiarzami i pułapką na ptaki* Bruegla¹⁷. Historycy sztuki w swoich pracach akcentują nie tylko odmienność tych dwóch malarskich poetyk, ale koncentrują się też na wskazaniu podobnych motywów w twórczości niderlandzkich artystów. Poeta zaś stara się przede wszystkim zestawić dwie koncepcje ontologiczne, dwa sposoby podejścia do rzeczywistości, dwie malarskie optyki:

/Jaka jest/ Wizja świata /Avercampa?/ (czy, mówiąc górnolotnie, filozofia tych płócien) na pierwszy rzut oka przypomina wielkiego Bruegla – bezsensowną absurdalną ruchliwość ludzkich atomów pośród obojętnej przyrody. (Avercamp, rkps 2, AZH)

Wydaje się, że Herbert celowo rezygnuje z konfrontacji inwentarza obu pejzaży zimowych, ponieważ mogłaby doprowadzić go do stwierdzenia zbyt łatwo narzucających się analogii. Nie należy zapominać bowiem, że poeta dąży do tego, by pokazać swoistość dzieła Avercampa, przedstawić artystę, który mówi – a właściwie milczy – innym głosem:

Avercamp nie jest fragmentem /częścią/ wielkiej epopei holenderskiego malarstwa, ale stanowi zjawisko odrębne i zamknięte. Dlatego jest zapewne mało wdzięcznym tematem /obiektem badań/ dla tych, którzy traktują historię sztuki w sposób racjonalny zwłaszcza dla tych, którzy sprawy artystyczne /dzieje sztuki/ ujmują w związki przyczynowo-skutkowe /gdzie jedno z drugiego musi koniecznie wynikać/ i tropią logiczne następstwo /wpływy, następstwa/. Dlatego łatwo daje się zepchnąć na margines. (Avercamp, not 1, AZH)

Z tego powodu bardziej niż ikonograficzne podobieństwa interesują pisarza różnice między artystycznymi idiomami niderlandzkich mistrzów. Herbert konfrontuje dwie, jego zdaniem niesprowadzalne do siebie, wizje świata:

¹⁷ Hendrick Avercamp. *Master of the Ice Scene*, s. 35.

Bruegel a Avercamp.

Bruegel – pejzaż kosmiczny, wyrażający znikomość człowieka, jego bezsensowną krzątanie, lekkomyślny „taniec pod szubienicą”.

Avercamp – pejzaż oswojony, godny zamieszkania, w którym miniaturowe postacie /daleki pejzaż / malowane nie z wyżyn filozofa, ale po prostu z wieży kościelnej/ obserwowane są z sympatią, bez cienia sarkazmu czy ironii, bez posępnej refleksji nad nicością rzeczy i znikomością ludzkiej egzystencji, i to właśnie, owa akceptacja świata, jest bardzo holenderska. (Avercamp, not 1, AZH)

Herbert stara się przedstawić Avercampa jako malarza prostodusznego, głoszącego poprzez swoje płótna pochwałę stworzenia. Avercamp – mówi pisarz – wierzy, że świat został stworzony dla człowieka, który dąży do tego, by czerpać przyjemność z ziemskiego życia. W takiej perspektywie pejzaże Bruegla (mimo wielu zbieżności) okazują się zupełnym zaprzeczeniem kompozycji Avercampa. Nawet znaczenie wysokiego punktu obserwacyjnego, który przez historyków sztuki jest traktowany jako jeden z elementów przejętych od Bruegla, zostaje przez Herberta zrewidowane i służy ukazaniu różnic tych dwóch koncepcji sztuki. Ptasia perspektywa – zdaniem poety – jest u Bruegla sposobem wzniesienia się ponad ludzką krzątanie, wskazania na przemijalność egzystencji, a maleńkie postaci uświadamiają, że ludzie są tylko figurami na szachownicy świata. U Avercampa – podpowiada Herbert – powietrzna perspektywa służy czemu innemu: „malowanie [...] z wieży kościelnej” ma być próbą udokumentowania rzeczywistości. Pochylający się nad światem Bruegel to artysta snujący gorzką refleksję nad losem człowieka. Pochylający się nad światem Avercamp to artysta pogodnie spoglądający na poczynania swoich współziomków.

Kiedy śledzimy rozważania Herberta, nasuwa się oczywiste pytanie, w jaki sposób Avercamp zetknął się z twórczością swego flamandzkiego „poprzednika”. Tak wiele elementów na płótnach Avercampa świadczy przecież o wpływie tej tradycji. Avercamp mógł spotkać się z nią za pośrednictwem powszechnych wówczas kopii¹⁸

¹⁸ Na temat licznych kopii obrazów Bruegla zob. *L'Entreprise Brueghel*, éd. P. van den Brink, Maastricht–Bruxelles 2001.

lub rycin: „Słynne obrazy Bruegla musiały być dobrze znane dość szerokiej publiczności za sprawą kopii, malowanych w dużych ilościach, ale dla rozpowszechnienia tej sztuki ważniejsze nawet okazały się grafiki, wykonywane według jego kompozycji, rozprzestrzeniające się dzięki licznym edycjom”¹⁹. Dużą zasługę miały w tym ryciny Hansa Bola: „To częściowo dzięki grafikom według kompozycji Bola wiele motywów, mających swoje źródło w *œuvre* Bruegla, trafiło do dzieł artystów, takich jak David Vinckboons, Adriaen van de Venne i Hendrick Avercamp”²⁰. Podejmowane przez historyków sztuki próby ustalenia malarskich wpływów często kończą się sukcesem. Ikonograficzna tradycja, do której odwoływał się Avercamp, została bardzo dokładnie przeanalizowana. O Avercampie-artysty można powiedzieć dużo więcej niż o Avercampie-człowieku. Tym bardziej znaczący wydaje się kierunek rekonstrukcyjnych zabiegów Herberta, który miał świadomość istnienia wielu pustych miejsc w biografii „Niemowy z Kampen”. Autor *Martwej natury z wędzidłem* otwarcie poszukuje nie tylko odpowiedzi na pytanie o artystyczne źródła twórczości Avercampa, ale stara się także zrekonstruować szczegóły jego życia.

Przyczynek do biografii artysty z Kampen

Herbert zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że informacje biograficzne dotyczące jego ukochanych małych mistrzów holenderskich są najczęściej bardzo ubogie. Wynotowywał zatem nawet najdrobniejsze fakty z ich życia. Mimo przekonania, że wiadomości na temat dzieciństwa, edukacji, statusu społecznego czy wykonywanego dodatkowego zawodu, nie mogą być traktowane jako istotny klucz interpretacyjny, pozwalający zrozumieć ich twórczość, gromadził wszelkie dostępne materiały na ten temat. Czynił tak nawet wówczas, gdy starania te okazywały się niemal nieprzydatne dla prowadzonych analiz. Informacje biograficzne Herbert traktuje tyleż jako

¹⁹ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, s. 42.

²⁰ *Ibidem*, s. 46.

podstawę odczytania *œuvre* artysty, co barwną anegdotę. Życiorys jest dla niego ważny sam w sobie. W szkicu o Avercampie poeta przywołuje, zdawałoby się, istotny fakt z dzieciństwa malarza, po czym kwestionuje jego interpretacyjną przydatność:

Jako młody chłopiec – kalectwo pozbawiło go zabaw z rówieśnikami – przesiadywał podobno w aptece ojca i godzinami przyglądał się słojom zawierającym różnobarwne mikstury. To historyjka jakby żywcem wyjęta z modnych dawniej *vie romancée*, może nawet wzruszająca, ale tłumaczy mało. Dzieło jego – jedyny wiarygodny dokument – świadczy o tym, że wiedzę o kolorze i materii malarskiej zaczerpnął od starych mistrzów. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Informacja o ojcu aptekarzu jest prawdziwa. Bikker pisze: „27 stycznia 1585 roku Barent Avercamp i Beatrix Peters w Oude Kerk w Amsterdamie ochrztili swoje pierwsze dziecko, Hendricka, imię to odziedziczył po dziadku ze strony ojca. [...] W 1586 roku Barent przenosi się z żoną i dzieckiem do Kampen, gdzie jest mianowany miejskim aptekarzem”²¹. Wiemy także, że wspomiana przez Herberta apteka mieściła się w domu Avercampów: „Bardzo mało wiadomo na temat faktycznych warunków życia Avercampa w Kampen. Przyjmuje się, że mieszkał ze swoją matką w domu przy Oudestraat, w którym znajdowała się również apteka. W każdym razie w testamencie pochodzącym z 18 grudnia 1633 roku Beatrix Peters zapisała swojemu synowi Hendrickowi »łóżko z jego wyposażeniem w małym pokoju«”²².

Na podstawie niewielu faktów próbuje się ustalić szczegóły biografii malarza. Niewątpliwie, co podkreśla także Herbert, „większą część życia spędził w Kampen, dzisiaj małym, rzadko odwiedzanym mieście, ongiś ludnym i bogatym, położonym na lewym brzegu rzeki IJssel, niedaleko jej ujścia” (Avercamp, rkps 1, AZH). Najprawdo-

²¹ J. Bikker, op. cit., s. 12. Zob. również: R. J. Krudop, *Impressions of Life in Kampen in the Early Seventeenth Century*, w: *Hendrick Avercamp 1585–1634, Barent Avercamp 1612–1679. Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*, s. 64.

²² J. Bikker, op. cit., s. 17.

podobniej w tym mieście namalował większość swoich dzieł: „Żadna z prac Avercampa – podkreśla Bikker – nie może być wykorzystana jako dowód jego aktywności poza Kampen”²³. Herbert pisze ponadto o podwójnej prowincjonalności Avercampa. Po pierwsze, Avercamp mieszkał w mieście, które nie było ważnym ośrodkiem artystycznym, po drugie, podejmował w swojej sztuce tak zwane niskie tematy. Argumenty te pozwalają poecie na istotną konstatację: „W »prowincjonalnym« malarstwie holenderskim A. był esencją prowincjonalności” (Avercamp, not 1, AZH). Herbert na wiele sposobów dowodzi – rozumianej w bardzo specyficzny sposób – marginalności i osobności Avercampa.

Kolejnym potwierdzeniem odrębności i wyjątkowości Avercampa jest dla pisarza skromna recepcja jego twórczości. Poeta podkreśla, że – poza Barentem Avercampem – żadnego z malarzy nie można określić mianem ucznia Hendricka Avercampa:

Samotność pogłębia kalectwem /osiedlenie się w miejscu pozbawionym życia artystycznego/, wybór miejsca zamieszkania gdzie nie tętniło życie artystyczne sprawiły, że nie założył szkoły i w wielkiej epopei malarstwa holenderskiego stanowi zjawisko odrębne i zamknięte. /Jeśli dobrze wiem/ Tylko jego siostrzeniec Barent był jego uczniem niezbyt /mało/ wybitnym naśladowcą, ale przeniósł nazwisko Avercampów aż do roku 1670, kiedy dogasał „wiek złoty”, ale zyskał powodzenie, co jedni przypisują powodzeniu /sukcesom jako pracom artysty/ jego obrazów, inni [?] ²⁴ dobrze prosperującym przedsiębiorstwom handlu drzewem, torfem, mąką, co dawało mu wstęp do urzędów magistrackich i prezesurę Gildii św. Łukasza. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Obrazy Barenta Avercampa nie dorównywały płótnom jego stryja. Właśnie stryja, bo Barent był bratankiem Hendricka, a nie – jak chce Herbert – jego siostrzeńcem. Zasługą Barenta jest, zdaniem poety, podtrzymanie i przedłużenie malarskiego idiomu „Niemowy z Kampen”. Barent, co podkreślają również historycy sztuki, „przeniósł charakterystyczną tradycję Avercampa do późnych lat sześć-

²³ Ibidem, s. 16.

²⁴ Słowo to być może zostało przekreślone.

dziesiątych XVII wieku”²⁵, jednak nigdy nie zostanie postawiony na równi ze swym mistrzem:

pośród malarzy w Kampen, z którymi Avercamp miał artystyczne związki, był jego bratanek Barent Avercamp (ok. 1612–1679); syn Petera, brata Hendricka, który od 1615 roku aż do swojej śmierci w 1626, był aptekarzem w pobliskim Zwolle. Po śmierci Petera Avercampa, jego żona [...] wraz z dziećmi wróciła do Kampen i to prawdopodobnie wówczas Barent terminował u swego stryja. [...] Malarstwo nie było jego jedynym źródłem utrzymania przez całe życie. Miał również inne zatrudnienia – był handlarzem drewnem, odlewał garnki. Zanim Clara Welcker dokonała swego znaczącego odkrycia, dotyczącego biografii Avercampa, mianowicie, że artysta został pochowany 15 maja 1634 roku, wiele obrazów Barenta z mniej detalicznymi i mniej wytrawnymi kompozycjami oraz przysadzistymi, raczej sztywnymi postaciami, przypisywano jego stryjowi, którego talent – jak sądzono – uległ na starość rozproszeniu²⁶.

Potwierdzają się zatem informacje, że Barent nie utrzymywał się wyłącznie ze sprzedaży własnych dzieł. Nie ma również wątpliwości, że obrazy Barenta nie udźwignęły ciężaru tradycji, do której nawiązywały²⁷. Styl Hendricka Avercampa okazał się zbyt trudny do podrobienia. Być może dlatego „Niemowa z Kampen” nie znalazł licznych naśladowców. Herbert podkreśla, że siedemnastowieczny pejzaż holenderski rozwinął się w innym kierunku:

Wielcy pejzażyści holenderscy nie powoływali się na Avercampa – rozwój tego kierunku /rodzaju/ malarstwa, wsparty wielkimi talentami poszedł w zupełnie innym kierunku niż dzieło „głuchego z Kampen”. Mało da się powiedzieć o jego rozwoju wewnętrznym, dojrzewaniu i przemianach. Pierwszy datowany obraz z roku 1608 (artysta miał wówczas dwadzieścia trzy lata) jest równie mistrzowski jak dzieła

²⁵ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, s. 58.

²⁶ J. Bikker, op. cit., s. 19–20.

²⁷ Na ten temat zob. D. B. Hensbroek-van der Poel, *Barent Avercamp (1612–1679)*, w: *Hendrick Avercamp 1585–1634, Barent Avercamp 1612–1679. Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*, s. 57–62.

późniejsze. Zachwycający dla laika, jest chyba mało wdzięcznym obiektem badań i dociekań naukowych. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Na uwagę zasługuje jeszcze jeden szczegół biograficzny. Wiemy – dzięki odnalezionym dokumentom – że artysta był niemy. Dlaczego więc Herbert nazwał go nagle „głuchym z Kampen”? Czy to zwykła, wcale nie tak rzadko pojawiająca się w notatkach poety, pomyłka? Podobne określenie odnajdujemy w jednym z rękopisów Herberta: „/Za życia, a i potem także/ Nazywano go de Stomme van K/C/ampen (Jego niemota i zapewne głuchota) Nie jest rzeczą przyzwoitą wywodzić sztukę z kalectwa artysty. /Ale było to zapewne nie jakieś prześmiewcze przewisko, ale określenie ułomności fizycznej/” (Avercamp, rkps 2, AZH). Przekreślony przez poetę fragment świadczy o tym, że Herbert użył słowa „głuchy” nieprzypadkowo. Musiał zatem dotrzeć do opracowań, w których stawiano tezę, że Avercamp był głuchoniemy²⁸. Wiemy, że wielu historyków sztuki zastanawiało się nad tym, czy malarz był tylko niemy, czy także głuchy: „Podczas gdy nie mamy wątpliwości, że Avercamp był niemy, w żadnym z dotychczas odkrytych dokumentów nie nazywa się go głuchym. Opinie historyków sztuki są podzielone, utrzymywano, że był głuchy, ponieważ niemota jest zwykle spowodowana głuchotą, inni zwracali uwagę, że nie ma żadnych dowodów, pozwalających na wyciągnięcie takich wniosków”²⁹.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, jaką hipotezę stawia Herbert. W notatkach poety można znaleźć jeszcze jeden dowód na to, że miał on zamiar rozważyć prawdopodobieństwo istnienia drugiej, obok niemoty, fizycznej ułomności Avercampa. W skonstruowanym przez poetę planie eseju o holenderskim małym mistrzu pojawia się w punkcie szóstym (i zarazem ostatnim) słowo „głuchy”:

- 1) Obrazy do czytania, z szeregiem anegdotą
- 2) wizja świata (konieczna wycieczka w dziedzinę kostiumologii)
nie są to doskonałe twory

²⁸ Zob. A. Blankert, *Hendrick Avercamp*, w: ibidem, s. 17.

²⁹ J. Bikker, op. cit., s. 20.

mrówcza absurdalna ruchliwość ludzkich [?] pośród obojętnej przyrody
kontrast między materią a

3) kolory → kamień

horyzont – głębia

niebo i śnieg

4) świat wklęsły / kulisty / przekrojony owoc

5) ~~głuchy~~ naiwność

6) głuchy. (Avercamp, not 1, AZH)

Kwestia rzeczywistego upośledzenia artysty musi – na razie – pozostać nierozwikłana. Herbert w znajdujących się w Archiwum wariantach szkicu o „Niemowie z Kampen” nie rozwija enigmatycznie zapowiedzianej części „głuchy”. Jeszcze bardziej zagadkowy jest zaproponowany przez poetę układ poszczególnych partii utworu. Żadnego z nieukończonych rękopisów i maszynopisów eseju nie można bowiem potraktować jako dokładnej realizacji tego planu, który – jak sądzę – nie jest ostateczną wersją konspektu szkicu. Poeta pozostawił wszak niedokończone myśli, zmieniał kolejność przewidywanych fragmentów. Nie da się zatem w pełni zrekonstruować zamysłu kompozycyjnego. Możemy jedynie domniemywać, że pisarz starał się nie tylko poszukać źródeł estetycznych dokonań Avercampa, ale i skupić się na biograficznym szczególe, zbudować opowieść o równoległości losu i dzieła tego artysty. Co ciekawe, Herbert nie ujął bezpośrednio w swoim planie jednego z istotnych elementów eseju – rozbudowanego opisu najśłynniejszego zimowego pejzażu Avercampa.

Pejzaż zimowy ze ślizgawką – ćwiczenia z ekfrazy

Herbert najprawdopodobniej nie planował przybliżyć czytelnikom wielu płócien Avercampa. W rękopisach i maszynopisach najczęściej pojawia się przede wszystkim tylko jeden obraz „Niemowy z Kampen”, słynny *Pejzaż zimowy ze ślizgawką* (ok. 1608) z amsterdamskiego Rijksmuseum. Można jednak odnaleźć także nieliczne i dość zdawkowe fragmenty poświęcone innym pejzażom Hолendra. Dwukrotnie jest przywoływany *Krajobraz zimowy z łyżwiarzami* (ok. 1608) z National Gallery w Londynie. Herbert wspomina

o nim, kiedy stara się dowieść, że wykreowana przez Avercampa rzeczywistość rządzi się własnymi prawami: „Ten malarz /holenderski/ pozwala żyć światu tak jak mu się podoba, jak rzece pełnej zakrętów i wirów. [...] W *Krajobrazie zimowym z łyżwiarzami* w National Gallery pośrodku lodowiska fantastyczny zamek zbudowany raczej do uciech zimowych niż krwawych /niż zapasów wojennych/” (Avercamp, rkps 1, AZH). Poeta ponownie przywołuje londyńskie tondo, by uzasadnić tę samą tezę, tym razem jednak, obok *Krajobrazu zimowego z łyżwiarzami*, zostają wymienione inne płótna:

Krajobraz zimowy z łyżwiarzami w National Gallery, przykuwający, piękny, kolisty, w środku kompozycji ma zamek, który Bóg wie /dla/ czego odczytano jako symbol holenderskiego hartu ducha, choć jest on przytulny, z *mnóstwem* /bezbronny/, zbudowany z dobrotliwej fantazji /z grubą basztą/, a w dodatku przylgnęły do niego drewniane przybudówki. Po lewej stronie „wiedeńskiego” Avercampa przysłaniają trzy ogromne drzewa /dęby/, spotykające się niemal gałęziami z drzewami po lewej stronie. Między nimi /potężnymi pniami/ rozwalone płotki, łodzie, drabiny, beczki, walące się budki rybaków, wielkie koła od wozów, słowem, rustykalny bałagan. Koloński /kompozycja workowata/ Avercamp, także z zamkiem pośrodku /wodzi oczy widza po zamrażniętej / zamrażnięta fosa w kształcie nieregularnego owalu, przez którą przerzucone są mostki i kładki; od fosy odchodzą dwa kanały, ginące na horyzoncie/ i ślizgawką, która ma kształt nieregularnego owalu, z którego prowadzą dwie odnogi. (Avercamp, rkps 2, AZH)

Zarówno wiedeński *Pejzaż zimowy*, jak i znajdujący się w Kolonii *Pejzaż zimowy z zamkiem na wyspie* to jedno z najwcześniejszych obrazów Avercampa, datowane przez badaczy na rok 1605. Nie mamy wątpliwości, że dzieła te pojawiają się u Herberta niejako na marginesie głównego toku narracji. W centralnym miejscu umieszcza on ekfrazę amsterdamskiego *Pejzażu zimowego ze ślizgawką*, stanowiącą jedną z najistotniejszych partii szkicu. Nic dziwnego, że, pracując nad esejem, Herbert wielokrotnie przeredagowywał fragment, w którym pojawia się opis tego pejzażu. Poeta stworzył różne wersje literackiego „inwentarza” dzieła Avercampa. Ta różnorodność idzie w parze z wariantywnością tłumaczenia tytułu amsterdamskiego

plótna. W rękopisach, maszynopisach i notatkach figuruje ono jako: *Pejzaż zimowy ze ślizgawką, Krajobraz zimowy z łyżwiarzami oraz Wielka scena zimowa /zimowy obraz/*.

Gdy czyta się stworzony na potrzeby szkicu opis, odnosi się wrażenie, że Herbert uruchomił cały poetycki warsztat oraz pozwolił zadziałać swej wyobraźni. Kolejne wersje skrupulatnej relacji z tego, co zostało przedstawione na obrazie, można potraktować jako rodzaj literackich prób mierzenia się z dziełem sztuki, jako ćwiczenia z ekfrazy. Opis *Pejzażu zimowego ze ślizgawką* w najdłuższym rękopisie zatytułowanym *Malarz czwartej pory roku. HENDRICK AVERCAMP* otwiera silnie zmetaforyzowany fragment, stanowiący podstawę rozbudowanego porównania:

Wielki *Pejzaż zimowy ze ślizgawką* w amsterdamskim Rijksmuseum rozpoczyna małą uwerturą brązów (dolna partia obrazu, topniejący śnieg zmieszany z ziemią /gliną/, grube pnie drzew, narzędzia rozrzucone w nieładzie). Jeśli spojrzymy na malowidło z odległości zacierającej szczegóły, *Pejzaż* sprawia wrażenie nadwątlonego przez ogień starego rękopisu. (Avercamp, rkps 1, AZH)

W innym miejscu Herbert jest nieco bardziej oszczędny. Powtarzają się jednak dwa motywy: „mała uwertura brązów” i porównanie do „starego rękopisu” – wcześniej nadpalonego, teraz poplamionego:

Oto *Krajobraz zimowy z łyżwiarzami* (w amsterdamskim Rijksmuseum) rozpoczyna się /w dolnej partii / licząc od dolnej partii/ małą uwerturą brązów w dolnej części /partii/ jak stary rękopis splamiony i wytarty na brzegach. (Avercamp, not 1, AZH)

Kolejny rękopis przynosi jeszcze mniej skomplikowaną wersję, w której Herbert zrezygnował z poetyckich conceptów, decydując się na proste, bardzo dosłowne, jednoznaczne określenie kolorystyki interesującej go części obrazu:

Spójrzmy na *Wielką scenę zimową /zimowy obraz/* znajdującą się w /amsterdamskim/ Rijksmuseum w ~~Amsterdamie~~ /obraz zaczyna się w tonacji brązowej/. (Avercamp, rkps 2, AZH)

Na koniec przeczytajmy cytaty pochodzący z opublikowanego przez Toruńczyk maszynopisu. Zaproponowany przez Herberta sposób literackiej reprezentacji obrazu Avercampa przypomina tutaj metaforykę najdłuższego fragmentu rękopisu. Fraza jest jednak dużo bardziej okiełznana, czy – lepiej rzec – powściągliwa:

Oto *Krajobraz zimowy z łyżwiarzami* w amsterdamskim Rijksmuseum. Od dołu obraz zaczyna się małą uwerturą brązów – na brzegu podobny do nadwątlonego przez ogień starego rękopisu. (DSvK, s. 46)

Tym, co łączy wszystkie ekfrazy, jest poszukiwanie metaforycznej formuły, pozwalającej ewokować tajemnicę dzieła, w której jednocześnie ważny byłby ikonograficzny szczegół. Zadanie to jest, rzecz jasna, niełatwe, a rozproszone partie opisu *Pejzażu zimowego ze ślizgawką* świadczą o ciągłym niedosyć poety. Herbert wypróbował kolejne frazy, czasem zdaje się, że przez szczegół niemal wdziera się do wnętrza przedstawienia. Wrażenie takie można odnieść na przykład wówczas, gdy porównamy dalszą część ekfrazy pochodzącej z rękopisu zatytułowanego *Malarz czwartej pory roku*. HENDRICK AVERCAMP z fragmentami, które pojawiają się w innych wersjach nieukończonego eseju o „Niemowie z Kampen”:

Po prawej³⁰ fragment domu z pofałdowanym wąskim dachem, który rośnie niemal pionowo w górę jak żagiel. Stary dom jest oswojonym żaglowcem osiadłym w /na/ ziemi, przycumowanym do niej przy pomocy schodków, płotów, przybudówek. Przyglądam mu się z uwagą, domyślam się jego wnętrza – wielkiej kuchni z lśniącymi garnkami i rozległej izby z kominkiem, w której zbiera się rodzina, i skąd prowadzą kręte schody ku mrocznym pokojom na górze, schowkom, komórkom, przepaścistym strychem, gdzie gnieźdzą się duchy opiekuńcze, nietoperze i zbłąkane dusze. Dom żyje. Oddycha. Przeciąga się. Budzi. Zasypia. Opada przez sen.

Tuż obok browar, bursztynowo ciepły, z zaciekami rdzawej czerwieni, rozłożysty, wybujały, przypomina raczej ciasto uciekające z formy

³⁰ Herbert niekonsekwentnie stosuje rozróżnienie na prawą i lewą stronę obrazu. W tym przypadku nie przyjmuje zwyczajowej perspektywy widza stojącego na przeciw płótna, ale odwróconego tyłem do przedstawienia.

niż dzieło budowniczego. Avercamp ma wyraźną predylekcję do asymetrii i ukazywania kształtów w przestrzeni nie całkiem zgodnego z naszymi nawykami i schematami widzenia. Oto browar najwyraźniej staje dęba – linia prosta wykreślona wzdłuż górnej szczytowej części dachu nie opada ku ziemi, ale, wbrew prawom perspektywy geometrycznej, zmierza do nieba. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Herbert nie tylko opisuje budynki znajdujące się na obrazie Avercampa, ale także daje świadectwo próbom przeniknięcia przez ściany jednego z domów. By stało się to możliwe, musi oczywiście pozwolić zadziałać wyobraźni – zobaczyć więcej, niż zostało namalowane. Znamienne jest to, że w żadnej innej wersji nieukończonego eseju nie pojawia się fragment, w którym poeta „zaglądałby” do wnętrza przedstawionego przez Avercampa domu. Czyżby uznał, że zbyt mocno pofolgował swojej fantazji? Tłumaczyłaby to rezygnacja z animizacji zapisanej w formie wyliczenia oraz nautycznej metaforyki, wykorzystanej wcześniej przy opisie domu. Poeta, który często używa porównań i oddziałującego na zmysły obrazowania, nagle tonuje to, co wyobraźniowe i dopowiadane pod wpływem estetycznego wzruszenia. Dalsza część następnego rękopisu jest dużo uboższa, a browar już nie przypomina „ciasta uciekającego z formy”, lecz „dzieło piekarza”:

Po lewej stronie /patrzącego/ rozłożysty browar ciepły jak bursztyn, z zaciekami czerwieni /cynobru/ stający jakby trochę dęba malowany jakby na przekór zasadom perspektywy zbieżnej, jakby w swojej asymetrii /stając dęba, bo szczyt dachu oddalony od oka jest / murkach przybudówkach/ był dziełem piekarza raczej niż architekta /budowniczego/. (Avercamp, not 1, AZH)

Na tej samej stronie, nieco dalej, odnajdujemy jeszcze jeden – trochę bardziej rozbudowany – wariant ekfrazy. Pojawia się w nim nowe porównanie – dach domu, wcześniej utożsamiany z żaglem, przypomina teraz „czapkę na uszy”:

Po lewej stronie /obrazu / fragment/ dom ze spadzistym dachem /spadzistym długim jak czapka na uszy/ przybudówką, gankiem, schodkami

dalej rozłożysty browar ciepły jak bursztyn z zaciekami czerwieni, malowany jakby na przekór zasadom perspektywy zbieżnej /i linii prostej/ z wyraźną niechęcią do linii prostej /natomiast z wyraźną/ a z predylekcją do krzywizn, łuków, asymetrii, tak że sprawia wrażenie bardziej dzieła piekarza niż architekta. (Avercamp, not 1, AZH)

Najbardziej lakoniczny opis Herbert rozwija w podobny, ciężący ku prozie życia, a nie metaforze, sposób. Nie rezygnuje jedynie z działającego na zmysły porównania: „ciepły jak bursztyn”, które, podobnie jak „cynobrowa czerwień”, jest niebanalną próbą oddania kolorystyki płócien Avercampa:

po lewej stronie rozłożysty browar, ciepły jak bursztyn z zaciekami cynobrowej czerwieni. (Avercamp, rkps 2, AZH)

I wreszcie ekfrazy pochodząca z wydanego maszynopisu, najbardziej dopracowana. Szczegółowa, ale nie do granic przesytu (jak w najdłuższym rękopisie):

Po lewej stronie istny bałagan form: ucięty ramą fragment domu z długim, spadzistym jak czapka na uszy dachem, obrośnięty niechlujnymi przybudówkami. Przylega do niego browar bursztynowo ciepły, z zaciekami czerwieni, rozłożysty, twór raczej piekarza niż architekta, malowany z wyraźną predylekcją do asymetrii, browar – rzekłbyś – stojący dęba, bo linia szczytowa budowli prowadzi do nieba. (DSvK, s. 46)

Wydaje się, że Herbert starał się skonstruować opis jak najprecyzyjniejszy, dlatego bardzo bogate, nadmiernie rozbudowane fragmenty, znajdujące się w rękopisie opatrzonym tytułem *Malarz czwartej pory roku*. HENDRICK AVERCAMP, skracał, wygładzał i oczyszczał ze zbyt daleko posuniętej metaforyczności. Zestawienia różnych wersji literackich reprezentacji amsterdamskiego płótna pozwalają – jak sądzę – w jakimś stopniu uchwycić zamierzenie poety. Jego ćwiczenia z ekfrazy służą poszukiwaniu formy wystarczająco pojemnej, a równocześnie – co może wydać się paradoksalne – wstrzemięźliwej. Poeta nie zrezygnował oczywiście z możliwości, jakie daje mu opis, jednak nie absolutyzował go. Przeciwnie, próbował podporządkować

język eseju malarskiej reprezentacji – w przekonaniu, że skonstruowana ekfrazja może przyczynić się do lepszego wczucia się w klimat płócien Avercampa. Mierzył się z możliwością słowa, sprawdzał i odrzucał, chciał, by kierunek interpretacji był wyznaczany przez obraz, a nie poetycką wrażliwość patrzącego.

„Mały ekskurs w dziedzinę holenderskich obyczajów hibernalnych”

Skrupulatnie analizowany przez Herberta *Pejzaż zimowy ze ślizgawką* okazuje się impulsem do podjęcia wyprawy w świat zimowych zwyczajów siedemnastowiecznej Holandii. Herbert ubolewał nad tym, że stan badań nad życiem i twórczością Avercampa nie jest zbyt dobrze rozwinięty. Podkreślał, że – w momencie gdy pracował nad przygotowaniem eseju o „Niemowie z Kampen” – istniała zaledwie jedna monografia³¹ poświęcona malarzowi. Poeta musiał zatem korzystać z innych prac dotyczących holenderskiego malarstwa złotego wieku lub – szerzej – ówczesnej kultury. Liczne notatki na temat dzieł Avercampa i bliskiej mu flamandzkiej tradycji malarstwa pejzażowego czy „lodowych” zwyczajów świadczą o tym, że Herbert, zanim przystąpił do pisania eseju, przeprowadził gruntowne studia. Czytał książki z zakresu historii sztuki, a także – co za chwilę postaram się udowodnić – historii obyczajów. W jednym z rękopisów notował:

W tym zimowym salonie można jednak odróżnić lud od zamożnych mieszczan. Ci ostatni ukazani w tradycyjnych czerniach i zdają się

³¹ „O Avercampie [...] pisano niewiele (jedna /tylko/ monografia /z katalogiem rozproszonych po świecie dzieł/)” (Avercamp, rkps 1, AZH). Herbertowi mogło chodzić o książkę: C. Welcker, *Hendrick Avercamp (1585–1634), bijgenaamd „De Stomme van Campen” en Barent Avercamp (1612–1679)*, „*Schilders tot Campen*”, Zwolle 1933 (wydanie uaktualnione: C. Welcker, *Hendrick Avercamp (1585–1634), bijgenaamd „De Stomme van Campen” en Barent Avercamp (1612–1679)*, „*Schilders tot Campen*”, D. B. Hensbroek-van der Poel, *Bewerking Œuvre-catalogus*, Doornspijk 1979) lub o katalog wystawy: *Hendrick Avercamp 1585–1634, Barent Avercamp 1612–1679. Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*.

demonstrować, że raczej zamazliby na śmierć, niż pozbyli się /dobrze/ skrojonego surduta i jedwabnych pończoch. Ludzie ubodzy mają ten jeden przywilej, że nie obowiązują ich konwenanse. „Prawdziwy Holender – zauważa jeden z podróżników – jest najdziwniejszą figurą pod słońcem. Nie nosi płaszcza, lecz siedem kamizelek i dziesięć par spodni. Na każdą parę spodni Holendra przypada 1 spódnica jego żony”. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Passus dotyczący wielu warstw zimowych strojów Holendrów Herbert znalazł w książce Paula Zumthora *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*. Poeta przytacza go wielokrotnie, raz tylko pozostawiając ślad, odsyłający do źródła tego zapożyczenia: „Zumthor 60” (Avercamp, not 1, AZH). Taki rodzaj wypowiedzi możemy napotkać w notatkach poety niezwykle rzadko. Herbert bowiem najczęściej nie lokalizuje cytatów, zwykle też nie umieszcza ich w cudzysłowie, dlatego czasem trudno ustalić, czy zanotowana refleksja to słowa poety, czy może fragment jakiegoś opracowania dotyczącego holenderskiego złotego wieku. W przypadku przywoływanej relacji „jednego z podróżników” nie mamy jednak wątpliwości, skąd ją zaczerpnął:

Niderlandczycy [...] walczą ze srogością zimy, nakładając jedną sztukę odzieży na drugą. Jest to cecha narodowa, charakterystyczna zwłaszcza dla ubioru ludzi ubogich. „Prawdziwy Holender – pisze Olivier Goldsmith – jest najdziwniejszą figurą pod słońcem... Nie nosi płaszcza, lecz siedem kamizelek i dziewięć par spodni, tak że uda zaczynają mu się prawie już w pachwinach... Na każdą parę spodni Holendra przypada jedna spódnica u jego żony”³². Na skutek podobnych praktyk sylwetka oczywiście traci na elegancji; odzież natomiast jest bardzo starannie utrzymana³³.

Okazuje się, że nie tylko w tym miejscu Herbert korzystał z ustaleń Zumthora. Praca *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta* stanowiła także inspirację przy pisaniu akapitów poświęconych

³² F. van Thienen, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands 1600–1660*, Berlin 1930, s. 30.

³³ P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1965, s. 60.

sportom i zabawom zimowym. Pojawiająca się w notatkach Herberta teza, jakoby ślizgawki przypominały „demokratyczne *rendez-vous* wszystkich ze wszystkimi, bez różnicy kondycji, majątku, stanu i zawodu” (Avercamp, rkps 1, AZH), pojawia się również u Zumthora, który stwierdza: „Sportem zimowym jest ślizgawka, tak często przedstawiana przez malarzy. [...] Młodzi i starzy, mężczyźni i kobiety, predykanci, urzędnicy, książęta – wszyscy spędzają dni na lodzie. W sportowym zapale odżywa wtedy corocznie, choć na krótko, dawna demokratyczna równość ludowa”³⁴.

Podobne spostrzeżenia można znaleźć również w innych pracach, których Herbert nie mógł znać ze względu na to, że zostały opublikowane już po jego śmierci. W katalogu wystawy *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age* teza o demokratyczności siedemnastowiecznych holenderskich zabaw na lodzie jest poparta słowami Hugo Grotiusa, holenderskiego prawnika, dyplomaty i filozofa, żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku:

Współcześni pisarze twierdzili, że lód był świetnym „wyrównywaczem”, w sensie eliminacji różnic klas i statusu społecznego. Hendrick Avercamp zawsze zaludniał swoje sceny lodowe przedstawicielami wszystkich warstw społeczeństwa. Od arystokracji, po robotników niskiego stanu, każdy zabierany był na lód. Hugo Grotius (1583–1645) opisywał ten fenomen w następujący sposób:

Tutaj nikt nie pyta o rangę, tutaj wszyscy są swobodni i wolni,
Tutaj wiejska dziewczka ma szlachciankę u swego boku,
Tam mój wiejski chłopak pędzi naprzód, prowadząc damy,
Gdzieś tam widzę towarzyszącego mieszczańce dworzanina.
Nic na to nie poradzi ani wielki monarcha, ani żaden filozof,
Ktoś widzi pracę wilgoci zastygającej w lód.
Jeśli ktoś pyta z głębi serca, kto jest naprawdę mądry,
Wtedy mówię z głębi serca, naprawdę nikt, tylko lód³⁵.

³⁴ Ibidem, s. 151.

³⁵ J. Buisman, *Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen*, vol. 1: 1575–1675, Franeker 2000, s. 252–253.

Lód robił więcej ponad likwidowanie społecznych barier między ludźmi, pełna życia swoboda sprawiała, że serca zaczynały bić szybciej³⁶.

Herbertowi, przekonanemu o związkach sztuki z otoczeniem, w którym powstawała, chodziło o jak najlepsze przybliżenie czytelnikowi ówczesnego kontekstu obyczajowego. Nie dziwi więc fakt, że lista fragmentów, w których dostrzegamy wyraźny wpływ pracy Zumthora, jest dłuższa. Szwajcarski badacz opisuje także przywoływane przez Herberta „zawody z najsłynniejszą »Wędrówką jedenastu miast« (na trasie wynoszącej 200 kilometrów)” (Avercamp, rkps 1, AZH)³⁷. Co ciekawe, szczegóły, które wydają się zaczerpnięte z książki Zumthora, Herbert zgromadził w jednym miejscu. Odnajdujemy je w rękopisie nieukończonego eseju *Malarz czwartej pory roku*. HENDRICK AVERCAMP, w którym poeta wylicza uczestników zimowych zabaw:

kupcy grający w KAFLA (coś pośredniego między golfem i hokejem), przezorni chłopci zaopatrzeni w długie drągi na przypadek załamania się lodu lub wpadnięcia w przeręble (takie dramaty są tu również przedstawione), bajecznie kolorowe sanie zaprzężone w konia z ozdobnym czaprakiem z dzwoneczkami. Nawet osoby wiekowe nie chcą odmówić sobie przyjemności zimy – siedzą godnie na wysokich krzesłach, do których przyczepione są łyżwy i służący służy za jest siłą napędową /do nóg krzeseł przypięte są łyżwy, służący stoi z tyłu, wprawia w ruch pojazd/. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Wszystkie przywołane przez Herberta informacje odnajdziemy oczywiście w *Życiu codziennym w Holandii w czasach Rembrandta*. Poetę zajmują te same szczegóły holenderskiej obyczajowości³⁸. Podobnie

³⁶ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, s. 20.

