

UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA
WYDZIAŁ FILOLOGII POLSKIEJ I KLASYCZNEJ

Magdalena Śniedziewska

**Polska literatura powojenna
wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr hab. Agaty Stankowskiej-Kozery

POZNAŃ 2012

*Za nieocenioną pomoc chciałabym podziękować
Agacie, Irence, Hubertowi, Uli i Piotrowi*

SPIS TREŚCI

Część I

Pisarz w roli historyka sztuki

Zamiast wstępu. Recepcja zapośredniczona.....	6
---	---

Rozdział I – Pejzaż

1. „Krajobrazy w ramach” – Pankiewicz, Makowski, Cybis i Herbert śladami siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich (oraz Fromentina).....	20
2. <i>Petit pan de mur jaune</i> – Czapski, Grudziński i Herbert wobec Proustowskiej wizji <i>Widoku Delft</i>	45

Rozdział II – Malarstwo rodzajowe

1. „Otwarte szeroko drzwi zapraszają”, czyli pisarze zaglądają do holenderskich wnętrz.....	75
2. „W namalowanej ciszy i skupieniu” – literackie próby indywidualizacji bohaterów scen rodzajowych Vermeera.....	94

Rozdział III – Martwa natura

1. Między malarskim a literackim widzeniem rzeczy – siedemnastowieczna martwa natura holenderska w refleksji Czapskiego i Herberta.....	121
2. Realizm metafizyczny – Miłosz i „Holendrzy malujący martwe natury”.....	146

Rozdział IV – Portret

1. Kłopoty z podmiotowością w poetyckich rozważaniach nad siedemnastowiecznym holenderskim malarstwem portretowym.....	169
2. Ludzka twarz malarza – autoportrety Rembrandta w zwierciadle literatury.....	183

Część II

Mali mistrzowie Zbigniewa Herberta – próba rekonstrukcji

Nota edytorska.....	214
„Historia sztuki skrajnie subiektywna”.....	215
„Malarz wielkiej proustowskiej melancholii” – Willem Duyster.....	226
„Poeta domu” – Pieter de Hooch.....	249
„Malarz czwartej pory roku” – Hendrick Avercamp.....	264
„Ostatni wizjoner gór w Niderlandach” – Hercules Segers.....	291
„Portrecista architektury” – Pieter Saenredam.....	306
 Bibliografia	 337

Część I
Pisarz w roli historyka sztuki

Zamiast wstępu. Recepcja zapośredniczona

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.

Wouter Kloek¹

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”². 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

¹ 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*, red. W. Kloek, Pinacothèque de Paris, Paris 2011, s. 216.

² W. Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 1, P.-A. Bourdier, Paris 1859, s. 319.

pracował jeszcze dla arcyksięcia Alberta i królów Hiszpanii, dla francuskich Medyceuszów i Karola I Angielskiego. Ale Rembrandt i Holendrzy pracowali tylko dla Holandii i dla ludzkości³.

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 i Eugène’a Fromentina oraz holenderskiego historyka – Johana Huizingę, którego poglądy bardzo silnie zakorzenione były w dziewiętnastowiecznym paradygmacie⁴. Badacz zaznacza, iż nowoczesny punkt widzenia, zgodnie z którym obrazy historyczne Rembrandta stanowiły wyjątek w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim, zdziwiłby współczesnych artystów⁵. Blankert stara się dowieść, że stanowisko to stoi w sprzeczności z siedemnastowiecznymi teoriami estetycznymi, w których malarstwo historyczne traktowane było jako najwyższa forma sztuki⁶.

Podobnego zdania jest Jan Białostocki⁷, 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 szczególności przyczyniła się wystawa *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*. Takie podejście widoczne jest jednak przede wszystkim w specjalistycznych ujęciach badaczy. Powszechną świadomość trwale

³ Tamże, s. 323-324.

⁴ Na temat dziewiętnastowiecznej interpretacji holenderskiego malarstwa złotego wieku zob. H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1948; H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Librairie Nizet, 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*, red. F. Grijzenhout, H. van Veen, przeł. A. McCormick, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 69-90; J.J. Kloek, *To the Land of Rembrandt. The Formation of Literary Image of Seventeenth-Century Art in the Nineteenth*, w: tamże, s. 91-107; D. Carasso, *A New Image. German and French Thought on Dutch Art 1775-1860*, w: tamże, s. 108-129; A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003; A. Rosales Rodríguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, WUW, Warszawa 2008.

⁵ A. Blankert, *General Introduction*, w: *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, red. A. Blankert i in., National Gallery of Art, Washington, The Detroit Institute of Arts, Rijksmuseum, Amsterdam 1980, s. 15-16.

⁶ Tamże, s. 16, 18.

⁷ J. Białostocki, rec. książki Svetlany Alpers *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, „The Art Bulletin” 1985, t. 67, nr 3, s. 521-522, 526.

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 idei⁸.

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”⁹. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest – sugeruje poeta – wrodzone umiłowanie wolności, o którą nie trzeba walczyć, wystarczy ją pielęgnować:

Wolność, o której napisano tyle traktatów, że stała się pojęciem bladym i abstrakcyjnym, była dla Holendrów czymś tak prostym jak oddychanie, patrzenie, dotykane 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 tryumfach¹⁰.

Z takim odczytaniem nie zgadza się Arent van Nieukerken, który twierdzi, że podłoże holenderskich zrywów wolnościowych w siedemnastym 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”¹¹. Zamiast uwznioślenia historii Herbert proponuje – powie Nieukerken – „heroizację codzienności”¹². Jego wizja Holandii złotego wieku jest zatem

⁸ J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład P. Oczko, Universitas, Kraków 2008, s. 188.

⁹ Z. Herbert, *Temat niebohaterski*, w: tegoż, *Martwa natura z wężem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003, s. 102.

¹⁰ Tamże, s. 110.

¹¹ A. van Nieukerken, *Zawile dzieje tematów niebohaterskich*, „Nowe Książki” 1993, nr 10, s. 44.

¹² Tamże.

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 poetów¹³.

Podobnego zdania jest Antoni Ziemia, 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”¹⁴. Chciałbym wierzyć, że ta książka pokaże, że było inaczej, że kultura holenderska dobitnie wyraziła aspiracje dawnych Niderlandczyków¹⁵.

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

Polscy pisarze wyraźnie „skażeni” są, by tak rzec, spójną i atrakcyjną, lecz jednocześnie podporządkowaną mitowi *mimesis*, a przez to jednostronną, odheroizowaną wizją malarstwa najslynniejszej 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

¹³ Tamże, s. 43.

¹⁴ Z. Herbert, dz. cyt., s. 101.

¹⁵ A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Neriton, Warszawa 2000, s. 216.

Makowskiego, Jana Cybisa, Józefa Czapskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta – by wymienić tylko kilku bohaterów mojej rozprawy – kształtowała się pod wpływem *Dzienników* Eugène’a Delacroix, dzieł Honorégo 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 złotego wieku.

Na „formacyjną” rolę francuskojęzycznej XIX-wiecznej 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 Gaugina – każde słowo z każdego listu i każdej wypowiedzi Cézanne’a po *boutades* Picassa i jemu współczesnych”¹⁶. 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 rodzajowość¹⁷. 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

¹⁶ J. Czapski, *Wyrwane strony*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2010, s. 129.

¹⁷ Zob. na ten temat: P. Demetz, *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 1963, t. 15, nr 2, s. 97-115; *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge 1997; L. de Veries, *The Changing Face of Realism*, w: *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, red. D. Freedberg, J. de Vries, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1991, s. 209-244; W. Stechow, Ch. Comer, *The History of the Term „Genre”*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin” 1975-1976, t. 33, nr 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*, red. H. Bock, T.W. Gaehtgens, Gebr. Mann Verlag, 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: tegoż, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, S. Michalski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 301-320; J. Bachórz, *Spór o „flamandzkie malowanie”*, w: tegoż, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1836*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1972, s. 28-86; W. Okoń, *W kręgu genologii – rodzajowość*, w: tegoż, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 158-186.

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 gatunki w XIX stuleciu uznane zostały 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 portret** – gatunki, których wybitnymi twórcami uznawano północnych malarzy – a nie dzieła historyczne i mitologiczne, również powstające w pracowniach artystów XVII-wiecznej Holandii¹⁸.

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 konkretne 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, Johanna Vermeera, Gabriela Metsu, Pietera de Hoocha, Gerarda ter Borch 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 kołdry. 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?

¹⁸ R. Bernard Yeazell, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2008, s. XVII, podkr. – M.Ś.

Obrusy pachną krochmalem i moralnością.
Powierzchnia nie łączy się z głębią.
Tajemnica? Nie ma tajemnicy, jest tylko błękit,
niespokojny i gościnny 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 struzce 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?
Powiedzcie, malarze Holandii, co będzie,
gdy jabłko zostanie obrane, gdy zgaśnie jedwab,
gdy wszystkie kolory będą zimne.
Powiedzcie, czym jest ciemność¹⁹.

Zagajewski – jak widać – 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 wizji malarstwa bez historii, będącego apologią realizmu, materialności i mieszczańskich ideałów. Jedyne 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. Próbę niuansowania tego stanowiska odnajdziemy, co prawda, w późniejszym szkicu poety, jednak i w tym przypadku jej źródło nie ma raczej wiele wspólnego z pracami współczesnych historyków sztuki, starających się o dopisanie brakujących stron na temat malarstwa i kultury siedemnastowiecznej Holandii. Warto się tej próbie przyjrzeć.

¹⁹ A. Zagajewski, *Malarze Holandii*, w: tegoż, *Ziemia ognista*, a5, Poznań 1994, s. 16.

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*²⁰. 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 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 [...]”²¹.

Czytelnika wiersza *Malarze Holandii* zdziwi zapewne, że to z pozoru alegatyczne powtórzenie tez Todorova, wygłaszanych uprzednio także na własny rachunek, autor *Obrony żarliwości* przekształci w polemikę. Pisząc *Uwagi o wysokim stylu* Zagajewski nie zgadza się już bowiem z – jak pisze – zeświecczoną wizją malarstwa holenderskiego złotego wieku. Zarzuca Todorovowi – znacznie zresztą upraszczając wywód filozofa – że w swoim eseju prezentuje redukcjonistyczną wizję rzeczywistości²², 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 wywodu 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:

²⁰ T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Éditions du Seuil, Paryż 1997. Pierwsze wydanie: Éditions Adam Biro, Paris 1993.

²¹ A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, w: tegoż, *Obrona żarliwości*, a5, Kraków 2002, s. 33.

²² Zob. tamże, s. 34-36.

„Dziewczynka niczego nie widzi; zwróciła oczy ku światu zewnętrznemu, olśniona, wydartą z rzeczywistości. Przeczuwa mgliście cały kontynent życia, nieskończoność kosmosu. Ogląda światło”²³.

W tym fragmencie – który należy do moich ulubionych – otwiera się możliwość rewizji wąskiego programu; lecz, na razie, nie dochodzi 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 wdziera się do wygodnego, mieszczańskiego wnętrza światło dnia, światło północnego kraju) musi zawierać i znane, i nieznanie, 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, pomniejszyć go²⁴.

Zagajewski wyraża przekonanie, iż siedemnastowieczne malarstwo holenderskie przekazuje także prawdę o wyższym, duchowym wymiarze rzeczywistości. Jego prostota jest zatem tylko pozorna. Zmiana poglądów polskiego poety nie oznacza jednak, jak sądzę, że autor *Obrony żarliwości*, formułując te uwagi, przyłącza się do tez stawianych przez historyków sztuki, podkreślających niekwestionowaną obecność malarstwa historycznego (powstającego nie tylko w pracowni Rembrandta) w sztuce siedemnastowiecznej Holandii. 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”²⁵. 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 znamienita. Pozwala bowiem uświadomić sobie drugą regułę, której podporządkowane są (przy wszelkich szczegółowych różnicach) interpretacje sztuki holenderskiej złotego wieku w utworach polskich pisarzy. Podpowiada, kto i dlaczego będzie się ku tej sztuce zwracał. Świadczenia owej zapośredniczonej recepcji odnajdziemy przede wszystkim na kartach dzieł przedstawicieli klasycyzujących strategii pisarskich. Do sztuki holenderskiej nawiązywać będą 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 interesować będzie dużo rzadziej, jeśli w ogóle. Sięgną po nią raczej emigracyjni twórcy wywodzący się z „linii Miłosa”, niż krajowi kontynuatorzy „linii Przybosa”. Między innymi

²³ T. Todorov, dz. cyt., s. 139.

²⁴ A. Zagajewski, dz. cyt., s. 35-36.

²⁵ Na ten temat zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Universitas, Kraków 2005.

dlatego, że wspólne im było – jak wspomina Czapski – niezapomniane doświadczenie Luwru. „Dopiero Paryż – pisze autor *Patrzac* – 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 polskiej literaturze powojennej intertekstualne nawiązania do siedemnastowiecznego malarstwa północnoniderlandzkiego będą więc warunkowane przede wszystkim przez dziewiętnastowieczny mit holenderskiego złotego wieku jako apoteozy codzienności oraz dwudziestowieczne tęsknoty za wzniosłością i metafizycznością.

Spojrzenie pisarza

Te pierwsze obserwacje, niepotwierdzone jeszcze szczegółowymi analizami, skłaniają do pewnych rozstrzygnięć metodologicznych. Przystępując do badań nad recepcją siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w polskiej literaturze rozwiązać musiałam 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 powinienam 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 uznane zostały 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

²⁶ J. Czapski, *Patrzac*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Znak, Kraków 1983, s. 33.

odwołań do malarstwa holenderskiego, odnajdywanych w utworach tych polskich twórców, którzy nie analizowali tej sztuki w sposób systematyczny. Przesłoniłoby także, wyraźną zwłaszcza 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 powojennej, 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 rekonstruję przede wszystkim na podstawie prac historyków sztuki i kultury. Staram się zderzyć ze sobą konstrukty myślowe, które ukształtowały się na przestrzeni kilku wieków, by wyeksponować wyraźne różnice pomiędzy 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 tych czasach i wydają się odpowiadać faktycznym wizualnym właściwościom obrazów”²⁷. 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 XVII-wiecznych metod postrzegania, ile zrekonstruować nowoczesne teorie widzenia.

Historycy sztuki dążą najczęściej do tego, by odtworzyć siedemnastowieczny kontekst, zbliżyć się do świadomości ówczesnego odbiorcy, współcześni pisarze natomiast proponują lekturę bardziej subiektywną, celowo zideologizowaną, bo podporządkowaną ich własnym wyborom estetycznym i światopoglądowym. Na jedną z najważniejszych ideologicznych przyczyn dwudziestowiecznego zainteresowania malarstwem holenderskim wskazuje Zbigniew Bieńkowski w opublikowanej w 1993 roku recenzji *Martwej natury z wędzidłem* Herberta:

²⁷ 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*, red. A.K. Wheelock, Jr., wstęp I. Bergström, National Gallery of Art, Washington 1989, s. 43.

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 piękną niewuźnioną 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 tkwi dosłowność, czyli niewuźniona, 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 azylem 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 holenderskie²⁸.

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 trwały punkt odniesienia. Podobnego zdania był Czesław 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)”²⁹.

Podejmuję próbę opisu fenomenu recepcji siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w powojennej literaturze polskiej, zwracając uwagę przede wszystkim na to, jak refleksja pisarzy sytuuje się wobec tez stawianych przez historyków sztuki. Podstawowa nie jest więc perspektywa historycznoliteracka, nie koncentruję się też na tym, by pokazać, w jaki sposób odwołania do malarstwa holenderskiego oświełają poetyki danych pisarzy.

²⁸ Z. Bieńkowski, *Autoportret ze skazą*, „Ex Libris” 1993, nr 33, s. 3-4.

²⁹ J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, *Listy 1944-1981*, oprac. B. Riss, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011, s. 250.

Staram się raczej dowieść, że polscy twórcy to niewątpliwie czytani amatorzy sztuki, którzy świadomie decydują się na dyskurs historii sztuki czy krytyki artystycznej. Jawnie występują więc jako historycy sztuki. Nie bez znaczenia jest fakt, że niektórzy z nich studiowali historię sztuki lub kształcili się na kierunkach artystycznych. Niewątpliwie też znany im jest (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 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 zderzam z ustaleniami specjalistów zajmujących się sztuką Holandii złotego wieku, kluczowe dla moich analiz są pojęcia z zakresu historii sztuki oraz kategorie malarskie. Badając literacką recepcję dzieła sztuki, poszczególne utwory taktuję jako interpretacje obrazów czy malarskich poetyk, co często prowadzi do ogólniejszych rozważań o sztuce lub szerzej – kulturze europejskiej. Nie poruszam więc problemów związanych z ekfrazą, które omawiali między innymi Michał Paweł Markowski i Adam Dziadek³⁰. Rekonstruując stawiane przez polskich pisarzy tezy dotyczące malarstwa siedemnastowiecznej Holandii w pewnym sensie opracowuję konieczne zaplecze dla rozważań literaturoznawczych. Ustalenie warsztatu eseisty czy poety, występującego w roli historyka sztuki, pozwoli – 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, paradygmatycznych uporządkowań.

³⁰ Zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; M.P. Markowski, *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*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004. Na ten temat zob. również: S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994; S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa 2001; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004; *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza*, red. D. Heck, przedm. A. Grodecka, Wydawnictwo GAJT, Wrocław 2008; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009; *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, IBL, Warszawa 2010; A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.

Rozdział I

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 waleru z planem, jaki zajmuje przedmiot.

Eugène Fromentin³¹

Fromentinowi chodzi oczywiście o siedemnastowieczne malarstwo holenderskie – tworzone przez Holendrów pejzaże postrzega jako iluzję prawdziwego świata, otwierającego się przed odbiorcą – tak iż 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 ówczesnego malarstwa pejzażowego jako pewnej konwencji

³¹ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posł. J. Białostocki, *Komentarz oraz Słownik artystów* oprac. A. Chudzikowski, Ossolineum, Wrocław 1965, s. 106. Dalej jako MD i numer strony.

przedstawieniowej³². 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 zwraca także uwagę na istotny kontekst religijny, związany z ideą pojmowania natury jako formy objawiania się Boga w widzialnym świecie³³. 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 artysty³⁴. Dziewiętnastowieczni myśliciele z jednej strony usankcjonowali anachroniczne pojmowanie dzieł Holendrów w kategoriach realizmu i ukształtowali nowoczesną definicję krajobrazu, który postrzegany jest jako „ekspresja temperamentu artysty”³⁵, z drugiej zaś przyczynili się do rehabilitacji północnoniderlandzkiego malarstwa pejzażowego. To, co dla XVII- i XVIII-wiecznych klasycznych teoretyków sztuki było słabością tego typu obrazów, w XIX stuleciu uznane zostało za cnotę³⁶.

Najbardziej znanymi admiratorami „realizmu” holenderskiej sztuki złotego wieku są dziewiętnastowieczni krytycy i pisarze francuscy (zalicza się do nich sam 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 en France de la première moitié du XIX^e siècle* H. van der Tuin podkreśla: „Jeśli Flandria była szczególnie bogata w obrazy religijne, Holandia szczęśliwie uzupełniała tę sakralną sztukę wielką ilością 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 Niderlandów”³⁷.

Jan Białostocki, komentując w posłowie do *Mistrzów dawnych* podróże XIX-wiecznych francuskich „literatów i krytyków” do Holandii (badacz wymienia między innymi

³² 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*, red. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 129-143.

³³ Zob. E.J. Walford, *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*, Yale University Press, New Haven and London 1991, s. 15-19.

³⁴ Zob. tamże, s. 192.

³⁵ Tamże, s. 194.

³⁶ Zob. tamże, s. 15.

³⁷ H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1948, s. 39.

Victora Hugo, Théophile’a Gautiera, Edmonda i Jules’a de Goncourtów, Théophile’a Thorého), 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 Holendrów”³⁸. 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 przedstawień 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 zdaje się bardzo często obowiązywać w polskich literackich opisach ojczyzny Rembrandta. Pisarze patrzą na Holandię przez pryzmat jej sztuki; stosując realistyczny klucz lektury płócien XVII-wiecznych 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.

Pierwsi polscy czytelnicy *Mistrzów dawnych*

Jan Cybis, autor polskiego przekładu *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 oddziaływała 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 znać była twórcza, głęboka i przewidująca myśl Thorého”³⁹ – pisze Białostocki o Fromentinie. Jest to frazes dość głośnawy. 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*

³⁸ J. Białostocki, *Stanowisko Fromentina w dziejach krytyki artystycznej*, w: E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, dz. cyt., s. XXIII.

³⁹ Tamże, s. LV-LVI.

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 klasyczną⁴⁰.

Parafrazując Cybisa, można by rzec, że literatura o malarstwie rodzi się zawsze z literatury o malarstwie. Autor *Notatek malarских* 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 Fromentinie”. Ta dziewiętnastowieczna tradycja interpretacji malarstwa holenderskiego złotego wieku (Fromentinowska z ducha⁴¹) znajduje swoje odbicie w polskiej literaturze kolejnego stulecia. Co istotne, w pierwszej połowie XX wieku kontynuowana jest w formie niemal niezmienionej. Relacje Polaków przybywających do Holandii przeradzają się w świadectwa konfrontacji namalowanych krajobrazów z tymi rzeczywistymi. Sądzę, że polscy pisarze, wybierając się do Holandii, nie oglądali jej wyłącznie przez pryzmat obrazów XVII-wiecznych mistrzów krajoobrazu, 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. 20 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, poprzerynana kanałami pośród urodzajnych pól i łąk. Wiatraki, powrastane w ziemię jak widma, stare zachowały kształty. W dali wizje masztów, sylwety okrętów, po

⁴⁰ J. Cybis, *Notatki malarские. Dzienniki 1945-1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, PIW, Warszawa 1980, s. 52. Dalej jako NM i numer strony.

⁴¹ 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, t. 8, s. 869.

łąkach krowy i owce. Żywe, jak gdyby dziś odtworzone obrazki starych malarzy holenderskich. Fragmenty z Ruisdaela i Vermeera. Spoglądałem z zachwytem z okien wagonu⁴².

Pejzaż znany z muzeum postrzegany jest jako fragment świata. Prawdziwa Holandia okazuje się poruszonym, ożywionym obrazem siedemnastowiecznego mistrza krajobrazu. Weryfikacja nie przebiega zatem od realnego widoku holenderskiej równiny do jej malarskiego przedstawienia, ale odwrotnie – to artystycznych reprezentacji poszukuje się w rzeczywistości. Takiego sposobu patrzenia Makowski uczył się od Fromentina. Wszak wywołani w *Pamiętniku* „starzy malarze holendercy” przywodzą na myśl bohaterów *Mistrzów dawnych*, monumentalnego już dzieła francuskiego malarza i krytyka. Skojarzenie to nie jest przypadkowe, Makowski sam bowiem wskazuje na znaczenie książki Francuza, kończąc swój zapis niezwykle ważnym wyznaniem:

Myślałem o *Maîtres 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”⁴³. 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.

⁴² T. Makowski, *Pamiętnik*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła W. Jaworska, PIW, Warszawa 1961, s. 265. Dalej jako P i numer strony.

⁴³ J. Czapski, „*Pamiętnik*” Makowskiego, w: tegoż, *Rozproszone. Teksty z lat 1925-1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądział, Biblioteka „Więzi”, 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 przez Fromentina malarza krajobrazów, Jacoba van Ruisdaela – autor *Mistrzów dawnych* nazywa go „największym obok Claude Lorraina pejzażystą świata” (MD, s. 99) – jest w opinii krytyka najdoskonalszą próbą odzwierciedlenia Holandii⁴⁴. Ruisdael potrafił bowiem oddać nie tylko wygląd, ale i charakter swojej ojczyzny. Zaproponowane przez Francuza odczytanie wizji Holandii zawartej na płótnach Ruisdaela bardzo silnie skażone jest romantycznym światopoglądem⁴⁵. 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 Ruisdaelowskiego przedstawienia, zwraca uwagę nie tylko na to, co zostało namalowane, 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 XIX-wiecznego podróżnika.

W liście z 29 maja 1932 roku⁴⁶, zdając relację z kolejnego pobytu w Holandii, Makowski znów dowodzi swojej wielkiej miłości do holenderskiej szkoły malarstwa, którą interpretuje odnosząc się 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

⁴⁴ Zob. na ten temat: P. Golliet, *Jacob van Ruisdael vu par Eugène Fromentin dans „Les Maîtres d'autrefois”*, Katholieke Universiteit Nijmegen, Nimègue 1984.

⁴⁵ 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*, Librairie Nizet, Paris 1953, s. 112. Na temat romantycznej wizji krajobrazu zob. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, WL, Kraków 1982.

⁴⁶ Nie ustalono, kto jest adresatem listu, napisanego przez Makowskiego po francusku. List w przekładzie Juliana Rogozińskiego włączony został do *Pamiętnika* (P, s. 410-411).

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 oglądaliśmy na niektórych rycinach mistrza. Port tutaj gigantyczny, tytoń 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 zachwyt. (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 kraju. Wymienia on również miasta, które zwiedzał, łącząc je z nazwiskami siedemnastowiecznych malarzy holenderskich lub muzeami – z ich niezwykle ciekawymi 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 Scheveningen⁴⁷ po raz kolejny przywodzą na myśl refleksje Fromentina, który zachwycił 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. 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 bladego horyzontu. Trawa jest szara, diuna płowa, piasek nadbrzeżny bezbarwny, morze

⁴⁷ Makowski był w Scheveningen także w czasie wcześniejszej podróży do Holandii. 23 lipca 1921 roku zanotował: „Niezapomniana wycieczka do Scheveningen na brzeg morski. Dzień burzliwy – wiatr od morza tak silny, że zmiatał warstwy piasku i w tumanie unosił w powietrze. Z ledwością dotarłem do fali morskiej liżącej brzeg wzdłuż nieskończonej przestrzeni plaży. Bawiące się dzieci wywracał wiatr co chwilę, a drobne muszelki 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” wspomina również w jednym z wierszy Julia Hartwig: „Hiacyntowa Holandia dziecinnych wiatraków / O mleczne i błękitne wybrzeże Scheveningen / jeszcze nie zakłócone przez niedzielnych gości // W kolebce wydmy 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: *też*, *Bez pożegnania*, Sic!, Warszawa 2004, s. 77.

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 przedstawienia. Wpływ artystycznej wizji Holendrów okazał się na tyle silny, 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 samego 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 wysnuć można 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”⁴⁸. Konkretny widok uwieczniony na płótnie byłby zatem „światem zdjętym z oczu”⁴⁹, efektem ciągłego obcowania z naturą, a nie kopiowania jej.

⁴⁸ S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*, Royal Academy of Arts, London 2005, s. 7.

⁴⁹ Jeden z pejzaży Jacoba van Ruisdaela „światem zdjętym z oczu” nazywa Julian Przyboś: „Puszczając wzrok na rozkoszne roztargnienie, 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 gubię 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 dotykiem – to niewierni Tomaszewie wzroku”. J. Przyboś, *Wracając z wystawy w Lucernie*, w: tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2,

Tezę o wpływie poglądów Fromentina na interpretację malarstwa holenderskiego złotego wieku zawarł w pismach Makowskiego postawił wcześniej Cybis. W *Notatkach malarских* fakt ukazania 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 Krynickim⁵⁰. 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 malarских*, by nie przeceniać starszego kolegi, dodaje słowo „ale” – podkreśla bowiem, że uwagi Makowskiego dotyczące Holendrów naznaczone są 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

WL, Kraków 1959, s. 209-210. Na podstawie informacji o wystawie w Lucernie możemy wskazać wspomniane przez Przybosa płótno Jacoba van Ruisdaela. Chodzi o *Pejzaż leśny z niskim wodospadem*, datowany na wczesne lata 70. 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*, Yale University Press, 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*, National Gallery of Art, Washington 1995, s. 343-345. Wheelock, omawiając interesujący nas pejzaż, pisze, że na drewnianym mostku znajduje się matka z dzieckiem i psem, a nie – jak chciał Przybós – owieczką.

⁵⁰ Zob. NM, s. 89, 285.

rozmów Czapskiego z Pankiewiczem, prowadzonych 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 niczem Włochom nie ustępuje. Fromentin pisze o Holendrach „*qu'ils n'ont rien imaginé, mais ils ont merveilleusement peints*”, że nie posiadali wyobraźni, ale cudownie malowali⁵¹.

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 przedstawień mierzona jest stopniem poetyckości. Rodzi się więc pytanie, na czym to „widzenie poezji natury” miałoby polegać? Należy od razu zaznaczyć, że intuicja Pankiewicza ma swoją literacką tradycję. Najslawniejszym szkicem, w którym jeden z północnoniderlandzkich pejzażystów określony został mianem „poety”, jest tekst *Ruysdael jako poeta*, autorstwa Johanna Wolfganga Goethego. Bohatera eseju, Jacoba van Ruysdaela, 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 nam tym polu przyznamy mu należne poczesne miejsce⁵².

⁵¹ J. Czapski, J. Pankiewicz, *Czwarta przechadzka po Luwrze*, w: J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992 [reprint, M. Arct, Warszawa 1936], s. 147-148.

⁵² J.W. Goethe, *Ruysdael jako poeta*, przeł. R. Wojnakowski, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. i wstęp T. Namowicz, PIW, Warszawa 1981, s. 365. Agnieszka Rosales Rodríguez podkreśla: „Fenomen Ruysdaela, 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 Ruysdaela 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, *Ruysdael poeta. Zmyślenie i prawda – dylematy pejzażysty*, w: te same, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, WUW, Warszawa 2008, s. 163. Na ten temat zob. również: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Znak, Kraków 1995, s. 131-135.

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)

Zauważyć trzeba, 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 nasiąknięta jest 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 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 potraktować należy jako zerwanie z „literaturą” i opowiedzenie się po stronie tego, co teraźniejsze, 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 *Maîtres 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 tematyczne⁵³.

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 t e m a t e m .

Od dnia, w którym malarstwo przestało czerpać z Włoch swój styl i poetykę, swoje zamiłowanie do historii, mitologii i legend chrześcijańskich, aż do momentu dekadencji, kiedy znowu do nich powraca – począwszy od Bloemarta i Poelenburga aż do Lairese’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 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 holenderskim⁵⁴, Czapski z kolei stara się dowieść, że jest 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 wieku⁵⁵. Czapski przypomina w tym kontekście rzekomą wypowiedź Michała Anioła, pochodzącą z *Dialogów rzymskich*, których autorem jest Francesco da Hollanda:

We Flandrach ulubionemi 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 niektóre oczy, nie ma

⁵³ J. Czapski, *Zagadnienia malarskie*, w: tegoż, *Czytając*, Znak, Kraków 1990, s. 54-55.

⁵⁴ Nad tym, co mógł mieć na myśli Fromentin, twierdząc, że malarstwo holenderskie pozbawione jest „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*, red. F. Grijzenhout, H. van Veen, przeł. A. McCormick, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 174.

⁵⁵ Por. uwagi na ten temat w rozdziale: *Między malarskim a literackim widzeniem rzeczy – holenderska martwa natura w refleksji Czapskiego i Herberta*.

w tem ani rozumu, ani sztuki, ani żadnej symetrii, żadnej proporcji, żadnego wyboru, ani cienia wielkości: słowem malowanie takie nie ma ani treści, ani siły⁵⁶.

Autor *Patrzac* dokonuje, zdawałoby się, ryzykownego utożsamienia sztuki flamandzkiej i holenderskiej (Michał Anioł nie mógł przecież znać obrazów XVII-wiecznych 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 – Francesco da Hollandę; 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 stulecia⁵⁷.

Todorov stwierdza, że fakt, iż sztuka holenderska złotego wieku w pewnym sensie wywodzi się z XVI-wiecznego 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 Da Hollandę inwentarz flamandzkich płócien „rupiecie, chałupy, pola bardzo zielone z cienistymi 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 zwierciadlanego odbicia rzeczywistości. Znak równości między obrazami Flamandów i Holendrów stawiał również w XVIII wieku Joshua Reynolds, który twierdził wręcz, że interpretacje mówiące o nastawieniu flamandzkiego malarstwa na złudzenie oka wydają się jeszcze bardziej prawdziwe, jeśli odniesiemy je do dzieł szkoły holenderskiej⁵⁸.

⁵⁶ F. da Hollanda, *Dialogi rzymskie* [fragm.], przeł. L. Siemieński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 179.