³⁷ Zob. P. Zumthor, op. cit., s. 152: „Organizowano też zawody, z których najważniejsze, słynna »Wędrówka jedenastu miast«, mogły obejmować, w pomyślnych latach, trasę ponad 200 kilometrów”.

³⁸ Zob. ibidem, s. 151–153: „Wśród tej ciszy dźwięczą dzwoneczki koni, które ustrojone w czapraki, z głowami w pióropuszech, ciągną sanie z malowanego drzewa. Na krzesłach, umocowanych na łyżwach, wozi się dzieci i starców. [...] Chłopi [...], jadąc na łyżwach, dźwigają czasem długą żerdź na ramieniu, ażeby po-

jak Zumthor, stara się na przykład wytłumaczyć, co to takiego *colf*³⁹, słowo to zapisując przy tym na dwa różne sposoby. Raz nazywa tę grę „kaflem”, natomiast w innym miejscu notuje: „kalf – podobny do hokeja i golfa” (Avercamp, not 1, AZH). Poeta zwraca uwagę – znów podążając śladem etnograficznych i antropologicznych ustaleń historyków – nie tylko na przedstawione przez Avercampa zimowe rozrywki, ale też na towarzyszące im niebezpieczeństwa. Temat ten nie jest wcale marginalny. W monografii Avercampa poświęcono temu zagadnieniu podrozdział *Cold, Discomfort and Danger*⁴⁰. Podobne motywy są zresztą charakterystyczne nie tylko dla twórczości Avercampa, ale – chociażby Rembrandta⁴¹. Autor *Małych mistrzów* tak starannie przybliżający czytelnikowi siedemnastowieczne zimowe obyczaje jawi się zatem nie tylko jako uważny obserwator scen lodowych przedstawionych na płótnach Avercampa, ale i skrupulatny czytelnik opracowań poświęconych kulturze holenderskiej złotego wieku.

Poetę interesuje każdy szczegół, także stroje ludzi bawiących się na lodzie. Zdaje sobie sprawę, że, dla pełniejszego poznania bogactwa pojawiających się u Avercampa postaci, będzie „konieczna wycieczka w dziedzinę kostiumologii” (Avercamp, not 1, AZH). Dostrzega śmieszność odmalowanych na lodzie figur, z góry odrzucając jednak hipotezę, że mogło być to spowodowane parodiującymi zamiarami „Niemowy z Kampen”. Przeciwnie, Herbert traktuje płótna Holendra jako rzetelny przegląd ówczesnej mody:

deprzeć się nią, gdy wpadną w jaką dziurę. [...] W »pastorał« (*kolf*), podobny do nowoczesnego hokeja, grano w zimie na lodzie [...]; do palika, stanowiącego cel, rzucano małe drewniane piłki za pomocą zakrzywionych kijów”.

³⁹ Na ten temat zob. *The Game of Colf*, w: *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, s. 26.

⁴⁰ P. Roelofs, *The Paintings. The Dutch on the Ice*, w: *Hendrick Avercamp. Master of Ice Scene*, s. 70–74.

⁴¹ Zob. *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, s. 23: „Jak można zobaczyć na rycinie Rembrandta [*Łyżwiarz*], pochodzącej z roku około 1639, wielu łyżwiarzy miało ze sobą długi drąg, by – w razie gdyby załamał się pod nimi lód – mogli się wydostać”.

przedstawione **figury** /postacie/ brodzące przez śnieg, ślizgające się po lodzie, nie są wcale /ani piękne, ani zgrabne/ urodziwe /wydają się wręcz groteskowe/, przypominają owady o grubych odwłokach /z których/ i zabawnie chudych odnóżach. Ale tutaj konieczny jest mały ekskurs /kostiumologiczny/, konieczny po to, aby udowodnić, że Avercamp nie był przedrzeźniał rodzaju ludzkiego i nie miał zacięcia karykaturzysty. (Avercamp, rkps 2, AZH)

Tą wyprawą w świat strojów jest – przytaczana za Zumthorem – opinia Goldsmitha o wielowarstwowym ubiorze Holendrów. Ta anegdota jednak nie wyjaśnia wszystkiego. Wydaje mi się, że pełniejszą odpowiedź na nurtujące poetę kwestie z dziedziny „kostiumologii” przynosi artykuł *Aspects of Costume. A Showcase of Early 17th-Century Dress*, którego autorką jest Bianca M. du Mortier⁴². Badaczka wskazuje, jak ważnym kluczem interpretacyjnym dla zrozumienia obyczajowego wymiaru *œuvre* Avercampa okazują się stroje: „W siedemnastowiecznym społeczeństwie klasowym ubrania były istotną oznaką warstwy – więcej – pozwalały współczesnym identyfikować nie tylko odmienną klasę społeczną, ale też określać wzajemnie materialny status, stan cywilny i zawód, jak również region lub miasto, a nawet wioskę, z której się pochodzi”⁴³.

Historycy sztuki zwracają uwagę na fakt, że szczególnie zamiłowanie do przedstawiania współczesnych strojów może być potraktowane jako jeden z dowodów na to, że – w trakcie pobytu w Amsterdamie – nauczycielem Avercampa był „portrecista i malarz historyczny”, Pieter Isaacsz. „Zdaje się, że wszystkim, co Avercampowi wszczepił Isaacsz, była troska o precyzyjnie obserwowane kostiumy”⁴⁴. Rodzi się zatem pytanie, czy w upodobaniu do detalicznego oddania strojów i portretowania ówczesnych obyczajów można dopatrywać się podejścia, które obecnie nazwalibyśmy realistycznym? Problem ten trapi również Herberta.

⁴² B. M. du Mortier, *Aspects of Costume. A Showcase of Early 17th-Century Dress*, w: *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, s. 141–163.

⁴³ *Ibidem*, s. 143.

⁴⁴ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, s. 52.

Jak bowiem pogodzić tezy o realizmie z faktem, że siedemnastowieczne krajobrazy powstawały w pracowniach artystów? Dlaczego – pisze Herbert – Avercamp był „zaliczony do wczesnych /realistów/” (Avercamp, rkps 1, AZH)? Poeta zauważa, że przedstawień „Niemowy z Kampen” nie należy traktować jako dokumentów historycznych. Na obrazach Holendra prawda miesza się ze zmyśleniem. Herbert podpowiada, że być może nieprzypadkowo ulubionym obiektem, rodzącym się w malarskiej wyobraźni „Niemowy z Kampen”, były zamki. Podkreśla, że „mistrz Avercamp lubił zamki i zmyślał je **chętnie** często ku strapieniu /rozpaczy/ tych, którzy chcą ustalić topografię /dokładną topografię/ bajki” (Avercamp, rkps 2, AZH). Poeta jasno wskazuje, że niepowodzeniami muszą zakończyć się wszelkie próby dokładnego zlokalizowania wykreowanych przez artystę przestrzeni: „Zamek po lewej stronie zbudowany jest z błękitno-zielonych płytek lodu. Avercamp lubił zamki i /jak się zdaje/ zmyślał je ku strapieniu tych, którzy chcą ustalić ścisłą topografię /topografię fantazji/” (Avercamp, not 1, AZH). Pisarz skłonny jest w przedstawionych przez Avercampa budowlach widzieć baśniowy element zimowego świata. Jest raczej uradowany niż zakłopotany ich obecnością:

Wędrując dalej w głąb obrazu, widzimy po lewej i prawej stronie zbudowania i dziwaczny gotycki zamek. [...] Powiedzieliśmy „dziwny zamek”. **Isotnię** Avercamp malował zamki często, z upodobaniem i sam je wymyślał. Architektura obronna w Holandii należała do rzadkości, w kraju zupełnie płaskim takie kosztowne **obiekty /kunsztowne** (kosztowne) spiętrzenie kamieni/ miały nikłe uzasadnienie strategiczne. Groźnie **wznoszące się w górę** mury **oswojone /spętane/** zostały jak Guliwer siecią straganów, sklepów, namiotów, gdzie po trudach można pokrząć siłę tęgim lykiem wódki jałowcowej. Avercamp lubił stawiać zamki w środku obrazu, na gładkim jak stół lodowisku. Przypominały /one/ kunsztowny tort imieninowy /weselny/. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Uwagi Herberta mają na celu ukazanie niejednorodnego oblicza Avercampa-artysty. Konstruowana przez malarza baśniowa topografia nie wyklucza przecież – podpowiada autor *Małych mistrzów* – tez o realistycznej wizji świata, o głoszonej za pośrednictwem sztuki

pochwale rzeczywistości. By jednak rozstrzygnąć, jaki model reprezentacji Herbert odkrywa w twórczości Avercampa, trzeba przyrzeć się kolejnej pozostawionej przez poetę sugestii interpretacyjnej. Mowa o niej w piątym punkcie enigmatycznego planu eseju o „Niemowie z Kampen”. Herbert notuje tam słowo „naiwność”.

Naiwność, czyli „cnota pokory wobec rzeczywistości”

Jedną z części eseju o Avercampie Herbert planował poświęcić problemowi naiwności. W nieukończonych rękopisach oraz notatkach odnajdujemy fragmenty, które możemy uznać za elementy tej części rozważań o „Niemowie z Kampen”. Herbert powraca w nich do trzech splecionych ze sobą wątków: zawartej w *Dialogach rzymskich* opinii Francesca da Hollanda o malarstwie flamandzkim, którą odnosi do twórczości Avercampa⁴⁵, koncepcji naiwności stworzonej przez Friedricha Schillera oraz działalności tak zwanych malarzy naiwnych, będących „spadkobiercami” artystycznego idiomu Celnika Rousseau.

W części eseju, która została zaplanowana jako rozważania dotyczące specyficznie pojętej – jak za chwilę się przekonamy – naiwności Avercampa, najczęściej pojawia się odniesienie do fragmentu *Dialogów rzymskich*. Oto jeden z wariantów tego odwołania, pochodzący z najdłuższego rękopisu zatytułowanego *Malarz czwartej pory roku*. HENDRICK AVERCAMP:

W wieku 16-tym /XVI/ ~~mieszkał~~ /bawił/ /w/ Rzymie kawaler Francesco da HOLLANDA, Portugalczyk, który zajmował się sztuką, odwiedzał pracownie, rozmawiał z artystami, zaprzyjaźnił się nawet z samym Michałem Aniołem. Wyniki swoich studiów ogłosił w księdze pt. *Dialogi w Rzymie*, gdzie znajdujemy charakterystyczny, krótki fragment poświęcony malarstwu flandryj/skiemu/, co ~~równie dobrze~~ /dokładnie/ dotyczy sztuki holenderskiej /XVII/. Kryteria nie uległy zmianie,

⁴⁵ „Teoretyk renesansowej sztuki Francesco da Hollanda /– co prawda wcześniej-
szy od A., ale jego słowa można odnieść/” (Avercamp, not 1, AZH).

opinie wobec czegoś, co odmienne wykazują zadziwiającą trwałość /jak wiara w duchy/.

„We Flandrii maluje się po to, by zewnętrzny wzrok oszukać rzeczami, które się podobają, malują też stroje, architekturę, zieleń pól, cieniste drzewa, rzeki i mosty i to, co nazywa się krajobrazem, a w nich żywo poruszające się figury. Choć to odpowiada niektórym oczom, naprawdę nie ma w tym ani rozumu, ani sztuki, ani symetrii, ani proporcji, ani wyboru, ani wielkości i, koniec końców, malarstwo to jest bez substancji i bez nerwu”⁴⁶. (Avercamp, rkps 1, AZH)

Da Hollanda – jak wynika z tego przytoczenia – wyraźnie dystansuje się od dokonań północnej szkoły malarstwa. Jej sposób naśladowania rzeczywistości jest dlań nie do przyjęcia, ponieważ uważa, że artyści niderlandzcy nie respektują klasycznych reguł sztuki. Zarzuty „techniczne” (dotyczące braku symetrii i selekcji, wadliwej perspektywy i podejmowania niskich tematów) trudno odeprzeć. Jednak konkluzja Portugalczyka budzi w Herbercie wyraźny sprzeciw. W innym fragmencie rękopisu odnajdujemy komentarz poety do słów teoretyka:

Gniewna tyrada /Da Hollandy/ lepiej niż cokolwiek innego oddaje różnicę /niemożność/ między sztuką Południa i szkołą Północy /między radosnym *belcanto* a mową żywiołów/. ~~Różnice są istotnie duże~~ Odmienność /Przepaść/ tych artystycznych światów jest /istotnie uderzająca ogromna wielka, że można zrozumieć tę różną/⁴⁷. Ale Hollanda w zacierzewieniu palnął okropne głupstwo /odmawiając Holendrom/, kiedy mówi, że malarstwo holenderskie jest bez substancji i nerwu. (Avercamp, not 1, AZH)

Poeta trafnie pokazuje, że krytyczna ocena, jaką Da Hollanda wystawia malarstwu flamandzkiemu, wiąże się z wyznawaną przez niego koncepcją sztuki. Portugalski teoretyk jest wyraźnie zafascynowa-

⁴⁶ Herbert nie korzysta z polskiego tłumaczenia tego fragmentu autorstwa Lucjana Siemieńskiego. F. da Hollanda, *Dialogi rzymskie* [fragm.], przeł. L. Siemieński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 179.

⁴⁷ Być może cały ten fragment umieszczony przeze mnie w nawiasie Herbert przekreślił, jednak linia przebiega prawie na całej długości ponad tekstem.

ny malarstwem szkoły południowej, tworzącej zgodnie z klasycznymi regułami sztuki. Przyjęta perspektywa każe mu zdeprecjonować północny model sztuki. Herbert z jednej strony nie stara się zdyskredytować jego tez, zdając sobie sprawę, że niektóre z argumentów krytyka mogą być słuszne. Z drugiej jednak nie wyraża zgody się na ostatnie stwierdzenie Portugalczyka. Podejrzewa, że jest ono wynikiem „zaciętrzewienia” i – nie kryjąc emocji – stwierdza, że Da Hollanda „palnął okropne głupstwo”. Uznawszy zaś wcześniej, że fragment *Dialogów rzymskich* z powodzeniem można odnieść do twórczości Avercampa, stara się właśnie na przykładzie malarstwa pejzażowego Holendra odeprzeć generalny zarzut dotyczący braku „substancji i nerwu” na obrazach niderlandzkich. Wyraźnie zadowolony z faktu, że Avercamp „nie mieści się w kategoriach wielkich przedstawień baroku” (Avercamp, rkps 2, AZH), znajduje w „Niemowie z Kampen” kolejny przykład na to, że w historii sztuki liczy się nie tylko doskonałość oparta na władzy rozumu. W jakże charakterystyczny sposób przeciwstawia cudownie niedoskonałego Avercampa „wielkiemu Michałowi Aniołowi”:

Ale jakaż to ulga – myślimy sobie jak to dobrze – że obok wielkiego Michała Anioła, który twierdził o sobie, że maluje mózgiem, nie rękami /jakby to było możliwe/, istnieje wspaniale mały Hendrick Avercamp, który lekceważący sobie symetrię, proporcje i nadętą wielkość /wzniosły temat/.

Ten malarz pozwala organizować się światu /żyć światu/ spontanicznie /tak, jak mu się podoba, swobodnie/, tak jak nieregulowanej rzecze /wodom rzeki pełnej zakrętów i wirów/. Nie ~~podszeptuje~~ /~~stosuje~~ /~~żadnych~~ reguł /krępuje go sztywnymi, gotowymi regułami/ matematycznych. Jego perspektywa geometryczna /jest dziwaczna/ może przyprowadzić o młodości subtelne zmysły klasycystów. (Avercamp, rkps 2, AZH)

Wydaje się oczywiste, że to, co pozwala mu dowartościować zawartą w obrazach Holendra wizję świata, wiąże się ze spontaniczną kreacją malarskiej rzeczywistości. Herbert, przedstawiając Avercampa jako malarza świadomie podporządkowującego się regułom, jakie dyktuje świat, dowodzi, że ten nie stara się oddać rzeczywistości zgodnie z za-

sadami sztuki wielbiącej symetrię, harmonię i racjonalność. W tym właśnie sensie „Niemowa z Kampen” zostaje zaprezentowany jako twórca prostoduszny i naiwny. By rzecz wyjaśnić, Herbert przedstawia – ukutą na potrzeby szkicu o Avercampie – „definicję” naiwności:

Kiedy myślę o Avercampie i kilku jeszcze starych mistrzach, wiem, że ich sztuka nie da się wyczerpać w kategoriach estetycznych. Koloryt, rysunek, perspektywa. Jest w nich cnota pokory wobec rzeczywistości i to, co obecnie nazywamy naiwnością, a przedtem nazywano czystością serca. (Avercamp, not 2, AZH)

Odnosimy wrażenie, że poeta wyraźnie rozgranicza tu dwa sposoby rozumienia naiwności. Wyróżnia prostotę jako cechę techniki artystycznej oraz – częściowo przeciwstawną – naiwność pojętą jako wierność światu. Ta druga oznacza zatem pokorę, którą można utożsamić z „czystością serca”, czyli ze szczególnym rodzajem prostoty duszy. Dlatego w eseju o Avercampie odnajdujemy następujące stwierdzenie: „Podobnie jak większość niderlandzkich kolegów, został wierny niezmiernym obszarom nieba i płaskiej ziemi, pociętej krętymi liniami wielu rzek, a także osobliwemu światłu swojej ojczyzny” (Avercamp, rkps 1, AZH). Słowa te przywodzą na myśl fragment *Cena sztuki* ze zbioru *Martwa natura z wędzidłem*, w którym poeta – w odniesieniu do malarstwa dawnych mistrzów, ich sposobu reprezentacji (równoznacznej z pochwałą) rzeczywistości – także użył określenia „naiwność”. Pisał wówczas:

Dawni mistrzowie, wszyscy bez wyjątku, mogli powtórzyć za Racine’em – „pracujemy po to, aby podobać się publiczności”, to znaczy, wierzyli w sens swojej pracy, możliwość międzyludzkiego porozumienia. Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia.

Niech pochwalona będzie ta naiwność⁴⁸.

⁴⁸ Z. Herbert, *Cena sztuki*, w: idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 37.

Nieprzypadkowo w notatkach dotyczących naiwności malarstwa Avercampa pojawia się odwołanie do myśli Friedricha Schillera. Nie pada co prawda tytuł rozprawy niemieckiego pisarza, ale – na podstawie poczynionych uwag – możemy stwierdzić, że Herbertowi chodziło o szkic *O poezji naiwnej i sentymentalnej*:

Naiwność jest dla Schillera – relacjonuje Herbert – wyrazem harmonii człowieka z otaczającą naturą, natura obejmuje także społeczeństwo. Ten prosty ideał życia posiadał antyk. Sentymentalizm oznacza świadomość trudnych do przezwyciężenia trudności, sprzeczności społecznych /– kontrastu ideału i rzeczywistości/. Naiwny = antyczny. Sentymentalny = nowoczesny. (Avercamp, not 1, AZH)

Teza mówiąca o uległości Avercampa – artysty naiwnego – wobec świata ma swoje źródło w myśli Schillera, który twierdził, że „od naiwności wymaga się, ażeby natura odniosła zwycięstwo nad sztuką, bez względu na to, czy odniosła je bez wiedzy i wbrew woli danej osoby, czy z jej pełną świadomością. W pierwszym przypadku jest to naiwność zaskoczenia, która rozśmiesza; w drugim naiwność postawy i usposobienia, która wzrusza”⁴⁹. Herbert celowo przywołuje Schillerowską opozycję naiwności i sentymentalności⁵⁰, pragnie bowiem udowodnić, że naiwność Avercampa jest swoistym, godnym afirmacji, anachronizmem, postawą człowieka z innej epoki. Właśnie dlatego poeta nazywa Avercampa „dziwaczną pomyłką chronologii” (Avercamp, rkps 1, AZH).

Zadaniem twórcy naiwnego jest odtwarzanie tego, co istnieje: „w stanie naturalnej prostoty, gdy człowiek, wraz ze wszystkimi swoimi zdolnościami, działa jak harmonijna jedność i gdy tym samym jego natura w sposób pełny wyraża się w rzeczywistości, poeta musi widzieć swoje zadanie w możliwie doskonałym naśladowa-

⁴⁹ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, w: idem, *Dziela wybrane*, t. 1, wyb., wstęp i oprac. S. H. Kaszyński, Poznań 2006, s. 239.

⁵⁰ „Poeta, jak już powiedziałem, albo jest naturą, albo będzie jej szukać. W pierwszym przypadku będzie poetą naiwnym, w drugim – sentymentalnym”. Ibidem, s. 251. Schiller pisze przede wszystkim o poezji, jednak jego ustalenia z powodzeniem można odnieść również do malarstwa.

niu rzeczywistości”⁵¹. Właśnie w ten Schillerowski sposób Herbert określa prostoduszną wizję świata wyczytaną z płócien Avercampa. Prostota, definiowana przez poetę jako „cnota pokory wobec rzeczywistości”, odpowiada przecież koncepcji naiwności rozumianej jako akceptacja świata, poddanie się jego prawom, postrzeganie siebie jako elementu natury. Intuicja Herberta jest trafna. W obrazach Avercampa dostrzegamy bowiem istotnie – mówiąc słowami Schillera – „trzeźwy zmysł obserwacji i twarde trzymanie się zgodnego świadectwa zmysłów, a w aspekcie praktycznym zrezygnowane podporządkowanie się konieczności (ale nie ślepemu naciskowi) natury, czyli poddanie się temu, co jest i co być musi”⁵².

Równocześnie Herbert przestrzega jednak, by naiwności wyczytanej z dzieł Avercampa nie identyfikować z pracami tak zwanych malarzy naiwnych. Określenie „malarz naiwny” można bowiem traktować – o czym przypomina poeta – jako rodzaj obelgi. Autor *Małych mistrzów* pisze o Avercampie:

Nie byłoby wielkim komplementem nazwanie go /przyznanie mu/ pierwszym malarzem naiwnym, bo to z kolei budzi skojarzenia z międzynarodowym gangiem /mafią/ spryciarzy, którzy smarują jakieś /farbkami skradzionymi z tornistrów uczniowskich / to znaczy napęniają zmysły naiwnych szczęściem/ karzelki **pokraczne** sceny mitologiczne pełne cukierkowych kolorów, czy też inne potwory tak cenione przez dyrektorów fabryk guzików i dyrektorów kas oszczędnościowych. (Avercamp, not 2, AZH)

W obawie przed takim utożsamieniem Herbert stara się zastąpić pojęcie naiwności innymi sformułowaniami:

Moją rozkosz w obcowaniu z Avercempem mać przypuszczenie /obawa/, że pewna „moda” /zainteresowanie/ na jego twórczość /jaką można zaobserwować w ostatnich czasach/ ma chyba związek z ożywioną działalnością kupiecką tzw. /tak zwanych/ malarzy naiwnych. Przyznam się, że nie znoszę tej szkoły i podejrzewam ją o najgorsze instynkty.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 284.

Ci, bądź co bądź dorośli, ludzie wyłudząją po prostu pieniądze, grając na niskich uczuciach – /ściśle/ swojskości /przytulności/ albo powrotów do utraconych rajów dzieciństwa. Bo jak inaczej rozumieć te **infantylne** landszafty, rzeczki, młyny, krowy na łące, las malowany dokładnie listek po listku lub zakochanych o twarzach potulnych matołów na tle parku i niebie z niebieskiej tafli, gdzie tkwi księżyc wielki jak dynia. Brzydkie to, infantylne i głupie. Jeśli Avercampa można nazwać „naiwnym”, to tylko w sensie odnalezionej harmonii człowieka z naturą, ale w tym przypadku /Avercampa/ wolałbym użyć staroświeckich określeń, a mianowicie – czystość i prostota serca /wierzy w porządek rzeczy i harmonię człowieka z naturą/. A to już jest cnota, a nie /artystyczna/ metoda. (Avercamp, rkps 2, AZH)

Podstawowym zarzutem, jaki „szkole” Celnika Rousseau stawia Herbert, jest sprzeniewierzenie się rzeczywistości. Ich malarstwo to nie – twierdzi poeta – wyraz harmonii z naturą, ale karkołomna próba uczynienia przyrody prostą i przyjemną, co musi skutkować infantylizmem i – paradoksalnie – sztucznością przedstawiania. Naiwność należy rozumieć w tym kontekście jako cechę techniki artystycznej opartej na stereotypie. Prostota nie jest tu – jak w naiwnej twórczości Avercampa – czystością serca, ale prostactwem. Poeta wysuwa argumenty tyleż estetyczne, co subiektywne, gdy pisze (bardzo pryncypialnie), że ich prace są po prostu „brzydkie” i „głupie”⁵³.

⁵³ O tym, że „szajka” malarzy naiwnych wzbudzała szczególną niechęć Herberta wiadczy fakt, iż poświęcił on wiele energii na to, by wyszydzić ich twórczość: „Avercamp chciał, by powiedzieć o nim malarz naiwny, ale to słowo zostało zrabowane (jak inne ważne słowa) i zawłaszczone przez międzynarodówkę/ową/ szajkę fabrykantów obrazków, występujących pod szyldem »malarzy naiwnych«. Powołują się /Wywodzą/ oni na Théodore’a Rousseau – Celnika /– jego sława polegała na/ nie zdając sobie sprawy, że jego sława polegała na jego unikalności /tego zjawiska/, jakby cichym danym nam przyrzeczeniu, że **po nim** nie będzie spadkobierców. Malarstwo wspianiałej »szkoły« udają dzieci, ale mają zupełnie dorosły pociąg do alkoholu, kobiet i pieniędzy – wiem, bo byłem na jednym z ich zlotów. Malują łaciate krowy na łące /soczyste/ jak sałata łące pod niebem /o kolorze/ używanej dawniej farbki do bielizny, po którym spacerują białe obłoki regularne jak pyknięcie z fajki, albo nastrojowy pejzaż o zmierzchu, na ławce matoł i matołkówna o tępo trzymają się za ręce, wzrok mają tępy nad [nimi] sowa na drzewie, księżyc, w dali pałac, żółte okna” (Avercamp, not 1, AZH). Herbert błędnie podaje imię artysty uznawanego za ojca tego nurtu

To ostatnie określenie staje się przeciwieństwem antropologicznie określanej wartości, którą Herbert odnajduje w dziele Avercampa. „Głupie” znaczy zapewne nie tyle „niemądre”, ile szkodliwe dla „czystości serca”, zagrażające nie sztuce, ale człowiekowi. Nieukończona opowieść o „Niemowie z Kampem” nieprzypadkowo zamyka się przecież w ramie losu i wartości. Ułomność malarza, o której można mówić w planie biografii, zostaje uchylona w przestrzeni dzieła. Odnalezioną przez Herberta podstawową wartością nie jest bowiem warsztat artystyczny Holendra, ale jego współodczuwający, po staroświecku naiwny, stosunek do świata.

w sztuce. Malarzem naiwnym, którego przywołuje poeta, jest oczywiście Henri Rousseau (1844–1910), zwany Celnikiem, a nie Théodore Rousseau (1812–1867), dziewiętnastowieczny pejzażysta, stojący na czele Barbizończyków.

ROZDZIAŁ 4

„Ostatni wizjoner gór w Niderlandach” – Hercules Segers

Poeta lub pisarz może słowami oddać istotę dzieła Herculesa Segersa, tak jak je przeżywa, historyk zaś, pozbawiony literackich talentów, potrafi zaoferować jedynie analizę jego historycznego znaczenia.*

Spośród małych mistrzów, których Herbert zamierzał uczynić bohaterami swego tomu, Hercules Segers jest malarzem chyba najbardziej zagadkowym¹. Jak podkreśla Karel Gerard Boon, Segers fascynuje nas i pociąga właśnie jako „nieco dziwny, enigmatyczny fenomen”², który nie daje się objąć ani ostatecznie wyjaśnić. Być może z tego właśnie powodu esej, który pisarz planował poświęcić Segersowi, nie tylko nie został ukończony, ale nawet dostatecznie rozwinięty. Jesteśmy skazani zatem na domysły.

Zanim jednak podejmę próbę rekonstrukcji Herbertowego zamysłu, czy – jak chce Egbert Haverkamp Begemann – tworzonej przez pisarza literackiej wizji estetycznego przeżycia *œuvre* Holendra, chciałabym zwrócić uwagę na to, z jakich prac korzystał poeta,

* E. Haverkamp Begemann, *Hercules Segers. The Complete Etchings*, with an introduction by K. G. Boon, suplement E. Trautscholdt, *Johannes Ruischer alias Jonge Hercules. Die Radierungen*, Amsterdam–The Hague 1973, s. 99.

¹ Zob. K. G. Boon, *Introduction*, trans. Y. Ovink-van Niekerk van Breda, w: J. Verbeek, K. G. Boon, *Grafiek van Hercules Seghers*, Amsterdam 1967, s. 13: „Hercules Seghers, malarz i rytownik pierwszych dekad XVII wieku, był niewątpliwie jedną z najbardziej enigmatycznych postaci w sztuce holenderskiej. Enigmatyczną nie tylko dlatego, że jest tak niewiele zgodności między techniką jego rytownictwa a współczesnymi pracami, ale także dlatego, że nie można wskazać żadnej wyraźnej linii w jego wyborach tematycznych, które wahają się od wyludnionych pejzaży górskich do spokojnych, swojskich widoków holenderskich okolic”.

² *Ibidem*, s. 17.

przygotowując szkic o Segersie. Zapiski poety świadczą o tym, że zteknał się on z katalogiem *Hercules Segers. The Complete Etchings* – Herbert wynotował bowiem tytuł (w nazwisku malarza dodając „h”)³ i autora wstępu. W innym miejscu pojawia się kolejny raz informacja o tej publikacji, z tym samym błędem w nazwisku artysty: „Hercules SEGHERS The complete etchings by HAVERKAMP BEGEMANN” (Mali mistrzowie, AZH). W tym przypadku mamy pewność, że Herbert nie tylko wiedział o istnieniu katalogu, ale również z niego korzystał, ponieważ, obok danych bibliograficznych, znajdują się również wypisy oraz komentarze w języku angielskim i polskim, pochodzące właśnie z tej pracy. Ponadto w Archiwum Zbigniewa Her-

³ W tekście będę używać formy „Segers”, wersję „Seghers” stosując tylko we fragmentach opracowań dotyczących Segersa, których autorzy stosowali zapis z literą „h”, oraz w cytatach pochodzących z nieukończonego eseju Herberta i jego notatek. Ciekawy zabieg związany z zapisem nazwiska Segersa został zastosowany w pracy W. van Leusdena, *The Etchings of Hercules Seghers and the Problem of his Graphic Technique*, trans. J. Nixon, with a preface by J. G. van Gelder, Utrecht 1961, w której niemal wszędzie pojawia się forma „Seghers” – jedynym wyjątkiem jest tytuł znajdujący się na okładce książki, tam nazwisko artysty jest zapisane inaczej. Na stronie redakcyjnej znajduje się informacja wyjaśniająca tę niekonsekwencję: „Na okładce tej edycji »h« w nazwisku Seghersa zostało pominięte, zgodnie z tym, jak sam artysta zapisywał swą sygnaturę”. W katalogu *Hercules Segers. The Complete Etchings*, opublikowanym w 1973 roku, odnajdujemy fragment, który można potraktować zarówno jako uzasadnienie faktu istnienia dwóch wariantów zapisu nazwiska malarza, jak i ustalenie – na podstawie analizy sygnatur samego Segersa i dokumentów z epoki – właściwej pisowni: „Chociaż obecnie wersja *Seghers* jest w użyciu, pisownia *Segers* jest lepsza, ponieważ sam artysta zapisywał swoje nazwisko na obrazach i dokumentach niezmiennie bez *h*. Co więcej, nazwisko zawierało *h* tylko raz w dokumentach z czasu jego życia (inwentarz Rocourt, 22 maja 1627) i okazjonalnie w dokumentach pochodzących z pozostałych lat XVII wieku, np. inwentarz De Renialme’a z 1640 (cf. Bredius, *Künstler-Inventare*, t. 1, The Hague 1915, s. 228 i n.) i inwentarz Rembrandta z 1656 (cztery razy *Segers*, dwa razy *Seghers* i raz *Seghers*). Wszystkie wczesne biografie pomijają *h* (Hoogstraten 1678; Houbraeken 1719; Campo Weyerman 1729), ale późniejsi autorzy korzystali z obu wariantów”. E. Haverkamp Begemann, op. cit., s. 17.

berta, w teczce poświęconej Segersowi⁴, jest zdeponowana książka Johna Rowlandsa *Hercules Segers*⁵.

Poczynione przez poetę notatki oraz istniejące fragmenty tekstu o Segersie nie układają się w spójną całość. Nie da się na ich podstawie prześledzić zamysłu kompozycyjnego eseju. Jedyłą wskazówką staje się pozostawiony przez Herberta plan szkicu. Herbert notuje: „Plan 1. Spotkanie w Uffizi; 2. oleje; 3. grafika; 4. życie; 5. losy pośmiertne” (Seghers, AZH)⁶. Sporządzony przez Herberta schemat kompozycyjny nie jest zbyt rozbudowany. Co jednak istotne, nie wydaje się do końca „schematyczny”. Poeta chce bowiem rozpocząć nie od przybliżenia biografii malarza („życie” to dopiero czwarta pozycja), ale od opisu spotkania z jednym z jego dzieł. Dwa środkowe punkty wskazują na chęć poświęcenia uwagi kolejno obrazom olejnym i grafikom artysty. Dwa ostatnie sugerują wątek biograficzny, poszerzony o problemy związane z recepcją twórczości tego małego mistrza. Określenie „losy pośmiertne” możemy rozumieć bowiem trojako: jako zapowiedź rekonstrukcji „romantycznej” legendy melancholijnego malarza, który w przygotowywanych dziełach starał się odzwierciedlić swoją psychikę, lub jako chęć sporządzenia sprawozdania z rosnącego zainteresowania pracami Holendra na rynku sztuki, co było równoznaczne z docenieniem jego geniuszu, czy wreszcie – jako próbę prześledzenia wpływu Segersa na tworzących później mistrzów holenderskiego złotego wieku (przede wszystkim zaś Rembrandta), a zatem jako opowieść o dziejach recepcji jego prac.

„Odkrycie” Segersa

Spróbujmy przyrzeć się dokładniej pierwszemu punktowi pozostawionego przez Herberta planu, dysponujemy bowiem fragmentem, który możemy uznać za jego eseistyczne rozwinięcie. Relacja z wi-

⁴ Zob. *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 50.

⁵ J. Rowlands, *Hercules Segers*, London 1979.

⁶ Cytaty z *Archiwum Zbigniewa Herberta*, pochodzące z teczki oznaczonej sygnaturą: akc. 17 863, podpisanej „Seghers”, dalej jako Seghers, AZH.

zyty w Galerii Uffizi najprawdopodobniej miała stanowić wstępną część szkicu o holenderskim artyście. Poeta notował:

W Galerii Uffizi spędziłem wiele godzin /ale nie mogę powiedzieć, że znam to muzeum dokładnie/ i postanowiłem nawet* przestudiować ją jak pilny uczeń, od deski do deski, nie pomijając żadnego obrazu –

Tyle razy byłem w Galerii Uffizi, ale wstyd wyznać, znam muzeum zaledwie w połowie. Przynależałem sobie, że któregoś dnia zachowam się jak pilny uczeń, przeczeszę* wszystkie sale ~ (Seghers, AZH)

Skrawek ten możemy czytać jako rodzaj narracyjnego wstępu do opowieści o Segersie. Punktem wyjścia Herbert czyniłby tu spotkanie z dziełem Holendra we florenckiej galerii. Podczas jednej z tych wizyt oczarował poetę *Górski pejzaż* i Segers dołączył do grona jego ukochanych małych mistrzów holenderskiego złotego wieku. Spójrzmy na bardziej rozbudowaną wersję opowieści o pierwszym zetknięciu się z tajemniczym pejzażystą:

Moje zwiedzanie Galerii Uffizi miało swój rytuał, piętnaście minut przed zamknięciem /muzeum/, zmęczony i szczęśliwy znajdowałam się przed dwoma salami /pokojami/, które zawierały szkoły północy, a wystarczyło tylko przejść próg, aby się znaleźć tutaj jednak następował klasyczny konflikt, bowiem alternatywą były lody lub czarna kawa pita na tarasie z widokiem na ~~katedrę~~, ratusz, katedrę Campanile di Giotto i dachy Florencji. Raz tylko zdecydowałam się na kompromis, przeleciałam małe pokoiki, zauważając tylko pejzaż, który sprawiał wrażenie jakby od prawego górnego rogu szła szeroka brązowa struga i kończył swój bieg w połowie lewej ramy. Zapomniałem nazwisko malarza, (tylko imię niezwykle pozostało mi w pamięci). Nazwałem obraz „krajobrazem z zaciekiem” w celu odróżnienia od innych napotkanych /jak sądziłem/ w przyszłości płócien. Sam nie wiedziałem, że rozpoczyna się przygoda. (Seghers, AZH)

Pierwszy kontakt z górskim krajobrazem Segersa okazuje się zatem dziełem przypadku. Poeta wyznaje też, że nie od razu uświadomił sobie fakt zauroczenia niezwykłym, nieznanym dotąd holenderskim pejzażystą. W pamięci z tego spotkania pozostało tylko kilka szczegółów – imię malarza, kolorystyczna tonacja obrazu i oddające ją

sformułowanie: „krajobraz z zaciekiem”. Warto zaznaczyć, że Herbert, planując rozpocząć swój esej od relacji z wizyty w Galerii Uffizi, wpisuje się w niezwykle istotną tradycję florenckich spotkań z Segerse, którą otwierają Wilhelm Bode i Baron von Liphart:

Kiedy Wilhelm Bode po raz pierwszy udał się w podróż do Włoch w 1871, rok po wojnie francusko-pruskiej – relacjonuje Jan Gerrit van Gelder – odwiedził Galerię Uffizi w towarzystwie starego Barona von Lipharta. Przed dużym pejzażem holenderskim opisanym jako „Rembrandt”, von Liphart poprosił 25-letniego Bodego, by zaryzykował atrybucję. Bez wahania Bode odparł: „Hercules Seghers”. Stary mężczyzna był do tego stopnia poruszony, usłyszawszy własne nieśmiałe wewnętrzne myśli tak zdecydowanie wyrażone, że z miejsca uściskał Bodego. W tym momencie Hercules Seghers odzyskał swą straconą reputację jako malarz i twórca dramatycznych pejzaży, które musiały inspirować Rembrandta⁷.

Historia, którą na wstępie swojego artykułu o Segersie przytacza Van Gelder, mówi o ponownym odkryciu i rehabilitacji malarza. Badacze mieli z pewnością poczucie, że do grona siedemnastowiecznych pejzażyistów holenderskich dołączył nie artysta drugorzędny, kolejny naśladowca idiomu słynnych niderlandzkich poprzedników, ale twórca oryginalny, czy wręcz genialny. Świadczy o tym także inne nota poczyniona na marginesie wizyty w Galerii Uffizi. Leo C. Collins wspomina o maniakalnym wręcz zainteresowaniu Segerse, które narodziło się właśnie we florenckiej galerii: „musiałem studiować w Uffizi *Pejzaż górski* Herculesa Seghersa – pisze Collins – przez trzy kolejne dni, zanim poczułem się gotowy do tego, by cieszyć się wspaniałymi dziełami sztuki włoskiej na ich historycznym terytorium”⁸. Wszystkie te relacje łączy przekonanie, że oto los pozwolił na spotkanie z czymś wyjątkowym, co trzeba teraz opisać, spróbować zrozumieć, by uzupełnić puste miejsce w historii siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej.