⁵⁷ T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Éditions du Seuil, Paryż 1997, s. 23-24.

⁵⁸ Zob. J. Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland*, red. Harry Mount, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 107.

Iluzja realności, 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”⁵⁹. 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 – samymi obrazami Holendrów oglądanymi w Luwrze. Zamykająca *Czwartą przechadzkę po Luwrze* wypowiedź Pankiewicza świadczy o tym, że artysta niezwykle uważnie studiował technikę malarską 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 doprowadziła do „pomieszania” 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 Holendrów⁶⁰.

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

⁵⁹ F. da Hollanda, dz. cyt., s. 179.

⁶⁰ J. Czapski, J. Pankiewicz, dz. cyt., s. 152.

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 łudzący 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)

Cybis postrzega polski krajobraz zimowy w kategoriach malarskich. Konkretnie elementy znajdujące się za jego oknem przywodzą mu na myśl kompozycje Bruegla. To pozwala mu stworzyć potrójne utożsamienie. Autor *Notatek malarskich* stawia bowiem znak równości między polskim, rzeczywistym pejzażem zimowym, Brueglowskimi przedstawieniami 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 malarskich.

Cybis raz jeszcze dzieli się podobną refleksją: „Przed oknem breughlowska 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 śniegiem⁶¹ wskazywał także Pankiewicz: „Zimowe pejzaże Izaaka van Ostade’a,

⁶¹ 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 kojąca ta białość sierpniowa. / Po szumnej fali nocy i po mew szaleństwie / spod bezsennej powieki patrzy z góry niebo. / Pachnie powietrze słone zapuchłe

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 horyzont⁶². Nieprzypadkowo zestawiam ze sobą wypowiedzi na temat zimowych krajobrazów południowo- i północnoniderlandzkich. Historycy sztuki wywodzą bowiem holenderskie sceny zimowe z XVI-wiecznej flamandzkiej tradycji pejzażowej, której najwybitniejszym przedstawicielem był Pieter Bruegel Starszy⁶³.

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 jednym z zapisków pochodzących z 1961 roku wyznaje, że przyszło mu na myśl, by namalować krowę w taki sposób, w jaki przedstawiłby ją Paulus Potter. W trakcie pracy stwierdza jednak, że zamierzenie to nie uda się, sam zresztą z niego rezygnuje, ponieważ koncepcja malarska Holendra okazuje się zbyt daleka od jego poglądów. U Pottera bowiem było było ważniejsze od pejzażu⁶⁴, Cybis zaś pragnie, by krowa i jej otoczenie stanowiły nierozzerwalną 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 sztyta, więc jest to też mieć swój sposób wiązania. Potterowską krowę robiłem zbyt

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 świetle. / 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: *tejże, Zobaczone*, a5, Kraków 1999, s. 19.

⁶² J. Czapski, J. Pankiewicz, dz. cyt., s. 149.

⁶³ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, red. A. van Suchtelen, współpraca F.J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Waanders Publishers, The Hague, Zwolle 2006, s. 54: „Flamandzka tradycja pejzażowa, z jej odrobinę stylizowanym programem wizualnym i anegdotycznie wyobrażonymi scenami, znalazła niezwykle, 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 XVII-wiecznym malarstwie holenderskim, a sceny na lodzie znacząco przyczyniły się do tej popularności”.

⁶⁴ O Potterze Andrzej Chudzikowski pisze, że był „bardziej malarzem zwierząt niż krajobrazu”. A. Chudzikowski, *Krajobraz holenderski*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1957, s. 49. Warto dodać, że w swojej książce badacz niejednokrotnie przywołuje *Mistrzów dawnych* Fromentina, również w rozdziale, w którym omawia twórczość Paulusa Pottera.

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”. Dodaje 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 malarzkich* darzy tego holenderskiego pejzażystę: „Góra płótna lubi uciekać. Mielizna, na której łatwo lądują malarze pracujący z natury. Góra płótna powinna sklepić całość, o czym tak świetnie pisze Fromentin mówiąc o Ruysdału” (NM, s. 298). Cybis odwołuje się do fragmentu, w którym Fromentin najpierw zestawia różne koncepcje malowania nieba, znane z twórczości pejzażystów holenderskich⁶⁵, 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.

⁶⁵ 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*, red. D. Freedberg, J. de Vries, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1991, s. 95-117.

Ruisdael czuł te rzeczy inaczej i ustalił raz na zawsze zasadę o innej zgoła śmiałości i prawdzie. Uważał niezmierzony 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 widnokręgu ziemi; różnicuje jego wielkie płaszczyzny, modeluje je, wykonuje jednym słowem tak, jak wykonuje się rzecz o znaczeniu pierwszorzędym. (MD, s. 141)

Zarówno Fromentin, jak i Cybis zachwyceni są 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 prostokącie 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 Fromentinie*, rzeczywiście w dużej mierze poświęconym powieści zatytułowanej *Dominik*, odnajdujemy fragmenty, świadczące o tym, że Hertzowi znana jest 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”⁶⁶. 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.

⁶⁶ P. Hertz, *Nadmiar świadomości, czyli o Eugeniuszu Fromentinie*, w: tegoż, *Gra tego świata*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1997, s. 35-36.

Polemika z Fromentinem

W Polsce książką Fromentina początkowo zafascynowani byli 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 przeze mnie malarzy są przykładami – niejednokrotnie wybitnymi – dwudziestowiecznej literatury autobiograficznej i eseistyki. Nie można jednak pominąć samych pisarzy, przede wszystkim zaś Zbigniewa Herberta – najbardziej znanego polskiego spadkobiercy myśli Fromentina⁶⁷. Poeta zresztą sam na ten trop naprowadza, pisząc o francuskim krytyku „mój mistrz Fromentin”⁶⁸. 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 XIX-wiecznego 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 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 wędrowki 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

⁶⁷ 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, Gaudium, Lublin 2006, s. 115-118. Podrozdział poświęcony wpływom *Mistrzów dawnych* Fromentina na Herbertową wizję XVII-wiecznej sztuki holenderskiej zatytułowany jest: *Czysty język idei. Patronat Fromentina*.

⁶⁸ Z. Herbert, *Delta*, w: tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003, s. 10. Dalej jako D i numer strony.

holenderski XVII wieku – tak, abyśmy zaistnieli w tej samej ramie, na tle wiekuiętego 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. Sądę, że wyraźny i jednoznaczny sygnał odrębności stanowiska Herberta odnajdujemy w kolejnym fragmencie. Pisarz formuluje 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 Flamań Patenier, mistrz przestrzeni budowanych z prostopadłych ekranów i brązowo-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 pejzażystów. (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 pejzażystów. 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 swoistego pojedynku. Konfrontację tę postrzegać można jako dwupoziomową. Z jednej strony bowiem oceniani są najsłynniejsi siedemnastowieczni twórcy krajobrazu, z drugiej zaś – Herbert rywalizuje z Fromentinem, który (podobnie jak wielu innych XIX-wiecznych 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”⁶⁹. Van Goyen natomiast jest w *Mistrzach dawnych* marginalizowany. Fromentin pisze, że „Van Goyen jest jakby niepewny,

⁶⁹ S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*, dz. cyt., s. 24. Na ten temat zob. Również E.J. Walford, dz. cyt., s. 187-188.

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 przygotowawczymi 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”⁷⁰. W *Delcie* swoje preferencje uzasadnia faktem, że w dziele Ruisdaela odnajduje, prócz wspaniałych „obrazów epickich”, także płótna mniej zachwycające, bo uduchowione, nasycone poezją⁷¹. Cechy te – co starałam się wcześniej dowieść – zyskały szczególne uznanie „romantycznego pana Fromentina”, jak go nazywa Herbert⁷². 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 wynotowane 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 mérite⁷³.

⁷⁰ 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, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008, s. 157.

⁷¹ „Chciałbym jeszcze powiedzieć, dlaczego moje uczucia do Ruysdaela ochłodziły. 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 z nami nasze rozterki i cierpienia, przemijanie i śmierć. Dla mnie najpiękniejsza jest przyroda niewspółczująca – chłodny świat w innym świecie” (D, s. 15).

⁷² 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. Zob. na ten temat: E.J. Walford, dz. cyt., s. 193-195.

⁷³ Cytuję z notatnika oznaczonego sygnaturą akc. 17 955 t. 167. Podkreślenie i skróty w zapisie nazwiska Van Goyena pochodzą od Herberta. Fragment ten wyjęty został 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

Przypuszczać możemy, 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 dziewiętnastowieczne 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 brzoź i cienistych 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 nawalnic, ceglany wysoki komin jak baszta, która odpiera ostatni atak. Jaki to kraj? Czyja dzielnica? Jakie 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. Sam poeta zastanawia się, czy podąża „traktem ziemi czy drogą wyobraźni”. Jego wcześniejsza deklaracja wskazywałaby na te 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 malarza. Poglądy Herberta bliskie są tezie, jaką na temat siedemnastowiecznego holenderskiego malarstwa pejzażowego stawia Simon Schama. Badacz ten stwierdza, że „to, co wydarzyło się w późnych latach 20-tych i latach 30-tych XVII wieku było nie tyle zastąpieniem subiektywnego pejzażu przez obiektywny, ile

monotonne, bez wyrazu być może, niewystarczająco skomponowane: kupowano je rzadko. Dziś zmienił się wiatr i Van Goyen ma kupców. Jestem pewien, że na nich zasłużył”. P. Mantz, *Jan van Goyen*, „Gazette des Beaux-Arts” 1875, t. 12, s. 138-139.

podstawieniem jednego rodzaju subiektywności w miejsce innego”⁷⁴. 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 gotyk króluje oto nad grupką rybaków, pasterzy i krów na drugim brzegu wymyślnego 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 odrzuconych od świata tworzył nowe światy. (D, s. 17)

Jak widać, Herbert bardzo dosłownie (czy wręcz zbyt dosłownie) traktuje artystyczne wizje Holendra, odnosząc malowane przez niego 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 wedzidłem* prawdziwsze niż przedstawiane widoki są pigmenty Van Goyena, materia malarska dzieł Holendra, charakterystyczna dla monochromatycznej fazy jego twórczości⁷⁵, 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.

⁷⁴ S. Schama, *Dutch Landscapes: Culture as a Foreground*, w: *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, red. P.C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston 1987, s. 71.

⁷⁵ „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*, PTPN, PWN, Poznań 1966, s. 13. Monochromatycznemu okresowi badaczka poświęca piąty rozdział swojej rozprawy, zatytułowany *Période des plus grandes réussites. Monochromie* (s. 42-54).

Przy okazji rozważań na temat monochromatycznej techniki Van Goyena, podjęty zostaje także problem holenderskiego światła⁷⁶, który powraca później w zakończeniu *Delty*. Poeta wprost stawia 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, niemal pozbawiony jest światła: „ani śladu *l'azzurro*” (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 ukształtowana została pod silnym wpływem dziewiętnastowiecznych modeli percepcji. Wymienieni przeze 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 przedstawień zostaje – ich zdaniem – 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*, dlatego stara się podać ją w wątpliwość czy wręcz zakwestionować. Ma świadomość, że przemierzając holenderską równinę nie zobaczy – jak podróżnicy z XIX

⁷⁶ 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 Jana van der Heyde czy Hioba Berckheyde są właśnie dzięki temu światłu wyrażniającemu 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: tegoż, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993, s. 66.

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 interpretacji⁷⁷. Próby mierzenia się z tym płótnem oznaczają zmagania z obrazem XVII-wiecznego Delft, przefiltrowanym przez artystyczną wyobraźnię malarza. Christiane Hertel w książce *Vermeer. Reception and Interpretation* podkreśla: „Szczególne wyzwanie rzucane przez Vermeerowski *Widok Delft* polega na tym, by zrozumieć syntezę dokumentalnego charakteru pejzażu miejskiego z jego głęboko estetycznym, metaforycznym wymiarem”⁷⁸. Topograficzny wizerunek zderzony zostaje z malarską wizją. Aby uchwycić *Widok Delft*, nie wystarczy zatem wyznaczyć kierunku geograficznego czy zidentyfikować budynki. Oczywiście, niejednokrotnie sporządzano inwentarz Vermeerowskiego przedstawienia, ale rekonstrukcje te traktowano wyłącznie jako jeden z elementów analizy płótna:

⁷⁷ Zob. A. Czerniawski, *Widok Delft*, w: tegoż, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966-1969*, WL, Kraków 1973, s. 40-43; A. Zagajewski, *Widok Delft*, w: tegoż, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, ilustracje J. Czapskiego (z *Dzienników*) [reprint, „Aneks”, Londyn 1985], Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2009, 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: tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 60-73. Na ten temat zob. również: W. Ligęza, *Ocalone w kulturze*, w: tegoż, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 266-273. Za poetyckie wariacje na temat Vermeerowskiego *Widoku Delft* uznać można 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: tegoż, *W drodze do Delft*, OPEN, Warszawa 1998, s. 16; J. Gutorow, *Niedokończony przekład z Vermeera*, w: tegoż, *Linia życia*, Znak, 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*.

⁷⁸ Ch. Hertel, *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 79.

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 topograficzną⁷⁹.

Wrażenie fotograficznej precyzji jest jednak pozorne. Vermeer – jak wiemy – dokonał znaczących transformacji⁸⁰. 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”⁸¹. Problematyczne jest również zagadnienie artystycznej techniki Holendra. Niektóre tajniki warsztatu malarza – mimo wysiłków wielu badaczy – pozostają nieprzeniknione. Nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi na – zdawałoby się – podstawowe pytania, czy Vermeer malował swoje arcydzieło *naar het leven*, czy w trakcie pracy nad nim używał *camera obscura*⁸²:

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 zageścił widok zabudowy, by jak najwięcej domostw i budowli zmieścić w kadrze obrazu, by nasycić wielością budynków obrany kadr sylwety miasta. Dowodzi to, iż

⁷⁹ A.K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, przeł. M. Rączkowska, ARTES, Warszawa 1994, s. 30-31.

⁸⁰ 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, t. 3, nr 6, s. 9-35.

⁸¹ W. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Waanders Publishers, Zwolle 2000, s. 224.

⁸² Problem ten rozważa w eseju o Vermeerze Joanna Pollakówna – pisarka i historyk sztuki: „Porównanie ze współczesnymi sztychowanymi 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: tejsze, *Glina i światło*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 190. Podobne spostrzeżenie 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, dz. cyt., s. 20.

chciał pokazać swe miasto najlepiej, jak tylko można, i że jego intencją było stworzenie nie tyle topograficznego wizerunku, co alegorycznej wizji idealnego miasta [...] ⁸³.

Ziemia postrzega Vermeerowskie przekształcenia faktycznego wizerunku miasta jako zabiegi idealizujące. *Widok Delft* staje się wówczas alegorycznym obrazem miasta w ogóle ⁸⁴. Fragment okazuje się całością. Podobnie interpretować można słowa Marcela Prousta, który w liście do Jeana-Louisa Vaudoiera, po tym jak 18 października 1902 roku po raz pierwszy ujrzał *Widok Delft* w Mauritshuis, wyznawał: „Od chwili, kiedy zobaczyłem w naszym muzeum *Widok Delft*, wiedziałem, że zobaczyłem najpiękniejszy obraz świata” ⁸⁵. Proustowskie 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 odnaleźć można w jednym z artykułów Vaudoiera, 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 – rozwlekłe i rozproszone zabawy malarzy impresjonistów” ⁸⁶. Jednak nie tylko Proustowskie sformułowanie użyte w liście do Vaudoiera ⁸⁷ powtarzane jest przez innych twórców.

⁸³ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005, s. 281-282.

⁸⁴ Innego zdania jest Czerniawski, który stwierdza w swoim wierszu: „Są to składniki najprostsze / woda cegły obłoki światło słońca / grupki kobiet mężczyzn małych dzieci / zbyteczna jest interpretacja alegoryczna / niepotrzebne szczegóły biograficzne / zagadkowe historyczne tło / ustrój społeczny i stan gospodarki”. A. Czerniawski, dz. cyt., 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 / uczciwi obywatele mają dach nad głową / dzieci mają huśtawki w ogrodach i baseny ryb / ale widok rudawej cegły Delft / ale widok ocienionych kanałików Delft / jest zakryty”. Tamże, 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 utrwalić nie tylko w pamięci / potrzebny był ktoś kto żył w roku 1657 / kto albo miasto od dziecka znał / albo przyjechawszy 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 biły 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 przyciaszone”. Tamże, s. 40-41.