⁷ J. G. van Gelder, *The Labors of Hercules Seghers*, trans. G. Schwartz, „Art News” 1967, Vol. 66 (September), s. 27.

⁸ L. C. Collins, *Hercules Seghers*, Chicago 1953, s. VII.

Dzieje wpływów

Swoją pracę nad rekonstrukcją losów i dzieła Segersa Herbert rozpoczyna od dogłębnych studiów nad dostępną mu literaturą przedmiotu:

Hercules Seghers był najbardziej uduchowionym i oryginalnym pejzażystą pierwszych dziesięcioleci XVII wieku. Urodzony prawdopodobnie w Haarlemie około 1589–90, studiował u Coninxloo w Amsterdamie, wstępuje do gildii św. Łukasza w Haarlemie w 1612. Podobnie jak jego rówieśnicy, Avercamp i Esaias van de Velde, wykazuje zależność od tradycji flamandzkich pejzażystów. Wydaje się, że był pod wrażeniem de Mompera, Savery, jak również Coninxloo, ale bardziej [cenił] fantastyczny i wizjonerski aspekt manierystycznych i flamizujących pejzażystów niż ich przejawy realizmu. Jest rzeczą pewną, że w czasie swojej raczej krótkiej kariery – znika ze sceny około 1635 roku – malował zarówno realistyczne, [jak i] imaginacyjne obrazy, chociaż te ostatnie przeważają w jego dziele /*œuvre*/. (Seghers, AZH)

Poeta przepisuje ten fragment z książki Jakoba Rosenberga, Seymoura Slive'a i Engeberta Hendrika ter Kuile'a *Dutch Art and Architecture 1660 to 1800*⁹. Fakty związane z formacją w zakresie sztuk plastycznych i istotną dla Segersa tradycją badacze łączą z nieprecyzyjnym określeniem Holendra „najbardziej uduchowionym i oryginalnym pejzażystą”. Konsekwencją przyjętej optyki jest teza mówiąca o tym, że dla malarza, ważniejsza niż przejawy realizmu Flamandów, była

⁹ Zob. *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966, s. 146: „Hercules was the most inspired and original landscapist working on Holland during the first decades of the century. He was probably born at Haarlem about 1589–90, studied with Coninxloo in Amsterdam, and entered the Guild of St Luke at Haarlem in 1612. Like his close contemporaries Avercamp and Esaias van de Velde, he shows a certain dependence upon the Flemish tradition of landscape painting. He seems to have been impressed by De Momper and Savery as well as by Coninxloo, but he was more inspired by the fantastic and visionary aspects of Mannerist and *Flamissant* landscape painting that he was by its realism. To be sure, during the course of his rather brief career – he disappears from the scene c. 1635 – he made a realistic as well as imaginary views; however, the latter comprise most of his *œuvre*”.

imaginacyjna wymowa ich dzieł, co z kolei prowadzi ich do wniosku, że u Segersa wyobrażony pejzaż przeważa nad tym naśladowującym rzeczywistość¹⁰. Innego zdania jest Antoni Ziemia, który przekonuje, że należy zrezygnować z niesłusznie rozpowszechnionej praktyki określania krajobrazów Segersa mianem „fantastycznych”. Badacz zauważa:

Tradycyjne widzenie *œuvre* Segersa w kategoriach pejzażu fantastycznego, stawianego w opozycji do typu pejzażu realistyczno-topograficznego, rozwiniętego współcześnie przez Esaiasa van de Velde i innych, jest niewłaściwe. Fantastyczność owych skalistych pejzaży jest bowiem pozorna. Należały one do określonego tematu ramowego – do konwencji krajobrazu alpejskiego, tworzonego przez całe rzesze artystów północnych [...]. Były więc traktowane jako uogólnienie, figura albo archetyp bardzo realnego krajobrazu, wcale nie wymyślonego *uyt den gheest*, lecz przejętego z natury, *nae 't leven*. Miały być widokami przyrody istniejącej, choć nie oglądanej w granicach Niderlandów¹¹.

Ziemia stara się dowieść, że widoki Segersa, twórcy wyrastającego z manierystycznej tradycji malarstwa krajobrazowego, są rodzajem

¹⁰ Tezę o koegzystencji realistycznych i fantastycznych wizji w twórczości Segersa przejął Herbert od Haverkampa Begemanna. W swoich zapiskach poeta streszcza fragment dotyczący tej kwestii, pochodzący właśnie z katalogu *Hercules Segers. The Complete Etchings*: „– dwa diametralnie przeciwstawne światy – pełne spokoju okolice Wageningen czy Amersfoort – statki na spokojnym morzu / Arkadia!”; „Tłumaczyć to, co pozaludzkie na ludzkie uczucia”; „– drugi hounded wizja fantastycznych gór; doliny śmierci, martwe doliny /i przedsiomek piekła!” (Mali mistrzowie, AZH). Por. E. Haverkamp Begemann, op. cit., s. 99: „Dwa różne podejścia, które wydają się diametralnie przeciwstawne, współistnieją w jego dziele. Segers używał tych metod, by precyzyjnie przedstawić widzialny świat, z którym wydaje się zaprzyjaźniony – holenderskie okolice Wageningen czy Amersfoort, statki na spokojnym morzu, budynek gospodarczy pod okazałymi drzewami, ruiny wyglądające na miejsca przyjemne do zwiedzania. Ale używa on również tych samych rozwiązań, by oddać życie we władanie niespokojnych wizji fantastycznej górskiej scenarii, przedstawiać doliny śmierci i martwe formacje skalne. Wydaje się, że stosuje identyczne środki w celu reprezentacji tego, co ludzkie i nieludzkie, przyjemne i budzące lęk”.

¹¹ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 116. Na ten temat zob. też uwagi na s. 117–118.

stylizacji, gry z konwencją alpejskiego pejzażu odbijającego rzeczywistość, nie zaś projekcją artystycznej wyobraźni. Badacz zaznacza, że nie mamy do czynienia z prostym powtórzeniem czy bezrefleksyjnym naśladownictwem idiomu poprzedników. Równocześnie podkreśla jednak, że całkowite wyrwanie z historycznego kontekstu jest nieuzasadnione. Podobnie jak inni historycy sztuki, zwraca uwagę na to, że oryginalny styl Segersa nie jest wolny od wpływów flamandzkich¹².

Jedną z osób, które przyczyniły się do tego, że Segers został włączony w poczet niderlandzkich twórców pejzaży fantastycznych, jest zapewne Charles Sterling, autor pochodzącego z 1930 roku artykułu *Le paysage fantastique néerlandais*. Uwaga Sterlinga na temat Segersa – „ostatniego wizjonera gór w Niderlandach” („le dernier visionnaire de la montagne dans les Pays-Bas”)¹³ szczególnie zainteresowała innego badacza *œuvre* Segersa – Haverkampa Begemanna, a za jego pośrednictwem również Herberta:

W tradycji krajobrazu leżały góry Patinir, Pieter Breughel, Joos de Momper – ale był on, jak z pewnością przesadą powiada [Charles Sterling], że był on le dernier /ostatnim/ wizjonerem gór w Holandii i na pewno największym. (Mali mistrzowie, AZH)

Pisarz wynotowuje ten fragment ze wstępu do katalogu *Hercules Segers. The Complete Etchings*. Haverkamp Begemann przytacza tam opinię Sterlinga, jednocześnie ją wartościując:

¹² Pisał o tym między innymi J. G. van Gelder, op. cit., s. 28: „Teraz możemy precyzyjnie rozważyć wpływ, jaki wywarli Joos de Momper na kompozycje Seghersa, Reolant Savery i Gillis van Coninxloo, mistrz Seghersa, na jego kolory i szkicowane formacje skalne. To Flamandowie bardziej niż Holendrzy (Goltzius i de Gheyn) przyczynili się do ukształtowania stylu Seghersa; ktoś mógłby polemizować z tym twierdzeniem, ale nie wydaje się, by istniał jakiś prosty sposób opisanego zasadniczego długu, jaki Segers zaciągnął u poprzedników. Nawet jeśli przejmuje on całe motywy (jak od Tempesty, Van Nieulandta, Elsheimera, Baldunga Griena), wprowadza tak radykalne przekształcenia koloru czy techniki, że skończony wytwór zawsze wygląda jak czysty Seghers”.

¹³ Ch. Sterling, *Le paysage fantastique néerlandais*, „L'Art Vivant” 1930, Vol. 6, s. 272.

Z pewną przesadą Charles Sterling mógł [...] napisać, że Segers zamknął szesnastowieczną linię górskich pejzażystów, która miała swój początek u Patinira i przebiegała przez Pietera Bruegla, Joosa de Mompera i innych, i że był on „ostatnim wizjonerem gór w Niderlandach i bez wątpienia największym”. Segers przekuł te dokonania we własny idiom¹⁴.

Niderlandzka tradycja górskiego pejzażu staje się dla Segersa jednym z najważniejszych punktów odniesienia, choć – jak podkreślają badacze – nie jedynym. Co jednak znamienne, dzieło Segersa nie jest prostym przedłużeniem dokonań tej szkoły, ale próbą sformułowania ich. Odpowiedź na pytanie o przyczyny i istotę dokonanej modyfikacji malarskiej tradycji przynoszą kolejne fragmenty wypisane przez Herberta z katalogu *Hercules Segers. The Complete Etchings*:

/Friedländ[er]/ – challenging the limitations imposed by the medium he made etching a vehicle of his own visions.

– posługiwał się chiaroscuro w print i wprowadzał kolor do grafiki, zapożyczył z malarstwa i rysunku środki

– godził różne środki

This approach to the media set him apart from all his predecessors and contemporaries. Seghers wanted to print tone and gave drypoint a new meaning. He wanted to introduce flexibility and changes and gave the „concept of states” new significance. In his effort to create tone he sometimes proceeded from dark to light, thus achieving an effect similar to that obtained somewhat later (1642) by Ludwig von Siegen with his invention of mezzotint /← nastrój/. (Mali mistrzowie, AZH)

W sporządzonej notatce poeta podkreśla sformułowanie „koncepcja stanów” oraz pojawiające się dwukrotnie słowo „ton”, które – jak się

¹⁴ E. Haverkamp Begemann, op. cit., s. 99: „With some exaggeration Charles Sterling [...] could write that Segers closed the sixteenth-century line of mountain landscape painters which had started with Patinir and continued via Pieter Bruegel, Joos de Momper and others, and that he was »le dernier visionnaire de la montagne dans les Pays-Bas et le plus grand sans doute«. Segers reformulated these data in his own idiom”.

przekonamy – miało dla niego szczególne znaczenie ze względu na zainteresowanie kolorystyką prac Segersa i płynnością granicy między uprawianymi przez Holendra sztukami – malarzką i rytownictwem. Mimo że pisarz bezpośrednio nie komentuje uwag Haverkampa Begemanna, nie ulega wątpliwości, że pojawiające się podkreślenia świadczą o tym, że Herbert uznał ich wagę, starał się zaakcentować trafność stawianych tez. Wynotowane przez Herberta spostrzeżenia pochodzą z *Podsumowania (Summary)* katalogu:

„Przezwyciężając ograniczenia nałożone przez formę przekazu” [M. J. Friedländer], uczynił on [Segers] grafikę środkiem prowadzącym do własnej wizji. Jako przykład wziął rycinę światłocieniową (*chiaroscuro print*), i wprowadził kolor do grafiki, pożyczając procedury oraz materiały ze sztuk malowania i rysunku. Tym samym, w bezprecedensowy sposób definitywnie oddzielił formy przekazu od gałęzi artystycznych, z którymi były identyfikowane; uznał techniczne procedury za niezależne, a więc nieprzypisane do jednego typu sztuki. To podejście do form przekazu wyróżniało go spośród wszystkich jego poprzedników i współczesnych. Segers pragnął rytować tony i nadać nową wymowę pracy suchą igłą. Chciał wprowadzić elastyczność i zmiany, za jego sprawą koncepcja „stanów” zyskała nowe znaczenie. W obu względach zdobył uznanie i podziw Rembrandta. W swoich wysiłkach, by oddawać tony, czasami przechodził od ciemnego do jasnego, osiągając w ten sposób efekt podobny do tego, który został uzyskany nieco później (1642), wraz z wynalezieniem mezzotinty przez Ludwiga von Siegena¹⁵.

¹⁵ Ibidem: „By »challenging the limitations imposed by the medium« [M. J. Friedländer] he [Segers] made etching a vehicle to his own vision. He took the *chiaroscuro print* as example and introduced colour into etching, borrowing procedures and materials from the arts of painting and drawing. In an unprecedented way he thus divorced media from the works of art they had been associated with and considered technical procedures independent means not limited to one type of art. This approach to the media sets him apart from all his predecessors and contemporaries. Segers wanted to print tone, and gave drypoint a new meaning. He wanted to introduce flexibility and changes, and gave the concept of »states« new significance. In both respects he earned Rembrandt's admiration. In his efforts to create tone he sometimes proceeded from dark to light, thus achieving an effect similar to that obtained somewhat later (1642) by Ludwig von Siegen with his invention of the mezzotint”.

Herbert przepisuje uwagi Haverkampa Begemanna dotyczące dwóch istotnych zagadnień – technicznego eksperymentu, nowatorskiego użycia istniejących form artystycznego przekazu, prowadzącego do ich uniezależnienia od poszczególnych gałęzi sztuk plastycznych¹⁶ oraz wpływu charakterystycznego idiomu artystycznego Segersa na twórczość Rembrandta.

Najbardziej rozpoznawalnym technicznym chwytem Segersa, opisywanym już w XVII wieku, było wykorzystanie w grafice środków uznawanych dotychczas za czysto malarskie. Podkreślano, że artysta wprowadza kolor do swoich rycin, a także odbija je na płótnach. Samuel van Hoogstraten w *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* z 1678 roku nazywa te prace „*prenten-schilderijen* (graficznymi malowidłami, drukowanymi obrazami)”¹⁷. O obecności kolorów na rycinach Segersa pisał także Herbert, który miał wręcz obsesyjną potrzebę precyzyjnego określania i zapamiętywania prawdziwych barw oryginałów holenderskich dzieł oglądanych w muzeach. I tak pojawiają się określenia: „ruiny of the Abbey /of Rijnsburg/ Poziomkowe, niebo zielony [?]”, „Kolor poziomek ze śmietaną”, „Lekki błękit”, „Piernikowy *Widok z okna /domu Seghersa/*”, „flaszkowa zieleń”, „Czekoladowy kolor /gorzka/ soda z [?] *Ruin of the Abbey of Rijnsburg*”, „Jak stara zieleń”, „kolor cukiernicy chemiczny”, „*Mountains and Ravines* – czasem biel”, „chłodne zestawia ciemno /lekkio/ atramentowa”, „delikatne, chromatyzm”, „Kolory sztuczne, zmyślone, jakich nie ma” (Seghers, AZH). Dokładność Herbertowych opisów może jednak wydać się względna, ponieważ nazwy kolorów często przybierają postać poetyckich porównań, nie zaś informacji wyjętych z podręcznika nauki o barwach i ich odcieniach.

Zarówno Haverkamp Begemann, jak i Rowlands podkreślają, że charakterystyczne dla Segersa jest również to, iż pragnął on rytować w ten sposób, by na odbitce pojawiły się nie czyste linie, ale tony¹⁸. Także obrazy Segersa są przykładem wykorzystania waloru. To właś-

¹⁶ Być może w ten sposób pisarz przygotowywał materiały do rozdziałów, które planował poświęcić olejom i grafikom Segersa.

¹⁷ A. Ziemia, op. cit., s. 112. Na ten temat zob. również: E. Haverkamp Begemann, op. cit., s. 49.

¹⁸ Zob. E. Haverkamp-Begemann, op. cit., s. 44–46; J. Rowlands, op. cit., s. 20.

nie ta cecha jego malarstwa inspirowała Rembrandta. Najprawdopodobniej na tę zbieżność rozwiązań technicznych dwóch mistrzów holenderskiego pejzażu zwracał uwagę Herbert, gdy notował: „R. → pożyczca / maluje w głębokiej tonacji” (Seghers, AZH). Cynthia P. Schneider zauważa:

Rembrandt najwyraźniej podziwiał „tonalny” styl malarstwa pejzażowego swoich rodaków w latach trzydziestych XVII wieku: jego inwentarz z 1656 roku zawiera sześć obrazów jednego z wczesnych mistrzów tego stylu, malarza marin Jana Porcellisa, dając mu uprzywilejowaną pozycję, wraz z Herculesem Segersem, jedynych współczesnych pejzażyстів holenderskich, których prace Rembrandt posiadał¹⁹.

Punktów wspólnych między Segersem a Rembrandtem²⁰ jest – jak podkreślają badacze – znacznie więcej. Najbardziej znanym „łącznikiem” między tymi dwoma artystami jest słynny *Pejzaż górski* (ok. 1620–1630) Segersa z florenckiej Galerii Uffizi, który Rembrandt nie tylko posiadał w swojej kolekcji, ale także przemaalował niektóre jego fragmenty, „po lewej dodając wóz i powożącego, konie i mężczyznę idącego obok. Po prawej Rembrandt silnie zaznaczył największą skałę, wzmacniając kontrast między światłem padającym na nią a zacienionym pasmem w tle. Wszystkie te retusze zostały wy-

¹⁹ C. P. Schneider, *Rembrandt Landscapes: the Exception that Proves the Rule*, w: *Rembrandt's Landscapes*, eds. C. Vogelaar, G. J. M. Weber, Leiden–Kassel–Zwolle 2006, s. 17.

²⁰ O podobieństwie między pejzażami Segersa i Rembrandta wspomina również w swoim dzienniku Jan Cybis: „Kto namalował góry tak jak starzy mistrze chińscy? Lubię niektóre płótna szwajcarskie Courbeta. Z malarstwa romantyków nic się nie utrwaliło w mojej pamięci. Włosi mają góry w tłach swoich obrazów. HERKULES SEGHERS MIAŁ KONCEPCJĘ BARDZO CIEKAWĄ I BARDZO PRAWDZIwą PEJZAŻU GÓRSKIEGO. ON PRZYPOMNIAŁ MI SIĘ OBOK CHIŃCZYKÓW I – CO JEST ZNAMienne – OBOK PEJZAŻY REMBRANDTA. Holendrom do ich koncepcji pejzażu dopomogła niewątpliwie znajomość sztuki chińskiej. Włosi tego samego czasu pozostają heroiczni. Pejzaż ich jest z epepei. Nie umieszczamy w nim siebie, ale wydarzenia z *Odysei* i jej bohatera”. J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945–1966*, wyb. i wstęp D. Horodzyński, Warszawa 1980, s. 207; wyróżnienie – M. Ś.

konane szerokimi pociągnięciami pędzla i w efekcie mocno kontrastują z typowym dla Segersa znacznie cieńszym wykonaniem”²¹.

Kolejnym ważnym elementem, przejętym od Segersa przez Rembrandta, jest pejzaż będący tłem ryciny *Tobiasz i Anioł*. Historia pożyczki związanej z tą grafiką jest jednak dłuższa i bardziej skomplikowana. O ile bowiem krajobraz z *Tobiasza i Anioła*, który za-inspirował Rembrandta, jest oryginalnym dziełem Segersa, o tyle znajdująca się na pierwszym planie po prawej stronie grupa postaci, której Rembrandt nie włącza do swojej pracy, jest odwróconą kopią Tobiasza i Anioła rytowanych przez Hendricka Goudta²². Punktem wyjścia jest więc grafika Goudta, z której Segers pożycza grupę postaci i rytuje ją na tle autorskiego pejzażu. Rembrandt z kolei bierze z ryciny Segersa tylko krajobraz i wpisuje weń inną scenę religijną.

Właśnie o tym długu, który Rembrandt zaciągnął u Segersa²³, wspomina Herbert. Traktująca o tym notatka nie pojawia się jednak w teczce poświęconej Segersowi czy w zapiskach na temat holenderskich małych mistrzów, ale w materiałach dotyczących Rembrandta. Poeta stwierdza: „»Pożycza« od Segersa krajobraz, a na jego tle przechadza się Tobiasz z Aniołem”²⁴. Tobiasz i Anioł przechadzają się oczywiście u Segersa (i u Goudta), Rembrandt zaś wykorzystuje wyłącznie Segersowy pejzaż. Używa go jako tła dla grafiki przedstawiającej inną historię biblijną: „[Rembrandt] Przekształca rycinę Segersa *Tobiasz i Anioł w Ucieczkę do Egiptu*. Zupełnie przepracowuje prawą stronę kompozycji, wprowadzając tylko nieznaczne zmiany w pozostałych partiach”²⁵. Można powiedzieć, że dzieje recepcji *œuvre* Segersa otwiera rozdział dotyczący artystycznej działalności Rembrandta. Herbert w swoich notatkach nie poświęcił temu problemowi zbyt dużo miejsca, jednak pojawiają się czytelne sygnały,

²¹ J. Rowlands, op. cit., s. 20–21. Na ten temat zob. również: C. P. Schneider, op. cit., s. 16; J. G. van Gelder, op. cit., s. 27.

²² Zob. J. Rowlands, op. cit., s. 16–17.

²³ Na ten temat zob. J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966, s. 146–147.

²⁴ Cytat z Archiwum Zbigniewa Herberta, pochodzący z teczki oznaczonej sygnaturą: akc. 17857, t. 3, cz. 1, podpisanej „Rembrandt”.

²⁵ J. Rowlands, op. cit., s. 21.

które wskazują na to, że planował on zawrzeć w swoim eseju informacje na temat wpływu prac Segersa na twórczość Rembrandta.

Wrażliwość pisarza

Kolejną próbą ukazania Segersa na tle kulturalnych dokonań jego epoki jest poszukiwanie genezy niezwyklej pejzażów Holendra w kartezjańskiej teorii na temat powstania Ziemi. W notatkach poety pojawia się hipoteza mówiąca o możliwym oddziaływaniu filozofii Kartezjusza na wizję rzeczywistości przedstawioną na obrazach i rycinach Segersa, jednak to nie Herbert jest jej autorem. Wypisany przez niego fragment pochodzi z dość kontrowersyjnej, budzącej liczne wątpliwości monografii poświęconej holenderskiemu artyście: „SEGHERS – Descartes was contemporary of Seghers – and that he was the first to ascribe the origin of the earth to the cooling of an incandescent mass resulting in the formation of solid crust over a still hot nucleus” (Mali mistrzowie, AZH). Do listy lektur, na podstawie których Herbert przygotowywał się do pisania szkicu o Segersie, można zatem dodać kolejną pozycję – książkę Leo C. Collinsa, zatytułowaną *Hercules Seghers*. Badacz wyjaśnia swój kontrowersyjny zamysł:

Nie powinniśmy zapominać, że współczesnym Seghersa był René Descartes, że od późnych lat dwudziestych XVII wieku mieszkał on w Holandii, i że jako pierwszy powstanie Ziemi wywiódł z procesu zastygania żarzącej się masy, prowadzącego do uformowania twardej skorupy ponad nieustannie gorącym jądrem. Hercules Seghers, podróżujący artysta, który widział wulkaniczne regiony Włoch, i eksperymentator, który codziennie mógł obserwować efekt rozgrzewania i stygnięcia w mikrokosmosie swojej pracowni, mógłby być jednym z pierwszych wyznawców kosmologicznej hipotezy Kartezjusza, która o ponad sto lat wyprzedziła geologiczne teorie wulkanizmu Guettarda²⁶.

²⁶ L. C. Collins, op. cit., s. 83: „We should not forget that René Descartes was a contemporary of Seghers, that he had lived since the late twenties of the seventeenth century in Holland, and that he was the first to ascribe the origin of the

Ponieważ wypisany cytat nie został przez Herberta skomentowany, trudno określić stosunek poety do stawianych przez Collinsa tez. Być może fragment ten przykuł jego uwagę ze względu na kosmologiczną problematykę lub tyleż efektowne, co ryzykowne zestawienie Segers–Descartes²⁷, będące próbą wskazania filozoficznych podstaw twórczości Holendra. Notatki Herberta świadczą o tym, że pragnął on znaleźć jakąś zasadę organizującą twórczość Segersa, odpowiedzieć na pytanie, co leży u źródeł tej niezwyklej wizji świata. Kolejny raz pomocny okazał się tu Collins. Pośród zapisków Herberta odnajdujemy luźne stwierdzenia: „S. widział wulkany”, „był jak portrecista, który studiuje anatomię (anatomię pejzażu)”, „kosmiczny krajobraz” (Mali mistrzowie, AZH). Hipoteza dotycząca włoskiej podróży, w trakcie której Segers obserwował wulkany, pojawia się u Collinsa: „koegzystencja tego rodzaju skał ze skrzepniętymi, podobnymi do lawy²⁸ grudkami ziemi [...] może potwierdzać naszą opinię, że Segers, zanim przybył do Haarlemu, widział we Włoszech góry wulkanicznego pochodzenia²⁹”. Cały czas mamy do czynienia z przypuszczeniami, których celem jest ustalenie genezy dzieł Segersa. Dowodem na to, że Herbert wynotował te uwagi właśnie z pracy Collinsa, jest następujący fragment wydanej w 1953 roku książki:

earth to the cooling of an incandescent mass, resulting in the formation of a solid crust over a still hot nucleus. Hercules Seghers, the far-traveled artist who had seen volcanic regions in Italy, and the experimentalist who every day could observe the effect of heating and cooling in the microcosm of his laboratory, may have been one of the first believers in Descartes' cosmological hypothesis, which preceded by more than a hundred years Guettard's geological theories of volcanism”.

²⁷ Kartejusz swoje rozważania na temat powstania Ziemi i budowy jej wnętrza zawarł w IV części *Zasad filozofii*, zatytułowanej *O Ziemi*: R. Descartes, *Zasady filozofii*, przeł. i oprac. I. Dąmbska, Kęty 2001, s. 150–231.

²⁸ Podobne uwagi na temat pejzażów górskich Segersa pojawiają się w pracy Jacka Woźniakowskiego: „Te jego góry zbudowane są jakby z zakrzepłej lawy lub mułu czy nawarstwień podmorskich, albo może z odwiecznych jakichś minerałów, przeżartych wodą i słońcem”. J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995, s. 131.

²⁹ L. C. Collins, op. cit., s. 49.

Jeśli kształt Ziemi może być ujęty jako dająca się w matematyczny sposób rozwiązać funkcja kosmicznych sił, artysta, który przedstawia pejzaż, nie przekracza ograniczeń swego usankcjonowanego przedmiotu zainteresowania, kiedy myśli w kategoriach analitycznych i genetycznych. Można go porównać do portrecisty, który studiuje anatomię; zatem, mając w pamięci tę analogię, możemy nazwać Herculesa Seghersa anatomem pejzażu³⁰.

Herbert znajdujących się w książce sformułowań nie tłumaczył dosłownie. Wynotowując najważniejsze myśli, przeformułował nieco konkretne fragmenty; nie ulega jednak wątpliwości, że spostrzeżenia te pochodzą właśnie z pracy Collinsa. Innym kontrowersyjnym źródłem, z którego Herbert czerpał informacje na temat Segersa, jest, znajdująca się w teczce zatytułowanej „Seghers”³¹, książka Wilhelma Fraengera *Die Radierungen des Hercules Seghers*³². Na trop tej właśnie pracy naprowadza kilka śladów. Wśród notatek poety znajdujemy liczne cytaty z Biblii. Co charakterystyczne, wprowadzają one rodzaj napięcia, mrocznej atmosfery. Jako pierwszy pojawia się fragment *Księgi Hioba* (Hi 17,13–16):

Mam ufać? Szeol mym domem
w ciemności rozłożę swe łoża,
grobowi powiem: „mój ojciec”!
„Matko ma, siostró” – robactwu
właściwie, po cóż nadzieja
kto przedmiot ufności zobaczy?
Do Szeolu pójdzie on ze mną?
Razem się w proch obrócimy?³³

Kolejne fragmenty pochodzą z *Księgi Izajasza* (Iz 14,31; 13,5) – mowa o „spustoszeniu całej ziemi”, (Iz 13,20–22) – słowa wyroku na Ba-

³⁰ Ibidem, s. 85.

³¹ *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, s. 50.

³² Zob. W. Fraenger, *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, Leipzig 1984.

³³ Interpunkcję w cytatach pochodzących z Biblii uzgodniłam z wydaniem *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych (Poznań–Warszawa 1990).

bilon wieszczące, że nie będzie on „nigdy więcej zamieszkanym / / ani zaludnionym z pokolenia na pokolenie”; Ewangelii według św. Łukasza (Łk 21,20) – zapowiedź „bliskiego spustoszenia”; Księgi Mądrości (Mdr 17,20) – kreślony „obraz mroków”; Księgi Jeremiasza (Jr 4,23–26):

Spoglądałam na ziemię: oto zamęt, pustka;
na niebo – a było bez światła.
Spoglądałam na góry – a oto się trzęsą
i wszystkie pagórki zadrżały.
Spoglądałam – a oto kraj żyzny pustkowiec
I wszystkie jego miasta zburzone
przez Jahwe, przez Jego gniew srogi.

Następnie Herbert odsyła do Apokalipsy św. Jana (Ap 10,9) i raz jeszcze wynotowuje cytat z Księgi Hioba (Hi 30,3–7) – zostaje odmalowany w nim obraz „ziemi od dawna jałowej”. Miejszem wspólnych biblijnych wizji jest mrok, przepowiadane bądź spełnione zniszczenie, jałowość i bezludność. Nieprzypadkowo te cytaty z Pisma Świętego pojawiają się obok notatek na temat dzieł Segersa. Nieprzypadkowo też poeta decyduje się na dość enigmatyczny zapis: „[JOB i HERCULES]” (Mali mistrzowie, AZH). Herbert jest wyraźnie zainspirowany pomysłami interpretacyjnymi Fraengera:

W swojej książce z 1922 Wilhelm Fraenger podjął uderzającą, lecz – podkreśla Haverkamp Begemann – nieprzekonującą próbę wywiedzenia osobowości artysty z jego prac. Segers był dla Fraengera melancholijnym i fanatycznym grafikiem, samotnikiem w swoich czasach, „człowiekiem, który jednocześnie był zarówno Hiobem, jak i Herkulesem” i rozpoznał w nim postaci i sytuacje opisane w Biblii, w dziełach Strindberga i w innych miejscach. [...] Stworzona przez Fraengera interpretacja prac artysty, kombinacja poważnych, obiektywnych badań i poetyckiej imagacji, była niewątpliwie, jak przypuszczał Friedländer³⁴, ubarwiona osobowością samego pisarza³⁵.

³⁴ Zob. M. J. Friedländer, rec. książki Wilhelma Fraengera, „Kunstchronik Und Kunstmarkt” 1921, No. 12–13 (December), s. 208–209.

³⁵ E. Haverkamp Begemann, op. cit., s. 26. Nie tylko Haverkamp Begemann i Friedländer sceptycznie podchodzą do ustaleń Fraengera, również Ziemia zwracał

Za kolejny ślad, dowodzący znajomości pracy Fraengera, można uznać zanotowane przez Herberta sformułowania, związane z rozpowszechnionym w XVII wieku, przekoloryzowanym życiorysem Segersa: „Współczesne źródła: ubóstwo, melancholia”, „nigdy nie był za życia popularny” (Seghers, AZH). Haverkamp Begemann podejrzewa, że u podstaw wykreowanego przez Fraengera romantycznego mitu Segersa jako melancholika, artysty przekłętego, leżała biograficzna legenda przedstawiona przez Hoogstratena³⁶, wedle której Segers, zmagający się z przeciwnościami losu, nie zyskał uznania dla swojej twórczości, a późniejsze zainteresowanie jego rycinami nie szło w parze z sukcesem finansowym. W konsekwencji artysta szukał pocieszenia w alkoholu i umarł po tym jak pijany spadł ze schodów³⁷.

Van Gelder nawoływał, by „rodowodu” Segersa doszukiwać się „w historycznej przeszłości, a nie w psychologicznej teraźniejszości”³⁸. Można by przewrotnie stwierdzić, że przypadek biograficznej legendy ukutej krótko po śmierci Segersa przez Hoogstratena pokazuje, że czasem także „historyczna przeszłość” może stać się źródłem psychologicznych interpretacji. Takie odczytania – jak podkreślał Max J. Friedländer – rodzą niebezpieczeństwo odejścia od twórczości artysty i skupienia się na osobowości interpretatora, którego pisarskie *ego* budzi się i dopomina o swoje miejsce. Haverkamp Begemann, którego słowa uczyniłam mottem tych rozważań, przyznaje jednak literackim wizjom twórczości Segersa rację istnienia (pod warunkiem, że nie będą one traktowane jako źródło historycznej wiedzy), proponując, by widzieć w nich świadectwo pisarskiego przeżycia dzieła Holendra. I właśnie w takich kategoriach należy postrzegać wysiłki Herberta. Esej o Segersie miał zapewne stać się opowieścią, w której ujawnia się poetycka natura piszącego,

uwagę na to, że Fraenger w swoich psychologizujących rozważaniach zbyt daleko odszedł od „historycznego kontekstu”. A. Ziemia, op. cit., s. 114.

³⁶ E. Haverkamp Begemann, op. cit., s. 6.

³⁷ Odpowiedni fragment z pracy Hoogstratena *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* wydanej w Rotterdamie w 1678 roku przytacza A. Ziemia, op. cit., s. 112–113.

³⁸ J. G. van Gelder, op. cit., s. 70.

w której dzieło Segersa zostaje ukazane jako bliskie Herbertowi, naznaczone jego sposobem patrzenia. W tym kontekście nie powinien dziwić dobór lektur – obok rzetelnych prac historyków, poetyzujące i psychologizujące wywody, prowokujące erudycyjnymi, lecz często nieprzekonującymi hipotezami.

„Portrecista architektury” – Pieter Saenredam

Kiedy myślimy o czołowych przedstawicielach siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, nazwisko Saenredam nie przychodzi nam do głowy jako jedno z pierwszych. Na początku pojawiają się trzej wielcy – Johannes Vermeer, Rembrandt van Rijn i Frans Hals, następnie słynni pejzażyści (Jacob van Ruisdael, Jan van Goyen, Meinert Hobbema), malarze scen rodzajowych (Gerrit Dou, Gabriel Metsu, Pieter de Hooch) i martwych natur (Willem Heda, Pieter Claesz., Adriaen Coorte). Natomiast o stonowanych czy wręcz surowych dziełach Pietera Saenredama przypominamy sobie później, jakby artysta ten znajdował się na uboczu.

„Perspektywy” Saenredama

Saenredam zajmuje jednak w historii sztuki holenderskiej złotego wieku miejsce bardzo istotne¹. Jest bowiem uznawany za twórcę odrębnej gałęzi malarstwa architektonicznego – portretów rzeczywistych budowli. „Malarstwo architektoniczne jako niezależny gatunek było uprawiane od dziesięcioleci, ale – podkreśla Rob Ruurs – metoda pracy Saenredama tak radykalnie różniła się od praktyki jego po-

¹ O tym, że twórczość Saenredama jest ważnym „dopełnieniem” katalogu malarstwa holenderskiego złotego wieku, pisze Zbigniew Bieńkowski: „Leningradzki Ermitaż był [...] moim przewodnikiem po Holandii. Dziś, gdy spisuję te uwagi już po zwiedzaniu Amsterdamu, Hagi, Haarlemu, Leydy, Utrechtu i Rotterdamu, wiem, że był to przewodnik solidny. Ermitaż nie wszystkie zapewne wybitne indywidualności malarskie XVII-wiecznej Holandii prezentuje. Nie posiada Vermeera, nie posiada Saenredama. Wymieniam tych tylko malarzy, gdyż bez nich wizja Holandii nie może być pełna”. Z. Bieńkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*, w: idem, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 64.

przedników, że haarlemski mistrz może być postrzegany jako fundator nowego gatunku: »realistycznych« wewnątrz kościelnych»². Obrazy te przez historyków sztuki są nazywane również „perspektywami”. Określenie „perspektywy” jest ważne z dwóch powodów – ponieważ odsyła do geometrycznych zasad konstrukcji tych dzieł, ale także dlatego, że było używane już w czasach Saenredama:

Termin ten był w powszechnym użyciu w siedemnastowiecznych Niderlandach [...]. Aby dać tylko jeden przykład – pojawia się on w inwentarzu, przygotowanym przez Aegje Borst w Goudzie w 1664 roku, gdzie wymieniono „een perspectyff van Hoecgeest”. Chociaż termin ten był okazjonalnie używany do określania pejzaży, niemal wyłącznie dotyczy przedstawień budynków widzianych albo od wewnątrz, albo z zewnątrz³.

Autorzy katalogu *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century* proponują zatem, by także teraz dzieła, określane dotąd jako „obrazy architektoniczne”, nazywać „perspektywami”⁴. Jednym z najbardziej intrygujących twórców tego typu dzieł jest właśnie Saenredam. Nie dziwi więc fakt, że Zbigniew Herbert, pracując nad szkicem poświęconym Saenredamowi, przyznał temu małemu mistrzowi najwyższe miejsce wśród „portrecistów architektury”⁵:

Ktoś nazwał go /Nazwano go/ pierwszym portrecistą architektury /dodać należy, że portrecistą najwybitniejszym nie tylko w dziejach malarstwa/.

[...]

Saenredam był /i jest/ w moim przekonaniu największym malarzem architektury nie tylko w malarstwie /sztuce/ holenderskiej. (Saenredam, rkps 2, AZH)

² R. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, Amsterdam–Philadelphia–Groningen 1987, s. 49.

³ J. Giltaj, *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century*, w: *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century*, trans. Y. Rosenberg, eds. J. Giltaj, G. Jansen, Rotterdam 1991, s. 9.

⁴ Ibidem, s. 8–9.

⁵ Zob. J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966, s. 189.

Nawiązując do prac historyków sztuki, Herbert nazywa obrazy Saenredama „perspektywami”: „Saenredam utonął w architekturze, która stała się wyłącznym tematem jego obrazów. Z drobiazgową dokładnością i zmysłem poszukiwania istoty, syntezy, maluje swoje »perspektywy« wnętrza kościołów, a także publiczne budynki widziane z zewnątrz”⁶. Ruurs w tekście zatytułowanym *Sources of Saenredam's Knowledge of Perspective* stwierdza, że wiedzę dotyczącą zagadnień perspektywy Saenredam musiał zaczerpnąć „od jednego lub kilku współczesnych, zdolnych do niezależnego matematycznego myślenia”⁷, a nie z prac naukowych. Badacz mógł postawić taką tezę, ponieważ zachował się katalog książek, które znajdowały się w imponującej bibliotece Saenredama. Zważywszy na to, że spis tytułów liczył aż trzysta trzydzieści pozycji, dokumentujących między innymi zainteresowanie malarza „historią starożytną, historią Holandii, bieżącą polityką i religijnymi sporami rzymskich katolików i protestantów”, zadziwiający jest fakt, „jak niewiele książek posiadał Saenredam na temat perspektywy”⁸. Ruurs wymienia czterech możliwych nauczycieli malarza: Jacoba van Campen, Salomona de Braya, Bartholomeusa van Bassena i Pietera Wilsa. Szczególnie istotne okazują się kontakty z pierwszym z nich:

Poznali się w pracowni De Grebbera, gdzie obaj terminowali w latach 1612–1614. Wiemy, że jakiś czas później Saenredam wykonał dla Jacoba van Campen różnorodne zamówienia. Dla naszych rozważań jednak istotniejsze jest, że możemy dowieść, że Saenredam i Van Campen spotykali się w latach 1627–1628. Van Campen nie tylko, podobnie jak Saenredam, pomagał w przygotowaniu trzeciego wydania *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem* Ampzinga; namalował również portret Saenredama w 1628 roku, co sugeruje, że w tym czasie stosunki między dwoma artystami były przyjacielskie. A ponieważ Van Campen był zapewne biegły w zagadnieniach perspektywy, możemy z dużym

⁶ Z. Herbert, *Pieter Saenredam (1597–1665). Portret architektury*, w: idem, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008, s. 48. Dalej jako PS i numer strony.

⁷ R. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, s. 91.