⁸⁵ M. Proust, list do J.-L. Vaudoiera z 1 maja 1921 roku, w: tegoż, *Correspondance*, t. 20, red. Ph. Kolb, Plon, Paris 1970-1993, nr 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”.

⁸⁶ J.-L. Vaudoier, *Vermeer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts”, listopad 1966, s. 297.

⁸⁷ 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: tegoż, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, ARCANA, Kraków 2003, s. 75

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*⁸⁸, w którym Georges Didi-Huberman przedstawia (między innymi) oryginalną interpretację Vermeerowskiego *Widoku Delft*, będącą swoistym komentarzem do Proustowskiej wizji holenderskiego arcydzieła. W swoim esej 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 (mimetycznej), albo metafizycznej lektury płótna z haskiego Mauritshuis. Obie propozycje budzą jednak wyraźny sprzeciw Didi-Hubermana⁸⁹.

Zdaniem filozofa, Alpers stara się dowieść – odrzucając w ten sposób ikonologiczne interpretacje – że XVII-wieczne płótna holenderskie „niczego nie opowiadają” (D-H, s. 286). Jednym z takich obrazów ma być właśnie *Widok Delft* Vermeera, który jest jedynie *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 ekfraz (D-H, s. 316), ale opisywanie (*décrire*), dowodzenie, że obraz jest śladem rzeczywistego widoku, a więc przedstawieniem XVII-wiecznego Delft – dzieło Vermeera postrzegać należy, zdaniem Alpers, jako *the art of describing*: „Delft jest niemal pochwycone lub wchłonięte – jest tam po prostu dla patrzenia”⁹⁰.

⁸⁸ G. Didi-Huberman, *Appendice. Question de détail, question de pan*, w: tegoż, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990, s. 271-318. Dalej jako D-H. 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* – zdecydowałam się z niego zrezygnować. Brzezicka, tłumacząc *pan* jako „połać”, nie odnosi się bowiem do polskiego przekładu *W poszukiwaniu straconego czasu*, gdzie *pan* to „kawałek”. Zob. G. Didi-Huberman, *Dodatek. Pytanie o szczegół, pytanie o połać*, w: tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 155-184.

⁸⁹ Dyskusję Didi-Hubermana z Alpers relacjonuje również A. Leśniak, *Studium detalu. Bruegel, Vermeer, Proust*, w: tegoż, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 81-83.

⁹⁰ S. Alpers, „*Ut pictura, ita visio*”: *Kepler's Model of the Eye and the Nature of Picturing in the Nord*, w: tejże, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago 1984, s. 27.

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 argumentacja Alpers mit czystego odbicia semantycznego zastępuje 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 zakorzeniona jest w Keplerowskim *ut pictura, ita visio*⁹¹. Zaproponowana przez Alpers realistyczna lektura płótna zakłada definiowanie malarstwa jako „graficznego opisu świata” (D-H, s. 289), w tym sensie *Widok Delft* należałoby postrzegać jako „*detał 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

⁹¹ Z innych nieco powodów zadłużenie Alpers w teorii Johannesesa Keplera krytykuje Antoni Ziembka, 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 efektowna, ale tylko metafora. Kepler traktował ją jedynie jako powierzchowne porównanie, retoryczny frazes, a nie jako definicję – ani widzenia, ani obrazowania. Luźna metafora dawnego uczonego posłużyła jednak Alpers jako uzasadnienie i fundament «naoczności» i «czysto wizualnego» aspektu malarstwa holenderskiego i jego funkcji optycznie wiernego odbicia rzeczywistości”. A. Ziembka, dz. cyt., s. 37-38. Zob. również M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 208. Poprzęcka wspomina również o polemice Didi-Hubermana z koncepcją Alpers: tamże, s. 220.

wystawę Holendrów) – obrazie, który Bergotte uwielbiał, sądząc, że go zna bardzo dobrze – kawałek żółtej ściany, której Bergotte sobie nie przypominał, wymalowany jest tak wspaniale, że kiedy się patrzy wyłącznie na ten fragment, wydaje się niby szacowne dzieło sztuki chińskiej, samowystarczalne w swojej piękności. Bergotte zjadł parę kartofli, wyszedł z domu i udał się na wystawę. Wstępując na pierwsze stopnie uczuł zawrót głowy. [...] W końcu znalazł się przed obrazem Ver Meera, 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 być 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”⁹².

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 *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 sam 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 powrócić należy do sygnalizowanej wcześniej opozycji widzieć (*voir*) i patrzeć

⁹² M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 5, *Uwięziona*, PIW, Warszawa 1992, s. 169.

(*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 przedstawienie z rzeczywistością, odnaleźć w prawdziwym Delft namalowane elementy⁹³. 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 XVII-wiecznego 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 uspojnienie obrazu, możliwe jest dzięki dodaniu do siebie wszystkich tych elementów. Wówczas stworzyć można coś, co Didi-Huberman nazywa „wyczerpującym opisem (*exhaustive description*)” (D-H, s. 274), dotarciem do całościowej wiedzy o dziele sztuki – a więc wyczerpaniem go. Widzieć (*voir*) staje się wtedy bliskie wiedzieć (*savoir*). Akcent nie pada zatem na samą 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 kawalkiem (est un pan)*, poruszającą strefą malarstwa, malarstwa postrzeganego jako «wyszukana» (*«précieuse»*)⁹⁴ 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 XX-wiecznych teorii percepcji dzieła sztuki, polskim pisarzom zaś bliższa jest, zakorzeniona w

⁹³ 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*, a5, Kraków 2011, s. 185.

⁹⁴ 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”, rezygnując tu z zaproponowanego przez Boya przymiotnika „szacowna” i zastępuję go słowem „wyszukana”.

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*. Zatyłował go *Marceli Proust*⁹⁵. Kolejny szkic poświęcony Francuzowi: *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Griazowietz* – cykl odczytów wygłoszonych w obozie w Griazowcu w latach 1940-1941, spisanych przez jego przyjaciół – po raz pierwszy ukazał się w 1948 roku w „Kulturze”⁹⁶. 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 samym początku, w jednym z pierwszych akapitów eseju *Marceli Proust*: „Dzieło Prousta jest s k o n s t r u o w a n ą c a ł o ś c i ą i jako całość trzeba doń podchodzić” (MP, s. 10). Interpretacja ta nie wyklucza jednak innej konstatacji – Czapski bowiem dostrzega u Prousta również Balzakowskie 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 najsłynniejszych, jeśli nie najsłynniejszym 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 Balzaka, przedstawiającego z największą starannością i drobiazgowością życie mieszczań oraz wygląd ich domostw, jest literacką transpozycją siedemnastowiecznych holenderskich scen rodzajowych w stylu Pietera de Hoocha czy Gerrita Dou⁹⁷. Badaczka jednak – inaczej niż Czapski – nie stawia znaku równości między Balzakowskim i Proustowskim stosunkiem do szczegółu. Píše, że „żółty kawałek Vermeera jest mimo wszystko daleki od tego rodzaju detali, z którymi Balzak na

⁹⁵ J. Czapski, *Marceli Proust*, w: tegoż, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Znak, Kraków 1983, s. 9-29. Dalej jako MP.

⁹⁶ J. Czapski, *Proust w Griazowcu*, przeł. T. Skórzewska, w: tegoż, *Czytając*, Znak, Kraków 1990, s. 160. Dalej jako PwG.

⁹⁷ Zob. R. Bernard Yeazell, *Balzac's Bourgeois Interiors and the Quest for the Absolute*, w: tejże, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2008, s. 58-90.

przykład w sposób ambiwalentny utożsamiał swoją pracę”⁹⁸. Yeazell dotyka tu niezwykle ważnego problemu stosunku 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 literackiej⁹⁹:

Proust żyje c a ł y 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: z d a ż y ć . Skończyć swe dzieło, z w y c i ę ż y ć w wyścigu ze śmiercią¹⁰⁰.

Zdaniem Czapskiego uprawnione jest identyfikowanie przedśmiertnych refleksji Bergotte’a z poglądami Prousta. W eseju *Proust w Giazowcu* 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 France’ie: „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 wiążą 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’a Mauriaca:

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

⁹⁸ R. Bernadr Yeazell, *Proust Genre Painting and the Rediscovery of Vermeer*, w: tamże, s. 186.

⁹⁹ Jan Błoński podkreśla, że kwestia ta była dla Prousta centralnym problemem: „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 przedm. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 6-7.

¹⁰⁰ J. Czapski, „Ja”, w: tegoż, *Tumult i widma*, Znak, Kraków 1997, s. 207.

«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 utkwily w pamięci szczegóły dotyczące śmierci Prousta. Świadczy o tym fakt, że nieustannie powraca do tego zdarzenia¹⁰¹, akcentując znaczenie ostatniej korekty dokonanej przez konającego już pisarza: „Jeśli chcemy wyśledzić 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. 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*¹⁰² 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 plaży¹⁰³. Widzi drobniotki 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

¹⁰¹ 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. J. Czapski, *Wyrwane strony*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2010, s. 14; J. Czapski, „Ja”, dz. cyt., s. 205-206, 211.

¹⁰² Czapskiemu chodziło zapewne o *Uwięzioną*.

¹⁰³ Plaża znajduje się na kanale Schie w Delft, nie nad morzem.

na Pana ramieniu”¹⁰⁴. 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 w „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?”¹⁰⁵.

Czapski wylicza niepokojące bohatera powieści Prousta elementy *Widoku Delft*. Bergotte pragnie ujrzyć te – w jego przekonaniu – istotne detale, które krytyk wymienia w swoim artykule¹⁰⁶, ponieważ nie pamięta, by zwrócił na nie uwagę, gdy pierwszy raz stanął przed arcydziełem z haskiego Mauritshuis¹⁰⁷. 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 śmiercią¹⁰⁸. Dlatego refleksje Bergotte’a na temat uprawianego przezeń pisarstwa¹⁰⁹ 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

¹⁰⁴ Zdjęcie rękopisu biletu posłanego Vaudoyerowi opublikowane zostało w artykule H. Adhémar, *La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer*, „Gazette des Beaux-Arts”, listopad 1966, s. 291.

¹⁰⁵ L. Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Il Mulino, Bologna 1999, s. 33.

¹⁰⁶ W tekście Vaudoyera można odnaleźć fragment, w którym mowa o tych szczegółach. Brakuje jednak „żółtego kawałka muru”: „jeśli raz podziwiał 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 wyodrębnicie z niego małą powierzchnię, zapominając o temacie, będzie się wam wydawało, że macie przed oczami zarówno fragment ceramiki, jak i obrazu”. J.-L. Vaudoyer, dz. cyt., s. 297.

¹⁰⁷ 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.

¹⁰⁸ Pisze Czapski: „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).

¹⁰⁹ „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).

obciążające jedną z szal, gdy druga zawierała kawałek ściany tak pięknie namalowanej żółto. Bergotte czuł, że niebacznie oddał pierwsze za drugie”¹¹⁰. Przedśmiertny rachunek sumienia Bergotte’a sprowadza się do wizji, w której na szali, obok życia, postawiona została sztuka. Pisarz nie ma żadnych wątpliwości. Bergotte, a właściwie – by pójść za sugestią Czapskiego – Bergotte-Proust wybiera sztukę, oddaje życie za twórczość¹¹¹. 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”¹¹².

W opublikowanych przez „Zeszyty Literackie” *Złotych gwoździach* – gromadzonych przez Czapskiego cytatach, które go olśniły – znalazło się sporządzone przezeń tłumaczenie fragmentu *Uwięzionej*, gdzie ponownie przywołany zostaje *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 subtelnością malarz nigdy dobrze nie znany, zaledwie zidentyfikowany Vermeer z Delft. Wszystko wskazuje na to, że przyszliśmy ze świata lepszego i że po śmierci tam wrócimy, na to, żeby żyć pod władzą tych praw nieznanymi, którym byliśmy posłuszni, nie wiedząc, kto je nam wykreślił, i do których każda głęboka praca umysłu nas zbliża.

Pochowano Bergotte’a, ale przez całą noc żałobną 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*)¹¹³.

Czapski traktuje przywołany cytat jako dowód na to, że w twórczości Prousta obecny jest pierwiastek metafizyczny¹¹⁴, i że w takich kategoriach autor *Uwięzionej* postrzegał *petit*

¹¹⁰ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, dz. cyt., s. 169.

¹¹¹ 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, któremu jego nigdy nie było dano osiągnąć. «Szacowna materia kawałka żółtej ściany» w tym pejzażu zabija Bergotta”. K. Wyka, *Obrona van Meegerena*, w: tegoż, *Wędrując po tematach*, t. 3, Muzy, WL, Kraków 1971, s. 30.

¹¹² L. Renzi, dz. cyt., s. 9.

¹¹³ J. Czapski, *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 4, s. 24.

pan de mur jaune, którym zachwycił 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 n i e r e l i g i j n o ś c i 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 n i e r e l i g i j n y m ? Była ona dla niego czymś stokrotnie ważniejszym, niż rozkoszą wyrafinowanego estety. (MP, s. 27)

Czapski pragnie dowieść, że Proust olśnienie sztuką traktuje jako doświadczenie metafizyczne¹¹⁵. W tym sensie mówić może o sztuce, która stała się dla Prousta absolutem¹¹⁶. 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 zachwyt „żółtym kawałkiem muru” zestawia z Hofmannsthalowskim opisem olśnienia konewką, który stał się punktem wyjścia dla nowoczesnych koncepcji epifanii¹¹⁷:

¹¹⁴ Zob. na ten temat J. Domagalski, *Prousta przygoda z Czapskim*, w: tegoż, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, IBL, 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, dz. cyt., 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”. Tamże, s. 77.

¹¹⁵ 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 s y m b o l a m i , nie odkrywa nam żadnych «prawd», może nam tylko dać pewną p o e t y c k ą wizję świata, której pozbawiło nas stępione, wyblakłe, powszednie spojrzenie. Poprzez malarstwo widzimy często świat po raz pierwszy; malarstwo może nam dać wizję «archetypów» drzemających 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: tegoż, *Chwile oderwane*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 171.

¹¹⁶ Podobnego zdania jest Maria Janion. W szkicu *Artysta przemienienia* o Czapskim (chodzi tu pierwszą część eseju zatytułowaną *Proust Gulagu*) stwierdza ona, że autor *Patrzac* interpretował 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: tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 189-192.

¹¹⁷ H. von Hofmannsthal, *List*, w: tegoż, *„Księga przyjaciół” i szkice wybrane*, wyb., przeł. i notami opatrzył P. Hertz, WL, Kraków 1997, s. 29-30. Na ten temat zob. R. Nycz, *„Niewidzialna aureola zwykłych rzeczy”*.

Naprawdę, co zostaje, to „poezja i dobroć”. Może tak właśnie jest dobrze, i te moje strzępy słów, które budzą inne skrawki zdań. [...] Hofmannsthal z rzuconą w polu konewką, ze szczurami zatrutymi w piwnicach (*Lord Chandos*) i to jego „n i e , 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 którejś 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 n a p r a w d ę 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”¹¹⁸.

Czapski nie postrzega tej szczególnej absolutyzacji sztuki jako czegoś zgubnego, wręcz przeciwnie – widzi w niej ocalenie. W Griazowcu 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 bliskim¹¹⁹: „Ten mój Proust” (PwG, s. 108).

Motywy hofmannsthalowskie w pisarstwie Karola Irzykowskiego, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości, Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 100-114. Problem ten szczegółowo omawiam w rozdziale poświęconym Miłoszowi, w części zatytułowanej *Epifania konewki*.

¹¹⁸ J. Czapski, *Wyrwane strony*, dz. cyt., s. 152-153.

¹¹⁹ 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 zaskarżenia 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 jakąś 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.

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

Gustaw Herling-Grudziński zanotował 3 listopada 1972 roku: „Wierzę w egzystencję krajobrazów mitopłodnych” (GH-G 3, s. 231)¹²⁰. Wydaje się, że właśnie ta deklaracja w szczególny sposób zmusiła go do weryfikacji Proustowskiej wizji *Widoku Delft*¹²¹. Nie należy się zatem dziwić, 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 dzieł. Pod koniec listopada 1978 w *Dzienniku pisanym nocą* umieszcza 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 w b r e w czy nawet p r z e c i w k o czasowi. Stąd u Vermeera, przy całej jego aurze świata uładowanego, 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 zachwyt 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. Jediną drogą zaś, która prowadziłyby do

¹²⁰ Wszystkie cytaty według wydania: G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 1-12, red. Z. Kudelski, Czytelnik, Warszawa 1995-2002. Dalsze przytoczenia lokalizuję bezpośrednio w tekście. Po skrócie GH-G podaję numer tomu i numer strony.

¹²¹ Ziembka 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. Ziembka, dz. cyt., s. 279. Na temat Proustowskiej interpretacji malarstwa Vermeera zob. również: R. Huyghe, *Vermeer and Proust*, „Salmagundi” 1978, nr 44-45, s. 78-88; J. Pavans, *Les Écartés d’une vision*, w: M. Proust, *Petit Pan de mur jaune*, Minos, La Différence, 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: tejsze, *Vermeer. Reception and Interpretation*, dz. cyt., s. 116-136.

skrywanej przez dzieło istoty, jest – zaproponowana przez Prousta – droga epifanii, z niezwykłą precyzją odtwarzana przez Czapskiego. Jednak Grudziński – inaczej niż autor *Czytając* – nie potrafi zawierzyć 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 okazuje się równoznaczna z krytyką Proustowskiej wizji tego obrazu.

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)¹²²

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 przeradza się jednak 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*. Wprowadzając wątek związany z Proustowskim *petit pan de mur jaune*, autor *Perel Vermeera* odwołuje się do refleksji Francuza dotyczącej literatów wypowiadających się na temat malarstwa, zamykającej esej poświęcony twórczości Jeana Siméona Chardina¹²³. Píše Grudziński:

¹²² Grudziński ma na myśli wystawę *De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, zorganizowaną w paryskim Grand Palais w dniach od 19 lutego do 30 czerwca 1986 roku. Zob. katalog tej wystawy: *De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, red. B. Broos, Fondation Johan Maurits van Nassau, La Haye 1986. Informacje na temat *Widoku Delft* (obiekt nr 53) znaleźć można w katalogu na s. 350-357.

¹²³ M. Proust, *Chardin et Rembrandt*, posł. A. Madeleine-Perdrillat, *Le Bruit du temps*, Saint-Just-la-Pendue 2009, s. 36-37: „Chciałbym dodać, zwracając się do malarzy nieustannie 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, delectował się perłowym wnętrzem muszli ostryg, chłodem wody morskiej, jego sympatię budziła delikatność obrusa, kładzonego 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...”.

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 kończącą 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, 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 pozostało nienaruszone, nawet za cenę tego, że tajemnica obrazu pozostanie nieodkryta. Nie znaczy to wszakże, iż nie konstruuje własnego odczytania. Przeciwnie, umieszczając się w gronie „literatów piszących o malarstwie”, snuje własną narrację. „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 malarskim przedstawieniem.

Świadczy o tym fakt, że nie zgadza się na realistyczną, mimetyczną lekturę *Widoku Delft*, zaproponowaną przez Kennetha Clarcka:

Clarck 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 Clarck 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 nieludzkim 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 kompozycji¹²⁴. (GH-G 7, s. 257)

Podsuwany przez Clarcka 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 bowiem bardzo ryzykowną 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 zatem 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

¹²⁴ „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. Clarck, *Landscape into Art*, John Murray Publishers, London 1949, s. 32-33.

bowiem 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 jedyne 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»” dostrzegalna jest między innymi „w lśniących dachówkach, które nadają słynnemu *Widokowi Delft* wygląd «martwej natury miasta» [*l'aspetto di una «natura morta di città»*]”¹²⁵. 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 spokój owijający rzeczy i ludzi (traktowanych jako przedmioty) pozwala odgadywać tajemne między nimi związki. W obrazach tych trwanie zdaje się zawieszone, życie codzienne nabiera wyrazu wieczności”¹²⁶ (GH-G 7, s. 257).

Nieprzypadkowo Herling przywołuje właśnie te wypowiedzi, w których Vermeer postrzegany jest jako twórca doskonałych martwych natur. Podkreśla w ten sposób fakt trwania tych przedstawień, panujący na nich spokój, który sprawia, że zaczynamy postrzegać je w kategoriach wieczności. Grudziński w tym kontekście docenia również techniczne

¹²⁵ R. Longhi, *La mostra della natura morta all'„Orangerie”*, „Paragone” 1952, nr 33, s. 51. W podobny sposób zdaje się interpretować *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*, dz. cyt., s. 55.

¹²⁶ „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, t. 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*, przeł. R.F.C. Hull, Schocken Books, New York 1963, s. 193.

umiejętności holenderskiego malarza. Wie, że kolor i światło jego dzieł często traktowane są jako nośniki ukrytych przez artystę znaczeń. Twierdzi, że Vermeer musiał być świadomy tego, „że światło i kolor zdolne są utrwalić przemijające, tchnąć niezniszczalną lekkość w ciężkie i kruche rzeczy ziemskie, unieśmiertelnić śmiertelne” (GH-G 6, s. 242). Światło i kolor decydują zatem – w jego opinii – o nieśmiertelności przedstawienia. 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 pochwycenia „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, 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 „samowystarczального 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 c a ł o ś c i . (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 swoim cyklu obraz Vermeera *Widok Delft* i mówi

jedynie o żółtej plamce”¹²⁷. 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 samą śmiercią „Powtarzał sobie: «Kawałek żółtej ściany z daszkiem, kawałek żółtej ściany»”¹²⁸. Należy jednak zwrócić uwagę na to, 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 dokładnie odtworzyć sobie 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, zdaje się łączyć 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 zachwycił. Nie jest przypadkowa miłość Bergotte’a do najbardziej ze wszystkich „szczegółowego” Vermeera z Delft. Przed śmiercią Bergotte, który ma tyle cech wspólnych z Proustem, zapatrzonej 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”¹²⁹, pisze w ostatnim tomie dzieła. (MP, s. 19)

Czapski stwierdza, że kult detalu, za sprawą którego pisarstwo Prousta zbliża się do malarskiej praktyki XVII-wiecznej 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 szczegółowych 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 odwołując się do „żółtego kawałka muru” – że Proust w pełni oddaje się sztuce,

¹²⁷ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 1997, s. 370.

¹²⁸ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, dz. cyt., s. 169-170.

¹²⁹ „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).

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”¹³⁰. W szkicu *Proust w Griażowcu* 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 *Perła 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.

Podstawowa różnica między Grudzińskim a Proustem polega na tym, że Grudziński podejmuje próby interpretacji obrazów Vermeera, natomiast Proust, 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 kokieteryjny 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:

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 ujrzeć¹³¹.

¹³⁰ J. Czapski, *Wyrwane strony*, dz. cyt., s. 45.

¹³¹ L. Renzi, dz. cyt., s. 11.

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”¹³².

Dla Grudzińskiego powodem do zachwyty 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. Jakżeś inaczej mogliby nasi malarze i rysownicy stworzyć widoki wsi i miast przepełnione tak wielką miłością, wyczuciem szczegółu, w których dokładność typowa dla Van der Heydena, Berckheyde’a 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 miasta¹³³.

Interpretacje *Widoku Delft*, które wyszły spod pióra Grudzińskiego, również nasycone są poetyckością. Takie jest zwłaszcza zakończenie *Perel 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.

¹³² J. Meyers, *Proust and Vermeer*, „Art International” 1973, XVII, nr 5, s. 69. Także Maria Poprzęcka podkreśla, że „owego «kawałka żółtej ściany», o którym jako objawieniu sztuki majaczy umierający Bergotte, w obrazie nie znajdziemy. Proust go wymyślił”. M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 151.

¹³³ J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład P. Oczko, Universitas, Kraków 2008, s. 141.

A zatem umocniłem się stopniowo w przekonaniu (albo, jak zawyrokowalby 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 pereł, aby uzmysłwić – 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)

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 przedstawieniom 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* Herbert¹³⁴, 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. SWILLENS 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 dzisiaj. SWILLENS znalazł na planie z r. 1648 mały

¹³⁴ „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 z teczka oznaczonej sygnaturą akc. 17 861. Dalej jako: Vermeer, AZH. Herbert niezbyt uważnie przepisał ten fragment. Zamiast: „Vermeer wydestylował z matowej powszedniości czystą postać wieczności”, jest: „V. wydestylował z matowej powszechności czystą postać miasta”.

domek [...]. Tam mógł pracować Vermeer” (Vermeer, AZH)¹³⁵. Autor *Martwej natury z wędzidłem* dopisuje jeszcze krótki komentarz, w którym podkreśla, że dokładne wskazanie miejsca pracy byłoby ważne dla dalszych ustaleń. W wydanej w 1950 roku książce Pietera T.A. Swillensa *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632-1675* odnajdujemy fragmenty, do których odwołuje się Herbert:

Plan Delft opublikowany przez Willema Blaeu 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 prznosił 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 słońcu*¹³⁶.

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

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 [...] ¹³⁷.

¹³⁵ 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*: „przyprowadzono 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 // przyprowadzono Cię tutaj / bo nie ma lepszego miejsca / na ziemi // przyprowadzono Cię / i rozkazano leżeć / więc leżysz / oddychasz głęboko / nad brzegiem obrazu / zbiegających się kanałów / o kolorze oliwy”.

¹³⁶ P.T.A. Swillens, *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632-1675*, Spectrum Publishers, Utrecht, Brussels 1950, s. 92. Zob. również opublikowany w tej książce plan Delft Willema Blaeu z 1648 roku – Swillens zaznacza na nim domek, z którego Vermeer miał malować *Widok Delft* (Plate 59).

¹³⁷ P. Kłoczowski, *Pomiar Swillensa*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 174. Kłoczowskiemu chodzi o artykuł: P.T.A. Swillens, *Een perspectivische studie over de schilderijen van Jan Vermeer van Delft*, „Oude Kunst” 1929, nr 7, s. 129-161.

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 przestrzennych¹³⁸. Ma jednak świadomość, że jego starania okażą się płonne, ponieważ – jak pisze – „motyl tego miasta źle poddawał się zabiegom” (Vermeer, AZH). W stwierdzeniu tym odnaleźć można aluzję do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu*: „Bergotte wlepił wzrok w beczenną ścianę, jak dziecko wpatruje się w żółtego motyla, którego pragnie pochwycić”¹³⁹. 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 sprostać wizji malarskiej.

Spójrzmy tylko na jeden fragment opisu: „Vermeer buduje miasto jak murarz. Bez pośpiechu kładzie cegłę na cegłę. Między ceglami 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 charakter¹⁴⁰.

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

¹³⁸ 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).

¹³⁹ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, dz. cyt., s. 169.

¹⁴⁰ A.K. Wheelock Jr., C.J. Kaldenbach, dz. cyt., s. 12-13.

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 rozbiarał na części¹⁴¹.

W deklarowanym podejściu odnaleźć możemy miejsca wspólne z koncepcją Prousta – sztuka Vermeera traktowana jest bowiem jako „tajemnica 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, jak 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. Píše, 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). Podobnie jak Grudziński, 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*:

¹⁴¹ *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk, w: Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 203.

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 niewyraźny kolor mnie prześladował. 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 półtony¹⁴².

Widok muru z okna kamienicy skojarzył się poecie z fragmentem *Uwięzionej*, w którym, w związku z relacjonowanymi okolicznościami śmierci Bergotte'a, pojawia się *Widok Delft*. Herbert przyznaje, że – podobnie jak 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 związanych z Proustowską refleksją nad sztuką pisania, jakie można wyciągnąć z interpretacji tego epizodu z *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 pierwotkowe zdumienie, takie tumanowate, które nie powinno opuszczać człowieka. To jest piękne. Nie potrafię tego wyrazić. Właśnie dlatego trzeba to malować¹⁴³.

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 zachwyt 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 zachwytu, służy pochwalie piękna świata. Ujrzone przez Herberta „światło na murze” lwowskiej kamienicy było tak piękne, że zasługiwało na uwiecznienie.

¹⁴² Światło na murze. Rozmawia Marek Soltysik, w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, dz. cyt., s. 112-113.

¹⁴³ Tamże, s. 114.

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 olśniony jest przede wszystkim samą sztuką, którą traktuje jako swoje najważniejsze powołanie. Patrzy on na *Widok Delft* niemal wyłącznie oczami Prousta. Na podstawie przedśmiertnych refleksji Bergotte’a rekonstruuje Proustowską koncepcję sztuki, która okazuje się najistotniejszym wyzwaniem dla autora *W poszukiwaniu straconego czasu*, ważniejszym niż samo życie. W konsekwencji – podkreśla autor *Patrząc* – Proust poświęca się sztuce, absolutyzując ją. Czapski nie analizuje więc *Widoku Delft*, ale raczej komentuje Proustowską wizję twórczości, która nabiera 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 Vermeerowskiego przedstawienia, interpretuje stworzony przezeń portret Delft w kategoriach wieczności – jako mityczną wizję miasta.

Podobnych idealizujących zabiegów dokonuje Herbert. Niczym Proust, powraca do swego dzieciństwa i przywołuje z pamięci widok z okna lwowskiej kamienicy. Proustowskie nawiązanie okazuje się dwupiętrowe, wspomnienie muru 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. Zachwyca się malarskością doświadczenia rzeczywistości.

Rozdział II

Malarstwo rodzajowe

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

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

Victor I. Stoichita¹⁴⁴

Obraz, na którym ukazane zostało siedemnastowieczne wnętrze holenderskie, powinniśmy odczytywać – powiedziałby Stoichita – jako metaforę otwartych drzwi. Płótno staje się wówczas swoistym zaproszeniem, otwiera przed nami reprezentowaną przestrzeń. Takie perspektywiczne widoki wnętrz uznawane są za podgatunek malarstwa rodzajowego, a ściślej – jego odmiany wysokiej¹⁴⁵. 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”¹⁴⁶. Konstruowane przez malarza iluzyjne przedstawienie jest gestem kierowanym w stronę widza, który powinien nań odpowiedzieć, a więc wejść do tego, ludzkiego realnością, mieszczańskiego świata. Wyzwanie rzucane przez Pietera de Hoocha czy Samuela van Hoogstratena niejednokrotnie podejmowali polscy pisarze. Przyjrzyjmy się zatem rezultatom tych literackich prób wkraczania do holenderskich wnętrz.

¹⁴⁴ V.I. Stoichita, *Marginesy*, w: tegoż, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 63.

¹⁴⁵ Na temat rozróżnienia wysokich (na przykład obrazy Gerarda Ter Borch'a) i niskich (reprezentatywna jest w tym przypadku twórczość Adriaena Brouwera) scen rodzajowych, które opisał Karl Schnaase, zob. W. Stechow, Ch. Comer, *The History of the Term „Genre”*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin” 1975-1976, t. 33, nr 2, s. 93.

¹⁴⁶ V.I. Stoichita, dz. cyt., s. 67, 68.

Doorsien

Martha Hollander w książce *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art* przywołuje (za Karelem van Manderem) termin *doorsien*, „widok przez”, definiując go jako widok „wykraczający poza pierwszy plan”. Badaczka podkreśla, że tego typu „otwarcie przestrzeni obrazu” postrzegać można jako szczególnego rodzaju zaproszenie przygotowane dla oka widza¹⁴⁷. 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 Emmanuela 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, ucieszenie 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 ziemi¹⁴⁸.

Bieńkowski akcentuje fakt, że w kompozycjach De Hoocha na pierwszy plan wysuwają się nie postaci, ale wnętrza. To właśnie wnętrza stają 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 ukazane zostało 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

¹⁴⁷ Zob. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2002, s. 8-9.

¹⁴⁸ Z. Bieńkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*, w: tegoż, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993, s. 68, podkr. – M.Ś.

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 zewnątrz¹⁴⁹, owemu „widokowi przez” (*doorsien*)¹⁵⁰. Nieprzypadkowo 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”¹⁵¹. 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”¹⁵².

Zdaniem Bieńkowskiego, starającego się wywieść z holenderskich przedstawień wnętrz konkretną koncepcję świata, obrazy tego typu uznać można za metaforę mieszczańskiego ładu. Odczytanie to przypomina dziewiętnastowieczne interpretacje podobnych scen. Jak podkreśla Ruth Bernard Yeazell, wykreowana przez Honorého de Balzaca powieściowa wizja niderlandzkiego życia „nasycona została wyobrażeniami mieszczańskiego spokoju i satysfakcji”¹⁵³. Reprezentacja wnętrza mieszkalnego – stwierdza Bieńkowski – „wyraża spokój, uciszenie i harmonię świata”, a więc nabiera metafizycznego wymiaru.