⁸ Ibidem, s. 88–90.

prawdopodobieństwem widzieć w nim tego, który odkrył przed Saenredamem tajniki perspektywy⁹.

Herbert, podobnie jak historycy sztuki, skrupulatnie odnotowuje fakty składające się na biografię Saenredama. Na podstawie zebranych szczegółów chce przybliżyć jego osobowość twórczą:

Informacje /Wiadomości/ o życiu Saenredama są skąpe, ale można z nich wyczytać rzeczy istotne dla zrozumienia osobowości (tego) twórcy. Otóż jeszcze w czasie studiów malarskich /zawarł trwały związek przyjaźni/ zaprzyjaźnił się z wybitnym architektem Jacobem van Campen – twórcą amsterdamskiego ratusza, który zapewne wprowadził go w tajniki /perspektywy, matematyki/ geometrii. Tak więc Nie mógł to być przypadek. Saenredam wybrał swoją drogę świadomie, co więcej, na przekór swoim nauczycielom /mistrzom/, a także (zapewne na przekór) modzie, z góry rezygnując z nadziei na szybki sukces, sławę i dobra materialne. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Żaden szczegół, który może okazać się przydatny przy rekonstrukcji artystycznej drogi Saenredama, nie umyka uwadze poety: „Jego pierwszym zachowanym zamówieniem – notuje – były rysunki i mapy do książki poświęconej historii Haarlemu ~~jaką~~ zamówiona przez /pewnego duchownego i poetę/ (wielebnego Samuela Ampzing)” (Saenredam, rkps 2, AZH). Herbert stara się ukazać haarlemczyka jako twórcę świadomego swojego warsztatu i architektoniczno-malarskiego powołania. Jednak „przygoda” autora *Martwej natury z wężem* z tym holenderskim malarzem od początku nie przebiegała pod znakiem zachwytów i uniesień:

/Przed wielu laty/ Początkowo jego obrazy nie budziły mego zachwytu ani /ba, nawet/ zainteresowania. Niewielkie, powtarzające często ten sam motyw /przeważnie/ wnętrza kościołów, ubogie (tak mi się zdawało), przysa bezładne, pozbawione sztafażu, anegdoty, odpychały surowością i monotonną dokładnością. O ilez bardziej /kolorystycznie/ podobały mi się/ wówczas wnętrza kościołów, które malował Houckgeest

⁹ Ibidem, s. 86.

czy De Witte, ponieważ (mówiły więcej o życiu, a mianowicie to, że świątynie holenderskie nie były tylko miejscami /poświęcone/ kultu, ale) w sakralnych dekoracjach tętniło świeckie życie – pośród żebraków, rozbrykanych dzieci, /psów/, kupcy w dużych czarnych kapeluszach załatwiali interesy, a strojne kobiety wymieniały sąsiedzkie plotki. **A** W obrazach Saenredama – /panuje/ cisza. Chłód i przejrzystość szkła. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Jest to zatem historia miłości nie od pierwszego wejrzenia, miłości, do której się dojrzewa. Herbert przyznaje, że zaczyna dostrzegać i podziwiać Saenredama później niż innych siedemnastowiecznych małych mistrzów holenderskich. Początkowa obojętność pisarza wobec twórcy portretów architektonicznych wewnątrz przerodziła się z czasem w prawdziwą wierność:

Trudno mi powiedzieć ~~zacząłem~~ kiedy i dlaczego zacząłem interesować się tym malarzem ~~chyba przez wrodzoną przekorę, która w /odpychającym i mało atrakcyjnym/~~. Jego przyjaźń z wybitnym architektem epoki /twórcą amsterdamskiego ratusza/ Jacobem van Campen (~~zadzierzgnięta~~ /zawarta jeszcze w czasach nauki) wskazuje na to, że Saenredam wybrał swoją drogę świadomie, i na przekór swoim ~~mistrzom~~ nauczycielom i ~~chyba~~ modzie, i nadziejom na szybki sukces. To jest pierwszy rys zdecydowanej /silnej/ indywidualności.

[...]

Z przekory chyba zacząłem interesować się tym mało atrakcyjnym malarzem, a także z doświadczenia, które mówiło mi, że uroczy i pociągający Renoir w ostatecznym rachunku ma mniej do zaoferowania /jest uboższy od/ niż ~~odpychający~~ /obojętny/ Cézanne. Inaczej mówiąc, istnieją obrazy, które zachwycają nas od ~~razu~~ /pierwszego wejrzenia/ i takie, które nie (żebrzą o łaskę) /łakną/ naszego podziwu, a rozumienie ich wymaga cierpliwej pracy intelektu i wyobraźni. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Herbert podejmuje próbę rekonstrukcji biografii artysty. Co istotne, nie odwołuje się wyłącznie do odnalezionych przez historyków sztuki dokumentów, ale zdaje się również na podszepty własnej wyobraźni:

Chociaż nie znam żadnego portretu wizerunku tego malarza, łatwo mi stworzyć jego imaginacyjny portret, a nawet tryb życia i malowania. Tym łatwiej, że zachowało się trochę danych biograficznych o tym artyście tak /na pozór/ morderczo monotonna /wypranych z wszelkiej przygody i fantazji/ jakby i polotu dotyczyły. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Niektóre fragmenty szkicu Herberta można potraktować nie tyle jako biografię Saenredama, ile świadomie tworzoną legendę malarza. Herbert bowiem przywołuje fakty, które nie zostały ostatecznie potwierdzone lub wręcz są negowane przez większość współczesnych badaczy. Poeta rozpoczyna jeden z rękopisów słowami:

Od wieków mądrość ludowa nakazywała, aby chłopców dotkniętych upośledzeniem czy kalectwem kierować do określonych zawodów. I tak chromi zostawali kowalami, osiłki mocne, a przygłupie spędzały całe życie w gospodarstwie rodzinnym, wiodąc monotonne życie zwierząt pociągowych, garbatym zalecano kaligrafię i rysunek ze względu na związaną podobno z tym kalectwem anielską cierpliwość i piekielny upór. Tak stało się z małym Piotrem Saenredamem. (PS, s. 48)

Pisarz powiela w ten sposób „romantyczny” mit Saenredama jako garbusa. Hipoteza mówiąca o fizycznym upośledzeniu malarza zrodziła się w pierwszej połowie XX wieku. Była konsekwencją interpretacji portretu Saenredama (z 1628 roku) naszkicowanego przez jego przyjaciela, słynnego architekta – Jacoba van Campen:

Na podstawie tego portretu – nawiasem mówiąc, nie jest to jedyny portret Saenredama – w 1937 roku fizyk i historyk sztuki A. Welcker wypromował teorię, że Saenredam musiał być garbaty. „Duża głowa osadzona jest na krótkim tułowiu, pomiędzy uniesionymi ramionami. Także prawe ramię wsparte o krzesło, mogłoby wskazywać na bardzo niską posturę” – zgodnie z opisem Welckera. [...] Powołując się na te ustalenia, Swillens, specjalista od Saenredama, oraz inni badacze, wyznawali romantyczny pogląd, jakoby „ten zręczny i niezaprzeczalnie wnikliwy człowiek” z powodu swojej ułomności „chętnie stronił od świata,

uciekał przed nim, odnajdując ukojenie w odosobnieniu, ciszy i spokoju kościelnych wnętrz¹⁰.

Herbert utrzymywał, że nie zna żadnego wizerunku artysty, jednocześnie powtarzał informację, jakoby malarz był garbaty. Informację, która w pracach dotyczących twórczości Holendra pojawia się właśnie w kontekście portretu Saenredama naszkicowanego przez Jacoba van Campen. Okazuje się jednak, że poeta widział ten rysunek, dysponujemy bowiem notatką, w której opisuje on szkic wykonany przez przyjaciela malarza: „Zachował się jego portret rysunkowy wykonany przez Jacoba van Campen. Twarz o rysach suchych, wyrazistych, /napiętych/ ciemne, z uwagą patrzące oczy, małe usta. Mocno sklepiąta męska głowa osadzona na małym fatalnie zdeformowanym korpusie” (Saenredam, not 1, AZH). Teza o garbie Saenredama była potrzebna Herbertowi do tego, by udowodnić, że skrupulatność i upór artysty dawały się zaobserwować już w dzieciństwie, że od młodzieńczych lat chłopiec był przeznaczony do pracy wymagającej „anielskiej cierpliwości”. Domniemane kalectwo determinowało – zdaniem Herberta – twórczy rozwój Holendra. Wydaje się zatem, że poecie nie przeszkadzało wysnuwanie opowieści o Saenredamie z domysłów. Pisarz oczywiście nie przekraczał przy tym granicy prawdopodobieństwa:

Wymyśliłem nawet schemat jego życia. Saenredam zdawał się /sądziłem, że / – myślałem/ – pragnął zostać architektem, złośliwy los /czy nieszczęśliwy wypadek/ przeszkodził tym zamiarom. /Cóż mu pozostało/, zdegradowany do roli malarza, zgorzkniał zapewne, popisuje się teraz trochę pustą linearną wirtuozerią i poprawną wiedzą o geometrii, rozwiązywaniem zadań geometrycznych /z perspektywy/. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Intuicja Herberta, który dostrzegł u Saenredama zmysł nie tyle malarza, ile architekta, okazuje się zbieżna z opinią jednego z badaczy,

¹⁰ L. M. Helmus, *Portrait of Pieter Saenredam*, w: *Pieter Saenredam, The Utrecht Work. Paintings and Drawings by the 17th-Century Master of Perspective*, ed. L. M. Helmus, Los Angeles 2002, s. 93.

opublikowaną u schyłku XIX stulecia: „Hofstede de Groot wyraził się o portrecie Saenredama narysowanym przez Jacoba van Campen w 1628 roku: »Miał powierzchowność raczej architekta niż artysty«¹¹. Cokolwiek można by pomyśleć o tej wypowiedzi, niezaprzeczalny jest fakt, że Saenredam miał lepsze zrozumienie i wyczuwanie architektury niż oczekiwaliśmy od większości jego kolegów po fachu, malujących architekturę i rysujących widoki topograficzne»¹². Herbert posuwa się znacznie dalej, gdy stwierdza, że Saenredam „pragnął zostać architektem”. Spójrzmy na jeszcze jeden fragment, w którym poeta chce zwrócić uwagę na to, że u Saenredama najistotniejsza jest portretowana architektura:

Pewną sensację nie tylko wśród amatorów Saenredama wywołało ćwierć wieku temu odkrycie pierwszego obrazu mistrza *Chrystus wypędzający kupców ze świątyni*, jest to bardzo interesujący przykład ptaka uczącego się latać, malarza niepewnego swoich możliwości, nieopierzonego artysty na rozdrożu. Scena biblijna potraktowana została w osobliwy sposób. Grupę ludzi stanowi wąski jakby wyszywany szlaczek na samym dole obrazu. Postać Chrystusa i przeganianych przepukniów w stosunku do wnętrza, gdzie odbywa się całe zdarzenie, ma się jak 2 do 17. Owe gotyckie okna z maswerkami, parę nietoperzy, które mają zapewne wnosić element zgrozy. Całość przypomina raczej pochód ciągnionych za sznurek figurek z szopki niż autentyczne zdarzenie. Parę sal dalej ta sama scena malowana przez Jordaensa – wściekle splątanie pięści, łokci, ramion, obraz naładowany energią, jak fragment bitwy. Saenredam zrozumiał własną pomyłkę. Odtąd jego domeną będzie milczący bezruch. (PS, s. 49–50)

Sensacyjne dzieło Saenredama, o którym wspomina Herbert, to pochodzący z 1636 roku obraz *Chrystus wypędzający kupców ze świątyni* ze zbiorów Statens Museum for Kunst w Kopenhadze. Nie jest to najwcześniejsze malowidło Holendra – pierwszy obraz artysty po-

¹¹ C. Hofstede de Groot, *Utrechtsche kerken. Teekeningen en schilderijen van Pieter Saenredam*, Haarlem 1899, s. 4.

¹² A. de Groot, *Pieter Saenredam's View of Utrecht Churches and the Question of Their Reliability*, w: *Pieter Saenredam, The Utrecht Work*, s. 34.

chodzi bowiem z 1628 roku¹³. Błędną informację na temat kopenhaskiego obrazu Herbert zaczerpnął z katalogu *Saenredam 1597–1665. Peintre des Églises*, towarzyszącego wystawie prac haarlemczyka w Institut Néerlandais w Paryżu, która trwała od 31 stycznia do 15 marca 1970 roku. Zachowała się notatka świadcząca o tym, że poeta miał w ręku ten katalog:

S. *Le Christ chassant les vendeurs du temple* / 1626
wystawa w instytucie holenderskim 3 I–15 III 1970
1926 – po raz pierwszy ukaz[any]. (Saenredam, not 1, AZH)

Na paryskiej wystawie *Chrystus wypędzający kupców ze świątyni* był eksponowany po raz pierwszy. Poeta konstatuje, że obraz został odkryty „ćwierć wieku temu”. Możemy zatem przypuszczać, że Herbert pracował nad szkicem o Saenredamie w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W innym rękopisie odnajdujemy jeszcze jeden opis tego obrazu:

Stosunkowo niedawno odkryto obraz Saenredama *Chrystus wypędzający przekupniów ze świątyni*. Data rok 1626. S. miał wówczas 29 lat. Jest to prawdopodobnie jego debiut malarski i jak większość debiutów trochę zabawny, nieporadny i wzruszający. Pod ścianą bocznej nawy gotyckiego kościoła grupa postaci w ucieczce ucieka przed Zbawicielem, trzymającym w podniesionej ręce coś w rodzaju nahajki. ~~Wszystko to przedstawione~~ Przedstawione postaci przypominają figurki z gliny, całość jest mało ekspresyjna i artysta, pragnąc dodać wzmocnić efekt /napięcie/, dodał dwie polatujące /w górze/ sowy. Przypomniałem sobie obraz Jacoba JORDAENSA o tej samej tematyce niesamowicie skłębione pięści, łokcie, ramiona i głowy /miotają się/ niczym karpie w przerebli. Nigdy nie udało mi się doliczyć, ile osób bierze udział w tym /zamęcie/ zamieszaniu /splątaniu/. Saenredam musiał dość wcześnie i sam dojść do przekonania, że jego talent nie bardzo idzie w parze z malarstwem biblijnym czy historycznym i ludzkie postaci w jego obrazach

¹³ Na ten temat zob. *Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam Published on the Occasion of the Exhibition Pieter Jansz. Saenredam 15 September–3 December*, Utrecht 1961, s. 12, 98–99.

malował odtąd /ktoś inny/ koledzy A. Ostade i Jan Both. (Saenredam, rkps 4, AZH)

W paryskim katalogu obraz *Le Christ chassant les vendeurs du temple* został opatrzony następującym komentarzem:

Datowany na 1626 rok.

Deska – 45 × 31.75 cm.

Dzieło to, nieznanne aż do dziś, nosi najwcześniejszą datę spośród wszystkich obrazów malarza. [...] Postaci namalowane zostały z większą starannością niż zazwyczaj [...]¹⁴.

Informację, mówiącą, że obraz powstał w 1626 roku, podaje w wątpliwość Walter A. Liedtke w opublikowanym w 1976 roku artykule *Faith in Perspective. The Dutch Church Interior*. Badacz pisze, że obraz w rzeczywistości jest datowany nie na 1626, ale 1636 rok i podkreśla, że kopenhaskie muzeum uznało datę 1636 jako właściwie odczytaną¹⁵. Dużo radykalniejszą opinię na temat kopenhaskiego płótna mają Gary Schwartz i Marten Jan Bok, autorzy monografii *Pieter Saenredam. The Painter and His Time* i zamieszczonego w niej *catalogue raisonné* dzieł Holendra. Badacze nie włączają tego obrazu do katalogu, stwierdzają bowiem, że *Chrystus wypędzający kupców ze świątyni* (tytułowany przez nich jako *Chrystus wypędzający kupców ze świątyni we wnętrzu kościoła z elementami przypominającymi kościół św. Bawona*) nie wyszedł spod pędzla Saenredama:

Lewa strona kompozycji została zidentyfikowana jako zewnętrzna ściana Kaplicy Browarników, zaś prawa chór kościoła św. Bawona. Ta niemożliwa konstelacja architektonicznych cech – konkludują – praktycznie wyklucza możliwość, jak sądzimy, że kompozycja ta jest dziełem Saenredama. Mogła być wykonana przez jakiegoś haarlemskiego artystę, który wiedział, że Saenredam malował ten kościół¹⁶.

¹⁴ Saenredam 1597–1665. *Peintre des Églises*, Paris 1970, s. 26.

¹⁵ W. A. Liedtke, *Faith in Perspective. The Dutch Church Interior*, „The Connoisseur” 1976, Vol. 193, No. 776, s. 127–128, 133.

¹⁶ G. Schwartz, M. J. Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, The Hague 1990, s. 120.

Warto również dodać, że Schwartz i Bok nie rozstrzygają kwestii znajdującej się na obrazie daty. Podają informację, że dzieło to datowane jest na rok „16[.]6”¹⁷. Teza Herberta, że Saenredam rozpoczął swoją karierę od niezbyt udanej sceny biblijnej, powinna zostać podana w wątpliwość. Wydaje mi się jednak, że dla poety jest istotny przede wszystkim fakt, iż porównanie odkrytego na paryskiej wystawie obrazu Saenredama ze znajdującym się w Luwrze¹⁸ dziełem Jacoba Jordaensa *Chrystus wypędzający kupców ze świątyni* (ok. 1650) wypada na niekorzyść haarlemczyka. Herbert chciał zapewne w efektowny sposób wyjaśnić, dlaczego Saenredam zrezygnował z klasycznych „historii” i całkowicie poświęcił się z pozoru „mało atrakcyjnym” tematowi. Wszystkie te ustalenia (mimo że nie zawsze potwierdzone) składają się na spójny wizerunek Saenredama jako „portrecisty architektury”:

Saenredam nie należał do był skrajnym przeciwieństwem tego, co nazywamy „naturą rzeką”, a co według romantycznych pojęć jest synonimem „prawdziwego artysty” *inaczej mówiąc*. Jego twórczość, bez wzlotów i upadków, przypomina drogę człowieka, który idzie prosto i bez wahań. Wybrał jeden temat /jednego bohatera/ i pozostał mu wierny do końca życia. Można /oczywiście/ powiedzieć, że *wielu* większość innych malarzy współczesnych malarzy holenderskich *nie* /uprawiało również/ jeden rodzaj malarski, ~~ale on~~ podział na gatunki był podobny do podziału na branże w kupiectwie – pejzażysta nie malował portretów, a malarz martwych natur scen rodzajowych – a jednak upór, konsekwencja Saenredama, miał w sobie coś z heroicznego maniactwa. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Herbert czyni tu wyraźną aluzję do słów, których autorem jest Cornelis de Bie. Pozostawia trop prowadzący właśnie do tego autora, wynotowując odpowiednią informację z książki Jakoba Rosenberga, Seymoura Slive’a i Engeberta Hendrika ter Kuile’a *Dutch Art and*

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ W Luwrze znajduje się inny obraz Saenredama, pochodzący z 1630 roku *Widok chóru kościoła św. Bawona w Haarlemie z fikcyjnym grobem biskupa*. Zob. *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, éd. J. Foucart, É. Foucart-Walter, Paris 2009, s. 253.

*Architecture 1660 to 1800*¹⁹: „pierwsza biografia Saenredama jeszcze za jego życia w r. 1662, której autorem jest CORNELIS de BIE, pisze, że S. od roku 1628 poświęcił się całkowicie rysowaniu kościołów z zewnątrz i wewnątrz z natury” (Saenredam, not 1, AZH). Cytat, na który powołuje się poeta, pojawia się również w książce Ruursa *Saenredam. The Art of Perspective*:

W swoim *Gulden Cabinet (Złotym Gabinecie)* z 1661 Cornelis de Bie mówi nam o okresie formacyjnym malarza co następuje: „Pieter Saenredam i jego matka przenieśli się do miasta Haarlem w 1608 roku, gdzie 10 maja 1612 roku zaczął on terminować u Mistrza Fransa Peetersa de Grebbera, który uczył go rysunku. We właściwym czasie zaczął również malować ze swoim Mistrzem i ćwiczył tak rzetelnie, że około 1622 roku nie potrzebował już dłużej wskazówek. Po tym jak opuścił wspomnianego Mistrza, sam pracował tak wytrwale, że 24 kwietnia został włączony w poczet członków Gildii jako samodzielny Mistrz w sztuce malowania. Około 1628 roku ostatecznie poświęcił się wyłącznie malowaniu perspektyw, kościołów, ratuszów, krużganków i tym podobnych rzeczy – zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz”²⁰.

W Herbertowych notatkach do eseju o Saenredamie odnajdujemy różne propozycje tytułu szkicu, w których haarlemczyk jest określany, po prostu, jako twórca „perspektyw” lub – zgodnie z tym, co pisał de Bie – jako niezwykle pracowity i rzetelny artysta. Opracowany przez Barbarę Toruńczyk jeden z nieukończonych rękopisów został wydany pod tytułem *Pieter Saenredam (1597–1665). Portret architektury*, przy czym – jak czytamy w nocie *Od wydawcy* – ujęte w nawias daty narodzin i śmierci Holendra nie pochodzą od poety, ale zostały dodane przez redakcję „Zeszytów Literackich”²¹. Dwie inne propozycje Herberta – zbliżone do siebie – eksponują upór i solid-

¹⁹ Zob. J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, op. cit., s. 189.

²⁰ R. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, s. 85. Ruurs cytuje fragment biografii malarza z wydania o rok wcześniejszego niż to, na które powołuje się Herbert: C. de Bie, *Het Gulden Cabinet vande edel vry Schilder Const.*, [s. l.] 1661, s. 246.

²¹ Zob. *Od wydawcy*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 27.

ność²² malarza: *Bardzo dokładny Pan Saenredam i Bardzo cierpliwym Pan Saenredam*. Pisarz posuwa się nawet dalej i nazywa go nudziarzem: „Chyba nudziarz albo, grzeczniej powiedziawszy, pedant /-> samotnik” (Saenredam, not 1, AZH). Herbert oczywiście odnajduje dowody tej pedantyczności:

Nie ma chyba /Trudno znaleźć/ w dziejach sztuki artystę, który by z taką otwartością objawiał /światu/ tajniki swojej sztuki, pracę nad ściślej mówiąc, genezę powstania poszczególnych obrazów. /Był chyba samotnikiem / Był samotnikiem, człowiekiem pochłoniętym jedną pasją/ Nie pisał pamiętnika, ale jego prawdziwym dziaruszem są skrupulatne /kaligraficzne/ notatki, którymi opatrywał szkice (rysunki). Stanowiły one nieodmiennie pierwsze stadium pracy malarza, tym czym dla architekta są rzuty perspektywiczne budowli. W jego rodzinnym Haarlemie w fundacji Teyler zachował się rysunek /przedstawiający/ *Stary Ratusz w Amsterdamie* zaopatrzonej taką oto legendą:

„Zrobiłem ten rysunek na podstawie dużego i dokładnego rysunku, który wykonałem z natury tak dokładnie /wiernie / ściśle / doskonale/, jak to było /tylko/ możliwe na karcie średniej wielkości o wymiarach 15½ cala wysokości i 20 cali szerokości w roku 1641 w dniach 15, 16, 17, 18, 19 lipca, pracując wytrwale od rana do nocy”²³.

²² Na ten temat zob. A. de Groot, op. cit., s. 33–34 (podrozdział *The Question of „Reliability”*).

²³ Herbert przytacza rzeczywistą notatkę Saenredama znajdującą się pod szkicem amsterdamskiego ratusza, należącym do zbiorów Teyler’s Foundation w Haarlemie. Pełen tekst brzmi: „Ten szkic zrobiłem na podstawie dużego i gotowego rysunku, który wykonałem z natury, oddając wszystkie jego kolory najdokładniej jak umiałem na papierze średniej wielkości, 15½ cala wysokości i 20 cali szerokości miary stóp kennemer [jednostka miary używana w Kennemerland i Haalemie – przyp. M. Ś., na podst.: *Pieter Saenredam. The Utrecht Work*, s. 57], 15, 16, 17, 18, 19 i 20 lipca 1641 roku, pracując gorliwie od rana do nocy. 7 lipca 1652 roku ten sam stary ratusz miejski spłonął w ciągu 3 godzin, przy tym żaden inny budynek [nie został zniszczony]. W 1657 roku wykonałem obraz na podstawie gotowego rysunku na desce składającej się z dwóch klepek, o rozmiarze wspomnianym wyżej. 30 lipca 1658 skarbnicy miasta Amsterdam, Johan Huijderkoper i Dr Tulp, zaakceptowali ten obraz, zgodnie z poleceniem czcigodnego burmistrza, płacąc za to [skreślenie] sumę 400 guldenów panu R Karelowi Godinowi 31 lipca 1658 roku, z przyjaźnią i uprzejmością, dodając, że będą pamiętać o mnie w przyszłości i decydując, że dzieło to będzie wisiało w szacow-

Czytając to wyznanie /prozaicznego rachmistrza/ dla mnie wzruszające (dla innych być może naiwne / komiczne / śmieszne), ktoś może dojść do wniosku, że Saenredam-artysta hodował w sobie małą duszyczkę buchaltera, albo, co gorsza, zabiegał o łaskę potomnych, ~~pp~~ ~~pisując się~~ chwalcąc swoją niezmordowaną pracowitością i zegarmistrzowską dokładnością. Nic bardziej błędnego niż takie przypuszczenie (o świadczą o tym następujące fakty).

Otóż stary ratusz amsterdamski, o którym mowa, spłonął z niewiadomych przyczyn /doszczętnie/ w nocy z soboty /6/ na niedzielę 7 lipca roku 1652. Szesnaście lat po ~~zniszczeniu~~ ~~budowli~~ /~~tym wypadku~~/ wykonaniu pierwszego szkicu /Pieter Saenredam/ odbudował w olejnym obrazie ~~które~~ nieistniejącą już budowlę kamień pod kamieniu, od fundamentów aż do dachu, nie zapominając o rysach na murze, o chwastach, które zagnieździły się na gzymsie, o śmiesznej rynnie przytwierdzonej [?] między ~~podziemiem~~ /parterem/ a pierwszym piętrem, a także o kilku postaciach siedzących spokojnie pod arkadami. ~~feszcze~~. A nad tym wszystkim jest ~~spokojne~~ /niewzruszone/ wieczorne niebo, białe, lekkie obłoki.

Tak więc cały ten /przytoczony/ długi napis na szkicu wykonanym z natury nie jest ~~ani pochwałą, ani~~ (niczym innym jak świadectwem wiarygodności), stwierdzeniem, że malarz mówi całą prawdę i tylko prawdę bez upiększeń i fantazji, opierając się nie na ~~zawodnej~~ /kruchej/ pamięci, ale na niezawodnej, precyzyjnej /zrobionej przez siebie/ dokumentacji ~~jaką zabranej~~ ~~zniszczeniem~~ ~~budowli~~. Ale ~~gdyby~~ /czy/ Saenredam był tylko cierpliwym inwentaryzатorem (nie zasłużyłby na uwagę artysty wielkiej miary do ogromnej rzeszy) budowli swego czasu? (Saenredam, rkps 2, AZH)

Poetę szczególnie interesuje w tym kontekście problem pamięci. W bardzo prosty sposób wyjaśnia, dlaczego portretowane przez Saenredama wnętrza kościołów są poddane swoistej idealizacji. Dzieje się tak za sprawą dystansu czasowego:

To, co zostało powiedziane, nie budzi zdziwienia, jest normalne, banalne nawet, zgadza się z praktyką wielu innych malarzy. Zdumiewający jest fakt, że pomiędzy pierwszym szkicem a gotowym obrazem minęło

nym pokoju burmistrza". *Perspectives*, s. 140. Na ten temat zob. również: *Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam*, s. 50–57.

16 lat. I nie jest to żaden wyjątkowy przypadek w twórczości Saenredama. Pierwszą reakcją na tę nienormalność jest przypuszczenie, że obrazy długo dojrzewały w świadomości, że artysta poddawał je /przepuszczał je przez równe/ pracy /siłom/ pamięci, że ~~mijające~~ ~~dziesięciolecia~~ /Tak/ wymazywały szczegóły nieistotne natomiast /istotne/ utrwaliły się. Wiem jednak, że pamięć rządzi się chimerycznymi prawami. Z Myken pamiętam dobrze muzeum, ale również pogrzeb, który zatrzymał się na ulicy. W otwartej trumnie niesiono nieboszczyka.

Pierwszą reakcją na tę długą przerwę między pierwszym rysunkiem a skończonym dziełem jest przypuszczenie, że Saenredam ufał czemuś, co można nazwać oczyszczającą siłą pamięci, że sam upływ czasu zaciera szczegóły nieistotne, a zatrzymuje ważne, że ornamenty opadają, a pozostaje naga /konstr/. (Saenredam, not 2, AZH)

Tezę o zaufaniu Saenredama do „oczyszczającej siły pamięci” Herbert, przywołując swój pobyt w Mykenach, odnosi również do własnych doświadczeń. Co więcej, stara się wytłumaczyć – podobnie jak we fragmentach eseju o Duysterze – dlaczego wspomnienia o obrazach są zwodnicze. Elementy, takie jak kolor czy gra świateł, trudno dokładnie uchwycić nawet wówczas, gdy stajemy twarzą w twarz z dziełem sztuki. Wszelkie próby rekonstrukcji tych szczegółów muszą więc zakończyć się niepowodzeniem:

Obraz jest odrębnym /autonomicznym/ światem, w którym obowiązują /podlega/ inne prawa ~~gravitacji~~ /ciężenia/ inna od otaczającej nas perspektywy, własnym światłem. ~~Kiedy odchodzimy~~ Jest tu i tylko tutaj /w tym jednym jedynym miejscu wszechświata/, gdzie przybito go gwoździem do ściany /stoimy przed nim / rzadko opuszcza to miejsce na krótkie postoje. Odchodząc od niego, doświadczamy, jak szybko gaśnie wspomnienie kolorów, zostaje zaledwie tonacja /niejasne wspomnienie tonacji/ i co najwyżej ogólny zarys kompozycji. (Saenredam, not 1, AZH)

Stąd puste miejsca, które pojawiają się w pamięci poety, gdy stara się odtworzyć kolorystykę „perspektyw” Saenredama. Zadanie jest dodatkowo utrudnione, ponieważ haarlemczyk – podkreśla Herbert – „jest znakomitym kolorystą. Tę cechę jego obrazów doceniono stosunkowo niedawno, porównując go z Fabritiusem i Vermeerem.

Przywołany wspomnieniami S. jak wszystko szarzeje” (Saenredam, not 1, AZH). By nie być zdany wyłącznie na zawodną pamięć, trzeba od czasu do czasu mieć możliwość obcowania z oryginałem:

Wystarczy jednak, że stanę (oko w oko) z przed którymś dawniej widzianym czy nowo spotkanym obrazem /dziełem/ S., abym uświadomił sobie [na czym] polegają luki mojej kolorystycznej pamięci. Bardzo trudno przechować w oku to, co jest kolorem jasno zdefiniowanym, a jednocześnie subtelnym. Pod powierzchnią pozornej białej szarości obrazów Saenredama tętnią zieleń, błękity, brązy i nasycone czernie. /Ich efekt/ wzmacnia jeszcze wyszukaną fakturą, która waha się od powierzchni gładkich jak **polerowany** perła do **powierzchni** płaszczyzn chropowatych, chłonących światło. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Saenredam z jednej strony wymyka się, z drugiej jednak – otwiera przed widzem drzwi swojej pracowni. Podjęty przez Herberta trud „oswajania” haarlemczyka był równoznaczny z gruntownymi studiami dotyczącymi jego życia i – przede wszystkim – twórczości.

Tajniki warsztatu

Poeta w pewnym momencie zdał sobie bowiem sprawę z tego, że, analizując prace Holendra, jest w stanie odkryć niektóre tajniki jego warsztatu, zrekonstruować – krok po kroku – artystyczną metodę, znaleźć precyzyjną odpowiedź na pytanie „jak”, a nie wyłącznie „co” malował: „Szczęśliwy przypadek sprawił, że do większości obrazów zachowały się szkice. Nie brak właściwie nic, co byłoby bardzo rzadkie. Niezwykła jest natomiast systematyczność i skrupulatność prac przygotowywanych, co pozwala na wnikięcie w jego osobliwą metodę malowania” (PS, s. 48). Fakt, że do dziś przetrwały rysunki Saenredama, będące – zdaniem Herberta, ale i większości badaczy – pierwszym stadium pracy, której punktem dojścia był obraz, poeta postrzega jako cudowne zrządzenie losu. Okazuje się jednak, że zachowały się one niezupełnie przez przypadek. Michiel C. Plomp w artykule *Pieter Saenredam as a Draughtsman* przekonująco dowodzi, że rysunki te wchodziły w skład kolekcji rycin Saenredama i na

odwrocie były opatrzone przez artystę numerem inwentarzowym²⁴. Na podstawie odkrycia Plompa można wykazać, że mają one również status autonomicznych dzieł sztuki. Co więcej, także w opinii Saenredama, włączającego te rysunki do prywatnych zbiorów, były samodzielnymi obiektami kolekcjonerskimi. Z kolei Herbert podkreśla ich niesamodzielność (przeciwstawiając im samowystarczalne szkice Rembrandta), podporządkowanie nadrzędnemu celowi – malowidłu; traktuje je wyłącznie jako studia przygotowawcze, dokumenty, w których zostają odsłonięte tajniki warsztatu malarza:

(Studiując jego) /Jego/ rysunki (zebrane w gabinetach rycin wielu muzeów można dojść do wniosku), że stanowił /były one/ one tym, co u malarzy fresków szkieletowane kreślone sepią główne układy kompozycji, które później artysta wypełni kolorem nada /kształt kontury/ jej głębię i wyrazistość. W porównaniu z rysunkami Rembrandta tak samowystarczalnymi /samoistnymi/ i skończonymi jako dzieła sztuki, prace Saenredama są suche, dokładnie jakby wyszły spod ręki kreślarza, a w dodatku /o zgrozo/ z wyraźnie /zaznaczoną/ linią horyzontu, na której znajdują się oczy rysującego i oraz głównego punktu /zbiegu/ linii wzrokowych. /Mają zatem charakter roboczy/ Są to więc rysunki robocze i zastanawiająca jest skrupulatność, z jaką artysta przechowywał je, jakby były one dowodem tożsamości oryginału i wyobrażenia dzieła mistrza. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Herbert wręcz deprecjonuje artystyczne walory rysunków Saenredama. Uznaje ich wartość wyłącznie dlatego, że są one punktem wyjścia dla obrazów. Poeta postrzega twórczość rysunkową Holendra jako rzemiosło kreślarza. Wyklucza szkice z *œuvre* artysty, wskazując na ich roboczy charakter. Traktuje je jako kuriozum. Wytyka Saenredamowi, że zaznacza linię horyzontu i wskazuje punkt obserwacyjny oraz punkt zbiegu linii perspektywicznych – na rysunkach Saenredama można odnaleźć wpisaną w okrąg kropkę, oznaczającą oko artysty. Rodzi się przypuszczenie, że Herbertowi trudno pogodzić się z faktem, że Saenredam w tak bezpretensjonalny sposób ujawnia

²⁴ Zob. M. C. Plomp, *Pieter Saenredam as a Draughtsman*, w: *Pieter Saenredam, The Utrecht Work*, s. 69–71.

nia metody swojej pracy. Co więcej, tym razem nie powtarza tezy o „szczęśliwym przypadku”, który sprawił, że zachowały się rysunki Holendra, wręcz przeciwnie, zadziwia go „skrupulatność, z jaką artysta przechowywał je”. Należy zatem zastanowić się, czy Herbert rzeczywiście cieszy się, że zachowały się materiały, pozwalające odkryć tajemnicę twórczości jednego z jego małych mistrzów, czy ubolewa nad tym, że tajniki malarskiego warsztatu, które zawsze pozostawały częściowo niedostępne, w przypadku dzieł Saenredama są widoczne jak na dłoni?

Herbert, rzecz jasna, podejmuje próbę odtworzenia etapów pracy Saenredama nad obrazem. Nie ma w tym niczego niezwykłego, większość historyków sztuki badających twórczość Holendra przybliża ten kilkustopniowy proces. Jedną z najbardziej szczegółowych rekonstrukcji odnajdujemy w tekście Ruursa *Saenredam's Perspective Constructions*:

Saenredam wykorzystywał stałą procedurę malowania kościelnych wnętrz. Rozpoczął zawsze od wykonania rysunku na miejscu [...]. Robił to bez pomocy żadnych technicznych środków, nawet bez linijki. Następnym krokiem było dokonanie pomiarów wszystkich architektonicznych elementów widocznych na rysunku [...]. W ten sposób zamieniał czasem surowe rysunki w doskonale wymierzone szkice [...]. Wówczas przygotowywał staranny rysunek konstrukcyjny, tego samego rozmiaru co obraz, który planował później namalować. Rysunek był wykonywany z określonej perspektywy, przy użyciu cyrkla oraz linijki i bazował na precyzyjnych pomiarach kościoła. Ten szczegółowy rysunek był kreślony zwykle dokładnie z tego samego punktu obserwacyjnego co początkowe studium.

Kiedy rysunek konstrukcyjny był skończony, Saenredam poprawiał linie wyznaczające formy architektoniczne (nie linie pomocnicze, które wykorzystywał do konstruowania perspektywy) atramentem. Wówczas zaciemniał tył rysunku konstrukcyjnego węglem drzewnym lub kredą, przytwierdzał rysunek do deski pokrytej białym gruntem i prowadził ostry przyrząd po wszystkich istotnych liniach. Węgiel drzewny na odwrocie rysunku działał jak rodzaj kalki; w ten sposób Saenredam sprawiał, że rysunek na białym gruncie deski był identyczny z rysunkiem konstrukcyjnym, ale nie miał już linii pomocniczych.

Wykorzystując to odbicie jako szkic pomocniczy, malował końcowy obraz²⁵.

Poeta najprawdopodobniej zdawał sobie sprawę z „kopiowania” przez Saenredama rysunku konstrukcyjnego, zaprzeczał jednak, jakoby artysta mógł uprawiać taki proceder:

W gabinecie rycin /muzeum jakiego/ księcia Antona-Ulricha w Brunszwiku znajduje się rysunek, który /na pierwszy rzut oka/ zdaje się odpowiadać dokładnie /znajdującemu się w zbiorach holenderskich/ obrazowi *Wnętrze kościoła św. Marii w Utrechcie*²⁶. W dodatku rysunek posiada małe otwory i idące wzdłuż głównych linii ~~kom~~ perspektywicznych ~~obrazu~~ /osi konstrukcji przedstawionej architektury/, eo. Nasuwa się przypuszczenie, że Saenredam nakładał swoje dokładne szkice z natury /na płaszczyznę obrazu/. Cały proceder malarski polegał /już tylko/ na wypełnianiu kolorem wypełnianiu /płaszczyzn płótna (w istocie były to linie)/ ~~kolorem płaszczyzny malarskiej /płótna/...~~ Otóż tak nie było i tu dochodzimy do sedna sztuki Saenredama: gotowego produktu, czyli obrazu /ostatecznej wersji dzieła, czyli obrazu/.

Jego obrazy nie były nigdy /prostą zwykłą/ kopia, odbitką /kalką/ pracowitych /Wiemy, że było ich wiele/ studiów z natury. Przypominały raczej precyzyjny ~~naukowy~~ opis zjawiska, z którego po żmudnych pracach /i eksperymentach/ uczony wyciąga wnioski ogólne. Między pierwszym rysunkiem jakiegoś kościelnego wnętrza a skończonym obrazem rozpościerają się ~~niezrozumiały~~ okres wielu lat /niezmiernie długi okres całych lat/. Mrówcza pracowitość malarza /S./ wyklucza, że w tych „przerwach” artysta oddawał się /on/ słodkiemu

²⁵ R. Ruurs, *Saenredam's Perspective Constructions*, w: *The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665). Conservation and Technique*, eds. J. R. J. van Asperen de Boer, L. M. Helmus, Utrecht 2000, s. 13.