¹⁴⁹ Na ten temat zob. M. Hollander, *Public nad Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500-1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann), s. 273-274, 277-278, 283-284.

¹⁵⁰ Drogę 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 wnętrze 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 słodycz 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 roztopia / w snu kałuży”. Z. Herbert, *Pokój umeblowany*, w: tegoż, *Poezje*, PIW, Warszawa 1998, s. 114-115.

¹⁵¹ 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 / przeźroczysty cień matki // w okrągłej ciszy / pianie koguta // pierwszy grzech / białe ziarenko w zielonym / owocu 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: tegoż, *Poezja 2*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 323-324.

¹⁵² Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 106.

¹⁵³ R. Bernard Yeazell, *Balzac's Bourgeois Interiors and the Quest for the Absolute*, w: tejże, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2008, s. 72.

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
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 czas¹⁵⁴.

Konstruowany przez Wencła poetycki obraz holenderskiego wnętrza jest próbą uchwycenia specyfiki omawianych przedstawień malarskich. Utworu *Przez wieki* nie można jednak potraktować jako ekfrazy. Wencel nie przywołuje bowiem konkretnego płótna, ale łączy wiele elementów pojawiających się na obrazach holenderskich wnętrz 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 elementów¹⁵⁵ najśłynniejszych dzieł De Hoocha – scen rodzajowych rozgrywających się w mieszczańskim wnętrzu lub na dziedzińcu. Utwór rozpoczyna się od inwentarza wyobrażonych na płótnach

¹⁵⁴ W. Wencel, *Przez wieki*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Biblioteka Frondy, Apostolicum, Warszawa, Ząbki 2003, s. 82.

¹⁵⁵ Wencel przywołuje m.in. „pejzażowe płótno stół i dzbanek z cyny / pościel za zasłoną”, „dziedziniec”, „podłogę”, „ciężką sypialnię”. Píše o kobiecie jako bohaterce rozgrywającej się „w południe” sceny rodzajowej oraz o świetle jako istotnym składniku tych obrazów.

przedmiotów. Otwierając pierwszą strofę słowo „porządek” sugeruje nie tylko kolejność poszczególnych elementów, prowadząc do wyliczenia, ale także ład mieszczańskiego świata. Wizja ta dodatkowo wzmocniona została zamykającą pierwszą strofę synestezją: „ślad po madrygale w nieskończonej ciszy”, którą odczytywać można 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 ten 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 Wencla 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 ścięciem **zszywa kontury materii** / czyniąc to w południe z anielską uwagą / nie wie że **jej serce jest po stronie śmierci**” (podkr. – M.Ś.). Idylliczna wizja zostaje naruszona. Wencel przypomina, że i do tej mieszczańskiej arkadii wkroczy śmierć. Mocnym sygnałem przełamania wizji ładu jest pojawienie się słowa „ale”, jednoznacznie odwracającego porządek. Przeciwny obraz kreowany jest 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**” (podkr. – M.Ś.). Przedstawienie ulega rozkładowi dlatego, że obraz jako przedmiot poddany jest niszczącemu działaniu upływającego czasu. W ten sposób Wencel wskazuje na nietrwałość wszystkich istnień.

Refleksja Wencla jest wielopoziomowa. Poeta okazuje się wrażliwy zarówno na to, co zostało przedstawione na obrazie, jak i na kwestię materialności samego dzieła sztuki. Interesuje go również właściwy De Hoochowi sposób kreowania przestrzeni. Określenie „przeźród – siostra światła” potraktować można właśnie jako odniesienie do nowatorstwa Holendra w tym zakresie. Ten sam temat powróci później w eseju *Pieter, syn murarza*¹⁵⁶,

¹⁵⁶ W. Wencel, *Pieter, syn murarza*, w: tegoż, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Wydawnictwo ARCANA, Karków 2003, s. 69-73. Dalej jako PSM.

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 *Przepisu 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 Delft¹⁵⁷. 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 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*¹⁵⁸. Tworzy ekfrazy dwóch płócien – przedstawia bowiem inwentarz obu dzieł, ograniczając się do prostego, rzeczowego opisu. Zwraca również uwagę na szczególną właściwość malarskiego warsztatu

¹⁵⁷ Na ten temat zob. P.C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Phaidon, Oxford 1980, s. 25: „Wydaje się, że De Hooch jako pierwszy przedstawił rodzinę na prostym dziedzińcu ówczesnej klasy średniej”.

¹⁵⁸ Zob. tamże, s. 84-85.

De Hoocha (syna murarza¹⁵⁹), polegającą na precyzyjnym oddaniu nie tylko poszczególnych elementów zabudowy dziedzińca, ale także łudzących realnością cegieł spojonych zaprawą murarską. Wencel kolejny raz dowodzi, że ceniony przez niego holenderski artysta skupiał się przede wszystkim na portretowanej przestrzeni, upodrzędniając niejako umieszczane 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*¹⁶⁰:

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

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

Niezmiennie 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 Włochów¹⁶¹. Pisarz następnie wzmacnia swoją interpretację:

¹⁵⁹ Na ten temat zob. tamże, s. 9: „Jego ojciec, Hendrick Hendricksz. de Hooch był murarzem”.

¹⁶⁰ Zob. tamże, s. 99.

¹⁶¹ Podobną analizę innego dzieła De Hoocha zaproponował P.C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Dulwich Picture Gallery, Wadsworth Atheneum, Yale University Press, 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,

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, subiektywny; de Hooch – bardziej metafizyczny, choć odnośniki do rzeczywistości ponadmysłowej skryte są tu w typowo świeckim pejzażu. W obrazach tych tkwi jednak jakaś nieziemską 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 Bieńkowski interpretują sceny rodzajowe tego typu jako malarską apologię codzienności. Podobne spostrzeżenia odnajdujemy także u Klejnockiego. Czwarta część jego *Translacji paryskiej*¹⁶², poświęcona znajdującym się w Luwrze¹⁶³ obrazom holenderskich wnętrz mieszczańskich, rozpoczyna się pochwałą (czy wręcz uwzniośleniem) tych malarskich przedstawień:

Jedno trzeba oddać Holendrom: nikt tak jak oni nie potrafił malować wnętrz. Ich geniusz odkrył, że ograniczona przestrzeń – odpowiednio pokazana – nieś może głębszy oddech niż pejzaż czy akt. Istota tego niepowtarzalnego gestu stworzenia tkwi w pochwyceniu banalnej powszedniości; w zaczarowaniu

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”.

¹⁶² J. Klejnocki, *Translacja paryska*, w: tegoż, *Piołun i inne eseje chodnikowe*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999. Dalej jako TP.

¹⁶³ „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 którą to pasażer *Transatlantyku* opisywał był)” (TP, s. 51).

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 imaginacyjnego 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”¹⁶⁴.

W swoim esej 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 Hoocha¹⁶⁵, 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 żarłocznie, 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 pochyłona; w skupieniu. Jej suknia złoci się na tle nieco zbytowego karmazynowego baldachimu rozwieszonego nad łóżeczkiem. 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 wątku 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, podkr. – M.Ś.)

Nakreślona została sytuacja narracyjna: „Oto kobieta weszła do izby zostawiając w progu pantofle (niewielkie kopytka obcasów). Przed chwilą; klucze jeszcze kołyszą się w

¹⁶⁴ V.I. Stoichita, dz. cyt., s. 187.

¹⁶⁵ Zob. *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, red. J. Foucart, É. Foucart-Walter, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, Paris 2009, s. 161, 162.

zamku”. Nagle jednak przekształca się ona w relację widza. Zaproponowana przez Klejnockiego ekfrazę *Pantofli* Hoogstratena staje się w pewnym sensie opowieścią oka. Spojrzenie odbiorcy potraktować należy jako przyjęte zaproszenie do wnętrza przedstawienia. Jego ciekawość spotęgowana jest 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 Borch¹⁶⁶, przede wszystkim za sprawą umieszczonej na płótnie kobiety w połyskującej satynowej sukni¹⁶⁷ 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

¹⁶⁶ 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 Borch¹⁶⁶ zwracali uwagę badacze. V.I. Stoichita, dz. cyt., s. 68: „[...] *Widok przez trzy pokoje* (znany również jako *Pantofle*) z Luwru, 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 wnętrze 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. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, The University of Chicago Press, 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 Borch¹⁶⁶ (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 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*, red. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 64: „Późniejszy komentarz dotyczący tych relacji zaproponował Samuel van Hoogstraten na swoim niezwykłym obrazie znanym jako *Pantofle* (Luwre, Paryż). Kobieta Ter Borch¹⁶⁶ została wprowadzona do wnętrza mieszkalnego, przywołującego na myśl twórczość Maesa – miotła, porzucone chodaki i klucze w drzwiach, reprezentujące domowy świat, uderzająco bezludny. Kobieta widziana po drugiej stronie, namalowana na obrazie w obrazie wiszącym na przeciwległej ścianie, symbolizuje powaby świata zalotów, widzianego z wnętrza domu – jak również daje wskazówkę obecności przedstawiających zaloty obrazów Ter Borch¹⁶⁶, które mogłyby wisieć w domu”.

¹⁶⁷ Na ten temat zob. A. McNeil Kettering, *Ter Borch's Ladies in Satin*, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, dz. cyt., s. 98-115, 222-228; A. Wallert, *The Miracle of Gerard ter Borch's Satin*, w: *Gerard ter Borch*, red. A.K. Wheelock Jr., współudział A. McNeil Kettering, A. Wallert, M.E. Wieseman, National Gallery of Art, Washington, American Federation of Arts, New York, Yale University Press, New Haven, London 2004, s. 31-41.

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 przedstawień wnętrz 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 ramę¹⁶⁸.

Należałoby zatem zapytać, w jakim celu Hoogstraten podejmuje dialog z Ter Borchem? Zanim jednak spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, chciałabym przyjrzeć się burzliwej historii interpretacji *Ojcowskiego napomnienia* (ok. 1654-1655), którą w szkicu *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*¹⁶⁹ 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 wytwornego 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 brawie 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 kolory¹⁷⁰, nie wskazuje jednak, z jakiego typu pomieszczeniem mamy do 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:

¹⁶⁸ V.I. Stoichita, dz. cyt., s. 188.

¹⁶⁹ Z. Herbert, *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, w: tegoż, *Martwa natura z wężem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003, s. 61-73. Dalej jako GT.

¹⁷⁰ Na mistrzostwo w Ter Borch 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: tejże, *Stany nieoczywistości*, PIW, Warszawa 1999, s. 218. Na ten temat zob. J. Łukasiewicz, *Perła Terborcha*, w: tegoż, *Ruchome cele*, Biblioteka „Więzi”, 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*, red. M. van den Doel, N. van Eck, G. Korevaar, A. Tummers, T. Weststeijn, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 99-110.

W powieści *Die Wahlverwandschaften* 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 zastygło 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 zafascynowanych widzów zawołał: *Tournez, s'il sous 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 Goethego¹⁷¹, w którym rodzajowe płótno Ter Borchy interpretowane jest jako scena o charakterze wychowawczym, rozgrywająca się w mieszczańskim wnętrzu. Jednak odczytanie to podane zostaje 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:

Inszenizacja *tableau vivant* (w jego powieści *Powinowactwa z wyboru*), bazująca na rycinie według obrazu Ter Borchy, 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

¹⁷¹ J.W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, PIW, 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. Wspaniała jej postać, otuloną w białą, bogato sfałdowaną 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 wątpienia wspanialsze aniżeli oryginał, wywołało ogólny zachwyt. Nie było końca ciągłym wywoływaniom, a zupełnie naturalna chęć, żeby owej wspaniałej istocie, której dość napatrzone 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 J.G. Willego zatytułowanej *Instruction Paternelle*, wykonanej na podstawie berlińskiej wersji obrazu Ter Borchy. Na ten temat zob. A. McNeil Kettering, „*Gallant Conversation*” (known as „*Paternal Admonition*”), w: *Gerard ter Borch*, dz. cyt., s. 114.

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 prawdziwy¹⁷².

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 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 pożądliwości. 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 Borch'a 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 wywieść 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 mężczyzn¹⁷³.

¹⁷² S. Alpers, dz. cyt., s. 63.

¹⁷³ Tamże, 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 zawołanego 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”¹⁷⁴. 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 bohaterów. W przywoływanym już esej poświeconym 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 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: „Jeśli tylko mogła ukoić cierpienia, jakie sprawiła moja nieobecność, zobaczyłby Pan mnie samą, zamiast tego listu. Ale pozostaję pod opieką

¹⁷⁴ E. de Jongh, *A Bird's-Eye View of Erotica. „Double Entendre” in a Series of Seventeenth-Century Genre Scenes*, w: tegoż, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, przekł. i red. M. Hoyle, Primavera Pers, Leiden 2000, s. 33-36.

ojca i matki, i nie mam nawet dość swobody, aby pisać do Pana”. Potem następują słowa pociechy i zawołana 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*¹⁷⁵. 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-briefschryver* (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”¹⁷⁶.

Na ogromne znaczenie listu w XVII stuleciu wskazuje również Stoichita, tłumacząc, że, aby zrozumieć wiadomość, którą niesie list, konieczne jest „istnienie wspólnego dla nadawcy i odbiorcy k o d u ”. 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 wiadomości¹⁷⁷.

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:

¹⁷⁵ P.C. Sutton, *Love Letters: Dutch Genre Painting in the Age of Vermeer* w: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, red. P.C. Sutton, L. Vergara, A. Jensen Adams, Frances Lincoln, 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”.

¹⁷⁶ Tamże, s. 33.

¹⁷⁷ V.I. Stoichita, dz. cyt., s. 200.

W malarstwie holenderskim – pisze Herbert – temat listu był ogromnie popularny. Formalnie rzecz biorąc, jest to po prostu portret – zawsze osoby płci żeńskiej¹⁷⁸, 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, jesteśmy intruzami w dialogu z nieobecnym, 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)

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. Skazany jest więc 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 Borch, na których podjęta została 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, perłowszare 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 zgryzoty. 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*

¹⁷⁸ Oczywiście nie zawsze to kobiety są głównymi bohaterkami tych scen. Zdarza się bowiem, że mężczyźni piszą listy. Przykładów może dostarczyć choćby twórczość Metsu czy samego Ter Borch. Zob. *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, dz. cyt., s. 94-102, 126-133.

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 dzieł¹⁷⁹. Zastawia pułapki, piętury – 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 duże 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 znaczy ów portret samotnej, ubranej w białą suknię i atłasowy, mieniący się złoto 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, podkr. – M.Ś.)

Autor *Martwej natury z wędzidłem* zdaje się cenić 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.

¹⁷⁹ „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 braque’owskie 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, rekuze, ostateczne zerwanie związku. Byłoby to wzruszające do łez, gdyby na przeszkodzie nie stanęła toaleta – trudno grać heroinę w porannym stroju – Penelopę w salopce” (GT, s. 69-70).

„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 zawoalowanych symboli. Chociaż symboliczne motywy dla współczesnego odbiorcy są czasem trudne do wyśledzenia, 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”¹⁸⁰. 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 schłodzone 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 wyrokował 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”¹⁸¹. (TP, s. 54)

¹⁸⁰ W.E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 14-15.

¹⁸¹ Cz. Miłosz, *Kuźnia*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004, s. 221, podkr. – 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 kubel z wodą, syk i para. / I konie uwiązane, które będą kuć, / Podrzucając grzywami i w trawie nad rzeką / Lemiesze, płozy, brony do naprawy. // U wejścia, czując bosą podeszwą

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 zachwycony będzie przede wszystkim materialnością, konkretnością tych rzeczy.

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 wyczytać możemy konsekwentną i spójną interpretację siedemnastowiecznej holenderskiej martwej natury, która przez poetę postrzegana jest 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 bohaterów 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 postaciach¹⁸², 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 rozrzućnej 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 pokoju¹⁸³.

Należałoby się zastanowić, na czym – zdaniem pisarza – polega wyjątkowość Vermeerowskich scen rodzajowych. Grudziński stawia wyraźną tezę: podczas gdy na obrazach innych holenderskich malarzy postaci umieszczone są w przestrzeni, którą dany artysta stara się wyeksponować (to ona staje się głównym bohaterem płótna), u Vermeera

¹⁸² Zob. na ten temat: M.E. Wieseman, *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, w: *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, red. M.E. Wieseman, współudział H.P. Chapman, W.E. Franits, The Fitzwilliam Museum, Cambridge wspólnie z Yale University Press, New Haven, London 2011, s. 14-15.

¹⁸³ G. Herling-Grudziński, *Perły Vermeera*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą 1989-1992*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 259.

przestrzeń podporządkowana jest przedstawionym w niej ludziom¹⁸⁴. Zabieg ten wydaje się szczególnie wyraźny wówczas, gdy mamy do czynienia z wnętrzem, w którym znajduje się tylko jedna postać – jest nią najczęściej kobieta¹⁸⁵.

W tym kontekście chciałabym przyjrzeć się zaproponowanym przez polskich pisarzy interpretacjom Vermeerowskich kompozycji z półfigurami kobiecymi. Interesować mnie będą utwory poświęcone trzem obrazom¹⁸⁶: *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).

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 przypływ 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.

Robert Lowell¹⁸⁷

¹⁸⁴ 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 dostrzec można tendencję do eksponowania postaci kosztem przestrzeni, w której zostały umieszczone: „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 wnętrzu, 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*, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992 [reprint, M. Arct, Warszawa 1936], s. 148.

¹⁸⁵ Joanna Pollakówna w eseju *Światło i miara* w taki właśnie sposób pisze o wnętrzu, skupiającym się wokół Vermeerowskiej czytającej list: „w drezdeńskiej *Dziewczynie czytającej list przy otwartym oknie*, wypełniona bładozłotym światłem przestrzeń, powielona o zjawiskowe odbicie dziewczyny w szybie, zamknie się szczelnym ciepłem wokół znieruchomiałej postaci”. J. Pollakówna, *Światło i miara*, w: *Glina i światło*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 183-184.

¹⁸⁶ W rozdziale odnoszę się także do utworów dotyczących innych płócien Vermeera, na których pojawia się postać kobiety w mieszczańskim wnętrzu, jednak uwagi o tych tekstach pojawiają się na marginesie głównych rozważań.

¹⁸⁷ R. Lowell, *Epilog*, przeł. P. Sommer, w: P. Sommer, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, ilustrowane obrazami J. Freilicher, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 214.

W swoim eseju „*Czytająca list przy otwartym oknie*” Tadeusz Sławek¹⁸⁸, odnosząc się do obrazu Vermeera, rozważa – podobnie jak Lowell w *Epilogu* – problem tożsamości, czyli imienia przedstawionej postaci. O ile u Sławka pojawia się bezpośrednie odesłanie do konkretnego płótna (przywołany został, znajdujący się w Dreźnie, obraz *Czytająca list przy otwartym oknie*), o tyle w przypadku wiersza Lowella, na podstawie fragmentu, w którym mowa o „łasce precyzji / jaką Vermeer dał iluminacji słońca, / co jak przyływ przekrada się przez mapę / ku jego wypełnionej tęsknotą dziewczynie”, możemy jedynie domyślać się, że chodzi o *Czytającą list w błękitnym kaftanie* z Rijksmuseum w Amsterdamie.

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 obrazem, stajemy z nim „twarzą w twarz”, konfrontując malarskie przedstawienie 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 – skazany jest na poznawczą porażkę:

Możemy drogą znużonych 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 przedstawienia. 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

¹⁸⁸ T. Sławek, „*Czytająca list przy otwartym oknie*”, w: *Tekst – (Czytelnik) – Margines*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988, s. 164-181. Dalej jako CzL. Na temat tego esaju zob. K. Koziółek, „*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, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 183-194.

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 lekturą¹⁸⁹, staje się nieobecna, traci świadomość tego, co dzieje się wokół niej – nic dziwnego zatem, że nie dostrzega widza¹⁹⁰, 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, iż jest świadoma obecności widza. Druga to nieobecność samej 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”:

Kurtyny, 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)

¹⁸⁹ W podobny sposób o Vermeerowskiej *Czytającej list w błękitnym kaftanie* z Rijksmuseum w Amsterdamie piszą Joanna Pollakówna i Manuela Gretkowska. J. Pollakówna, dz. cyt., s. 191: „Postać zatopionej w trzymanym w ręku liście kobiety w niebieskim jak przezroczysta akwamaryna kaftaniku wkreśla się stanowczo i delikatnie między prostokąty granatowych krzeseł, stół z leżącymi na nim niebieskimi książkami, poziomy szafirowy drążek obciążający dołem mapę zawieszoną na lśniącej błękitniejącej białą ścianie. Oliwkowa spódnica współgra ze schłodzoną brunatnością mapy. Żłociste ćwieki obić na krzesłach są jedynymi kroplami ciepła i blasku w tej chłodnej, nieomylnie wyliczonej harmonii koloru i linii”; M. Gretkowska, *Przesiadka*, w: tejże, *Światowidz*, W.A.B., 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, ciepłej i bliżej szeleści alt jasnołębiej spódnicy. W którymś z opisów tego obrazu znalazłam «proscenium pierwszego planu, akordy krzeseł, 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 mężczyznę mogła spotkać zła przygoda, równoważy blask okna, rozświetlający kobiecą twarz, i list, przynoszący uspokojenie”. Przedstawiona na obrazie mapa – jak dowodzą badacze – 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*, red. P.C. Sutton, L. Vergara, A. Jensen Adams, Frances Lincoln, London 2003, s. 53.

¹⁹⁰ 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: tejże, *Strefa ograniczonego postoju*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 38.

Victor I. Stoichita jeden z rozdziałów swojej książki *Ustanowienie obrazu*, poświęconej problemom metamalarstwa, tytułuje *Marginesy*¹⁹¹. 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. Najśłynniejszym przykładem jest pod tym względem – dodaje Stoichita – drezdeński *List Vermeera* (ok. 1659)”¹⁹². Fenomen siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, jakim była iluzyjna zasłona, szeroko omawia w swojej książce Antoni Ziemia¹⁹³, 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

¹⁹¹ V.I. Stoichita, *Marginesy*, w: tegoż, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 46-88.

¹⁹² Tamże, s. 84.

¹⁹³ A. Ziemia, *Obraz z kotarą: odsłanianie widoku*, w: tegoż, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, 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”.

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 wyobraźni¹⁹⁴.

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 ukryta: nie znam przecież treści tej kartki” (CzL, s. 166). Eseista 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 samego 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 XVII-wiecznej Holandii tradycji obrazów, których tematem był list miłosny¹⁹⁵. 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 Ziemyby 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,

¹⁹⁴ Tamże, s. 166.

¹⁹⁵ Na ten temat zob. P.C. Sutton, *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, w: *Love Letters*, dz. cyt., s. 15: „Holendrzy jako pierwsi uczynili list centralnym tematem w obrazach z życia codziennego czy, jak powiedzielibyśmy dziś, scenach rodzajowych”.

będąc pragnieniem, oczekuje odpowiedzi; podskórnie nakazuje on innemu, by odpowiedział, w przeciwnym razie obraz innego wykrzywia się, odmienia”¹⁹⁶. Tą odpowiedzią jest – zdaniem Sławka – zatopienie się kobiety w świetle 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 – „absorbuję uwagę czytającego, żąda dla siebie wyłączności”, „Działanie listu polega na tym, że odbiorca pogrążając siebie w lekturze musi jednocześnie zachować siebie dla tego, który list napisał” (CzL, s. 169).

Odbiorcą listu jest najczęściej kobieta¹⁹⁷. 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 listu¹⁹⁸, który nie istnieje w świetle widza. W akcie lektury także dziewczyna przynależy do tamtej rzeczywistości – a więc i ona staje się nieobecna, odpodmiotowiona. Na obrazie pojawia się jednak światło¹⁹⁹, które pozwala „przywrócić jej integralność”, 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 scalającą²⁰⁰. Okazuje się, że istotną rolę w

¹⁹⁶ R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przekł. i posł. M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Kraków 1999, s. 226.

¹⁹⁷ Na ten temat zob. L. Vergara, dz. cyt., s. 50-62.

¹⁹⁸ O nieobecności mężczyzny, nadawcy miłosnego listu, pisze również w swoim wierszu o drezdeńskiej czytającej T. Kubiak, *Czytająca list – Vermeera*, w: tegoż, *Wiersze i obrazy*, Arkady, Warszawa 1973, s. 26: „Kto ona? / Matka żona / czytająca list? / Kochanka udęczona / grzechem złej miłości // To wschodzenie czy schyłek / dnia – czy pora świeć? / 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...”.

¹⁹⁹ 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: tegoż, *Wiersze zebrane*, Biblioteka Frondy, Apostolicum, Warszawa, Ząbki 2003, 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 napęlniają ręce / blask dnia otwarte poi okno / tak aby światło 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 słychać w nim korników chór // za kilka sekund się rozjaśni / lub ściemni nieobjęta ziemia / wcześniej zatrzyma twarz dziewczyny / blask który mieszka w naszych cieniach”.

²⁰⁰ O znaczeniu światła, które pozwala dotrzeć do duchowej istoty Vermeerowskich postaci, wspominał również Grudziński. 4 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

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. Nieświadoma tego, że wystawiona została 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 *Dziewczynie przy wirginalu*.

Théophile Thoré-Bürger²⁰¹

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 szpince, 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, m n i e j 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).

²⁰¹ W. Bürger, *Van der Meer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts” 1866, t. 21, s. 554.

Ekfrazja, którą Thoré zawarł w opublikowanej w 1866 roku na łamach „Gazette des Beaux-Arts” rozprawie *Van der Meer de Delft*, uznawanej za pierwszą ważną – choć niepozbawioną 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 obrazu²⁰², ale także – jak Thoré – wylicza zgromadzone na płótnie elementy, usiłuje nazwać kolory, tworzy w ten sposób opis będący rodzajem inwentarza. Wystarczy spojrzeć choćby na ekfrazę pojawiającą się w eseju *Światło i miara* 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 przelewanego z glinianego dzbanka mleka, leżące na stole bułki i chleb – ich poślizgiasta ziarnistość. Żółty z zielonymi rękawami kaftan dziewczyny, ostro szafirowy 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 roztopia się śnieżnie na chropowatej, białej ścianie²⁰³.

Pollakówna skupia się przede wszystkim na samej postaci, która przez malarza została w szczególny 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

²⁰² W podobnym tonie o *Mleczarce* wyrażał się także E.H. Gombrich, *Zwierciadło natury. Holandia w XVII wieku*, w: tegoż, *O sztuce*, Rebis, 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 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”.

²⁰³ J. Pollakówna, dz. cyt., s. 184.

najbliższym otoczeniu²⁰⁴. „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* ważne jest zarówno przedstawienie, jak i technika artystyczna i związana z nią kwestia materii malarskiej. Pollakówna – powiedziałaby Georges Didi-Huberman – nie widzi (*voir*) obrazu Vermeera, ale na niego patrzy (*regarder*)²⁰⁵.

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 przyjrzeć się innym jej tekstom, w których przywołane zostało siedemnastowieczne malarstwo holenderskie. Na ich tle bowiem należy umieścić opublikowany w tomie *Tutaj* wiersz *Vermeer*.

Szymborska jest poetką, której nieobce są malarskie skojarzenia²⁰⁶, czego dowodzą nawiązania do obrazów, obecne w jej utworach (wystarczy wspomnieć choćby *Dwie małe Bruegla* z tomu *Wołanie do Yeti* czy *Kobiety Rubensa* z tomu *Sól* – by pozostać w kręgu kultury niderlandzkiej). Dzieła siedemnastowiecznych malarzy holenderskich pojawiają się 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”²⁰⁷) lub bardziej (przypadek tekstu *Pamięć nareszcie*, w którym przywołani z pamięci rodzice kojarzą się poetce z płótnem Rembrandta²⁰⁸ oraz *Pochwały snów*,

²⁰⁴ Na ten temat zob. E.M. Gifford, *Painting Light: Recent Observations on Vermeer's Technique*, w: *Vermeer Studies*, red. I. Gaskell, M. Jonker, National Gallery of Art., Washington, Yale University Press, New Haven, London 1998, s. 185-199.

²⁰⁵ Zob. G. Didi-Huberman, *Appendice. Question de détail, question de pan*, w: tegoż, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, 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*.

²⁰⁶ 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.

²⁰⁷ W. Szymborska, *Pejzaż*, w: tejże, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2007, s. 117.

²⁰⁸ W. Szymborska, *Pamięć nareszcie*, w: tamże, s. 115: „Pamięć nareszcie ma, czego szukała. / Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec. / Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła. Siedli. / Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli. Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie / błýli jak Rembrandtowi”. Chodzi najprawdopodobniej o *Portret rodzinny* (ok. 1663-1668) z Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunshwiku.

rozpoczynającego się słowami: „We śnie / maluję jak Vermeer van Delft”²⁰⁹) czytelne odwołania do holenderskiej sztuki XVII stulecia. Na istotny ślad natrafiamy jednak w *Lekturach nadobowiazkowych*²¹⁰. Szymborska recenzuje tam monograficzny zeszyt poświęcony Vermeerowi, opracowany przez Kuno Mittelstäda, wydany w serii *W kręgu sztuki*²¹¹. Poetka polemizuje z postawionymi przez historyka sztuki tezami. Za ryzykowne uznaje uogólniające twierdzenia Mittelstäda dotyczące twórczości Vermeera: „Kuno Mittelstädt [...] – podkreśla autorka *Lektur nadobowiazkowych* – 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”²¹². Ustaleniom badacza, który chce widzieć w *œuvre* Vermeera kwintesencję holenderskiego złotego wieku, Szymborska przeciwstawia tezę o odrębności jego sztuki, o kreowanym przez malarza intymnym świecie, będącym zaledwie wąskim wycinkiem ówczesnej rzeczywistości.

Pisarka polemizuje także z uwagami na temat pojedynczych dzieł Holendra. Nie może zgodzić się na zaproponowane interpretacje *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 badacza, twierdzącego, że Vermeer był 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 pompatycznie postacią kobiecą a małym formatem płótna na sztaludze, gdzie namalowane już liście

²⁰⁹ W. Szymborska, *Pochwała snów*, w: tamże, s. 190.

²¹⁰ W felietonach W. Szymborskiej (*Lektury nadobowiazkowe*, cz. 2, rysunki Sz. Kobyliński, WL, Kraków 1981, s. 43) 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 nie zdewaluowane wartości. Przede wszystkim w opisie czas płynie wolniej, o ile nie całkiem inaczej. Jest miejsce dla refleksji, dalekosieżnych skojarzeń i wszelkich innych uroków kontemplacji. [...] Tak więc oglądamy, co tylko jest do oglądania, podróżujemy, gdy nadarzy się okazja, zwiedzamy, 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...”.

²¹¹ *Jan Vermeer van Delft*, oprac. K. Mittelstädt, przeł. A.M. Linke, ARKADY, Warszawa 1970.

²¹² W. Szymborska, *Lektury nadobowiazkowe*, WL, Kraków 1992, s. 43.

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 „uwspianienie otaczającej rzeczywistości, powszedniej i nikłej, czemu też sztuka Vermeera i tak zawsze służyła” (Kurt Badt)²¹³.

Podobną, jednak dużo bardziej uogólnioną, tezę na temat malarstwa holenderskiego schyłku XVII wieku stawia Janina Michałkowa: „Realizm, który stanowił potrzebę nowej, wstępującej klasy, przesilił się w momencie, kiedy klasa ta skonsolidowała swe pozycje, kiedy bohater mieszczański zamiast obrazu swego życia zapragnął mieć jego wyidealizowaną wizję, a malarze zamiast w życiu, zaczęli w jego zewnętrznym blasku szukać podniety dla swej sztuki”²¹⁴. Mittelstädt twierdzi, że *Alegoria malarstwa* jest Vermeerowską odpowiedzią na ten moment przesilenia siedemnastowiecznej sztuki, krytyką idealistycznych tendencji w malarstwie, które za wszelką cenę stara się podobać odbiorcy, tracąc w ten sposób swoją autonomię. Taka teza budzi wyraźny sprzeciw Szyborskiej:

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 oczkach, 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 mistrza²¹⁵.