²⁶ Do rozważań Herberta wkradł się błąd – otóż rysunek konstrukcyjny przedstawiający *Wnętrze kościoła św. Marii w Utrechcie* z 8 stycznia 1637 roku znajduje się w Holandii w utrechckim archiwum (Het Utrechts Archief, nr inw. TA Id 4.3), zaś obraz olejny ukończony 20 kwietnia 1638 roku należy do zbiorów Herzog Anton-Urlich Museum w Brunszwiku (nr inw. 424). Zob. A. de Groot, *View Through the West Part of the Nave of the Mariakerk in Utrecht from South to North* (nr kat. 12), L. M. Helmus, *View Through the West Part of the Nave of the Mariakerk in Utrecht from South to North* (nr kat. 14), w: *Pieter Saenredam, The Utrecht Work*, s. 124–126, 132–134.

lenistwu. Wręcz przeciwnie, ~~były to~~ /poświęcał/ z pewnością /cały ten/ czas /energię i [?]/ na ~~dokładne~~ studia matematyczne ~~przenosił~~ /przemieniał/ perspektywę architektury na perspektywę obrazu, oczyszczał pierwotne rysunki z rzeczy przypadkowych, aby dojść do wizji czystej, do esencji, syntezy, istoty. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Porównując efekty następujących po sobie faz procesu twórczego Saenredama, Herbert po raz kolejny podkreśla, że „sednem sztuki” haarlemczyka jest obraz olejny; umniejsza w ten sposób znaczenie prac przygotowawczych. Ich wartość zostaje zdegradowana przede wszystkim dlatego, że malarska reprezentacja nie jest dokładnym odwzorowaniem rysunku, ale znaczącym przekształceniem jego elementów. Należy jeszcze dookreślić, który rysunek poeta miał na myśli – Herbert zaznacza bowiem, że niezaprzeczalny jest fakt, iż obrazy Holendra nie są odbiciem jego „studiów z natury”. Jednak jako przykład podaje nie ten pierwszy szkic, robiony na miejscu, ale rysunek konstrukcyjny (kompozycyjnie bardzo zbliżony do obrazu). Można zaryzykować tezę, że pisarzowi chodziło o to, by dowieść nietożsamości wszystkich szkiców przygotowawczych z ostatecznym dziełem, które – w porównaniu z nimi – zostaje „oczyszczone”. „Proces oczyszczania, destylacji – podkreśla Herbert – jest tylko jednym z zabiegów znamionujących drugą fazę Saenredamowskiej pracy artystycznej. Saenredam jakby poczuł się architektem, pogrubia lub wysmukla, tworzy, zmienia stosunek długości do szerokości nawy bocznej – a wszystko są to zmiany minimalne, bo portret musi być podobny, ale nie identyczny” (Saenredam, not 1, AZH). Dochozimy w ten sposób do, szczególnie dla Herberta istotnego, elementu procesu twórczego Saenredama – destylacji. Herbert wyodrębnił w artystycznej procedurze Saenredama trzy etapy: „rysunek z natury”, fazę „konstruktywistyczną” i punkt dojścia – obraz olejny:

3 fazy pracy:

dokładny szkic z natury,

konstruktywistyczny szkic z liniami perspektywy zbieżnej i punktami, które nanosił na obraz, wykorzystując pomiary i plany architektoniczne, obraz olejny. (Saenredam, not 1, AZH)

Wspomniana przez poetę puryfikacja kompozycji²⁷ jest charakterystyczna dla fazy „konstruktywistycznej” i – w mniejszym stopniu – dla obrazu olejnego: „cięcia – pisze Liedtke – można dostrzec częściej między szkicami a rysunkami konstrukcyjnymi niż między tymi ostatnimi a obrazami”²⁸. Arie de Groot nazywa podobne zabiegi „manipulacjami”. Tłumaczy jednak, że „nie wszystkie modyfikacje mogą być nazwane »manipulacjami«. Pojęcie to stosuje się tylko wówczas, gdy Saenredam był świadomy dokonywanych odstępstw od rzeczywistości”²⁹. W czym dokładnie przejawiają się te odchylenia? Przede wszystkim malarz „idealizował przestrzeń, wygładzając nieregularności oraz arbitralnie pomijając detale, takie jak kotwy, i wstawiając inne”³⁰. Liedtke podkreśla, że „wiele szkiców pochodzących z lat trzydziestych podlegało rozległym zmianom, gdy były przekształcane w rysunki konstrukcyjne (kartony dla obrazów)”³¹. Herbert jednak szczególnie znaczenie przypisuje artystycznym decyzjom, podejmowanym przez Saenredama w trakcie pracy nad obrazem olejnym. Poeta jest wyjątkowo czuły na wszelkie artystyczne manipulacje Holendra, ponieważ stanowią one dowód autonomizacji malowanych przez niego dzieł. Saenredam wówczas „broni się” jako twórca oryginalny, prezentujący widzowi własną wizję portretowanej przestrzeni, sytuując swoje obrazy tyleż po stronie realizmu, co iluzji³²:

²⁷ O takich zabiegach Holendra – używając jednak odmiennej terminologii – pisze Józef Czapski, twierdząc, że Saenredam, podobnie jak Cotán, bardzo mocno posunął swoją sztukę „w kierunku ascezy”. J. Czapski, *Jan Cybis*, w: idem, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Kraków 1983, s. 368.

²⁸ W. A. Liedtke, *Saenredam's Space*, „Oud Holland” 1971, Vol. 86, s. 135.

²⁹ A. de Groot, op. cit., s. 46.

³⁰ Ibidem.

³¹ W. A. Liedtke, *The New Church in Haarlem Series: Saenredam's Sketching Style in Relation to Perspective*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1975–1976, Vol. 8, No. 3, s. 154.

³² Antoni Ziemia, podsumowując rozdział poświęcony siedemnastowiecznym holenderskim „perspektywom”, stwierdza: „Dokonany tu przegląd konwencji i koncepcji holenderskich *kerkinterieurs* świadczy o tym, że ów gatunek malarzki był z natury swej szczególnie przychylny rozwijaniu kontaktu między autorem i jego dziełem a widzem. Że – sam w sobie skierowany na badanie, studiowanie, budowanie i kreowanie przestrzeni, na świadome nią operowanie

/w/ rysunku /wnętrza/ kościoła św. Bawona w Haarlemie (temat, który wielokrotnie /uporczywie/ powraca w twórczości artysty) widzimy wyraźnie kapitele kolumn, które w obrazie zostały skasowane /usunięte/ zapewne dlatego, aby podkreślić, nieznaczony żadnym akcentem poziomym, pionowy lot kolumny. Przykłady można by mnożyć, zagłębiać się w drobiazgowo wyliczenia /badać zarówno subtelne, jak i wyraźne odchylenia oryginału od portretu/ – a wszystkie one prowadzić będą do wniosku, że artysta Saenredam [nie] był niewolniczym kopistą /rzeczywistości widzianej/, ale artystą świadomym, to znaczy budującym rzeczywistość własną i autonomiczną. Wiedział, że architekturą z kamienia /rządzą inne prawa/ różna jest /inna jest/ od architektury obrazu. /Ten, który staje przed Ażeby zrozumieć dzieło sztuki w ramach trzeba (zapomnieć o otaczającym nas świecie) dostosować swój wzrost (do) proporcji przedstawionego pierwszego planu, czyli najczęściej pomniejszyć się tak, jak Alicja w Krainie Czarów pragnęła złożyć się jak teleskop, aby wejść w ogród, który był zarazem piękny i zbyt mały, aby pomieścić ją w przyjąć ją w naturalnych rozmiarach/. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Szczególnie interesujący wydał się Herbertowi obraz wnętrza kościoła św. Bawona namalowany w 1635 roku, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie, przez Gary'ego Schwartza i Martena Jana Boka tytułowany jako *Widok przez chór kościoła św. Bawona w Haarlemie od Kaplicy Browarników w kierunku Kaplicy Bożego Narodzenia*³³. Poeta, porównując to malowidło z pracami z końca lat dwudziestych i początku lat trzydziestych XVII wieku, wskazuje na wyraźnie dostrzegalny rozwój artystycznej techniki Holendra. Herbert podkreśla, że wcześniejsze dzieła Saenredama – w przeciwieństwie do tych tworzonych nieco później – wydają się nie tak dobre i nieco sztuczne, gdyż są pozbawione perspektywicznej głębi:

i manipulowanie – stanowił szczególnie wdzięczne pole dla tworzenia efektów gry optycznej, złudzeń, drażnienia wzroku i wyobraźni obserwatora. I to wcale niekonicznie kosztem informacyjnego, rejestracyjnego przekazu [...]”. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 324.

³³ G. Schwartz, M. J. Bok, op. cit., s. 105.

Saenredam malował najczęściej kościoł św. Bawo. Z daleka zbliżając się do Haarlemu, widać ogromną, odartą z ozdób i rzeźb bryłę tego kościoła, także we wnętrzu – aby rzucić kamyk do grobu kalwinów – przesadnie oschły i surowy. Ten kościół znajdował się, by tak rzec, pod ręką artysty, więc nic dziwnego, że jest tematem wielu jego obrazów. Mógł w nim do woli oddawać się swoim geometrycznym studiom, które stanowiły podstawę jego prac.

Jego pierwsze obrazy przedstawiające wnętrze św. Bawona przedstawiają tę budowlę /kościół/, biorąc za podstawę perspektywę linię prostą, która od oka widza biegnie prostopadle wzdłuż nawy głównej aż do ołtarza, przecinając kościół na dwie (równe) połowy.

Jeden z jego pierwszych ujęć /obrazów/ kościoła św. Bawona /przedstawiają tę budowlę sakralną/ idą po osi dokładnie pionowej pod kątem prostym, wzdłuż nawy głównej aż do ołtarza, przecinając kościół na dwie równe połowy /wykreślając/. Mogłoby się wydawać, że w ten sposób najlepiej oddać wielkość odtwarzanej budowli, całość (/jej/ długość, szerokość i wysokość) – doznają jakby zawodu. Obie nawy boczne zakryte są przez dwa rzędy kolumn, tworzących dla wzroku mur. Sklepienie ucieka /gwałtownie/ w górę też niezgodnie z prawami widzenia. Linia horyzontalna jest niewielka krótka i całość sprawia wrażenie sztuczności, pudełka, jest martwa jak wypchany ptak.

Ci, którzy zwiedzają kościoły, wiedzą dobrze, że nie wystarczy stanąć w wejściu /dokładnie na wprost ołtarza/ w punkcie centralnym nawy głównej. Cały smak architektury, jak wędrówka w lesie, polega na przemierzaniu wzdłuż, wszcz, na ukos budowli, która wtedy odkrywa nowe nieoczekiwane widoki /nowe kamienne krajobrazy/. Nie mogąc przedstawić /plastycznie/ w całości, odczytujemy jej wielkość z fragmentów. Reszta to gipsowe odlewy, modele, a nie elementy /zimne i martwe, zrobione na miarę/ [?] mieszczą się w oku i pamięci

Saenredam szybko zrozumiał tę lekcję, wnętrze kościoła św. Bawona w Muzeum Narodowym w Warszawie sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie kompozycji symetrycznej, dającej się podzielić na dwie równorzędne połowy. Jest to widok z chóru, czyli prezbiterium w kierunku nawy bocznej północnej i stanowi trzy zharmonizowane /zrytmizowane/ plany przestrzenne. Jak kurtyna rozsunięta na boki dwa końce filarów, następnie dwie /surowe/ kolumny bez głowic i łukowe sklepienie połączone ostrołukiem, i znów kolumny o połowę mniejsze od pierwszych, a więc ukazane w ostrym skrócie, ściana kościoła, na której triforia, rząd małych arkadowych okien w kształcie trójliscia,

kompozycję zamyka okno gotyckie (jak cała architektura) bez witraża. (Saenredam, rkps 4, AZH)

Herbert docenia mistrzostwo rozwiązań przestrzennych warszawskiego obrazu Saenredama. Przedstawia Holendra jako artystę świadomie dopracowującego, doskonalącego swój warsztat. Na ewolucję artystyczną Saenredama wskazują również, w podobnym kontekście, Schwartz i Bok: „W latach 1634–36 Saenredam często rysował w kościele św. Bawona, stworzył sześć obrazów, dodając jeszcze jeden w 1637 roku. [...] W tych obrazach Saenredam rozwinął swój formalny repertuar. Dostrzegamy więc jak ograniczony punkt obserwacyjny miały jego wcześniejsze wnętrza”³⁴. Rozważając kwestie związane z doбором punktu obserwacyjnego i stosowaniem perspektywicznych skrótów, Herbert podkreśla, że nie możemy traktować Saenredama wyłącznie jako kopisty.

Pisarz dąży do tego, by udowodnić, że Saenredam (jako jeden z jego ulubionych małych mistrzów) nie był naśladowcą rzeczywistości, ale kreatorem własnego, oryginalnego świata. Przestrzeń malowidła, nazwana przez poetę „architekturą obrazu”, sprzyjała temu, by reprezentacja malarska była różna od trójwymiarowych wnętrz kościelnych, czyli „architektury z kamienia”, ale jednocześnie – dzięki geometrycznym zabiegom – zachowywała podobieństwo w stosunku do pierwowzoru. Erwin Panofsky w eseju *Perspektywa jako „forma symboliczna”* pisał, że z „»perspektywicznym« ujęciem przestrzeni” mamy do czynienia wówczas, gdy „materialna powierzchnia malowidła [...], na której ukazują się kształty figur i rzeczy, naniezione rysunkowo lub wydobyte plastycznie, zostaje jako taka zanegowana i zredukowana do »płaszczyzny obrazowej«, na którą rzutuje się całą widoczną przez nią przestrzeń wraz ze wszystkimi znajdującymi się w niej rzeczami”³⁵. Herberta interesowało to, w jaki sposób Saenredam radził sobie z „zasadzkami perspektywy”. Starał się też zestawić dokonania haarlemczyka z dziełami innych artystów, by na tym tle ukazać jego odmienność:

³⁴ Ibidem.

³⁵ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przekł., wstęp, posłowie i red. nauk. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 19.

Leonardo mówił, że istotą perspektywy jest to, że „wszystkie przedmioty zbliżają się do oka jakby w piramidach”³⁶. Takie jest prawo geometrii, ale jednocześnie dla naszego samopoczucia /jest to z świat (rzeczywistość) złożony z piramid trójkątów jest niepokojący, mąci nasze dobre samopoczucie./ Obraz utrwalony na siatkówce koryguje nasz mózg i doświadczenie, które odrzucają nieznośną wizję piramidalnego świata /wiemy, że ludzie widziani z daleka nie są karłami, a miasto na horyzoncie zabawką dla dzieci/. Malarze renesansowi, np. Crivelli w *Zwinstowaniu*, czy surrealiści, jak Chirico, robili wszystko, aby wytrącić nas z równowagi, obierali wysoki punkt obserwacji /widzenia/, malowali z wysokich pięt, stosowali /lubowali się/ ostre skróty perspektywiczne. Po posadzkach ich obrazów nikt nie może (bezpiecznie) /bez ryzyka upadku/ stapać, górne partie /gzymy i dachy/ uciekają jak szalone ku horyzontowi.

Saenredam do /znał/ matematycznych głębie /i/ zasadzki perspektywy postępuje zupełnie /ale malował/ inaczej. Obierał przyziemny punkt obserwacji. Do wnętrza jego kościołów wchodzimy z ufnością i ich ogrom nie przeraża nas, ale krzepi. /Plan przestrzenny jego obrazów rozwija się logicznie (spokojnie) i bez przeskoków/ On kocha linię prostą kolumn, mocno profilowane sklepienie, które zamyka naturalnie kompozycję jak złożone skrzydła. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Wykreowana przez Holendra przestrzeń nie przeraża widza. Wręcz przeciwnie, wzbudza zaufanie. Obraz zaprasza do środka, do stworzonego przez malarza wnętrza kościoła, które ludzi podobieństwem do realnych świątyń. Zupełnie inne emocje muszą wywoływać „zimne”, zdawałoby się – nieludzkie, szkice konstrukcyjne.

Przeciwko abstrakcji

Jest jeszcze jeden powód, dla którego Herbert nie zgadza się z hipotezą, jakoby rysunki konstrukcyjne i obrazy olejne Saenredama były rezultatem tych samych artystycznych założeń. Szkice konstrukcyj-

³⁶ Być może Herbert przywołuje tu fragment piątej księgi *Traktatu o malarstwie*, zatytułowany *O perspektywie*. L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł., przedmowa, wprowadzenie i komentarze M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 440.

ne bowiem niebezpiecznie zbliżają się do (szczerze przez Herberta znienawidzonej) abstrakcji³⁷. To obrazy – punkt dojścia twórczego procesu, właściwe i prawdziwe dzieło sztuki, do którego zostały wprowadzone elementy urzeczywistniające, ukonkretniające kompozycję – są przewyciężeniem puryfikacyjnych dążeń. „Oczyszczanie” staje się bowiem niebezpieczne, gdy zostaje zabsolutyzowane³⁸:

Po „rysunku z natury” następuje faza „konstruktywistyczna”. Polega ona na oczyszczaniu, eliminacji większości flory kościelnej – ławek,

³⁷ Na zagrożenie dehumanizacji, które niosą ze sobą operacje „czystościowe” w sztuce współczesnej, zwracał uwagę również Czesław Miłosz, relacjonujący poglądy Oskara Miłosza, sformułowane u progu XX wieku: „Odbывała się też emancypacja malarstwa, czyli następował odwrót od przedstawiania »scen z życia« i elementów »treściowych«. W dążeniu do »czystości« współzawodniczyły ze sobą różne gałęzie sztuki, z niespodziewanym nieraz skutkiem”. Rezultatem „czystościowych” zapędów malarstwa jest „zmiernianie do abstrakcji”. Autor *Doliny Issy* dodaje również komentarz dotyczący „poezji czystej”, w którym pojawia się (zupełnie przypadkowe) odniesienie do malarstwa architektonicznego jako tej gałęzi sztuki, która niebezpiecznie zbliża się do „czystości”: „Mój francuski kuzyn nie jest zwolennikiem poezji, która »wylączyłaby poza swój zakres religię, filozofię, naukę, politykę«. A niewątpliwie »poezja czysta« tak postępuje, bo jeżeli nawet posługuje się pojęciami i obrazami wziętymi z pozapoetyckiej działalności ludzkiego umysłu, to jest trochę tak, jak z architekturą budynku przedstawioną na płótnie malarza sztalugowego”. Cz. Miłosz, *Poeci i rodzina ludzka*, w: idem, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Kraków 2004, s. 33–34.

³⁸ Warto w tym kontekście przypomnieć korespondencyjną dyskusję (z roku 1963) między Miłoszem a Herbertem, dotyczącą *Studium przedmiotu*. Miłosz zarzuca Herbertowi, że jego poemat „zaprzecza materii istniejącej” i w związku z tym jest tekstem „bluźnierczym”, przywołującym na myśl „operacje »czystościowe«” Stéphané’a Mallarmégo. Herbert oczywiście nie może zgodzić się z taką interpretacją i dowodzi, że jego Mistrz (jak często nazywa Miłosza) popełnił błąd: „Proszę mi, Książę, wybaczyć, ale sędzę, że Jego wysokość nie zrozumiała utworu *Studium przedmiotu*. Nie jest on bowiem zaprzeczeniem materii istniejącej. [...] Poema opisuje przygodę umysłu szukającego czystości przez zaprzeczenie. Jest to wiersz-maski. W Waszej szkole Wasza Wysokości uczyłem się tej formy i jest mi nad wyraz przykro że Książę zechciał utożsamić bohatera lirycznego z osobą autora. [...] Niezmiernie, acz nieudolnie, dawałem w swoich utworach wyraz wiary w konkret. Nie jako materialista, ale jako ten który wie że tylko pełna akceptacja zmysłowego świata może doprowadzić do poznania istoty”. Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006, s. 26–29.

krzesel, kazalnicy, ornamentów – jakby do środka wpadła sotnia awangardystów, niszcząc wszystko, co nie jest kolumną, łukiem, sklepieniem, czystą, nagą formą. Saenredam zatrzymuje się na szczęście przed ostatecznością abstrakcji: wysoko na białych kolumnach zawiesza czarne tablice komemoratywne, które w pustce kościoła zdają się dźwięczeć jak gongi. Wprowadza nawet małe grupki osób, które podkreślają wysokość budowli i są jak małe czarne sekundy na kamiennym zegarze architektury. (PS, s. 51)

Herbert czyni zatem Saenredama sojusznikiem w batalii przeciwko sztuce nieprzedstawiającej. Dowodzi, że twórczość Holendra, w której można dostrzec postępujący proces dehumanizacji, dążenie do formy czystej³⁹, równoznacznej z pochwałą pustki i nicości, „zatrzymuje się na szczęście przed ostatecznością abstrakcji”. W tym kontekście nietrudno się dziwić, że pisarz z polemiczną swadą kwestionuje tezy, dotyczące twórczości Saenredama, postawione przez Rolanda Barthesa. Już wprowadzenie do słów Francuza sugeruje dystans Herberta: „Głośny swego czasu filozof VI dzielnicy Paryża zechciał napisać parę słów o naszym malarzu” (Saenredam, not 1, AZH). Przygotowywane przez Herberta tłumaczenie fragmentu eseju *Le Monde-Objet*⁴⁰, w którym pojawia się wzmianka o Saenredamie, musiało wywołać oburzenie. Barthes bowiem pisze:

Saenredam nie malował ani twarzy, ani rzeczy /przedmiotów/, ale nade wszystko wnętrza pustych kościołów uproszczonych do delikatnych kolorów piaskowych i niewinnych /mało znaczących / nieznaczących/ jak lody orzechowe. W tych /Te/ kościoły, gdzie nie widzimy tylko kawałki /fragmenty/ drewna i wapna, są bezładne nieodwołalnie, i ta negacja /jest inne jeszcze niż/ idzie dalej niż dewastacja idoli. Nigdy

³⁹ W podobny sposób o czystościowych dążeniach w sztuce pisze José Ortega y Gasset: „Nawet jeśli czysta sztuka okazałaby się ideałem niemożliwym do osiągnięcia, to niewątpliwie jednak istnieje tendencja do puryfikacji sztuki, prowadząca do stopniowej eliminacji elementów ludzkich, zbyt ludzkich, które dominowały w twórczości romantyków i naturalistów. W procesie tym może dojść do momentu, w którym treść odnosząca się do człowieka stanie się tak nikła, że prawie niezauważalna”. J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, w: idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1996, s. 185.

⁴⁰ R. Barthes, *Le Monde-Objet*, w: idem, *Essais critiques*, Paris 1981, s. 19–28.

niebył nie był tak pewny (silny) /oczywisty / widoczny/. Jamais le néant n'a été plus sûr. Saenredam est jest niemal malarzem absurdu, osiągnął stan zaprzeczenia /negacji / utraty/ przedmiotu, bardziej podstępny niż łamańce sztuki współczesnej⁴¹. (Saenredam, not 1, AZH)

Wątpliwości budzi jedynie ostatnie zdanie, w którym Herbert „un état privatif du sujet” decyduje się przełożyć jako: „stan zaprzeczenia [...] przedmiotu”, a sformułowanie „les dislocations de la peinture moderne” oddaje słowami: „łamańce sztuki współczesnej”. W pierwszym przypadku Barthesowi chodzi – jak sądzę – nie o „stan zaprzeczenia przedmiotu”, ale „podmiotu” (pojawia się wszak wyraz *sujet*, nie *objet*). Zaś diagnozowana negacja podmiotu, którą – w przekonaniu filozofa – osiąga Saenredam, wydaje się mu „bardziej podstępna niż rozpad” diagnozowany przez nowoczesne malarstwo. Herbertowe „łamańce sztuki współczesnej” są jednak zbyt nieprecyzyjne. Odnoszę wrażenie, że Herbert za sprawą tych, nie do końca słusznych, decyzji translatoologicznych nieumyślnie złagodził nieco wymowę fragmentu *Le Mond-Objet*. Swoją nieukończony przekład pisarz opatruje znaczącym komentarzem: „ten mały fragment brzmi (gładko) podejrzenie elegancko” (Saenredam, not 1, AZH). Zaproponowane przez Barthesa odczytanie sztuki Holendra nie tyle budzi zastrzeżenia, ile wręcz oburza poetę. Jest więc zmuszony zareagować

⁴¹ Herbert znalazł ten cytat w katalogu z paryskiej wystawy haskich zbiorów malarstwa holenderskiego, zorganizowanej w Grand Palais w 1986 roku. Świadczy o tym notatka: „głośny w swoim czasie paryski filozof Roland Barthes *Le Monde-Objet, Lettres nouvelles* 1953, *De Rembrandt à Vermeer*, str. 90” (Saenredam, not 1, AZH). Na dziewięćdziesiątej stronie tego tomu, w szkicu Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij zatytułowanym *Correspondances et interactions entre peintres français et hollandais au XVII^e siècle*, rzeczywiście znajduje się fragment eseju Barthesa: „Saenredam n'a peint ni des visages, ni des objets, mais surtout l'intérieur d'églises vides, réduites au velouté beige et inoffensif d'une glace à la noisette. Ces églises, où l'on ne voit que des pan de bois et de chaux, sont dépeuplées sans recours, et cette négation-là va autrement loin que la dévastation des idoles. Jamais le néant n'a été si sûr... Saenredam est à peu près un peintre de l'absurde, il a accompli un état privatif du sujet, plus insidieux que les dislocation de la peinture moderne (Roland Barthes, *Le Mond-Objet*, dans *Lettres nouvelles*, 1953)”. *De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, éd. B. Broos, La Haye 1986, s. 90.

na ten interpretacyjny skandal, stanąć w obronie swojego małego mistrza, opowiedzieć się po stronie bytu, a więc przeciwko nicości:

a już malarz absurdu nie malowałby z takim oddaniem i pasją, aby wydobyc esencję architektury, która symbolizowała /przecież/ kosmos, czyli porządek wszechświata. Brak idoli, świętych obrazów u S. /zgadza się z (realnym)/ wyglądem. Trawestując słynną zasadę metodologiczną średniowiecznego filozofa, można powiedzieć, że absurdu i nicości nie należy mnożyć ponad potrzebę.

Jaki malarz artysta narzucający sobie tak żelazną dyscyplinę po to tylko, aby ukazać bezsens i chaos. (Saenredam, not 1, AZH)

Herbert, trawestując formułę przypisywaną Williamowi Ockhamowi, mówiącą, że nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę, kpi sobie z postawionej przez Barthes'a tezy, jakoby Saenredam był „niemal malarzem absurdu” i „niebytu”, tezy, *nomen omen*, absurdalnej. Sportretowana architektura ma – zdaniem Herberta – znaczenie symboliczne, jest odbiciem ładu świata, w którym człowiek odnajduje swoje miejsce. Poeta podkreśla, że Saenredamowi udaje się uciec z pułapki nicości dzięki „ludzkim” punktom odniesienia – są to, najpierw, tablice kommemoratywne, upamiętniające obecność, i wreszcie „małe grupki osób”. A więc pojawia się człowiek, który z jednej strony pozwala widzowi uzmysłowić skalę architektonicznej konstrukcji⁴², z drugiej – co sugeruje uniwersalizujące porównanie

⁴² Profesjonalni badacze twórczości Saenredama – inaczej niż Herbert-amator – pojawienie się sztafazu tłumaczą wyłącznie względami kompozycyjnymi: „Na swoich rysunkach konstrukcyjnych Saenredam często umieszczał postaci i następnie wymazywał je. Wydaje się, że były one wprowadzane jako rodzaj modułu, potrzebnego do ustalenia poprawnej skali i proporcji kościoła.” G. van Heemstra, *The Upton House Saenredam: Conservation and Technique*, w: *The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665)*, s. 103. Ella Hendriks i Elisabeth Forest, omawiając obraz Saenredama przedstawiający *Kościół św. Piotra w Utrechcie (1654)*, w podobny – wyłącznie techniczny – sposób wyjaśniały obecność ludzi w sportretowanym wnętrzu świątyni: „Zestawiając projekt obrazu z projektem szkicu przygotowawczego, uzgadniając punkty zbiegu, dostrzegamy, że Saenredam manipulował proporcjami architektury w skończonej pracy, by wzmocnić nasze odczucie przestrzeni. Rozszerzone kolumny i wysmuklone łuki przypominają bardziej strzelisty gotyk niż faktyczne przysadziste romańskie proporcje

ludzi do „małych czarnych sekund na kamiennym zegarze architektury” – jest „miarą wszystkich rzeczy”. Tej ostatniej formuły (przypisywanej Protagorasowi) używa Herbert po to, by zaznaczyć, że – ostatecznie – prymarna jest ludzka perspektywa:

Wydaje się, że Postacie ludzkie /człowiek/ nie mają w obrazach /dziełach/ Saenredama wielkiego znaczenia i wydaje się w jego wspaniałych i cichych /surowych / geometrycznych / wspaniale zrównoważonych/ wnętrzach świątyń można zupełnie zbędna jest obecność istot żywych. Takie jest pierwsze, mylne wrażenie. Aby odkryć wielkość architektury, trzeba koniecznie wprowadzić człowieka, który jest miarą wszystkich rzeczy, bowiem /egzystencjalną/ skalą (w stosunku do wszystkiego, co nas otacza) /otaczającego nas świata/. /Małym nazywamy wszystko to, co jest mniejsze od nas, góra, u której podnóża stajemy, jest (zawrotną) wielokrotnością naszego wzrostu. Bardziej niż nam się to wydaje, mierzymy świat otoczenie przypisaną nam miarą stopy i łokcia, a więc/. Malując czy każąc malować swoim pomocnikom małe czarne postacie wkomponowane [w] kosmos świątyni, Saenredam nie rzuca nas na kolana (nie ukazuje naszej znikomości). I tu dotykamy tajemnicy jego sztuki. Tak bardzo z pozoru /zimna surowość, powściągliwe wzruszenie/ zimnej (surowej) i bezosobowej. Znikomy człowiek, stworzenie żenująco dysproporcjonalne wobec dzieł własnych /otaczającej rzeczywistości/ dzieł stwórcy odzyskuje swoją godność w świecie gotyckich sklepień i kolumn, ponieważ rządzą nim prawa harmonii i ładu. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Historycy sztuki i konserwatorzy dzieł Saenredama, podobnie jak Herbert, stawiają pytanie o to, spod czyjego pędzla wyszły postaci znajdujące się we wnętrzach malowanych przez niego kościołów. „Postaci na obrazach Saenredama – pisze Geraldine van Heemstra – były zwykle wprowadzane w ostatniej fazie prac nad dziełem. Kwe-

kościelnego wnętrza. To poczucie wzrastającej wysokości zostało uwydatnione za sprawą dwóch małych postaci, umieszczonych tuż pod linią horyzontu. Są one naszą jedyną miarą proporcji, skoro inne monumentalne i dekoracyjne szczegóły zostały pominięte na obrazie”. E. Hendriks, E. Forest, *Examination and Treatment of Saenredam's Painting of the St. Pieterskerk in Utrecht (1654)*, w: ibidem, s. 107.

stia autentyczności sztafażu często staje się czymś więcej niż debatą historyków sztuki, może być określana na podstawie ustaleń, z jakiego okresu pochodzą style i kostiumy⁴³. Ta sama badaczka wskazuje, że istnieją trzy możliwe – niewykluczające się – rozwiązania problemu autorstwa figur ludzkich: albo Saenredam sam malował postaci, albo zlecał innemu artyście pracę nad nimi, albo też były one dodawane później, już po śmierci haarlemczyka⁴⁴. Postaci wykonane przez Saenredama są – zdaniem Davida Bomforda – „malowane cienko na ukończonej architekturze”⁴⁵, z niewielką dokładnością. Figury ludzkie pędzla innych twórców nie przypominają „stylu Saenredama”⁴⁶, są znacznie ambitniejsze artystycznie. Pośród autorów sztafażu, wprowadzanego do „perspektywy” haarlemczyka, najczęściej wymieniany jest Pieter Post⁴⁷.

Trzeba dodać, że Herbert stawia pytanie nie tylko o miejsce człowieka w tej sztuce, ale także o miejsce Boga. Udzielając na nie odpowiedzi, przywołuje koncepcję Barucha Spinozy: „Należałoby się zapytać o sacrum. Otóż w obrazach Saenredama nie ma sacrum⁴⁸, są

⁴³ G. van Heemstra, *Space, Light and Stillness. A Description of Saenredam's Painting Technique*, w: *Pieter Saenredam. The Utrecht Work*, s. 88.

⁴⁴ Zob. eadem, *The Upton House Saenredam*, s. 102.

⁴⁵ D. Bomford, *Two Paintings by Saenredam in the National Gallery, London*, w: *The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665)*, s. 86.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Zob. *Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam*, s. 208; G. Schwartz, *Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1966–1967, Vol. 1, No. 2, s. 78.

⁴⁸ Inną tezę stawia Jan Białostocki, który na obrazach Saenredama dostrzega boskie światło: „stanowią one jakby odrębny świat; świat, który wprowadzając ludzka ręka powołała do istnienia, lecz który ożywiony jest wypełniającym go duchem Bożym”. J. Białostocki, *Portrety kościołów Pietera Saenredama: sacrum czy profanum?*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 41. Badacz interpretuje wnętrza kościołów Holendra jako malarską syntezę świeckiego i sakralnego: „Przypadkowości i chaotyczności, jakie znamionują świat ludzi przeciwstawia się ład i doskonałość architektury. Światło delikatnie modeluje formy, które współbrzmia w doskonałej zgodności, ujawniając jakby rządzącą nimi *divina proportio*. To harmonijne współbrzmienie znajduje symboliczny wyraz w organach – obrazie muzycznej harmonii – które są nieraz jedynym elementem wyposażenia architektury Saenredama. Z takiej harmonii form, z takiego nastroju powstaje specyficzna poezja tych obrazów, wiążąca w cudowny

one jak kunsztowne muszle, w których gospodarz jest niewidzialny, /które opuścił gospodarz/, jest niewidzialny, rozproszony jak Bóg w filozofii Spinozy *Deus sive Natura*” (Saenredam, rkps 2, AZH). Dlatego – twierdzi Herbert – Saenredam nie ukazuje znikomości człowieka, ale podkreśla jego godność. Surowe wnętrza świątyni zostają oswojone. Z kolei w innym miejscu poeta wynotowuje słowa Johana Huizingi, w których ponownie zostaje podjęty problem obecności Boga (i jego wizerunków) we wnętrzach kalwińskich świątyni:

Johan Huizinga, *Holländische Kultur im 17 Jhd*

→ ale za to malowano wnętrza kościoła, nie boga, ale jego kamienny dom – Pieter Saenredam, Emanuel de WITTE /kompozycja/ (sztuki kościelnej)

→ kompozycja portretowanie kościołów Pieter Saenredam, Emanuel de Witte /czy była to kalwinistyczna surowość, która kazała święte obrazy nosić w duszy / II przykazanie wstrzymać się od przedstawiania rzeczy wiary / – czy brak artystycznej wyobraźni / – czy pobożny strach – że nie podoła tematowi tak wielkim/. (AZH)⁴⁹

Herbert korzystał z niemieckiego oryginału słynnego eseju Huizingi *Kultura holenderska w wieku siedemnastym. Szkic*. Odwoływał się do fragmentu, który w polskim przekładzie brzmi:

Czy to właśnie kalwińska surowość czy też zbyt dosłowne pojmowanie drugiego przykazania zniechęcały twórców do wykorzystywania tematów religijnych? Czy może był to brak wyobraźni twórczej? Lub też pobożna rezygnacja, pogląd wyrastający z samej religii i mówiący, że przedstawienie tych motywów leży poza granicami ludzkich możliwości? Być może to właśnie za sprawą kompensacji nasi malarze skierowali swój niezrównany talent na malowanie kościołów oraz

sposób to, co świeckie, z tym, co święte, i wyrażająca sacrum przez doskonałość abstrakcyjnej, dzięki światłu odmaterializowanej formy. [...] Już Hegel, Thore i Fromentin mówili o poetyckich jakościach malarstwa holenderskiego XVII wieku. Ostatnio zbyt mało bierze się je pod uwagę. Jedną z takich poetyckich jakości jest zapewne to występujące u Saenredama szczególne stopienie *sacrum* i *profanum* w organiczną całość, rozjaśnienie obrazu rzeczy należących do tego świata blaskiem nadchodzącym z innego”. Ibidem, s. 43.

⁴⁹ Notatka pochodzi z teczki oznaczonej sygnaturą: akc. 17 854, t. 1.

ich wnętrz – jak na przykład wybitni twórcy Emanuel de Witte i Pieter Saenredam⁵⁰.

Huizinga stara się zinterpretować twórczość malarzy kościelnych wnętrz w kontekście religijnych problemów epoki. Również Herbert – oczywiście świadomy czyhających na niego niebezpieczeństw – próbuje odnieść wyczytaną z obrazów Saenredama wizję rzeczywistości do ówczesnych dyskusji światopoglądowych⁵¹:

/Wszelkie/ Próba/y/ wysnucia z dzieła artysty jego „filozofii” /światopoglądu/ jest zabiegiem równie pociągającym/a/ co ryzykownym/a/. Ostatecznie może to się udać /być uprawnione zasadne/ w stosunku do literatury, która operuje tym samym systemem znaków /co autorzy traktatów o istocie świata/, ale malarz, budowniczy katedry, twórca [?] przez wybór odmiennego języka wyłączony zostaje z tego rodzaju /staje sam i z wyboru poza sferą takich/ dociekań. Zdając sobie sprawę z tych metodologicznych ograniczeń, trudno mi jednak pozbyć się naturalnej myśli, że a mianowicie, że Saenredam /jak żaden inny malarz tych (owych) czasów/ był z ducha wielkich racjonalistów jak /Kartezjusz czy/ (tutaj anachronizm) jego wielki rodak Spinoza, który za miarę /kanon/ kryterium/ prawdy uważał jasność i oczywistość /wyrazistość/.

W jasnych, wyrazistych aż do granic abstrakcji obrazach Saenredama pada /panuje wypełnia/ światło chłodne, rozważne, umiarkowane, dostatecznie mocne, aby wypłoszyć mroczne tajemnice, które gnieźdzą się w zakamarkach i pod sklepieniem, a jednocześnie dość

⁵⁰ J. Huizinga, *Kultura holenderska w wieku siedemnastym*. Szkic, w: idem, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład P. Oczko, Kraków 2008, s. 126.

⁵¹ W podobnym kontekście twórczość Saenredama umieszcza Henryk Waniek: „W krajach Europy Północnej, gdzie zwyciężyła reformacja, odrzucono kult świętych i sztukę religijną w ogóle. W 1566 roku Niderlandy stały się areną rozruchów obrazoburczych. Z kościołów wyrzucano malowane ołtarze. Niszczono kostiumy, aparaty liturgiczne i wystawne paramenty. Zrywano tynk ze ścian lub pokrywano wapnem polichromie w kościołach. Sześćdziesiąt lat później Pieter Saenredam, malujący sceny wnętrz holenderskich świątyń, będzie pokazywał już tylko surowe, ogołocone z barw powierzchnie”. H. Waniek, *Martwa natura z niczym*, w: idem, *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990–2004*, Kraków 2004, s. 199–200.

powściągliwe, aby nie zapowiadać żadnych objawień, cudów i iluminacji. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Herbert z jednej strony zdaje sobie sprawę, że porusza się po grząskim gruncie, gdy stara się wyinterpretować z obrazów światopogląd malarza, z drugiej jednak – ulega pokusie „filozoficznego” wyjaśnienia artystycznych decyzji Saenredama. Dlatego poszukuje nici łączących „poglądy” wycytane z architektonicznych malowideł haarlemczyka z siedemnastowiecznym racjonalizmem. Do podobnych wniosków dochodzi także wówczas, gdy usiłuje wytyczyć „drogę widza”, stojącego przed tymi obrazami:

Droga widza

(– obrazy S. wciągają w głąb). Zrazu pozostawiają widza obojętnym /Ach, jeszcze jeden widok wnętrza kościoła, ulica, plac, ratusz, wszystko to wydaje się jakby z drugiej ręki, sztuka na temat sztuki, coś raczej dla archiwistów, historyków, topografów dawnych miast/, potem trzeźwo oceniających mistrzostwo perspektywy, jasno zdefiniowane plany przestrzenne, światłocien, który nie jest używany tutaj, aby, jak u Rembrandta, aby sugerować coś nieokreślonego, a zatem tajemniczego, ale po prostu, by tyle razy używane i nadużywane słowo światłocien występuje tu w znaczeniu pierwotnym wydobyć bryłowatość filarów /opór gładkiej płaszczyzny/, jasność dnia przenikającą przez okna. Teraz rozumiemy, że magia obrazów S. polega na tym, że nie ma w nich żadnej magii, /duchów/, żadnego czwartego obrazu /wymiaru/. /Artysta powiedział wszystko, co miał do powiedzenia/. I jest to nasz pierwszy chłodny zachwyt /podziw/ zachwyt /złe słowo/ umysłu /~~umysłu~~/ natury intelektualnej ilekroć ~~spotykamy się~~ /to samo słyszymy/ napotykamy na harmonijny akord, dobrze gramatycznie zbudowane /lub czytamy solidne, bez ozdobników/ zdanie łacińskiej prozy. Słowem, przejrzysty ład i porządek. To wszystko dzieje się, kiedy oglądamy płaszczyznę obrazu, świadomi granicy, /jaka dzieli/ nasz świat od świata obrazu.

Tu waham się, bo jest to być może odczucie zbyt subiektywne, zupełnie niestosowne wobec tego aptekarza efektów plastycznych, jakim był Saenredam. Po dłuższej chwili kontemplacji, bo te jego dzieła zmuszają nas do skupienia, lub, powiedziawszy mniej apodyktycznie, zapraszają do skupienia, odczuwam, że jestem wchłonięty, wessany do środka /wnętrza/ obrazu i przypominam owego [?] jęgomocia odzianego

na czarno, który kroczy przez nawę kościoła San Bavo (dzieło datowane 1638 /znajdujące się/ w Królewskim Muzeum w Amsterdamie) ~~tu już nie wiem~~, czym wcielając się w tego jegomościa /pana w czerni/, który idzie z zadartą głową, jakby dwie nakładające się na siebie świadomości: tego obserwując/ego/ obraz z zewnątrz poznał zasadnicze elementy architektury nawy bocznej i mego wysłannika tego, który widzi od wewnątrz nawę główną, zamkniętą. (Saenredam, rkps 3, AZH)

Herbert, niejako na zaproszenie Saenredama, którego kościoły są otwarte dla człowieka, wchodzi w te obrazy, ale jednocześnie pozostaje na zewnątrz. Jest więc szczególnie uprzywilejowany, ponieważ ogląda te wnętrza z dwóch perspektyw – widza, stojącego naprzeciw portretu architektury, i postaci umieszczonej przez artystę w świątyni. Za sprawą kontemplacji zostaje „wchłonięty, wessany” w przestrzeń obrazową i może, w chwili olśnienia, znaleźć się w obrazie. Jego wyznanie przypomina opisywane przez Czesława Miłosza (powołującego się na „wielkiego teoretyka sztuki jako kontemplacji” – Arthura Schopenhauera) epifanijne doświadczenia „zamieszkania” w obrazie. Z tym zastrzeżeniem, że Herbert nie pozwala na to, by jego „ja” zupełnie roztopiło się w dziele sztuki – cały czas zachowuje „dwie nakładające się na siebie świadomości”. Chce bowiem być tym, który nie tylko potwierdza istnienie portretowanej przestrzeni (i swoje własne), ale również zachwyca się⁵² dziełem tego niezwykłego „aptekarsza efektów plastycznych”. Herbert zatem z pewnością zgodziłby się ze słowami Liedtke, który twierdzi, że Saenredama powinniśmy cenić przede wszystkim ze względu na jego swoisty, jednostkowy kunszt artystyczny: „Pieter Saenredam był wielkim malarzem scen architektonicznych nie z powodu wyraźnego historycznego wpływu, jaki wywarł, czy za sprawą umiejętności kreowania przestrzeni ilu-

⁵² W tym kontekście warto przytoczyć słowa, które Miłosz kieruje do Herberta po lekturze *Barbarzyńcy w ogrodzie*: „Łajdaku, smak świata to dla ciebie wszystko: tawerna, stół, szklanki, zapachy, światła, cienie, architektura ale to zaznaczone mimochodem, jak na mój gust za dużo pokłonu przed sztuką”. Z. Herbert, Cz. Miłosz, op. cit., s. 24.

zynych wnętrz, ale – podkreśla badacz – dlatego że był wybitnym artystą”⁵³.

W przytoczonym cytacie na uwagę zasługuje jeszcze jeden fragment, w którym Herbert dowodzi, że w obrazach Saenredama nie można doszukiwać się metafizyki czy transcendencji. Poeta nieprzypadkowo w tym miejscu używa pojęcia „czwarty wymiar”, przywołującego na myśl twórczość kubistów: „magia obrazów S. polega na tym, że nie ma w nich żadnej magii, /duchów/, żadnego czwartego obrazu /wymiaru?”. Linda Dalrymple Henderson, autorka książki *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, podkreśla, że „dla kubistów [...] najbardziej powszechnym zastosowaniem »czwartego wymiaru« było wskazanie na wyższą rzeczywistość, transcendentalną prawdę, która była odkrywana indywidualnie przez każdego artystę”⁵⁴. Herbert oczywiście nie może zgodzić się na to, by „perspektywy” Saenredama zestawiać z kubistycznymi eksperymentami, mimo że zarówno Saenredam, jak i kubiści w sposób szczególnie interesowali się, podstawowymi dla malarstwa, problemami geometrii⁵⁵. O „skłonnościach ku geometrii” tych ostatnich, odwołując się do pojęcia „czwartego wymiaru”, pisał Guillaume Apollinaire:

Nowoczesnym malarzom zarzucano nieraz gwałtownie ich skłonności ku geometrii. A przecież figury geometryczne stanowią istotę rysunku.

⁵³ W. A. Liedtke, *Seanredam's Space*, s. 141.

⁵⁴ L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton–New Jersey 1983, s. 78.

⁵⁵ Również Robert Genaille w *Słowniku malarstwa holenderskiego i flamandzkiego* (z którego Herbert korzystał, o czym świadczą pozostawione notatki) pisze o zainteresowaniu kubistów dziełami Saenredama: „W epoce kubizmu zawrócono uwagę na twórczość tego artysty specjalizującego się w »pejzażach miejskich« – rysownika raczej niż malarza, bardziej architekta niż pejzażysty. S. był najlepszym w sztuce północnej malarzem wnętrz kościelnych. Patrząc na *Wnętrze kościoła St. Odolphus w Assendelft*, z motywem nagrobka ojca artysty – obraz o rygorystycznej strukturze geometrycznej prostych, precyzyjnie zaznaczonych brył, o czystej perspektywie i chłodnym kolorycie (szara zieleń, szarość wpadająca w beż, biel) – rozumiemy uznanie, jakim darzyli malarstwo S. kubiści. Na pierwszy rzut oka dzieła S. robią wrażenie kompozycji abstrakcyjnych”. R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 1975, s. 174.

Geometria, nauka zajmująca się przestrzenią, jej pomiarem i jej podziałami, zawsze była zasadniczą regułą malarstwa.

Trzy wymiary geometrii euklidesowskiej zaspokajały do tej pory niepokoje, jakie uczucie nieskończoności wzniesia w duszach wielkich artystów.

Malarze nowocześni, tak samo jak ich poprzednicy, nie mieli zamiaru być geometrami. Można jednak powiedzieć, że dla sztuk plastycznych geometria jest tym, czym gramatyka dla literatury. Oto dzisiaj uczeni nie poprzestają już na trzech wymiarach geometrii euklidesowej. W sposób zupełnie naturalny i niejako intuicyjny malarze musieli zacząć się zajmować innymi możliwymi miarami przestrzeni, które w języku nowoczesnych pracowni określa się ogólnie i pokrótce mianem CZWARTEGO WYMIARU.

Czwarty wymiar, takim, jakim go pojmujemy z plastycznego punktu widzenia, pochodziłby z trzech miar już znanych. Przedstawia on ogrom przestrzeni rozciągającej się we wszystkich kierunkach w określonym momencie. Jest on samą przestrzenią – wymiarem nieskończoności. To on nadaje przedmiotom ich plastyczność. Daje im proporcje, na jakie zasługują w dziele, podczas gdy na przykład w sztuce greckiej pewien rytm mechaniczny burzy proporcje nieustannie.

Sztuka grecka rozumiała piękno w kategoriach czysto ludzkich. Brała człowieka za miarę doskonałości. Ideałem malarzy nowoczesnych jest nieskończony wszechświat i temu właśnie ideałowi winni jesteśmy nową miarę doskonałości, która pozwoli malarzowi odziać przedmiot w proporcje zgodne ze stopniem plastyczności, jakie sobie zamarzył⁵⁶.

Dla kubistów, inaczej niż dla Saenredama, podstawowym kryterium brany pod uwagę przy konstruowaniu przestrzeni jest miara nieskończoności, nie zaś miara ludzka. Dlatego nie wystarczają im już trzy wymiary geometrii euklidesowej, ale poszukują „czwartego wymiaru”, przewartościowują tradycyjny sposób myślenia: „Je-

⁵⁶ G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, przeł. J. J. Szczepański, Kraków 1959, s. 20–22.

śli chodzi o przedstawianie przestrzeni – pisze Henderson – kubiści postrzegali istnienie czwartego wymiaru jako uzasadnienie odrzucenia przez nich trójwymiarowej perspektywy renesansowej⁵⁷. Herbert jest świadomy znaczącej rozbieżności, leżącej u podstaw tych dwóch koncepcji sztuki. Stawia więc tezę mówiącą, że obrazy Saenredama i kubistów nie mają miejsc wspólnych; następnie zaś ją radykalizuje, twierdząc, że wszelkie próby zestawiania dzieł Saenredama z pracami kubistów są daremne, ponieważ nie mówią niczego istotnego o twórczości północnoniderlandzkiego „portrecisty architektury”, nie pozwalają na odnalezienie nowego klucza interpretacyjnego. Jedyną rolę, jaką można by przypisać kubistom, jest wyciągnięcie Holendra z mroków niepamięci⁵⁸: „Zwykło się mówić, że do odkrycia Saenredama przyczynili się kubiści, /być może, ale nie przyczynili

⁵⁷ L. Dalrymple Henderson, op. cit., s. 81.

⁵⁸ O późnym odkryciu Saenredama pisze również Bienkowski, który zestawia czyste przestrzenie Saenredama z malarstwem abstrakcyjnym, ostatecznie jednak umieszcza tę twórczość w kontekście reformacyjnego ikonoklazmu: „Odkryciem współczesnych jest Saenredam. Odkryłem go także. Jest coś zastanawiającego w tym fakcie niezależnych odkryć tego malarza przez dzisiejszą współczesność. Nie wiedząc o nim nic, stanąłem w rotterdamskim Boymansmuseum przed obrazem przedstawiającym wnętrze kościoła w Utrechcie. Nagie, jasne (w kolorze beżowym) wnętrze, absolutnie czysta przestrzeń. Nie wiem, jak nazwać to uczucie, z jakim patrzyłem. Zachwył? Zdumienie? Naga przestrzeń architektury działała jak oczyszczenie, eliminując wszystko, co zbyteczne. Później, oglądając w Stedelijkmuseum przestrzenne kompozycje Malewicza i Mondriana, wracałem pamięcią do tego przeżycia przestrzeni Saenredama. Inne obrazy Saenredama, które widziałem później w Amsterdamie, Hadze i Haarlemie (zawsze nagie wnętrza kościelne), to wrażenie czystej przestrzenności jeszcze spotęgowywały. Aż wreszcie trafiłem na jej źródło. To było moje najsilniejsze przeżycie plastyczne Holandii: wnętrze ogołoconej przez obrazoburczą Reformację gotyckiej katedry. Wrażenie niezapomniane. Czternastowieczny gotyk (w Delft, Haarlemie, Utrechcie) sprowadzony do samej architektury. Ani jednego ołtarza, ani jednej rzeźby, ani jednego obrazu. Strzelistość kolumn i jasna biel ścian. Nic nie skupiało uwagi, wszystko ją rozpraszało. Była rozbita pomiędzy jasność i strzelistość. Po raz pierwszy w życiu doznałem piękna nagiej architektury. Patrzyłem, jakbym po raz pierwszy oglądał. A przecież niewiele dni przedtem w Bruges i w Antwerpii gotyk katolickich katedr mnie upoił. Ale tamta strzelistość była obciążona bogactwem rzeźb ołtarzy, bogactwem obrazów (olbrzymie Rubensy w Antwerpii), które ciągnęły oczy to w tę, to w tamtą stronę. A tu żadnej dystrakcji, czysty lot”. Z. Bienkowski, op. cit., s. 69.

się/ nie przyczynili się jednak do zrozumienia” (Saenredam, not 3, AZH). Herbert chce bowiem za wszelką cenę dowieść wyjątkowości haarlemskiego mistrza. Podkreśla w ten sposób, że *œuvre* Holendra nie powinno się interpretować w kontekście dokonań nowoczesnej sztuki, ponieważ: „Saenredam należy do artystów samotnych, broniących się porównania” (Saenredam, not 3, AZH).

Et exaltavit humiles

To właśnie odrębność Saenredama zaintrygowała Herberta. Dlatego zdecydował przyrzeć się bliżej jego życiu i jego dziełom. By dowieść szczególnego znaczenia tego malarza, postanowił włączyć go do grona swoich ulubionych małych mistrzów. Esej o haarlemskim artyście miał stać się kolejnym rozdziałem tworzonej przez Herberta „historii sztuki skrajnie subiektywnej”:

Historia /także historia sztuki/ nie jest ani rozumna, ani obiektywna. Imiona i całe narody zapadają się [w] mrok /bez nadziei zmartwychwstania/, by czasem wyłaniają się na powierzchnię. Nie ma niczego stałego w chaosie gustów, prądów. Wszystkie wartości zostały zakwestionowane. Artysta godny tej nazwy – a takim był Saenredam – tworzy jakby mimo wszystko, **nie daje** wbrew okolicznościom, z uporem, jakby istniała we wszechświecie siła, [która] **broni** ochrania wartości i nie daje im zginąć.

Et exaltavit humiles. (Saenredam, not 1, AZH)

Herbert akcentuje wyjątkowość dzieł Saenredama, podkreślając, że ta niezwykła twórczość jest rezultatem uporczywości i konsekwencji haarlemczyka. Zdaniem poety Holender w swoich dziełach nie porzeka na precyzyjnym odwzorowaniu portretowanej przestrzeni, ale usiłuje także zbliżyć się do organizującej ją zasady. Dlatego w *œuvre* Saenredama pojawiają się liczne „perspektywy” tego samego wnętrza:

CODA

Czym jest w końcu malarstwo Saenredama? Może uczciwa odpowiedź byłaby: jednym z najmniej efektownych /i afektowanych/ ~~malarzy~~ /artystów/ jakich znam. Ktoś nazwał go portrecistą architektury i ten zgrabny oksymoron zdaje się zawierać część prawdy. Jeśli Dobry portret to sztuka odwzorowania cech istotnych ~~czyjejs~~ /niepowtarzalnej/ twarzy i S. przez całe życie szukał jakby istoty wnętrza kościoła świętego Bawona, przenosząc swój stołek /i przybory rysunkowe/, kartonową teczkę z papierami, ~~butelki~~, pojemniki na tusz, [?] [?] z nawy głównej do nawy. (Saenredam, not 1, AZH)

Herbert planował dokładnie przyrzeć się twórczości „Bardzo cierpliwego Pana Saenredama”. W notatkach poety znajduje się plan szkicu o niderlandzkim artyście. Spośród wymienionych przez pisarza punktów tylko jeden – ostatni – nie został jeszcze przeze mnie omówiony:

- 1) *Chrystus wypędzający*
- 2) Trzy stadia pracy rys[unek] z natury, [rysunek] konstrukcyjny, obraz
- 3) Ulubione obrazy S.
→ polemika z Barthes'em
- 4) Zobaczenie [jak] Saenredam wraca do domu (Saenredam, not 1, AZH)

W poświęconej Saenredamowi teczce odnajdujemy fragmenty, które można uznać za próbę ukazania artysty po całodziennej pracy wracającego do domu ulicami Haarlemu. Herbert stara się odtworzyć obraz, który zrodził się w jego wyobraźni:

SAENREDAM

Wydaje mi się, że widzę go, jak zapadającym mrokiem wraca do domu przez ulice Haarlemu z ogromną zwisającą do ziemi teczką zawierającą owoce jego pracowitego dnia, owoce jego rozważnej pasji i powściągliwego natchnienia. Ten człowiek ułomny i samotny osiągnął, jak się zdaje, stan bliski szczęścia i mamy powody sądzić, że było to szczęście wysokie i czyste. (Saenredam, not 1, AZH)

By opisać specyfikę artystycznych zmagania Holendra, poeta sięga po oksymoron „powściągliwe natchnienie”, sugerując w ten sposób,

że talent malarza był wspomagany przez pracowitość i wytrwałość. Teza ta wybrzmiewa jeszcze silniej w innym wariacie projektowanego przez Herberta zakończenia szkicu o Saenredamie:

Można go sobie wyobrazić jak wraca w nocy ulicami Haarlemu z zapadającym zmierzchem z wielką teczką rysunków, dotykającą niemal ziemi. Idzie drobnym krokiem garbusów, którzy korpusem i barkiem zataczają rytmicznie mały łuk w prawo, mały łuk w lewo.

Saenredam ma twarz bladą i natchnioną, tym szczególnym rodzajem uniesienia, który zsyła mu nie iluzja raju, ale dobrze uchwycona perspektywa, obwód kolumn, łuki sklepienia. Mamy prawo sądzić, że jego szczęście było wysokie i czyste.

Kto wie, może wierzył w siłę, która zmusza nas do wysiłku ponad naszą ułomność miarę i /cierpliwym/ nagradza trudy, daje blask rzeczom stworzonym przez człowieka.

Et exaltavit humiles. (Saenredam, not 1, AZH)

Końcowe *Et exaltavit humiles* można odnieść zarówno do kreślonego przez Herberta portretu Saenredama jako twórcy „perspektyw”, którego wytrwałość zostaje nagrodzona poczuciem spełnienia, jak i do praktyki poety, piszącego historię sztuki małych mistrzów, a więc „wywyższającego ponizonych”.

Zakończenie

Podjmując próbę opisanania fenomenu recepcji siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w literaturze polskiej po 1918 roku, zwracałam uwagę przede wszystkim na to, jak refleksja pisarzy sytuuje się wobec tez stawianych przez historyków sztuki. Podstawowa nie była więc perspektywa historycznoliteracka, nie koncentrowałam się też na tym, by pokazać, w jaki sposób odwołania do malarstwa holenderskiego oświetlają poetyki danych pisarzy. Staralam się raczej dowieść, że polscy twórcy to niewątpliwie odczytani amatorzy sztuki, którzy świadomie decydują się na dyskurs historii sztuki czy krytyki artystycznej. Jawnie występują więc jako historycy sztuki. W tym kontekście nie bez znaczenia jest fakt, że niektórzy z nich byli z wykształcenia historykami sztuki (Joanna Guze, Joanna Pollakówna, Janusz Stanisław Pasierb, Tadeusz Różewicz)¹ lub kształcili się na kierunkach artystycznych (Józef Pankiewicz, Józef Czapski, Jan Cybis, Henryk Waniek). Niewątpliwie też jest im znany (w mniejszym lub większym zakresie) stan badań na temat siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, czego konsekwencją są częste odesłania do prac historyków i krytyków sztuki lub kryptocytaty. Polscy twórcy wchodzą w ten sposób w dialog z historykami sztuki, a nie tylko z innym pisarzami. Metodologia mojej pracy jest zatem w pewnym sensie powtórzeniem ważnego rysu poetyki immanentnej badanych tekstów.

Ponieważ tezy stawiane przez eseistów i poetów zderzałam z ustaleniami specjalistów zajmujących się sztuką Holandii złotego wieku, kluczowe dla moich analiz okazały się pojęcia z zakresu historii sztuki oraz kategorie malarskie. Badając literacką recepcję dzieła sztuki, poszczególne utwory taktowałam jako interpretacje obrazów

¹ Przypadek Różewicza jest szczególny, ponieważ poeta rozpoczął studia z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, ale ich nie ukończył.

czy malarskich poetyk, co często prowadziło do ogólniejszych rozważań o sztuce lub – szerzej – kulturze europejskiej. Nieprzypadkowo więc nie poruszałam teoretycznych problemów związanych z ekfrazą, które omawiali między innymi Seweryna Wyślouch, Michał Paweł Markowski czy Adam Dziadek². Rekonstruując stawiane przez polskich pisarzy tezy dotyczące malarstwa siedemnastowiecznej Holandii, opracowałam konieczne zaplecze dla rozważań literaturoznawczych. Ustalenie warsztatu eseisty czy poety, występującego w roli historyka sztuki, pozwoliło – jak sądzę – zbudować dodatkowy kontekst dla badań nad autorskimi poetykami przywoływanych twórców. Przygotowane przez mnie szczegółowe rozpoznanie tej materii może posłużyć zarówno do analizy pojedynczych pisarskich dykcji i światopoglądów, jak i stworzenia szerszych uporządkowań. Ponadto analiza recepcji siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej w autobiograficznych i eseistycznych utworach przywoływanych przeze mnie malarzy (Pankiewicz, Makowski, Czapski, Cybis, Waniek) mogłaby stać się punktem wyjścia badań nad wpływem obrazów wielkich i małych północnoniderlandzkich mistrzów na twórczość plastyczną polskich artystów.

² Zob. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; idem, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2, s. 229–236; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; S. Wyślouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 489–503. Na ten temat zob. również: eadem, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; eadem, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004; *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja*, red. D. Heck, przedmowa A. Grodecka, Wrocław 2008; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009; *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010; A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.

*

Chciałabym podziękować tym wszystkim, bez których nie powstała by prezentowana książka: mojej promotor Agacie Stankowskiej, Irene Domachowskiej i Michaelowi Berkhemerowi, którzy niezawodnie służyli mi pomocą w trakcie amsterdamskich kwerend, Huubowi van Baarle za liczne rozmowy o siedemnastowiecznych malarzach holenderskich i cenne wskazówki bibliograficzne, Marcie Drażyńskiej, pracownikom Rijksmuseum Research Library, siostrze Uli i mężowi Piotrowi, pierwszemu czytelnikowi tej pracy.

Napisanie doktoratu nie byłoby możliwe bez licznych kwerend, które zostały sfinansowane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach promotorskiego projektu badawczego „Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku” (N N103 059338).

Osobne podziękowania kieruję do recenzentów doktoratu: Profesorów Antoniego Ziemby, Ryszarda K. Przybylskiego i Ryszarda Nycza, których uwagi zdecydowały o ostatecznym kształcie rozprawy. Szczególnie wdzięczna jestem Profesorowi Antoniemu Ziembie za wszystkie komentarze i bibliograficzne uzupełnienia.

Dziękuję również muzeom, które udzieliły zgody na opublikowanie reprodukcji: Rijksmuseum w Amsterdamie, Muzeum Narodowym w Gdańsku, Poznaniu i Warszawie.

Nota bibliograficzna

Pierwotne wersje niektórych rozdziałów bądź ich fragmenty były wcześniej publikowane.

Rozdział „Krajobrazy w ramach” – Pankiewicz, Makowski, Cybis i Herbert *Śladami siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich (oraz Fromentina)* ukazał się w „Roczniku Komparatystycznym” (2012, nr 3, s. 71–96) pod tytułem *Śladami siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich (i Fromentina)*.

Rozdział *Realizm metafizyczny – Miłosz i „Holendrzy malujący martwe natury”* ukazał się w dwóch częściach: *Realizm metafizyczny. Miłosz i holenderska martwa natura*, w: Czesława Miłosza „północna strona”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2011, s. 401–413 i *Epifania konewki według Miłosza*, „Polonistyka” 2011, nr 5, s. 38–42.

Fragment rozdziału *Ludzka twarz malarza – autoportrety Rembrandta w zwierciadle literatury* zatytułowany *Rembrandt w „Zwierciadle” Różewicza* ukazał się w zbiorze *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J. M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 249–260.

Fragment szkicu „*Historia sztuki skrajnie subiektywna*” został opublikowany jako *La « petite » histoire de l'art selon Zbigniew Herbert*, w: *Fiction de l'histoire. Formes et imaginaires de la rupture*, éd. Z. Przychodniak, P. Śniedziewski, Poznań 2012, s. 117–124.

Rozdział „*Poeta domu*” – *Pieter de Hooch* ukazał się w „Ruchu Literackim” (2011, nr 4–5, s. 423–436) jako „*Poeta domu*” – *Pieter de Hooch w Archiwum Zbigniewa Herberta*.

Rozdział „*Malarz czwartej pory roku*” – *Hendrick Avercamp* ukazał się w „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” (2010, t. 17, s. 265–295) pod tytułem „*Niemowa z Kampen*”. *Hendrick Avercamp w Archiwum Zbigniewa Herberta*.

Bibliografia

Utworki literackie i filozoficzne

- Andrzejewski J., Miłosz Cz., *Listy 1944–1981*, oprac. B. Riss, Warszawa 2011.
- Apollinaire G., *Kubiści. Rozważania estetyczne*, przeł. J. J. Szczepański, Kraków 1959.
- Barthes R., *Le Monde-Objet*, w: idem, *Essais critiques*, Paris 1981.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M. P. Markowski, Kraków 1999.
- Bieńkowski Z., *Autoportret ze skazą*, „Ex Libris” 1993, nr 33.
- Bieńkowski Z., *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993.
- Braun K., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
- Brodski J., *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1993.
- Bürger W., *Musées de la Hollande*, Vol. 1, Paris 1859.
- Bürger W., *Musées de la Hollande*, Vol. 2, Bruxelles 1860.
- Bürger W., *Van der Meer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts” 1866, Vol. 21.
- Claudel P., *L'œil écoute*, Paris 2010.
- Correspondance complète de Vincent Van Gogh enrichie de tous les dessins originaux*, traduction de M. Beerblock, L. Roëlandt, introduction et notes de G. Charensol, Vol. 3, Paris 1960.
- Cybis J., *Notatki malarzkie. Dzienniki 1945–1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, Warszawa 1980.
- Czapski J., *Czytając*, Kraków 1990.
- Czapski J., *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992 [reprint, Warszawa 1936].
- Czapski J., *Listy do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa z lat 1932–1937*, podał do druku i oprac. J. Dużyk, „Twórczość” 1997, nr 11.
- Czapski J., *Oko*, Paryż 1960.
- Czapski J., *Patrzac*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Kraków 1983.
- Czapski J., *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2005.
- Czapski J., *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991.
- Czapski J., *Tumult i widma*, Kraków 1997.

- Czapski J., *Wyrwane strony*, Warszawa 2010.
- Czapski J., *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 4.
- Czapski J., Herbert Z., *Listy*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 1.
- Czerniawski A., *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969*, Kraków 1973.
- Czerniawski A., *Poeta malarz, w: Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym*, Warszawa 2001.
- Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988.
- Dawni mistrzowie. Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, w: Z. Kudelski, *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin [1991].
- Descartes R., *Zasady filozofii*, przeł. i oprac. I. Dąmbska, Kęty 2001.
- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994.
- Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa 2004.
- Fromentin E., *Lettre de jeunesse*, biographie et notes par P. Blanchon, Paris 1912.
- Fromentin E., *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posłowie J. Białostocki, komentarz oraz słownik artystów oprac. A. Chudzikowski, Wrocław 1965.
- Goethe J. W., *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, Warszawa 1959.
- Goethe J. W., *Ruysdael jako poeta*, przeł. R. Wojnakowski, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. i wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981.
- Goncourt E. i J. de, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wyb. i przeł. J. Guze, Warszawa 1988.
- Gretkowska M., *Światowidz*, Warszawa 1998.
- Grochowiak S., *Agresty*, Warszawa 1963.
- Gutorow J., *Linia życia*, Kraków 2006.
- Guze J., *Dialogi ze sztuką. Szkice*, Kraków 1992.
- Guze J., *Twarze z portretów*, Warszawa 1974.
- Hartwig J., *Bez pożegnania*, Warszawa 2004.
- Hartwig J., *Dziennik*, Kraków 2011.
- Hartwig J., *Zobaczone*, Kraków 1999.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1967.
- Herbert Z., *De stomme van Kampen (1585–1634)*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.
- Herbert Z., *De stomme van Kampen (1585–1634)*, w: idem, *„Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione*, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008.

- Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.
- Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
- Herbert Z., *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
- Herbert Z., *Pieter Saenredam (1597–1665)*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.
- Herbert Z., *Pieter Saenredam (1597–1665). Portret architektury*, w: idem, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008.
- Herbert Z., *Poezje*, Warszawa 1998.
- Herbert Z., „Węzeł gordyjski” oraz inne pisma rozproszone 1948–1998, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziera, Warszawa 2001.
- Herbert Z., *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*, w: idem, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008.
- Herbert Z., *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.
- Herbert Z., Miłosz Cz., *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006.
- Herling-Grudziński G., *Pisma zebrane*, t. 1–12, red. Z. Kudelski, Warszawa 1995–2002.
- Herling-Grudziński G., *Portrety, autoportrety*, list do E. Sawickiej z 28 kwietnia 1999 roku, „Plus Minus” z 15–16 maja 1999 roku.
- Herling-Grudziński G., Bolecki W., *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997.
- Herling-Grudziński G., Bolecki W., *Rozmowy w Neapolu*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Hertz P., *Nadmiar świadomości, czyli o Eugeniuszu Fromentinie*, w: idem, *Gra tego świata*, Warszawa 1997.
- Hofmannsthal H. von, *List*, w: idem, „Księga przyjaciół” i szkice wybrane, wyb., przeł. i notami opatrzył P. Hertz, Kraków 1997.
- Hollanda F. da, *Dialogi rzymskie* [fragm.], przeł. L. Siemiński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985.
- Jeleński K. A., *Chwile oderwane*, Gdańsk 2007.
- Kaczmarek J., *Wojna postu z karnawałem*, Warszawa 1997.
- Kahnweiler D.-H., *Moje galerie, moi malarze. Rozmowy z Francisem Crémieux*, nowe wyd. uzup. o dwie niepubl. rozm., przeł. J. Stell, wstęp A. Fermigier, przekł. wstępu, rozm. niepubl. i epilogu M. Szczurek, Kraków 2002.
- Karpiński W., *Spojrzenia na Rembrandta*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 4.

- Klejnocki J., *Piołun i inne eseje chodnikowe*, Warszawa 1999.
- Klejnocki J., *W drodze do Delft*, Warszawa 1998.
- Kozioł U., *Stany nieoczywistości*, Warszawa 1999.
- Kubiak T., *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1973.
- Lainé P., *Koronczarka*, przeł. J. Moderski, Zakrzewo 2005.
- Lamartine A. de, *La Vigne et la Maison*, w: idem, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques. Suivies de Poésies Diverses*, red. M.-F. Guyard, Paris 1981.
- Lessing G. E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, Kraków 2012.
- Lipska E., *Strefa ograniczonego postoju*, Warszawa 1990.
- Liskowacki A. D., *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*, Szczecin 2002.
- Lowell R., *Epilog*, przeł. P. Sommer, w: P. Sommer, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, ilustrowane obrazami J. Freilicher, Wrocław 2008.
- Makowski T., *Pamiętnik*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła W. Jaworska, Warszawa 1961.
- Mauriac F., *Pamiętnik życia wewnętrznego*, przeł. J. Nałęcz, Warszawa 1964.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Warszawa 1982.
- Miłosz Cz., *Facing the River*, trans. Cz. Miłosz, R. Hass, Hopewell 1995.
- Miłosz Cz., *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994.
- Miłosz Cz., *Ogród nauk*, Lublin 1986.
- Miłosz Cz., *Piesek przydrożny*, Kraków 1997.
- Miłosz Cz., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1985.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004.
- Miłosz Cz., *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 2000.
- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, przedmowa ks. J. Sadzik, Paryż 1985.
- Miłosz Cz., *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki*, w: idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1996.
- Pasierb J. S., *Czarna skrzyńka*, Pelplin 2006.
- Pollakówna J., *Glina i światło*, Wrocław 1999.
- Polkowski J., *Elegie z Tymowskich Gór 1987–1989*, rysunki i grafiki J. Dmi-truk, Kraków 2008.
- Proust M., *Chardin et Rembrandt*, postface A. Madeleine-Perdrillat, Saint-Just-la-Pendue 2009.
- Proust M., *Correspondance*, Vol. 20, éd. Ph. Kolb, Paris 1970–1993.

- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 5: *Uwięziona*, Warszawa 1992.
- Przyboś J., *Wracając z wystawy w Lucernie*, w: idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959.
- Reynolds J., *A Journey to Flanders and Holland*, red. H. Mount, Cambridge 1996.
- Reynolds J., *Pisma o sztuce. Wybór*, przeł. i oprac. J. Jaźwierski, wstęp M. Poprzęcka, Warszawa 2007.
- Ripa C., *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 2008.
- Rollenhagen G., *Nucleus emblematum selectissimorum*, Hildesheim–Zürich–New York 1985 [reprint kolońskiego wydania z 1611 roku].
- Różewicz T., *Poezja 1–4*, Wrocław 2006.
- Różewicz T., *Proza 1–3*, Wrocław 2004.
- Różewicz T., *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1999.
- Różewicz T., Nowosielscy Z. i J., *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009.
- Schiller F., *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, w: idem, *Dzieła wybrane*, t. 1, wyb., wstęp i oprac. S. H. Kaszyński, Poznań 2006.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1994.
- Schrevelius T., *Harlemum sive urbis Harlemensis*, Leyda 1647.
- Simmel G., *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, przeł. W. Zahaczewski, przekł. przejrziała K. Najdek, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 7.
- Sławek T., „Czytająca list przy otwartym oknie”, w: *Tekst – (Czytelnik) – Margines*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1988.
- Stempowski J., *Od Berdyczowa do Lafitów*, wyb., oprac. i przedmową opatrzył A. S. Kowalczyk, Wołowiec 2001.
- Szyborska W., *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1992.
- Szyborska W., *Lektury nadobowiązkowe*, cz. 2, rysunki Sz. Kobyliński, Kraków 1981.
- Szyborska W., *Tutaj*, Warszawa 2009.
- Szyborska W., *Wiersze wybrane*, Kraków 2007.
- Todorov T., *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paryż 1997.
- Todorov T., *Gatunek codzienności*, przeł. M. Śniedziewska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, t. 19.
- Tokarczuk O., *Bieguni*, Kraków 2007.
- Tomkowski J., *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000.
- Tout Vermeer de Delft*, éd. A. Malraux, Paris 1952.

- Vinci L. da, *Traktat o malarstwie*, przekł., przedmowa, wprowadzenie i komentarze M. Rzepińska, Gdańsk 2006.
- Waniek H., *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990–2004*, Kraków 2004.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.
- Wencel W., *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003.
- Wencel W., *Wiersze zebrane*, Warszawa–Ząbki 2003.
- Zagajewski A., *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, ilustracje J. Czapskiego (z *Dzienników*), Warszawa 2009 [reprint, Londyn 1985].
- Zagajewski A., *Lekka przesada*, Kraków 2011.
- Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.
- Zagajewski A., *W cudzym pięknie*, wyd. 2, Kraków 2007.
- Zagajewski A., *Ziemia ognista*, Poznań 1994.

Historia i teoria literatury

- Adhémar H., *La vision de Vermeer par Proust,   travers Vaudoyer*, „Gazette des Beaux-Arts”, novembre 1966.
- Bach r  J., *Spór o „flamandzkie malowanie”*, w: idem, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach proz   w okresie mi  dzypowstaniowym 1831–1836*, Gdańsk 1972.
- Bartol K., *Korespondencja sztuk. Simonides i inni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3.
- Bernacki M., „Vermeer” – *ekfrastyczne haiku Szymborskiej*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2.
- Bernard Yeazell R., *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton–Oxford 2008.
- Bielska-Krawczyk J., *Mi  dzy widzialnym a niewidzialnym. Tw rczo c   Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
- Bieńkowska E., *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002.
- Błoński J., *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Błoński J., *Epifanie Miłosa*, w: *Poznawanie Miłosa. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocł  w 1985.
- Bolecki W., *Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2001.
- Borowski A., *Iter Polono-Belgo-Ollandicum. Cultural and Literary Relationship between the Commonwealth of Poland and the Netherlands in the 16th and 17th Centuries*, Kraków 2007.

- Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Czabanowska-Wróbel A., *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.
- Czermińska M., *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Czermińska M., *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.
- Demetz P., *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 1963, No. 2.
- Domagalski J., *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, Warszawa 1995.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Faryno J., *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 4.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.
- Furnal I., *Gustaw Herling-Grudziński – (auto)portrecista*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim 2*, red. I. Furnal, Kielce 1995.
- Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wyb. i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997.
- Hertel Ch., *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge 1996.
- Huyghe R., *Vermeer and Proust*, „Salmagundi” 1978, No. 44–45.
- Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazy*, red. D. Heck, przedmowa A. Grodecka, Wrocław 2008.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Janion M., *Artysta przemienienia*, w: eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Kłoczowski P., *Pomiar Swillensa*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.
- Kowalczykowska A., *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008.
- Kowalczykowska A., *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
- Koziołek K., „Czytająca...” – dwadzieścia lat później, w: „Zobaczyć świat w ziarenku piasku...”. *O przyjaźni, pamięci i wyobraźni. Tom jubileuszowy dla Profesora Tadeusza Sławka*, red. E. Borkowska, M. Nitka, Katowice 2006.
- Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.
- Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, w: T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane*, wyb. M. Porębski, Kraków 1998.

- Leociak J., *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 1.
- Ligeża W., *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.
- Łukasiewicz J., *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.
- Łukasiewicz J., *Perła Terborcha*, w: idem, *Ruchome cele*, Warszawa 2003.
- Madrignani C. A., *Il metodo „esagerato” del verismo*, w: idem, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata 2007.
- Markowski M. P., *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2.
- Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Mazur D., *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*, Kraków 2004.
- Morawiec A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000.
- Mrugalski M., *Praktyka malarzy i poetów*, w: idem, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Neuckerken A. van, *Zawile dzieje tematów niebohaterskich*, „Nowe Książki” 1993, nr 10.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Oczko P., *Miotła i krzyż. Kultura sprzątanina w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013.
- Oczko P., *W najdroższej Holandii... Szkice o siedemnastowiecznym dramacie i kulturze niderlandzkiej*, Kraków 2009.
- Okoń W., *W kręgu genologii – rodzajowość*, w: idem, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Pavans J., *Les Écartés d'une vision*, w: M. Proust, *Petit Pan de mur jaune*, Paris 2008.
- Pelczar W., *Szyborskiej poetycki dialog ze sztuką obrazu*, „Polonistyka” 1997, nr 8.
- Pilch A., *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, Gdańsk 2006.
- Proust w oczach krytyki światowej*, wyb., red. i przedmowa J. Błoński, Warszawa 1970.
- Renzi L., *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna 1999.

- Sikora-Sabat A., *Teksty kultury niderlandzkiej w Polsce. Przekłady literackie, polityka wystawiennicza i kulturalna*, Poznań 2011.
- Smolińska-Byczuk M., *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006.
- Souquet P., *Eugène Fromentin*, „La Nouvelle Revue” 1881, Vol. 8.
- Stankowska A., *Miłosz – klasyk?*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009.
- Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
- Tuin H. van der, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1948.
- Tuin H. van der, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1953.
- Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.
- Wójcik M., *Widzieć jasno z oddalenia. Przyczynek do koncepcji oglądu komplementarnego*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim 2*, red. I. Furnal, Kielce 1995.
- Wyka K., *Obrona van Meegerena*, w: idem, *Wędrując po tematach*, t. 3: *Muzy*, Kraków 1971.
- Wyka K., *Makowski*, Kraków 1973.
- Wysłouch S., *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, w: *Od tematu do re-matu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, t. 1–2, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006.

Historia i teoria sztuki

- A Corpus of Rembrandt Paintings. IV. The Self-Portraits*, ed. E. van de Wetering, with contributions by K. Groen et al., Dordrecht 2005.
- Album Amicorum J. G. van Gelder*, eds. J. Bruyn et al., The Hague 1973.
- Alpers S., *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1990.
- Alpers S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1984.

- Angel Ph., *Praise of Painting*, trans. M. Hoyle, with an introduction and commentary by H. Miedema, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1996, Vol. 24, No. 2–3.
- Arasse D., *Vermeer. Faith in Painting*, trans. T. Grabar, New Jersey 1994.
- Ars Emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.*, oprac. J. Michałkowska, Warszawa 1981.
- Ashton P., Davies A. I., Slive S., *Jacob van Riusdael's Trees*, „Arnoldia” 1982, No. 42.
- Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, ed. M. Westermann, Zwolle 2001.
- Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, eds. D. Freedberg, J. de Vries, Santa Monica 1991.
- Atkins Ch. D. M., *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam 2012.
- Bal M., *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991.
- Bal M., *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago–London 1999.
- Berger H., Jr., *Manhood, Marriage, Mischief. Rembrandt's „Night Watch” and Other Dutch Group Portraits*, New York 2007.
- Berger J., *Me, Myself, I*, „The Independent” z 3 czerwca 1999 roku (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/me-myself-i-1097676.html>).
- Bergström I., *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, trans. Ch. Hedström, G. Taylor, New York 1983.
- Białostocki J., *G. P. Belloriego „Idea malarza, rzeźbiarza i architekta”: manifest barokowego klasycyzmu*, w: idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966.
- Białostocki J., *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. M. Poprzęcka, A. Ziemba, S. Michalski, Gdańsk 2009.
- Białostocki J., *Portrety kościołów Pietera Saenredama: sacrum czy profanum?*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989.
- Białostocki J., rec. książki S. Alpers *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, „The Art Bulletin” 1985, Vol. 67, No. 3.
- Białostocki J., *Stanowisko Fromentina w dziejach krytyki artystycznej*, w: E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posłowie J. Białostocki, komentarz oraz słownik artystów oprac. A. Chudzikowski, Wrocław 1965.
- Białostocki J., *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji*, w: idem, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982.

- Białostocki J., *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych*, w: idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966.
- Bigler Playter C., *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625–1635*, Cambridge 1972.
- Biusman J., *Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen*, Vol. 1: 1575–1675, Franeker 2000.
- Blankert A., *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemia, Warszawa 1991.
- Brown Ch., *Carel Fabritius. Complete Edition with a „catalogue raisonné”*, Oxford 1981.
- Brown Ch., *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Paintings from the Mauritshuis*, Oxford 1999.
- Brown Ch., *The Strange Case of Jan Torrentius: Art, Sex and Heresy in Seventeenth-Century Haarlem*, w: *Rembrandt, Rubens, and the Art of Their Time: Recent Perspectives*, „Papers in Art History from Pennsylvania State University” 1997, Vol. 11.
- Brusati C., *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago–London 1995.
- Brusati C., *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting*, „Simiolus” 1990–1991, Vol. 20, No. 2–3.
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.
- Bryson N., *Looking at the Overlooked. Four Essay on Still Life Painting*, London 2008.
- Carel Fabritius 1622–1654*, ed. F. J. Duparc, with contributions by G. Seelig, A. van Suchtelen, The Hague–Schwerin–Zwolle 2004.
- Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, éd. J. Foucart, É. Foucart-Walter, Paris 2009.
- Catalogue of Paintings. Rijksmuseum Amsterdam*, eds. J. L. Cleveringa, Y. D. van Ovink, B. Haak, preface by A. van Schendel, Amsterdam 1960.
- Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam Published on the Occasion of the Exhibition Pieter Jansz. Saenredam 15 September–3 December*, Utrecht 1961.
- Chapman H. P., *Rembrandt’s Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990.
- Chapman H. P., *Women in Vermeer’s Home. Mimesis and Ideation*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, Bd. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500–1800*, Hrsg. J. de Jong et al.).

- Chrościcki J. A., *Wystawy Jana Vermeera z Delft*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 1997, nr 2.
- Chudzikowski A., *Krajobraz holenderski*, Warszawa 1957.
- Clark K., *Landscape into Art*, London 1949.
- Clark K., *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London 1966.
- Collins L. C., *Hercules Seghers*, Chicago 1953.
- Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.
- Dalrymple Henderson L., *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton–New Jersey 1983.
- Demetz P., *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 1963, No. 2.
- De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, éd. B. Broos, La Haye 1986.
- Didi-Huberman G., *Appendice. Question de détail, question de pan*, w: idem, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.
- Didi-Huberman G., *Dodatek. Pytanie o szczegół, pytanie o połąć*, w: idem, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Dobrzycka A., *Jan van Goyen 1596–1656*, Poznań 1966.
- Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966.
- Dutch Genre Painting*, ed. Ch. Brown, London 1978.
- Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam*, Vol. 1: *Artist Born between 1570 and 1600*, eds. J. Bikker, Y. Bruijnen, G. Wuestman, trans. M. Hoyle, Amsterdam 2007.
- Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals*, eds. R. Ekkart, Q. Buvelot, trans. B. Jackson, The Hague–London–Zwolle 2007.
- L'Entreprise Brueghel*, éd. P. van den Brink, Ludion–Maastricht–Bruxelles 2001.
- Faces of the Golden Age. Seventeenth-Century Dutch Portraits, English Supplement*, ed. E. de Jongh, Den Haag 1994.
- Félibien A., *Conférences de L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture. Pendant l'année 1667*, Paris 1669.
- Fischer P., *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries. Musik auf niederländischen Gemälden im 16. und 17. Jahrhundert*, Amsterdam 1972.
- Fraenger W., *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, Leipzig 1984.
- Franits W., *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven–London 2008.

- Franits W. E., *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1993.
- Frans Hals*, ed. S. Slive, trans. C. Frogneux, M. Gibson, G. Monfort, Anvers 1990.
- Freedberg D., *Iconoclasm in the Revolt of the Netherlands 1566–1609*, New York–London 1988.
- Friedländer M. J., *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origin and Development*, trans. R. F. C. Hull, New York 1963.
- Friedländer M. J., rec. książki W. Fraengera, „Kunstchronik Und Kunstmarkt” 1921, No. 12–13 (December).
- Gelder J. G. van, *The Labors of Hercules Seghers*, trans. G. Schwartz, „Art News” 1967, Vol. 66 (September).
- Genaille R., *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, aktualizacja, uzupełnienia i nowe hasła M. Monkiewicz, A. Ziemia, Warszawa 2001.
- Genaille R., *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, polonica oprac. K. Sulkiewicz, Warszawa 1975.
- Gerard ter Borch*, ed. A. K. Wheelock, Jr., with contributions by A. McNeil Kettering, A. Wallert, M. E. Wieseman, Washington–New York–New Haven 2004.
- Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, eds. A. Blankert et al., Washington–Amsterdam 1980.
- Golahny A., *Rembrandt’s Reading. The Artist’s Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam 2003.
- Golliet P., *Jacob van Ruisdael vu par Eugène Fromentin dans „Les Maîtres d’autrefois”*, Nimègue 1984.
- Gombrich E. H., *Zwierciadło natury. Holandia w XVII wieku*, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, w: idem, *O sztuce*, Poznań 2008.
- Gowing L., *Vermeer*, Berkeley–Los Angeles 1997.
- Grootenboer H., *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, Chicago–London 2005.
- Gudlaugsson S. J., *The Comedians in the Work of Jan Steen and His Contemporaries*, trans. J. Brockway, preface by J. G. van Gelder, trans. P. Wardele, Soest 1975.
- Hałas G., *Grafiki Rembrandta. Oryginał. Kopia. Późne odbitki*, współpraca P. Ignaczak, Poznań 2009.
- Haverkamp Begemann E., *Hercules Segers. The Complete Etchings*, with an introduction by K. G. Boon, with a supplement *Johannes Ruischer alias Jonge Hercules. Die Radierungen* by E. Trautsholdt, Amsterdam–The Hague 1973.

- Heckscher W. S., *Rembrandt's „Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp”*. *An Iconological Study*, New York 1958.
- Hendrick Avercamp. *Master of Ice Scene*, eds. P. Roelofs et al., Amsterdam 2009.
- Hendrick Avercamp 1585–1634, Barent Avercamp 1612–1679. *Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*, eds. A. Blankert et al., Amsterdam–Zwolle 1982.
- Historie rozmaicie opowiedziane. Niderlandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. A. Kolbiarz, B. Lejman, R. Mała, Szczecin 2008.
- Hofstede de Groot C., *Utrechtsche kerken. Teekeningen en schilderijen van Pieter Saenredam*, Haarlem 1899.
- Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, oprac. J. Michałkowa, Warszawa 1955.
- Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, ed. A. van Suchtelen, with contributions by F. J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, The Hague–Zwolle 2006.
- Hollander M., *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley–Los Angeles–London 2002.
- Hollander M., *Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, Bd. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500–1800*, Hrsg. J. de Jong et al.).
- Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, Hrsg. H. Bock, T. W. Gaechtgens, Berlin 1987.
- Huizinga J., *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład P. Oczko, Kraków 2008.
- Ilone et George Kremer. Héritiers de l'Âge d'Or hollandais*, éd. W. Kloek, Paris 2011.
- Jan Steen. Painter and Storyteller*, eds. H. P. Chapman, W. Th. Kloek, A. K. Wheelock, Jr., Washington–Amsterdam–Zwolle 1996.
- Jan Vermeer van Delft*, oprac. K. Mittelstädt, przeł. A. M. Linke, Warszawa 1970.
- Jongh E. de, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, trans., ed. M. Hoyle, Leiden 2000.
- Kapp M., *Die niederländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts im Jagdschloß Grunewald*, Berlin 1989.
- Kemp M., Wallace M., *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Berkeley–Los Angeles–London 2000.

- Kolfin E., *The Young Gentry at Play. Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610–1645*, trans. M. Hoyle, Leiden 2005.
- Kooijmans L., *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*, trans. D. Webb, Leiden–Boston 2011.
- Kunzle D., *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550–1672*, Leiden–Boston 2002.
- Les Primitifs flamands et leur temps*, éd. R. van Schoute, B. de Patoul, Bruxelles 2007.
- Leśniak A., *Studium detalu. Bruegel, Vermeer, Proust*, w: idem, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
- Leusden W. van, *The etchings of Hercules Seghers and the Problem of his Graphic Technique*, trans. John Nixon, with a preface by J. G. van Gelder, Utrecht 1961.
- Liedtke W. A., *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Zwolle 2000.
- Liedtke W. A., *Faith in Perspective. The Dutch Church Interior*, „The Connoisseur” 1976, Vol. 193, No. 776.
- Liedtke W. A., *Frans Hals. Style and Substance*, New York 2011.
- Liedtke W. A., *Saenredam’s Space*, „Oud Holland” 1971, Vol. 86.
- Liedtke W. A., *The New Church in Haarlem Series: Saenredam’s Sketching Style in Relation to Perspective*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1975–1976, Vol. 8, No. 3.
- Longhi R., *La mostra della natura morta all’„Orangerie”*, „Paragone” 1952, No. 33.
- Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. W. Franits, Cambridge 1997.
- Loughman J., Montias J. M., *Public and Private Spaces. Work of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000.
- Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, eds. P. C. Sutton, L. Vergara, A. Jensen Adams, London 2003.
- Malarze martwej natury*, oprac. M. Walicki, Warszawa 1939.
- Mantz P., *Jan van Goyen*, „Gazette des Beaux-Arts” 1875, Vol. 12.
- Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, ed. P. C. Sutton, Philadelphia 1984.
- Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, ed. P. C. Sutton, Boston 1987.
- McNeil Kettering A., *Rembrandt’s Group Portraits*, Zwolle 2006.
- McQueen A., *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.
- Meyers J., *Proust and Vermeer*, „Art International” 1973, Vol. 17, No. 5.

- Mochizuki M. M., *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566–1672. Material Religion in the Dutch Golden Age*, Aldershot 2008.
- Montias J. M., *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton 1989.
- Nadler S., *Rembrandt Jews*, Chicago–London 2004.
- Nash J., *Vermeer*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1998.
- Noël M.-L., *La Peinture hollandaise du siècle d'or dans le roman. Représentation dans les littératures française et anglophone*, Paris 2009.
- North M., *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, trans. C. Hill, New Haven–London 1997.
- Painting in Haarlem 1500–1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, ed. N. Köhler, trans. J. Kilian, K. Kist, Ghent 2006.
- Paintings of 17th Century Dutch Interiors*, Kansas City 1967.
- Panofsky E., *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przekł., wstęp, posłowie i red. nauk. G. Jurkowlanec, Warszawa 2008.
- Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century*, trans. Y. Rosenberg, eds. J. Giltaij, G. Jansen, Rotterdam 1991.
- Pieter Saenredam, The Utrecht Work. Paintings and Drawings by the 17th-Century Master of Perspective*, ed. L. M. Helmus, Los Angeles 2002.
- Piwocki K., *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- Rembrandt: a Genius and His Impact*, ed. A. Blankert, Melbourne–Sydney–Zwolle 1997.
- Rembrandt and the Dutch History Painting in the 17th Century*, ed. A. Kofuku, Tokyo 2004.
- Rembrandt and the Face of Jesus*, ed. L. DeWitt, with a preface by S. Slive, Paris–Philadelphia 2011.
- Rembrandt by Himself*, eds. Ch. White, Q. Buvelot, Zwolle 1999.
- Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog*, red. A. Kozak, J. A. Tomicka, współpraca J. Sikorska, P. Borusowski, A. Czarnecka, Warszawa 2009.
- Rembrandt Under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp Dissected*, eds. N. Middelkoop et al., The Hague 1998.
- Rembrandt w oczach współczesnych*, przeł. i oprac. J. Michałkowa, J. Białostocki, wstęp M. Walicki, Warszawa 1957.
- Rembrandt's Landscapes*, eds. C. Vogelaar, G. J. M. Weber, Leiden–Kassel–Zwolle 2006.
- Rembrandt's Late Religious Portraits*, eds. A. K. Wheelock, Jr., P. C. Sutton,

- with contributions by V. Manuth, A. T. Woollett, Washington–Chicago 2005.
- Riegl A., *The Group Portraiture of Holland*, trans. E. M. Kain, D. Britt, introduction by W. Kemp, Los Angeles 1999.
- Rosales Rodríguez A., *Dzieło sztuki jako podmiot. Najpiękniejszy obraz Marcela Prousta*, w: *Podmiot/podmiotowość. Artysta – historyk – krytyk*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2011.
- Rosales Rodríguez A., *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna interpretacja oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33.
- Rosales Rodríguez A., *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008.
- Rosen J., *Soldiers at Leisure. The Guardroom Scene in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, Amsterdam 2010.
- Rosenberg J., Slive S., *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London 1995.
- Rosenberg J., Slive S., Kuile E. H. ter, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966.
- Rowlands J., *Hercules Segers*, London 1979.
- Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue*, ed. Q. Buvelot, with contributions by C. Vermeeren, The Hague–Zwolle 2004.
- Ruurs R., *Saenredam. The Art of Perspective*, Amsterdam–Philadelphia–Groningen 1987.
- Saenredam 1597–1665. Peintre des Églises*, Paris 1970.
- Schama S., *The Embarrassment of Richies. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1997.
- Schupbach W., *The Paradox of Rembrandt's „Anatomy of Dr. Tulp”*, London 1982.
- Schwartz G., *Rembrandt Universe. His Art, His Life, His World*, London 2006.
- Schwartz G., *Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1966–1967, Vol. 1, No. 2.
- Schwartz G., Bok M. J., *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, The Hague 1990.
- Slive S., *Jacob van Ruysdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven–London 2001.
- Slive S., *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven–London 1995.
- Slive S., *Jacob van Ruysdael. Master of Landscape*, London 2005.
- Slive S., *Rembrandt and His Critics 1630–1730*, The Hague 1953.
- Spór o genezę martwej natury*, red. S. Dudzik, T. J. Żuchowski, Toruń 2002.
- Starzyński J., *Doniosłe odkrycie obrazu szkoły Rembrandta w Warszawie. (Carel Fabritius, „Wskrzeszenie Łazarza”)*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1935, t. 4, nr 2.

- Stechow W., *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quartely” 1944, No. 7.
- Stechow W., Comer Ch., *The History of the Term „Genre”*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin” 1975–1976, Vol. 33, No. 2.
- Sterling Ch., *Le paysage fantastique néerlandais*, „L’Art Vivant” 1930, Vol. 6.
- Sterling Ch., *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998.
- Still-Life in the Age of Rembrandt*, ed. E. de Jongh, with contributions by T. van Leeuwen, A. Gasten, H. Sayles, Auckland 1982.
- Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, eds. A. K. Wheelock, Jr., catalog entries I. Bergström, Washington 1989.
- Stoichita V. I., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Sutton P. C., *Pieter de Hooch, 1629–1684*, New Haven–London 1998.
- Sutton P. C., *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Oxford 1980.
- Swillens P. T. A., *Een perspectivische studie over de schilderijen van Jan Vermeer van Delft*, „Oude Kunst” 1929, No. 7.
- Swillens P. T. A., *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632–1675*, Utrecht–Brussels 1950.
- The Dutch School 1600–1900*, Vol. 1, ed. N. MacLaren, revised and expanded by Ch. Brown, London 1991.
- The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, eds. F. Grijzenhout, H. van Veen, trans. A. McCormick, Cambridge 1999.
- The Learned Eye. Regarding Eye, Theory, and the Artist’s Reputation. Essays for Ernst van de Wetering*, eds. M. van den Doel et al., Amsterdam 2005.
- The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, eds. Ch. Baker, T. Henry, London 1995.
- The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665). Conservation and Technique*, eds. J. R. J. van Asperen de Boer, L. M. Helmus, Utrecht 2000.
- Thiel P. J. J. van, *Duyster hersteld in oude luister*, „Koninklijk Oudheidkundig Genootschap Jaarverslagen” 1971–1976, Bd. 114–118.
- Thienen F. van, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands 1600–1660*, Berlin 1930.
- Tolnay Ch. de, „L’Atelier” de Vermeer, „Gazette des Beaux-Arts” 1953, Vol. 41.
- Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, met inleiding door E. de Jongh en voorwoord door S. H. Levie, Amsterdam 1976.
- Vanzype G., *Vermeer de Delft*, Bruxelles 1908.
- Vaudoyer J.-L., *Vermeer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts”, novembre 1966.
- Verbeek J., Boon K. G., *Grafiek van Hercules Seghers*, Amsterdam 1967.

- Vermeer and the Delft School*, eds. W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, New York–New Haven–London 2001.
- Vermeer Studies*, eds. I. Gaskell, M. Jonker, Washington–New Haven–London 1998.
- Vermeer's Women: Secrets and Silence*, ed. M. E. Wieseman, with contributions by H. P. Chapman, W. E. Franits, Cambridge–New Haven–London 2011.
- Walford E. J., *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*, New Haven–London 1991.
- Walicki M., *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1972.
- Welcker C., *Hendrick Avercamp (1585–1634), bijgenaamd „De Stomme van Campen” en Barent Avercamp (1612–1679), „Schilders tot Campen”*, De Erven J. J. Tijn N. V., Zwolle 1933 (wydanie uaktualnione: C. Welcker, *Hendrick Avercamp (1585–1634), bijgenaamd „De Stomme van Campen” en Barent Avercamp (1612–1679), „Schilders tot Campen”*, D. B. Hensbroek–van der Poel, *Bewerking Euvre-catalogus*, Doornspijk 1979).
- Westermann M., *The Amusements of Jan Steen*, Zwolle 1997.
- Weststeijn T., *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008.
- Wetering E. van de, *Rembrandt. The Painter at work*, wyd. 2 popr., Amsterdam 2009.
- Wetering E. van de, *Rembrandt – inna biografia*, przeł. Z. Żygulski Jun., „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33.
- Wetering E. van de, Schnackenburg B., *The Mystery of the Young Rembrandt*, Amsterdam 2001.
- Wheelock A. K., Jr., *Dutch Painting of the Seventeenth Century. The Collections of National Gallery of Art: Systematic Catalogue*, Washington 1995.
- Wheelock A. K., Jr., *Jan Vermeer*, przeł. M. Rączkowska, Warszawa 1994.
- Wheelock A. K., Jr., *Vermeer. The Complete Works*, New York, 1997.
- Wheelock A. K., Jr., Kaldenbach C. J., „*Vermeer's View of Delft*” and *His Vision of Reality*, „*Artibus et Historiae*” 1982, Vol. 3, No. 6.
- Winkel M. de, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006.
- Women in the Golden Age. An International Debate on women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy*, eds. E. Kloek, N. Teeuwen, M. Huisman, Hilversum 1994.
- Woźniakowski J., *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.

- Ziomba A., *Nowa wizja osobowości i twórczości Rembrandta: dwie wystawy Roku Rembrandtowskiego (i jeden obraz polski)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33.
- Ziomba A., *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000.
- Ziomba A., „Wskrzeszenie Łazarza” Carela Fabritiusa w świetle nowych badań nad kręgiem Rembrandta, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, t. 54, nr 1.
- Zumthor P., *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1965.

Spis ilustracji

1. Jacob van Ruisdael, *Krajobraz z ruinami*, poł. XVII w., © fot. Krystyna Augustyniak, © Muzeum Narodowe w Gdańsku.
2. Jan van Goyen, *Chatupy nad kanałem*, 1630, © fot. Krystyna Augustyniak, © Muzeum Narodowe w Gdańsku.
3. Jan van Goyen, *Krajobraz z wiatrakiem i łodziami rybaków*, początek lat 40. XVII w., © Muzeum Narodowe w Poznaniu.
4. Jan van Goyen, *Wybrzeże w Scheveningen*, 1656, © Muzeum Narodowe w Poznaniu.
5. Pieter T. A. Swillens, *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632–1675*, Utrecht–Brussels 1950, *Plate 59* (plan Delft Willema Blaeu z 1648 roku).
6. Pieter de Hooch, *Kobieta skubiąca kaczkę*, ok. 1665–1668, © fot. Krystyna Augustyniak, © Muzeum Narodowe w Gdańsku.
7. Floris van Schooten, *Martwa natura śniadaniowa*, ok. 1620–1625, © Muzeum Narodowe w Poznaniu.
8. Johannes Torrentius, *Martwa natura z wędzidłem*, 1614, © Rijksmuseum, Amsterdam.
9. Rembrandt van Rijn, *Autoportret jako apostoł Paweł*, 1661, © Rijksmuseum, Amsterdam.
10. Carel Fabritius, *Wskreszenie Łazarza*, ok. 1645, © fot. Piotr Ligier, © Muzeum Narodowe w Warszawie.
11. Willem Duyster, *Przyjęcie weselne*, tradycyjnie nazywane *Weselem Adriaena Ploosa van Amstela i Agnes van Bijler w 1616 roku*, ok. 1625, © Rijksmuseum, Amsterdam.
12. Hendrick Avercamp, *Pejzaż zimowy ze ślizgawką*, ok. 1608, © Rijksmuseum, Amsterdam.
13. Hercules Segers, *Dolina rzeki*, ok. 1626–1630, © Rijksmuseum, Amsterdam.
14. Hercules Segers, *Tobiasz i Anioł*, ok. 1615–1630, © Rijksmuseum, Amsterdam.
15. Pieter Saenredam, *Stary ratusz w Amsterdamie*, 1657, © Rijksmuseum, Amsterdam.
16. Pieter Saenredam, *Widok wnętrza kościoła św. Bawona w Haarlemie*, 1635, © fot. Krzysztof Wilczyński, © Muzeum Narodowe w Warszawie.

Summary

Seventeenth-Century Dutch Painting in Polish Literature after 1918

The book is a thorough study of reception of seventeenth-century Dutch painting in Polish literature after the Second World War. The first part develops a monographic discussion of the issue, whereas the second part is a reconstruction (based on manuscripts, typescripts, and notes) of an unfinished collection of essays by Zbigniew Herbert on the so called Dutch minor masters.

The structure of the first part, titled *The Writers as an Art Historian*, has been based on genre classification, and refers to the nineteenth-century vision of typical Dutch genres: THE LANDSCAPE, GENRE PAINTING, STILL LIFE, AND PORTRAIT. This way of thinking has been copied by Polish writing, who focus, in their writings, on the landscape, genre painting, still life, and portrait (including individual ones, groups, and self-portraits).

Albert Blankert, in the introduction to the catalogue of *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, points out to the domination, in collective consciousness, of a nineteenth-century realistic vision of Dutch painting as a true reflection of reality. According to Blankert, it was the French critics who were responsible for this stereotypical perception of the Dutch school: Théophile Thoré and Eugène Fromentin, as well as the Dutch historian, Johan Huizinga, whose views were strongly influenced by the nineteenth-century paradigm of thinking about Dutch culture. Blankert attempts to prove that seventeenth-century Dutch historical painting was mistakenly marginalized, because it defied nineteenth-century aesthetic theories.

Jan Białostocki is of a similar opinion, when he stresses that, thanks to art historians late in the nineteenth-century, a consistent process of re-evaluation of the one-dimensional, nineteenth-century interpretation of seventeenth-century Dutch painting has begun, a process that was particularly furthered by the aforementioned exhibition, *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*. However, this approach is most visible in specialized discussions by researchers. The general opinion was persistently dominated by the vision, created by the French and

developed and strengthened by Huizinga, of a “de-heroized” Golden Age of Dutch painting.

The Polish writers can be perceived as continuers of the peculiarly anachronistic way of thinking about the Dutch Golden Age. This is primarily because of their common reading experience. The aesthetic opinions of Tadeusz Makowski, Jan Cybis, Józef Czapski, Gustaw Herling-Grudziński, Zbigniew Herbert, to mention just a few protagonists of this book, has been shaped under the influence of Delacroix's *Journals*, Balzac's work, Thoré's *Musées de la Hollande*, as well as his numerous dissertations and essays on art, by Fromentine's *Old Masters*, Taine's *Philosophy of Art*, or, in the twentieth-century, by Proust's *À la recherche du temps perdu*. Because of these readings, it is possible to detect a particular style of reception of art in the essays and poems by Polish authors, a style that is described here as MEDIATED RECEPTION. To represent the phenomenon of the painting of Northern Netherlands, the authors use nineteenth-century categories, such as realism of genre painting, and the Dutch Golden Age painting seems to be, in their writings, a secularized art that brings on a praise of everyday life.

The present discussion of Dutch seventeenth-century painting begins with the landscape, which is one of the most recognizable genres of the time. The discussion attempts to prove that the statements about the realism of the paintings, copied by Polish authors, are rooted in Fromentine's concept of Northern landscape which, as the critic claimed, was a “portrait of the Netherlands”. A visible trace of this reading the confrontation of “landscapes in frames” with the real face of the country in the Netherlands. The practice, favoured by Makowski and Herbert, is a repetition of the attempts by the traveling authors of the nineteenth-century. On the other hand, the theorists of the seventeenth-century promoted a different concept of seeing and representation of nature, because the landscapes were not painted in nature; they were painted in artists' studios. The artistic vision of homeland landscape was born in a painter's imagination. The topographic inconsistencies, which Herbert attempted to trace down (as he literally tried to confront the painting with what was painted), were nothing but compositional techniques. Art historian talk, in this case, of “the concept of selective naturalness” or “naturalness of effect”.

Subsequently, the discussion shifts to painting techniques of Dutch masters, especially as discussed by Polish painters writing about art (Cybis, Pankiewicz, Czapski, Makowski), who focused on the issues of color and brightness. They were inspired by the technique of seventeenth-century masters, by their operation with color and tone. Another source of mediation was Fromentine's thought, who thought that the “truth of

brightness” amplified the realism of representation. Last but not least, the texts was substantially influenced by the techniques of the Polish painters, for whom the meaning of color was a central issue in their work.

Vermeer’s *View of Delft* is a particular case of seventeenth-century Dutch landscape, which serves as the context for the problem of realism in representation, painting from nature, and the mood of operation with color, as well as luministic effects (which brings in anachronistic associations with impressionism). For this painting, the discussion of mediation does not focus on impressionists, who wanted to appropriate Vermeer as their predecessor (a statement that was attractive also for some art historians who proved that Vermeer painted his masterpiece from nature), but on Proust’s *petit pan de mur jaune*. Pointing to twentieth-century analyses of the painting, which represent various methodological approaches (Wheelock and Kaldenbach, Ziembra, Swillens, Alpers, or Didi-Huberman), the present discussion juxtaposes various interpretative concepts, searching for a formula that would be close to the vision of Polish authors.

The book confronts three interpretations: Czapski’s, Grudziński’s, and Herbert’s, which are three separate (or even contradictory) proposals for a reading of *View of Delft*. Bearing in mind the differences, the discussion demonstrates that the three authors search for a metaphysical rationale of Vermeer’s masterpiece. Interpreting *View of Delft* through Proust (Czapski and Herbert were fascinated by Bergotte’s vision of the painting, whereas Grudziński was clearly irritated by the attempt to reduce the genius of Vermeer’s painting to “little patch of yellow wall”), the Polish authors are strongly embedded in the network of cultural references. The analysis points out to the intertextual sources of the three Polish interpretations of the masterpiece, demonstrating that it has become impossible to talk about *View of Delft* without mentioning Proust’s *petit pan de mur jaune*.

The next chapter is a discussion of genre painting, which the Polish authors reach also through nineteenth-century interpretations. Detailed representations of interiors of Dutch houses, and genre scenes from everyday life, were direct inspirations, for instance, for Balzac as the author of realist novels. Ruth Bernard Yeazell demonstrates that detailed-ness of Balzac’s descriptions of middle-class household life, is rooted in the Dutch tradition. Thoré, in the second volume of *Musées de la Hollande*, compared the “meticulous description of topography of places” in Balzac’s novels to De Hooch’s paintings representing house interiors, creating an idealized (and ideologized) vision of middle-class quiet life, an all-encompassing harmony based on a painter’s representations of house interior.

Contemporary researchers (Martha Hollander, Victor Stoichita), on the other hand, demonstrate that the “view through” (*doorsien*), created by Dutch interior painters, becomes an invitation for the eye, an opening for a game with the viewer. The painting of a seventeenth-century Dutch interior should be read, Stoichita asserts, as a metaphor of the open door. The painterly construction of illusionist representation is a gesture addressed to the viewer, who is supposed to answer it, and thus “enter” the neat, seemingly real middle-class life. This challenge, made by Pieter de Hooch or Samuel van Hoogstraten, was accepted by Polish authors, such as Tadeusz Różewicz, Jarosław Klejnocki, or Wojciech Wencel.

In the essay *Pery Vermeera (Vermeer’s Pearls)* Gustaw Herling-Grudziński points out to an important difference between Vermeer’s genre scenes in interiors of middle-class houses and similar paintings by other Dutch artists. Underscoring Vermeer’s separateness, the writer demonstrates that Vermeer, unlike other genre painters, focuses above all on the human figures he represents. Based on the analysis of texts relating to several masterpieces by Vermeer (such as *Girl Reading Letter at the Open Window*, *The Milkmaid*, and *The Lacemaker*) the present author tries to demonstrate that even Vermeer’s representations of women focused on a work (such as *The Milkmaid*) can be perceived, as Perry Chapman claims, as personifications of an abstract idea, or, according to Wayne Franits, as “images of domestic virtue”. On the other hand, Polish authors, who assume a modern interpretative perspective, concentrate on the fact that the figures in the paintings are individuated, subjectified, and authentic. This is because Vermeer abandoned the objectifying mode of representation and showed emotions on the faces of his heroines.

The present book demonstrates that on many occasions the seventeenth-century theory of reception of an art work cannot be collated with a modernist pattern of interpretation. This is why the author looks for other sources of mediation for the Polish readings of Dutch art, as Polish texts on seventeenth-century painting seem to be a cultural construct that has been strongly fortified by various, historically and ideologically motivated interpretations.

Polish authors were also fascinated by Dutch still life. Reflection on this painting genre leads them, as in the interpretation of *View of Delft*, to a statement on “metaphysicality” of being and art. In the context of literary discussions of still life, three historical and terminological issues are frequently repeated, and seem to be fundamental: the genesis of still life as genre, the question of the term itself (still life and *nature morte*), and of

the paradox embedded in it, and the questions of the place of still life in the classical hierarchy of genres.

Czapski searches for ancient roots of still life, and refers to seventeenth-century theorists, whereas the essence of the “dead nature” (as he uses the customary Polish term), he reaches through Cézanne. The Dutch still life of the seventeenth-century, for Czapski, seems to be a painterly expression of contemplation of nature, understood in Cézanne’s manner, borne out of unceasing study of it. Thus, it is not an abstract idea that becomes the foundation of a creative act. The painterly experience, according to Czapski, is not possible without a previous experience of reality.

An almost identical network of mediations was constructed by Miłosz, who makes similar statements on contemplation of nature and the need for directing art towards reality (even though he is conscious of the linguistic turn). In *Wypisy z ksiąg użytecznych* (*Excerpts from Useful Books*) the poet has included a chapter called *Kłopoty z opisem rzeczy* (*Problems with Description of Things*) and, in the introduction to the chapter, he juxtaposed Dutch still lifes, Cézanne’s and Chardin’s paintings, as well as Mickiewicz’s *Pan Tadeusz*. An important autobiographical theme in Miłosz’s work was his family manor in Szetejn, which he associates with Dutch painting. Miłosz explains that “entering” the world of his memories is tantamount to entering the Golden Age of Dutch painting. In his reflections he demonstrates that still life is a praise of the world of things, and that transcendence of their physicality, underscoring what is beyond it, gives objects a metaphysical dimension.

In the case of literary interpretations of the Dutch portrait, the question of subjectivity moves to the foreground. In the present book, the problem is discussed on the example of two poems published in the 1960s, and referring to the greatest Dutch portrait painters, Hals and Rembrandt. The first poem is *Frans Hals* by Tadeusz Różewicz, and the second, *Lekcja anatomii (Rembrandta)* (*The Anatomy Lesson by Rembrandt*) by Stanisław Grochowiak. In the poetical reflection on seventeenth-century Dutch portrait, there is a radical reformulation of old modes of perception of this kind of painting. Even if the two poets tried to reconstruct the historical context related to the biographical legend of the artist (Różewicz), or the rules of an anatomy spectacle (Grochowiak), they did not focus on what was most important for Rembrandt’s contemporary viewers, which was who was shown in an individual or group portrait. The basic point of reference, for Polish poets, are the modern views of subjectivity (Różewicz) or the problem of carnality and objectification (Grochowiak). The poets ask

questions that are not about art, but about a human being, or more precisely, how a human being is treated in art.

The first section of the present book is closed by a discussion of the Polish literary reception of Rembrandt's self-portraits. The section addresses the problem of writers' struggle against the nineteenth-century vision of Rembrandt as an artist who consciously and consistently analyzed his own "I" in a series of self-portraits (the statement known, among others, from Henryk Elzenberg and Joanna Guze). In this context, the present book interprets Tadeusz Różewicz's *Zwierciadło* (*The Looking Glass*), where the poet refers to the famous *Self-Portrait as Zeuxis*. The book also "reconstructs" the discussion between Gustaw Herling-Grudziński and Svetlana Alpers, about the theatricality of Rembrandt's self-portraits.

The confrontation between literary and scientific discourse leads to more general conclusions, because it turns out that whereas art historians demonstrate how self-portraits are an expression of Rembrandt's self-consciousness as an artist, the Polish authors promote interpretations in which Rembrandt, self-conscious as a human being, reaches the essence of his own self. For critics who investigate the Dutch painter's art, the seventeenth-century context is the most important one, whereas the literary authors concentrate on the universal question of struggle between a human being and the passage of time. Art historians see, in Rembrandt's mirror, an artist who consistently shapes his image, whereas literary authors notice, above all, the human features of the painter.

The second section of the book is entitled *Zbigniew Herbert's "Dutch Minor Masters" – An Attempt at Reconstruction*. This section was developed through archive research in Zbigniew Herbert's papers at the National Library in Warsaw. Reading the typescripts and manuscripts of the unfinished collection about the so called Dutch minor masters, the present author made an attempt at reconstruction of the genesis of Herbert's text. Based on the poet's notes, the present author tried to establish Herbert's sources when he was working on the essay collection. Even though Herbert usually did not provide bibliographical data for his sources, it was still possible to establish the sources of his references and quotations.

This section is not only an attempt at reconstruction of the collection (which is consequently discussed as a peculiar "work in progress"), a reconstruction with an apparatus based on editorial and bibliographical research, but also a proposed interpretation of Herbert's *Mali mistrzowie* (*Minor Masters*). The section is also envisaged as a thematic completion of the first section, or a sort of counterweight to it. This is because the first section, focused on Polish literary reception of Dutch painting, usually

referred to the “great” painters: Vermeer, Rembrandt, Hals, or to “typically Dutch” landscapes and interiors, or to the famous still lives and portraits. The second part, on the other hand, features the “marginalized” painters: Willem Duyster, Pieter de Hooch, Hendrick Avercamp, Hercules Segers, and Pieter Saenredam.

The works by Duyster, who was described by Rosenberg, Slive, and Ter Kuile as someone who “was never put to the test,” Herbert describes as his great discovery. The essay on Duyster is an attempt at restoring the fame of an artist who specialized in depictions of merry soldiers indulging in life’s pleasures, or scenes from middle-class life ridden by, as the poet anachronistically puts it, by “Proustian melancholy”. A substantial part of the essay would contain a description of the *Wedding Party* displayed in Amsterdam. In the ekphrasis, which Herbert re-edited many times, there are numerous inconsistencies. The poet confronts, based on “eye’s memory,” two visits to the Rijksmuseum. Herbert viewed Duyster’s work, as the present author managed to establish, first before, and then after its renovation, conducted in the years 1972–1975, when numerous *pentimenti* were removed. The poet, who was not conscious of the alterations, creates a peculiar ekphrastic contamination, introducing, in his description, the remembered elements of the painting before and after reconstruction.

Another artist, who also specialized in genre scenes, was Pieter de Hooch, whom Herbert described as the “poet of the home”. His paintings, which show seventeenth-century middle-class interiors in incredibly great detail, are treated by Herbert as a document of the age, and the painter himself is described as a guide through the interiors. The poet, in his envisaged essay, wanted to imply that De Hooch’s painterly vision of home life was a closed, complete project, whose poetic quality consists in the harmony of precisely represented interiors and the idyllic scenes of everyday life inscribed in them.

With Hendrick Avercamp, the poet ventures into the world of seventeenth-century winter landscapes. Herbert compares his paintings with those by Pieter Bruegel the Elder. He also asks whether or not the affliction of the “Mute of Kampen,” as the artist was described, determined his work. Herbert also tries to analyse the painter’s work in the context of the category of naiveness. He returns to the three interlaced themes: Francesco da Hollanda’s opinion, from *The Four Dialogues on Painting*, about Flemish painting, the concept of naiveness created by Friedrich Schiller, and the work by naive painters, heirs to the artistic idiom of Henri Rousseau. The fundamental value of Avercamp’s work, as determined by Herbert, turns out

to be not his painterly technique, but a sympathetic, naively old-fashioned relation to reality.

Hercules Segers, whom Herbert calls (after Charles Sterling) “the last visionary of the mountains in the Netherlands,” was discovered by the poet at the Gallery Uffizi in Florence. Many notes on technical experiments, the innovative use of painterly techniques in printmaking, or the influence of Segers’s peculiar idiom on Rembrandt’s work, testify that Herbert read scientific works on Segers. The poet, however, also trusts in psychological interpretations of Segers’s unusual technique, which leads to brilliant, if unconvincing, hypotheses. The essay on Segers was probably intended as a story, which exemplifies the poetic nature of the author and his way of viewing art works.

Pieter Saeneddam is represented, by Herbert, as an unusually hard-working and precise “portrayer of architecture”. Herbert, like the academic experts in Saeneddam’s work, isolates three stages of work in the painter’s artistic procedure: the “sketch from nature,” and “constructivist” phase, and the point of arrival, which is an oil painting. Comparing the effects of the three phases of artistic process, the poet states that the “core of art” of the Haarlem artist is an oil painting; Herbert diminishes the importance of preparatory work. Herbert planned to turn Saeneddam into an ally in his campaign against non-representing art. The poet questions, with a polemical eagerness, the statements by Roland Barthes, who claimed that the Dutch artist was “in effect a painter of the absurd” and of “nothingness,” and stresses that Saeneddam escaped from the trap of nothingness, thanks to the “human” points of reference.

Herbert tried to create his own version of the story of Dutch painting. The concept of “extremely subjective art history” which he proposed, understood as a formula of love dialogue with painting, corresponds to his desire to tell stories about artists, who do not fit into frames of orderly and logical systems. His history of the Golden Age of Dutch painting, written as a story of *petits maîtres*, becomes an example and fulfillment of an irrational and unsystematic history of art, an attempt at touching what escapes all classifications.

Translated by Paweł Stachura

Indeks osobowy

A

Adhémar Hélène 76
Albrecht VII Habsburg 9
Alberti Leone Battista 69, 264
Alpers Svetlana 11, 67-71, 115,
118-119, 242, 249, 265, 267-
-270, 273
Amiel Henri-Frédéric 240-241
Ampzing Samuel 223, 403-404
Andrzejewska Halina 149
Andrzejewski Jerzy 22
Angel Philips 300
Apelles 224, 246
Apollinaire Guillaume 255-256,
436-437
Apolloniusz z Tiany 60
Ashton Peter 198
Asperen de Boer Johan Rudolph
Justus van 419
Atkins Christopher D. M. 226
Avercamp Barent 350, 356-358, 366
Avercamp Hendrick 51, 56, 198,
219, 292-293, 320, 347-380,
386
Avercamp Peter 358

B

Bachórz Józef 14
Backhuysen Ludolf 40
Bacon Francis 207, 264
Badt Kurt 141-142
Baker Christopher 309
Bal Mieke 26-28

Balbus Stanisław 444
Baldung Grien Hans 388
Balzac Honoré de 14-15, 73, 106,
340-341
Barańczak Stanisław 329
Barthes Roland 134-135, 427-429,
440
Bartol Krystyna 257-258
Bassen Bartholomeus van 403
Baugin Lubin 172
Bąkowska Eligia 367
Beckett Samuel 81
Beeck Johannes van der 186-187,
189-192
Beerblock Maurice 221
Beerstraten Jan Abrahamsz. van 94
Bellori Giovanni Pietro 60
Berckheyde Hiob 62, 94
Bereś Stanisław 222
Berger John 273-275
Berger Harry, Jr. 230
Bergström Ingvar 24, 167, 171, 183,
190, 214
Bernacki Marek 149
Bernard Émile 221
Bernard Yeazell Ruth 15, 73, 106,
194, 340-341
Białostocki Jan 11, 14, 25-26, 31,
33-34, 46, 60, 172, 246, 261,
295, 374, 431
Białoszewski Miron 21
Bieńczyk Marek 26, 135
Bieńkowska Ewa 26

- Bieńkowski Zbigniew 20–21, 61–62, 104–106, 108–109, 112, 162, 182, 401, 438
- Bie Cornelis de 238–239, 411–412
- Biesboer Pieter 223–224, 227–228
- Bigler Playter Caroline 299–302, 306, 309, 316, 324–325
- Bijler Agnes van 312
- Bikker Jonathan 312, 349, 356–359
- Buisman Jan 368
- Blankert Albert 10, 14, 198, 240, 245, 350, 359
- Blaeu Willem 96
- Blanchon Pierre 289
- Bloemaert Abraham 45
- Błoński Jan 20, 74, 200, 216
- Bock Henning 14
- Bode Wilhelm 34, 385
- Bogendorf-Rupprath Cynthia von 299
- Bok Marten Jan 410–411, 422, 424
- Bol Hans 351, 355
- Bolecki Włodzimierz 26, 90, 163, 266, 270, 283, 444
- Bomford David 431
- Boomgaard Jeroen 46
- Boon Karel Gerard 381
- Borch Gerard ter 16, 21, 103–104, 114–120, 122–125, 128, 155–156, 183, 186, 298, 304, 332
- Borch Gesina ter 124
- Borkowska Ewa 129
- Borst Aegje 402
- Borusowski Piotr 276
- Bosch Hieronim 222
- Bosschaert Ambrosius 162
- Bosse Abraham 322
- Both Jan 410
- Botticelli Sandro 111, 324–325
- Braque Georges 124, 255
- Braun Kazimierz 254
- Bray Salomon de 403
- Brennkmeijer-de Rooij Beatrijs 428
- Breughel Starszy Pieter zob. Bruegel Starszy Pieter
- Brink Peter van den 354
- Britt David 230
- Brockway James 305
- Brodski Josif 329
- Broos Ben 84, 428
- Brouwer Adriaen 21, 103, 183, 293, 304–305
- Brouwaer Adriaen zob. Brouwer Adriaen
- Brown Christopher 187, 190, 308–310
- Bruegel Starszy Pieter 22, 37, 51, 68, 222, 352, 354, 388–389
- Brueghel Młodszy Pieter 37
- Bruijnen Yvette 312
- Brusati Celeste 114, 167
- Bruyn Josua 245
- Bryl Mariusz 25, 28
- Bryson Norman 171, 174
- Brzezicka Barbara 67
- Buñuel Luis 298
- Buonarroti Michelangelo zob. Michał Anioł
- Burckhardt Jacob 34
- Buvelot Quentin 225, 239, 310
- Buytewech Willem Pieterszoon 156
- Bürger William zob. Thoré Théophile
- C**
- Campen Jacob van 403–408
- Capuana Luigi 275
- Carasso Dedalo 10
- Caravaggio Michelangelo Merisi da 27–28, 82, 94, 119, 172

- Celnik Rousseau zob. Rousseau
 Henri
 Cézanne Paul 14, 179–180, 205,
 207, 217, 405
 Chapman H. Perry 127, 159–160,
 244, 305, 337
 Chardin Jean Siméon 84–86, 179,
 217, 219
 Charensol Georges 221
 Chirico Giorgio de 425
 Chudzikowski Andrzej 31, 52, 295
 Cieślak Robert 223, 254–255
 Cieślińska Nawojka 431
 Citko Henryk 57, 98, 182, 283, 295,
 297, 348, 383, 403
 Claesz Pieter 16, 162, 188, 197, 401
 Clark Kenneth 86–87, 234, 242
 Claudel Paul 34, 150–152
 Cleveringa Johanna Laetitia 314
 Codde Pieter 300–303, 306, 332
 Coe Ralph T. 331
 Colin Jean 173
 Collins Leo C. 385, 394–396
 Comer Christopher 14, 103
 Coninxloo Gillis van 56, 386, 388
 Coorte Adriaen 293, 401
 Corot Jean-Baptiste Camille 188
 Cotán Juan Sánchez 172, 177, 421
 Coter Colyn 287
 Cousteau Jacques 169
 Cranach Starszy Lucas 321
 Crémieux Francis 255
 Crivelli Carlo 425
 Cuyp Albert Jacobszoon 56
 Cybis Jan 13–15, 20, 31, 34, 41–42,
 49–55, 62, 172, 178, 184–185,
 295, 392, 421, 443–444
 Czabanowska-Wróbel Anna 19
 Czapski Józef 14–15, 20, 36, 42–43,
 45–46, 48–50, 55, 63, 72–83,
 91–92, 101–102, 127–128, 139,
 150–152, 161, 169–182, 188,
 192, 211, 421, 443–444
 Czarnecka Aneta 276
 Czekalski Stanisław 27
 Czermińska Małgorzata 139, 144
 Czerni Krystyna 255
 Czerniawski Adam 37, 63, 65–66,
 106
- D**
- Dalrymple Henderson Linda 436,
 438
 David Jacques-Louis 172
 Davies Alice I. 198
 Dąbska Izydora 395
 Deijman Jan 233–236
 Delacroix Eugène 14, 176
 Demetz Peter 14, 194
 Demokryt 252
 Denuncé Jan 214
 Derain André 175
 De Roberto Federico 275
 Descamps Jean-Baptiste 57
 Descartes René zob. Kartezjusz
 DeWitt Lloyd 240
 Deyman Johan 236
 Diderot Denis 86
 Didi-Huberman Georges 67–72,
 139, 151
 Dijck Floris van 187
 Dłuski Wiktor 164
 Dmitruk Jerzy 147
 Dobrzycka Anna 61
 Doel Marieke van den 117
 Domagalski Jerzy 79
 Domańska Ewa 26
 Dominik Tadeusz 177
 Dou Gerrit 61, 73, 104, 401
 Duchamp Marcel 69, 264

- Dudzik Sebastian 167
 Duparc Frederik J. 51, 198, 350
 Duron Jean 322
 Duyster Cornelis Diriksz. 299
 Duyster Willem Cornelisz. 292,
 294–295, 297–303, 305–313,
 315–326, 332, 415
 Dużyk Józef 20
 Dyck Anton van 224–225
 Dyck Filip van 45
 Dziadek Adam 26, 63, 444
- E**
 Eeckhout Gerbrandt van den 332
 Ekkart Rudi 225
 Elinga Pieter Janssens 327
 Elsheimer Adam 388
 Elzenberg Henryk 240–242, 267
 Eyck van Jan 140, 171, 222, 285, 351
- F**
 Fabritius Carel 292, 415
 Faryno Jerzy 139
 Félibien André 170, 172
 Fénelon Bertrand de 77
 Fermigier André 255
 Fielding Henry 305
 Filostrat Starszy 171
 Fischer Pieter 191
 Fiut Aleksander 193, 204–205, 207,
 213, 215
 Flaubert Gustave 34
 Fonteijn Joris 236
 Forest Elisabeth 429–430
 Foucart-Walter Élisabeth 113, 411
 Foucart Jacques 113, 411
 Fra Angelico 111
 Fraenger Wilhelm 396–398
 France Anatol 74, 79
 Franciszek I 9
- Franits Wayne E. 14, 32, 115, 125,
 127, 155–156, 158, 193, 337,
 342–343
 Freedberg David 14, 53, 168, 198
 Freilicher Jane 129
 Friedländer Max Jakob 89, 287,
 390, 397–398
 Frogneux Cécile 223
 Fromentin Eugène 10, 14–15, 31–
 –46, 48, 52–59, 61–62, 147,
 151, 172, 288–289, 295, 432
 Furnal Irena 84
 Füssli Johann Heinrich 172
- G**
 Gaetgens Thomas W. 14
 Garewicz Jan 195
 Gaskell Ivan 138
 Gasquet Joachim 207
 Gasten Andrea 167
 Gaugin Paul 14
 Gautier Théophile 33, 166
 Gawron Agnieszka 343
 Gazda Grzegorz 190, 343
 Gelder Aert de 246
 Gelder Jan Gerrit van 245, 305,
 382, 385, 388, 393, 398
 Genaille Robert 333–334, 337, 436
 Gheyn II Jacob de 388
 Gibson Michael 223
 Gifford E. Melanie 138
 Gillis Nicolaes 187
 Giltaj Jeroen 402
 Godin Karel 413
 Goes Hugo van der 351
 Goedde Lawrence Otto 24, 31–32,
 169, 190, 205
 Goethe Johann Wolfgang 43–44,
 117–118

- Gogh Vincent van 14, 39, 42, 182,
221–222
- Golahny Amy 245–246
- Goldsmith Olivier 367, 371
- Golliet Pierre 37
- Goltzius Hendrick 156, 388
- Gombrich Ernst Hans 137
- Gombrowicz Wiktor 112
- Goncourt Edmond de 33, 34, 86
- Goncourt Jules de 33, 86
- Gorczyńska Renata 184
- Goszczyński Seweryn 216
- Gottwald Franziska 240
- Goudt Hendrick 393
- Goyen Jan van 16, 38, 40, 47, 57–
–61, 183, 198, 291, 293, 303–
–304, 401
- Górski Konrad 37
- Grabowski Janusz 161
- Grange Justus de la 335
- Grebber Frans Peeters de 403, 412
- Gretkowska Manuela 130–131
- Grijzenhout Frans 10, 46
- Grochowiak Stanisław 222, 228,
231–238
- Grodecka Aneta 444
- Groen Karin 239
- Groot Arie de 408, 413, 419, 421
- Grootenboer Hanneke 183
- Grotius Hugo 368
- Gudlaugsson Sturla Jonasson 305
- Guettard Jean-Étienne 394–395
- Gutorow Jacek 63
- Guyard Marius-François 339
- Guze Joanna 247–254, 267, 443
- H**
- Haak Bob 314
- Halévy Daniel 81
- Hals Frans 12, 38, 178, 221–228,
238, 285, 304, 401
- Hałasa Grażyna 277
- Hartwig Julia 39, 50
- Hass Robert 193
- Haverkamp Begemann Egbert 381–
–382, 387–391, 397–398
- Heaney Seamus 17
- Heck Dorota 444
- Heckscher William Sebastian 234,
236
- Heda Willem Claesz. 183, 197, 293,
401
- Hedström Christina 171
- Heem Jan Davidsz. de 197
- Heemstra Geraldine van 429–431
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich
161–162, 293, 432
- Hejmej Andrzej 444
- Helmus Liesbeth M. 407, 419
- Helst Bartholomeus van der 225
- Hendriks Ella 429–430
- Henry Tom 309
- Hensbroek-van der Poel Doortje B.
358, 366
- Heraklit 252
- Herbert Zbigniew 11–15, 21, 26,
31, 46, 55–63, 81–82, 95–102,
105, 116–120, 122–123, 139,
152, 154, 161–163, 172, 181,
193, 279–441
- Herbertowa Katarzyna 154
- Herling-Grudziński Gustaw 14, 63,
82–95, 98–99, 101, 127, 136,
139, 151–152, 154, 157–158,
163, 208–209, 228–229, 265–
–277, 283
- Herodot 317
- Hertel Christiane 63–64, 82, 142
- Hertz Paweł 54, 80, 208

- Heyden Jan van der 94
 Hirschfelder Dagmar 240
 Hobbema Meindert 16, 21, 56,
 291, 401
 Hofmannsthal Hugo von 80, 207–
 –212
 Hofstede de Groot Cornelis 408
 Hogarth William 305
 Hollanda Francesco da 46–48, 172,
 373–375
 Hollander Martha 104–105, 330,
 332–334
 Honing Elizabeth Alice 158
 Hooch Hendrick Hendricksz. de 110
 Hooch Pieter de 16, 18, 21, 73,
 103–114, 126, 128, 159, 182,
 200, 292, 327–345, 401
 Hoogstraten Samuel van 113–116,
 120, 167, 170, 245, 267–268,
 382, 391, 398
 Horacy 257
 Horodyński Dominik 34, 178, 295,
 392
 Houbraken Arnold 224–225, 382
 Houckgeest Gerrit 404
 Hoyle Michael 120, 300, 306, 312
 Hugo Victor 33
 Huijderkoper Johan 413
 Huisman Marijke 158
 Huizinga Johan 10–11, 93–94, 185,
 189, 432–433
 Hulin de Loo Georges 287
 Hull Richard Francis Carrington 89
 Huygens Christiaan 235
 Huygens Constantijn 246, 431
 Huyghe René 82, 148
- I**
 Ibsen Henrik 116
 Ignaczak Paweł 277
- Ingres Jean-Auguste-Dominique 76
 Irzykowski Karol 80, 208
 Isaacs Pieter 371
- J**
 Jackson Beverly 225
 Janion Maria 80
 Jansen Guido 402
 Jarema Maria 256
 Jaworska Władysława 35, 42, 179
 Jeleński Konstanty Aleksander 80,
 170–171
 Jensen Adams Ann 121
 Jong Jan de 105, 159, 330
 Jongh Eddy de 120, 167, 189, 240,
 323
 Jongh Ludolf de 332
 Jonker Michiel 138
 Jordaens Jacob 408–409, 411
 Jowell Frances S. 224–225
 Juliusz II 9
 Jurkowlaniec Grażyna 424
- K**
 Kaburn Jakub 110
 Kaczmarek Jacek 227
 Kahnweiler Daniel-Henry 255–256
 Kain Evelyn M. 230
 Kalaga Wojciech 129
 Kaldenbach C. J. 64–65, 98
 Kalf Willem 162, 197
 Kapp Maria 321–322
 Karol I Angielski 10
 Karol V 9
 Karpiński Wojciech 27–28
 Kartezjusz 168, 394–395, 433–444
 Kasprzyski Stanisław 276
 Kaszyński Stefan H. 377
 Kądziała Paweł 36, 177, 183
 Kemp Martin 237

- Kemp Wolfgang 230
Kepler Johannes 68
Keyes George S. 350, 352
Kiernicka Joanna 222
Kilian Jennifer 223, 239
Kist Katy 223, 239
Klejnocki Jarosław 63, 112–115,
125–126, 152–153
Kloek Els 158
Kloek Joost J. 10
Kloek Wouter Theodoor 9, 249, 305
Kłoczowski Piotr 96–97
Kobayashi-Sato Yoriko 240
Kobyliński Szymon 140
Kofuku Akira 240
Kolb Philip 66
Kolfin Elmer 306
Koninck Philips 293
Konopacki Paweł 227
Kooijmans Luuc 231, 236
Koolhaas Eveline 10
Kowalczyk Andrzej Stanisław 224
Kowalczykowa Alina 37
Kozak Anna 276
Kozioł Urszula 116
Koziołek Krystyna 129
Köhler Neeltje 223
Kremer George 9, 249
Kremer Ilone 9, 249
Krońska Irena 377
Krudop Rudolph J. 356
Kruszewski Wojciech 282
Krynicky Nikifor 42, 259–260, 262
Krzywy Roman 190
Kubacki Waław 61
Kubiak Tadeusz 135, 237
Kudelski Zdzisław 82, 266
Kuile Engebert Hendrik ter 302,
386, 393, 402, 411–412
Kunzle David 306
Kwiatkowski Jerzy 200
- L**
Lainé Pascal 156
Lairesse Gerard de 45, 343–344
Lamartine Alphonse de 339–340
Lampedusa Giuseppe Tomasi di
275–276
Landman Adam 161
La Tour Georges de 136
Leeuwen Titia van 167
Le Fauconnier Henri Victor Gabriel
36
Leusden Willem van 382
Léger Fernand 20, 176
Leociak Jacek 234, 236–237
Leon X 9
Lessing Gotthold Ephraim 258
Leśniak Andrzej 68
Levie Simon Hendrik 323
Lewes George Henry 341
Liedtke Walter A. 64, 224, 334–336,
410, 421, 435–436
Ligęza Wojciech 63, 149
Limbourg bracia 51
Linke Anna M. 140
Liphart Karl Eduard von 385
Lipska Ewa 131
Liskowacki Artur Daniel 276–277
Lo Castro Giuseppe 275
Longhi Roberto 88
Loo Jacob van 332
Lorrain Claude 37
Loughman John 327
Lowell Robert 129, 137, 160
- Ł**
Łukasiewicz Jacek 117, 237

M

- MacLaren Neil 309
 Madeleine-Perdrillat Alain 84
 Madrigniani Carlo A. 275
 Maes Nicolaes 104, 115, 200, 327
 Makowski Tadeusz 13, 15, 31, 35–
 –36, 38–39, 41–42, 54–55, 62,
 172, 178–180, 188–189, 444
 Malewicz Kazimierz 438
 Maliszewska Ewa 333, 436
 Mallarmé Stéphane 426
 Malraux André 34, 86, 154
 Mandelsztam Osip 216
 Mander Karel van 104, 245
 Mantegna Andrea 234
 Mantz Paul 58–59
 Manuth Volker 243
 Maquet-Tombu Jeanne 287
 Markowska Wanda 117
 Markowski Michał Paweł 135, 168,
 444
 Matisse Henri 255
 Mauriac François 74–75, 337–340
 McCormick Andrew 10, 46
 McNeil Kettering Alison 115, 118,
 156, 234
 McQueen Alison 10, 240
 Meegeren van Han 78
 Meller Katarzyna 216
 Memling Hans 351
 Menasse ben Izraël 244
 Mencfel Michał 94, 258
 Messina Antonello da 275
 Metsu Gabriel 16, 104, 115, 122,
 128, 327, 331, 401
 Meyers Jeffrey 93
 Michalski Sergiusz 14
 Michał Anioł 45–48, 171–172,
 242–243, 373, 375
 Michałkowa Janina 246
 Mickiewicz Adam 37, 215, 217
 Middelkoop Norbert E. 228, 230,
 233–236
 Miedema Hessel 300
 Mieris Frans van 304
 Miłosz Czesław 20–22, 80, 126,
 193–207, 209–210, 212–219,
 426, 435
 Miłosz Oskar 206, 426
 Mittelstädt Kuno 140–143
 Mizerkiewicz Tomasz 444
 Mochizuki Mia M. 168
 Moderski Jerzy 156
 Molière 304
 Momper Joos de 56, 386, 388–389
 Monard Paul 75
 Mondrian Piet 438
 Monfort Guy 223
 Montaigne Michel de 184–185
 Montias John Michael 140–141,
 156, 327
 Mortier Bianca M. du 371
 Mount Harry 48
 Mrugalski Michał 261
 Muskała Monika 284
- N**
 Nadler Steven 244
 Najdek Kamila 263
 Nałęcz Jadwiga 337
 Namowicz Tadeusz 43
 Nash John 149
 Neruda Pablo 17
 Netscher Caspar 155–156
 Niedźwiedź Jakub 444
 Nieukerken Arent van 12
 Nieulandt Willem van 388
 Niklewicz Piotr 427
 Nitka Małgorzata 129
 Nixon John 382

- Norwid Cyprian 217
Nowosielska Zofia 255
Nowosielski Jerzy 255–256, 259–
–260, 265
Nycz Ryszard 80, 199, 208
- O**
- Ockham William 429
Oczko Piotr 11, 94, 185, 342, 433
Okoń Waldemar 15
Orlando Francesco 276
Ortega y Gasset José 427
Oryszyn Zyta 169
Ostade Adriaen van 21, 38, 183,
200, 304–305, 410
Ostade Izaak van 21, 48, 50
Ovink Yda D. van zob. Ovink-van
Niekerk van Breda Yda
Ovink-van Niekerk van Breda Yda
314, 381
- P**
- Pacheco Francisco 171
Pachocki Dariusz 282
Pankiewicz Józef 31, 42–44, 48–50,
55, 62, 127–128, 150–151, 172,
443–444
Panofsky Erwin 287, 424
Parrhasios 246
Pasierb Janusz Stanisław 153, 249,
443
Patenier Joachim zob. Patinir
Joachim
Patinir Joachim 56, 388–389
Patoul Brigitte de 285
Pavans Jean 82
Paweł święty 243–244, 252
Pearson Murray 239
Pelczar Wojciech 139, 149
Peters Beatrix 356
Picasso Pablo 14, 176, 255
Pijbes Wim 350
Pilch Anna 444
Pincus Lisa 292
Piraikos 173–174
Pirandello Luigi 275
Pissarro Camille 14
Platon 168, 444
Pliniusz Starszy 173–174, 180, 192,
224
Ploeg Peter van der 51, 198, 350
Plomp Michiel C. 336, 416–417
Ploos van Amstel Adriaen 312
Plutarch 172, 257
Poel Egbert van der 183
Poelenburg Cornelis van 45
Polkowski Jan 147
Pollakówna Joanna 65, 128, 130,
138–139, 164, 443
Ponge Francis 21
Popowski Remigiusz 171
Poprzęcka Maria 14, 68–69, 82, 93,
264
Porcellis Jan 392
Porębski Mieczysław 262
Post Pieter 431
Potter Paulus 38–39, 52–54, 56
Potter Pieter 183, 293
Powell III Earl A. 350
Protagoras 430
Protogenes 224, 246
Proust Marcel 14–15, 63, 66–70,
72–86, 89–93, 97–102, 139,
148, 294, 297, 319–320, 323,
325–326
Pruszyński Ksawery 39
Przewłocki Grzegorz 14
Przychodniak Zbigniew 282
Przyboś Julian 20, 41

Q

Quint Pierre 79

R

Rafaël 9, 111, 242–243

Rączkowska Marzenna 64

Redon Odilon 14

Rembrandt 10–13, 16–17, 19, 21,
26–28, 33, 38–39, 54, 82, 84,
94, 139–140, 167, 184, 187–
–189, 221–222, 225, 228–254,
258–277, 285, 292, 317, 327,
367, 369–370, 382–383, 385,
390–394, 401, 417, 428, 434

Renoir Auguste 171, 405

Renzi Lorenzo 76, 78, 92–93

Reynolds Joshua 47–48

Richards Lynne 349

Riegl Alois 229–230, 233

Rijn Cornelia van 271

Rijn Rembrandt van zob.

Rembrandt

Rijn Titus van 271

Rimbaud Arthur 266

Riss Barbara 22

Roelandt Louis 221

Roelofs Pieter 198, 349, 370

Rogoziński Julian 38

Rollenhagen Gabriel 321

Rosales Rodríguez Agnieszka 10,
43–44, 82, 197, 241, 247, 249,
263, 276, 341

Rosen Jochai 306

Rosenberg Jakob 302, 386, 393,
402, 411–412

Rosenberg Yvette 402

Rousseau Henri 373, 379–380

Rousseau Théodore 380

Rowlands John 383, 391, 393

Różewicz Tadeusz 106, 188–189,
222–223, 225–226, 238, 254–
–256, 258–266, 443

Rubens Peter Paul 9, 139, 149, 187,
222, 225, 286, 317, 321, 438

Rudzka-Cybisowa Hanna 20

Ruischer Johannes 381

Ruisdael Jacob van 12, 16, 21, 32,
35–38, 40–41, 43–44, 47, 53–
–54, 57–58, 197–198, 293, 401

Ruysdael Salomon van 198, 293

Runia Epco 51, 198, 350

Ruszar Józef Maria 55, 187

Ruurs Rob 401–403, 412, 418–419

Ruysch Frederik 231, 234–236

Rüger Axel 336

Rzepińska Maria 425

S

Sadzik Józef 196

Saenredam Pieter Jansz. 182, 281,
292, 401–441

Santi Rafaël zob. Rafaël

Savery Reolant 386, 388

Sawicka Elżbieta 272

Sayles Hilary 167

Schama Simon 60, 337, 342

Schendel Arthur van 314

Schiller Friedrich 373, 377–378

Schmied Wieland 290

Schnackenburg Bernhard 240

Schnaase Karl 103

Schneider Cynthia P. 392–393

Schooten Floris van 16, 177–179

Schoute Roger van 285

Schopenhauer Arthur 195–196,
199, 435

Schrevelius Theodorus 223, 226

Schwartz Gary 234, 385, 410–411,
422, 424, 431

- Sciascia Leonardo 275
 Secomska Krystyna 333, 436
 Segers Hercules 12, 56, 292, 381–399
 Seghers Hercules zob.
 Segers Hercules
 Seidl Christoph 322
 Sell Jolanta 255
 Sendyka Roma 26
 Serre Jan Puget de la 121
 Siegen Ludwig von 389–390
 Siemieński Lucjan 46, 172, 374
 Sikora-Sabat Anna 22
 Sikorska Joanna 276
 Simmel Georg 263
 Simonides z Keos 257
 Sito Jerzy 96
 Skórzewska Teresa 73
 Skwara Marta 257
 Slive Seymour 41, 57, 190, 198, 223, 225, 227, 240, 246, 302, 386, 393, 402, 411–412
 Sławek Tadeusz 129–136
 Słowacki Juliusz 217
 Smolińska-Byczuk Marta 55, 187
 Snyders Frans 21
 Sobiecka Anna 183
 Sołtysik Marek 99
 Sommer Piotr 129
 Souquet Paul 35
 Spinoza Baruch 431–433
 Stankowska Agata 216, 264, 444
 Starzyński Juliusz 292
 Stechow Wolfgang 14, 103, 252
 Steen Jan 21, 183, 200, 224, 291, 304–306, 325, 331
 Stefańska-Szewczuk Dorota 137
 Stempowski Jerzy 224
 Sterling Charles 164, 171, 173–174, 178, 180, 215, 388–389
 Stoichita Victor Ieronim 103, 105, 113–114, 116, 121–122, 132, 164, 173, 175
 Stolarczyk Jan 106, 222
 Stoskopf Sebastian 172, 177
 Strindberg August 397
 Suchtelen Ariane van 51, 198, 350
 Sulkiewicz Krystyna 333
 Sutton Peter C. 60, 109–111, 121, 134, 159, 198, 243, 299, 332, 334–335, 343
 Swillens Pieter T. A. 95–97, 406
 Szczepański Jan Józef 437
 Szczurek Małgorzata 255
 Szyborska Wiśława 139–140, 142, 144–149, 153
- Ś
- Śniedziewska Magdalena 47, 170
- T
- Taine Hippolyte 14
 Taylor Gerald 171
 Teeuwen Nicole 158
 Tempesta Antonio 388
 Temple William 308
 Teniers Młodszy David 156, 183
 Terborch Gerard zob.
 Borch Gerard ter
 Thiel Pieter J. J. van 313
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 103, 164
 Thiel-Stroman Irene van 223, 227
 Thienen Frithjof van 367
 Thoré Théophile 9–10, 14–15, 33–34, 137, 146–148, 166, 225, 304, 341, 432
 Thoré-Bürger zob. Thoré Théophile
 Todorov Tzvetan 17–19, 47, 170
 Tokarczuk Olga 234, 236
 Tolnay Charles de 88–89, 214

Tomicka Joanna A. 276
 Tomkowski Jan 153–157
 Torrentius Jan zob. Beeck Johannes
 van der
 Toruńczyk Barbara 154, 281, 290,
 292, 295, 297–299, 321, 347–
 –348, 363, 403, 412, 426
 Toussaint Nathalie 285, 287
 Trautscholdt Eduard 381
 Troost Cornelis 45
 Tuin H. van der 10, 32–33, 37
 Tulp Nicolaes 228, 230–231, 233–
 –234, 237, 413
 Tycjan 9, 241–243
 Tyniecka-Makowska Słowinia 190,
 343

U

Uccello Paolo 177
 Uitterdijk Nanning 349
 Uylenburgh Saskia van 249, 269,
 277

V

Valéry Paul 181
 Van der Helle zob. Brueghel Pieter
 Młodszy
 Vaudoyer Jean-Louis 66–67, 76–
 –77, 81
 Vecellio Tiziano zob. Tycjan
 Veen Henk van 10, 46
 Veen Jaap van der 240
 Velázquez Diego 171, 222, 264
 Velde Esaias van de 61, 293, 386–
 –387
 Velde Willem van de 40, 48, 50, 293
 Venne Adriaen van de 51, 308, 355
 Verbeek Jan 381
 Verga Giovanni 275
 Vergara Lisa 121, 131, 135

Vermeer Johannes 16, 21, 28, 35,
 39, 63–69, 71–73, 75–101,
 111–112, 115, 121–124, 127–
 –160, 182, 214, 222, 273, 284–
 –285, 304, 330–331, 334–337,
 401, 415, 428
 Vermeeren Carola 310
 Vinci Leonardo da 425
 Vinckboons David 351, 355
 Visscher Roemer 190–191
 Vogelaar Christiaan 392
 Vorenkamp Alphonsus Petrus
 Antonius 214
 Vries Jan de 14, 53, 198
 Vries Lyckle de 14
 Vries Sandra de 10

W

Walicki Michał 166, 172, 246
 Wallace Marina 237
 Wallert Arie 115, 156
 Walford E. John 32, 57–58
 Walsh John 53, 198
 Waniek Henryk 163–165, 167–169,
 433, 443–444
 Weale William Henry James 287
 Webb Diane 231
 Weber Gregor J. M. 392
 Welcker Albert 406
 Welcker Clara 358, 366
 Wencel Wojciech 67, 79, 106–112,
 126, 135, 159–160
 Westermann Mariët 305, 327–328
 Weststeijn Thijs 245
 Wetering Ernst van de 117, 239–
 –240, 242–247
 Weyden Rogier van der 175, 177
 Weyerman Jacob Campo 382

Wheelock Arthur K., Jr. 24, 41, 64–
–65, 98, 115, 117, 156, 167,
181, 243–245, 305
White Christopher 239
White Hayden 26
Wieczorkiewicz Anna 234
Wieseman Marjorie E. 115, 127,
151, 156, 337
Wilczyński Marek 26
Wille Jean-Georges 117–118
Wils Pieter 403
Winkel Marieke de 249–250
Winkler Friedrich 287
Witte Emanuel de 104, 405, 432–
–433
Wittig Edward 35
Wojnakowski Ryszard 43
Woolf Virginia 83
Woollett Anne T. 243
Woźniakowski Jacek 44, 395
Wuestman Gerdien 312–314
Wyka Kazimierz 78, 188
Wysłouch Seweryna 149, 257, 444

Z

Zagajewski Adam 15–19, 63, 71,
88, 266
Zagańczyk Marek 98, 182, 185–
–186, 283, 287
Zahaczewski Wojciech 263
Zeuksis 245–247, 259, 261, 263,
265
Ziamba Antoni 13–14, 65, 68–69,
82, 133–134, 187, 247, 292,
330, 387, 391, 397–398, 421–
–422
Zumthor Paul 367–371
Zurbarán Francisco de 172, 179
Zymon-Dębicki Henryk 258

Ż

Żeleński (Boy) Tadeusz 70, 72
Żuchowski Tadeusz J. 167
Żygulski Zdzisław, Jun. 243



1. Jacob van Ruisdael, *Krajobraz z ruinami*, poł. XVII w., Muzeum Narodowe w Gdańsku

[494]



2. Jan van Goyen, *Chatupy nad kanałem*, 1630, Muzeum Narodowe w Gdańsku

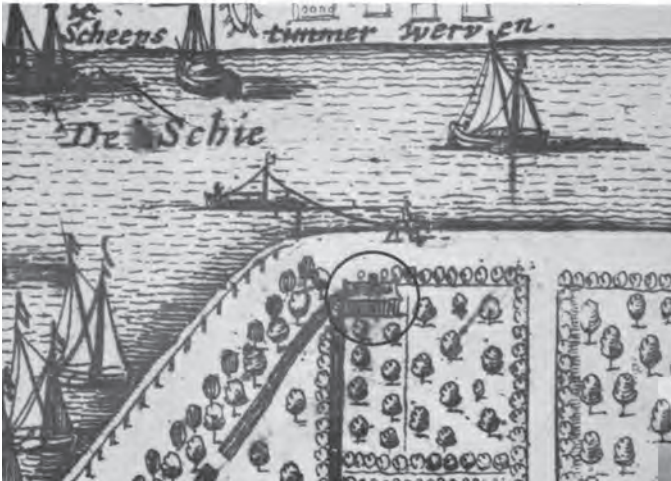
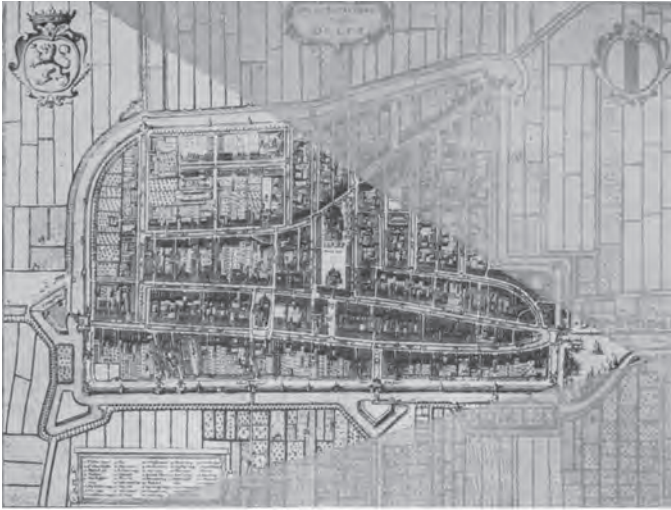


3. Jan van Goyen, *Krajobraz z wiatrakiem i łodziami rybaków*, początek lat 40. XVII w., Muzeum Narodowe w Poznaniu

[496]



4. Jan van Goyen, *Wybrzeże w Scheveningen*, 1656, Muzeum Narodowe w Poznaniu



5. Pieter T. A. Swillens, *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632–1675*, Utrecht–Brussels 1950, *Plate 59* (plan Delft Willema Blaeu z 1648 roku)

[498]



6. Pieter de Hooch, *Kobieta skubiąca kaczkę*, ok. 1665–1668, Muzeum Narodowe w Gdańsku



7. Floris van Schooten, *Martwa natura śniadaniowa*, ok. 1620–1625, Muzeum Narodowe w Poznaniu



8. Johannes Torrentius, *Martwa natura z wędzidłem*, 1614, Rijksmuseum, Amsterdam



9. Rembrandt van Rijn, *Autoportret jako apostoł Paweł*, 1661, Rijksmuseum, Amsterdam



10. Carel Fabritius, *Wskrzeszenie Łazarza*, ok. 1645, Muzeum Narodowe w Warszawie



11. Willem Duyster, *Przyjęcie weselne*, tradycyjnie nazywane *Weselem Adriaena Ploosa van Amstela i Agnes van Bijler w 1616 roku*, ok. 1625, Rijksmuseum, Amsterdam

[504]



12. Hendrick Avercamp, *Pejzaż zimowy ze ślizgawką*, ok. 1608, Rijksmuseum, Amsterdam



13. Hercules Segers, *Dolina rzeki*, ok. 1626–1630, Rijksmuseum, Amsterdam



14. Hercules Segers, *Tobiasz i Anioł*, ok. 1615–1630, Rijksmuseum, Amsterdam



15. Pieter Saenredam, *Stary ratusz w Amsterdamie*, 1657, Rijksmuseum, Amsterdam



16. Pieter Saenredam, *Widok wnętrza kościoła św. Bawona w Haarlemie*, 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl
www.fnp.org.pl/monografie



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Sojn**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Anna Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Soin, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górską, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcovicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*



Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*

Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*

Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*

Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*

Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*

Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*

Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzi, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi*

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego



Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki
w Polsce międzywojennej*

Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy:
studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach
nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej.
Między etnicznością religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna.
Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy.
Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów
nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii.
Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium
tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grygień, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów.
O kichotyźmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej
formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród.
Polak i katolik w Żmijęcej*

Anna Markowska, *Dwa przełomy.
Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata.
Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności.
Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*



Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*
Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*
Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Edward Balcerzan, *Literackość.*
Modele, gradacje, eksperymenty

Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani.*
Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością.*
Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny.*
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*
Filozofia historii Hannah Arendt

Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski.*
Polityki rządowe w latach 1918–2004

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Grzegorz Pac, *Kobiety w dynastii Piastów.*
Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.
Studium porównawcze

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą.*
Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje

Łukasz Wróbel, *„Hylé” i „noesis”.*
Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu.*
W poszukiwaniu spójności

2014

Piotr Feliga, *Czas i ortodoksja.
Hermeneutyka teologii w świetle „Prawdy i metody”
Hansa-Georga Gadamera*

Anna Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć.
Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*

W PRZYGOTOWANIU

Marcin Juś, *Spór o redukcjonizm w medycynie.
Studium filozoficzne i metodologiczne*

Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce. Monografia*

Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii.
Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci*

Sylwia Urbańska, *Przemiany macierzyństwa
w procesie globalnych migracji kobiet*