²¹³ Jan Vermeer van Delft, oprac. K. Mittelstädt, dz. cyt., s. 5.

²¹⁴ *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, oprac. J. Michałkowa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1955, s. 15.

²¹⁵ W. Szyborska, *Lektury nadobowięzkowe*, dz. cyt., s. 43-44.

Szyborska nie zgadza się na odczytanie Mittelstäda (inspirowane ustaleniami Kurta Badta²¹⁶). Nawet jeśli badacz przedstawia uspojoną, czy nawet przekonującą 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 pracy 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 oczętach”, pozująca malarzowi prosto i naturalnie, bez jakiegokolwiek ostentacji. Widzimy, że Szyborską nie interesuje historyczny czy estetyczny kontekst, w jakim umieszcza się obraz Holendra, ale samo dzieło. Chodzi bowiem o to, by widzieć 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?²¹⁷

²¹⁶ Na temat interpretacji Badta zob. Ch. Hertel, *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 18.

²¹⁷ Jan Vermeer van Delft, oprac. K. Mittelstädt, dz. cyt., s. 11. Zob. również tamże, 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, rygor kompozycji zdominowały, rzekłbyś, wypełniające ją życie, ściśnięte na domiar, niby pancerzem, bogatymi szatami. Uczucie to nasila jeszcze struktura kolorystyczna w gamie szarej i niebieskiej, i tu odmieniającej się przez wielorakie 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 całości obraz pozostaje rozbity i dwoisty. W poczuciu dystansu, stworzonego przez sztywność i chłód, zakrada się niemiłe wrażenie, że malarz zatracił coś ze zdolności opisów malarskich i że w oschłej kalkulacji artystycznej wymknęło mu się samo życie”.

Autorka *Lektur nadobowiazkowych* nie tylko krytykuje pomysł badacza, ale także tworzy konkurencyjny opis dzieła. Opis będący – co u Szymborskiej niezwykle rzadkie²¹⁸ – ekfrazą²¹⁹.

Zdziwiła mnie również ocena jednego z ostatnich płócien wcześniej zmarłego Vermeera. Chodzi o *Panią przy szpince*. Wedle krytyka dzieło to sygnalizuje schyłek epoki, a jednocześnie uwiąd twórczego natchnienia. Bije z niego sztywność, chłód i oschła kalkulacja. Dama stojąca przy instrumencie jest rzekomo „wyobcowana” z wnętrza w „pomnikowo zastygłym geście”... Patrząc 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 szpince, jakby nam chciała przegrać jeden pasaż, dla żartu, dla przypomnienia. Głowę odwraca ku nam ze ślicznym półśmiechem na niezbyt urodziwej twarzy. Jest w tym uśmiechu zamyślenie i szczypta macierzyńskiej pobłażliwości. I tak już trzysta latek patrzy sobie na nas, krytyków nie wyłączając²²⁰.

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: „Patrząc i nic mi się nie zgadza”. Dlatego pisarka powie nam, co ona 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 widzami. 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”.

²¹⁸ Trudno mi się zatem zgodzić z M. Czermińską (dz. cyt., s. 234), która swój artykuł tytułuje *Ekfrazy w poezji Szymborskiej*, sugerując, że omawiane utwory to właśnie ekfrazy, i pisze o *Dwóch małpach Bruegla* i *Ludziach na moście* jako o „słownikowych przykładach ilustrujących definicję ekfrazy”. Sądzę, że jedynie deskryptywne fragmenty tych wierszy potraktować możemy jako egzemplifikację *ekphrasis* (choć w przypadku *Dwóch małp Bruegla* i to wydaje się wątpliwe). Nazwanie całego tekstu klasyczną ekfrazą jest nadużyciem.

²¹⁹ O opisie *Dziewczyny przy wirginalu* jako przykładzie ekfrazy wspomina M. Czermińska (tamże): „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. Swoją szkic kończy dwiema dokonanymi przez siebie miniaturowymi ekfrazami”.

²²⁰ W. Szymborska, *Lektury nadobowiazkowe*, dz. cyt., s. 44.

Dla Szymborskiej liczy się przede wszystkim to, w jaki sposób obraz do niej przemawia. Poetce chodzi o to, by, podziwiając płótno, odnaleźć własny klucz interpretacyjny. Nie należy jednak szukać go poza obrazem, ale w samym dziele. Szymborska patrzy więc na obrazy Holendra okiem niejako nieuzbrojonym. Zobaczmy 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 świata²²¹.

Odniesienie do *Mleczarki* jest bardzo czytelne²²² – Szymborska co prawda nie przywołuje tytułu obrazu, jednak pozostawia liczne sygnały dokładnie wskazujące na to dzieło. Swoją utwór tytułuje *Vermeer* 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 mleczarka skupiona na swej pracy. Nieprzypadkowo mówi o niej „ta kobieta z Rijksmuseum” [podkr. – M.Ś.]. Wspomniane przez Szymborską dwa przedmioty: dzbanek i miska nie powinny być traktowane jako wyposażenie kuchni, ale atrybuty mleczarki. 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.

²²¹ W. Szymborska, *Vermeer*, w: tejże, *Tutaj*, Znak, Warszawa 2009, s. 39.

²²² *Vermeer* Szymborskiej po raz pierwszy opublikowany był w „Odrze” 2009, nr 1, s. 32. Na łamach pisma wiersz ten pojawia się wraz z reprodukcją *Mleczarki* (przy której, z powodu przestawienia cyfr, podana jest błędna data powstania – jest 1568-60, powinno być 1658-60).

Pisarka niezwykle 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-Bürgera 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 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 fizjonomie²²³.

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, iż „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”²²⁴. 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 Szymborska. Jej poetycka miniatura byłaby wówczas próbą graficznego oddania niewielkich wymiarów opisywanego płótna. Z pewnością jednak autorka *Ludzi na moście* dostrzega ostatnią ze wskazanych przez Fromentina właściwości – pisze wszak 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

²²³ W. Bürger, dz. cyt., s. 460, podkr. – M.Ś.

²²⁴ E. Fromentin, dz. cyt., s. 105.

skupienie, które znamionują pracę mleczarki, a więc mleczarkę samą, która jest – powiedziałby Thoré – „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 pochyła się nad prostotą prezentowanej przez Holendra „niemej czynności”²²⁵.

Na ciszę, którą naznaczone są prace Vermeera, zwraca też uwagę René Huyghe. Opisując *Alegorię malarstwa*, badacz ten podkreśla, że postaci przedstawione na płótnie zatopione są w „atmosferze skoncentrowanej ciszy, zahipnotyzowane w swych pozycjach, [...] unieruchomione na wieczność”²²⁶. Ten spokój sprawia jednak, że stajemy przed Vermeerowskimi figurami poruszeni samą 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 przerwać²²⁷:

Obrazy Vermeera są ściszone i pełne oczekiwania. Ich bogactwo tkwi w nich samych, spokojne, powściągliwe; nie uzewnętrznia się, nie narzuca, nie prowokuje; spoczywa, niezmaczone, wewnątrz nich; podobne do uśpionej toni, czeka, by pochylić się nad nim i pograżyć z wolna w uroku, jaki bije z jego głębi²²⁸.

Szymborska nie ma ci ciszy *Mleczarki*, wręcz przeciwnie – pokazuje, że jest wrażliwa na ten aspekt Vermeerowskich dzieł. Pozostawia płótno Vermeera nietknięte, nienaruszone. Mówi o tym obrazie niewiele, jedno zdanie. Rezygnuje z opisu nie tworzy ekfrazy, lecz poetycką miniaturę. *Mleczarka* staje się dla niej impulsem do zaprezentowania własnej światopoglądowej postawy²²⁹. Filozoficzna refleksja „starej poetki” wyrażona w tym jednym

²²⁵ R. Huyghe, dz. cyt., s. 254.

²²⁶ Tamże, s. 224.

²²⁷ Zob. tamże, s. 224, 243.

²²⁸ Tamże, s. 219.

²²⁹ Zgodnie z klasyfikacją Seweryny Wysłouch, zabieg Szymborskiej to „pretekstowe nawiązanie”. S. Wysłouch, *O malarstwie literatury*, w: tejże, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa 2001, s. 92-94. O pretekstowości nawiązań Szymborskiej pisze W. Pelczar, dz. cyt., s. 471-472: „Sztuka obrazu, pełniąc w przywoływanych tu wierszach [*Kobiety Rubensa*, *Miniatura średniowieczna*, *Dwie malpy Bruegla*] funkcję wspomnianego [w cytowanym fragmencie pracy W. Ligęzy] kontekstu, choć wpisana w system tworzywa językowego – nie traci cech swoistych, lecz zostaje wzbogacona o nowe jakości znaczeniowe poprzez zaskakujące odczytanie, zwykle

rozpisany na wersy zdaniu²³⁰ okazuje się zaskakująco zbieżna²³¹ z przekonaniem Johna Nasha o trwałości czy wręcz nieśmiertelności Vermeerowskiego przedstawienia: „Płynąć będzie ta stużka mleka nieskończenie [...]. Zaistniała wraz z obrazem i tylko wraz z nim zniknie”²³². 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. Szymborska, przyglądając się skupionej na swojej czynności mleczarce, głosi pochwałę istnienia, którą rozumieć powinniśmy jako pochwałę rytmu codzienności.

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 Claudel²³³

Claudel, w retorycznym zwrocie do czytelnika, olśniony znajdującą się w Luwrze *Koronczarką*, akcentuje niezwykłość Vermeerowskiego przedstawienia²³⁴. Wskazuje na

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”.

²³⁰ O tym, że wiersz Szymborskiej jest jednym zdaniem, pisze również (jednak w innym kontekście) M. Bernacki, „*Vermeer*” – *ekfrastyczne haiku Szymborskiej*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2, s. 158.

²³¹ Podobieństwo to wydaje się jednak zupełnie przypadkowe.

²³² J. Nash, *Vermeer*, przeł. H. Andrzejewska, ARKADY, Warszawa 1998, s. 94-95.

²³³ P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise*, w: tegoż, *L'œil écoute*, Gallimard, Paris 2010, s. 25-26.

²³⁴ 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 schylona, 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 Vermeerom 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 omawianem pasma włóczki jakby spływały 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

szczególną właściwość artystycznej reprezentacji mistrza z Delft, który potrafi skoncentrować uwagę widza na odmalowanej kobiecie, całkowicie pochłoniętej swoim zajęciem²³⁵. 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 „czubek igły” i „żrenicę w centrum niebieskiego oka”²³⁶. Drugi szczegół – ową żrenicę – 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 kobiecą”. 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 lokiem wyszarpniętym z fryzury, czy samą robotę, stolik pokryty poduszkami, szpulkami, wielobarwnymi nićmi”²³⁷. Z kolei Józef Czapski akcentuje precyzję malarskiej techniki Vermeera: „Gładka ściana szara na małym płótnie Vermeera w Luwrze, *Hafciarka*, widziana przez lupę, przedstawia serię kropek wtopionych jedno w drugie, cieplejszych i chłodniejszych”²³⁸. 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

jego wizji w malarstwie, najbardziej nieosobistem 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 tylko narzędziem. Światło rozkłada ich materialność i dlatego mógłby być on uważany za poprzednika impresjonistów. Oko idealnie czułe jest jedynie wrażliwe na świetlistość płamy”. J. Czapski, J. Pankiewicz, dz. cyt., s. 150-151.

²³⁵ Zob. na ten temat: M.E. Wieseman, dz. cyt., s. 2, 58-59.

²³⁶ 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 „żrenicy w centrum niebieskiego oka”, ponieważ – jak zauważa – obie powieki Vermeerowskiej koronczarki są przymknięte. Zob. G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 297.

²³⁷ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 260.

²³⁸ J. Czapski, *O skokach i locie*, w tegoż, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Znak, Kraków 1983, s. 101.

pochyla 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 dojrzeva 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 płoną²³⁹.

Klejnocki – jak Szymborska – stara się zminimalizować opis, ogranicza się do przywołania jednego zaledwie elementu danego dzieła malarza z Delft. Konkretnie obrazy (*Widok Delft*, *Czytająca list*²⁴⁰, *Uliczka*, *Koronczarka*, *Mleczarka*) pojawiają się nagle, jak błyski²⁴¹, olśniewając widza. Właśnie w taki sposób działają na odbiorcę statyczne, spokojne,

²³⁹ J. Klejnocki, *W drodze do Delft*, w: tegoż, *W drodze do Delft*, OPEN, Warszawa 1998, s. 16, podkr. – 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: tegoż, *Poezje*, PIW, Warszawa 1998, s. 194.

²⁴⁰ Na podstawie słów: „w nieśmiałym słońcu dziewczyna czyta list” trudno ustalić, o który obraz chodzi Klejnockiemu – dreźnieński czy amsterdamski.

²⁴¹ 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 połączy ten list?”. J.S. Pasierb, *Vermeer*, w: tegoż, *Czarna skrzynka*, Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2006, s. 139.

milczące, skupione obrazy Vermeera (co może wydać się paradoksalne, zważywszy na rodzajowy charakter tych przedstawień). Sprawiają, że widz stoi przed nimi „unieruchomiony”, oczarowany, a jego „oczy płoną”.

W nieco inny sposób o reakcji odbiorcy znajdującego się przez 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”²⁴². Sądzę, iż Tomkowski chce nam dać do zrozumienia, że 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 zmać 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. Młodą kobietę, nie dziewczynę. Skąd pewność, że *Koronczarka* Vermeera musi być mężatką²⁴³, 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

²⁴² J. Tomkowski, *Koronczarka*, w: tegoż, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, PIW, Warszawa 2000, s. 322. Dalej jako K.

²⁴³ 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*, red. A. Malraux, La Galerie de La Pléiade, Paris 1952, s. 16-18. Echem tej interpretacji jest fragment listu Zbigniewa 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*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 49.

wyciągnięcie 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 pochodzącą z The Wallace Collection w Londynie *Koronczarkę* (1662) autorstwa Caspara Netschera, ucznia Gerarda ter Borch²⁴⁴:

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. Schludna, 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 malarzkiego 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 iż 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 Borch 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*:

²⁴⁴ Na ten temat zob. W. Franits, *Gerard ter Borch and Caspar Netscher*, w: tegoż, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven, London 2008, s. 99-113.

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 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 przeminiętym już, demokratycznym społeczeństwie²⁴⁵.

Koronczarki Netschera nie podglądamy (jak ma to miejsce 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”²⁴⁶, 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 Lainé²⁴⁷. Eseista niejednokrotnie porównuje główną bohaterkę książki, La Pomme, z Vermeerowską postacią²⁴⁸:

²⁴⁵ W.E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 1.

²⁴⁶ 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*, red. A.K. Wheelock, współudział A. McNeil Kettering, A. Wallert, M.E. Wieseman, National Gallery of Art, Washington, American Federation of Arts, New York, Yale University Press, New Haven, London 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. tamże, s. 15. O związkach Ter Borch’a i Vermeera pisze również J.M. Montias, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton University Press, Princeton 1989, s. 102-104, 197, 201.

²⁴⁷ P. Lainé, *Koronczarka*, przeł. J. Moderski, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2005.

²⁴⁸ Zob. tamże, s. 10-11, 56: „Gdy uczyła się robić na drutach, jej krótkie ręce pracowały gorączkowo: nieomal oddziaływały się od niej, ale nie na tyle, żeby rozerwać jedność finezji i pewnej masowości. 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

Urodziła się na prowincji, pod znakiem Byka. Astrolog przypisałby jej talent kulinarny, zamięłowanie 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 (jest wszak bohaterką 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 zamknięte są we własnym *universum* (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 *Perłach Vermeera* wyodrębnia je jako serię płócien, w których kobiety otacza „aura klauzury”:

[...] 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 milczenia²⁴⁹.

Milcząca obecność i niedostępność malowanych przez Vermeera kobiet budzi szczególne zainteresowanie widza. To jednak 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

koronki; w nich, koniuszkami palców, ukazała swoją duszę, coś bardzo prostego, coś delikatniejszego od porannej rosy – czystą świetlistość”.

²⁴⁹ G. Herling-Grudziński, dz. cyt., s. 259.

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”²⁵⁰. W oczach polskich pisarzy obrazy Vermeera wyłamują się z tego schematu. Opinie tego rodzaju powinny zostać potraktowane – co stara się dowieść 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, dostrzec można szczególnego rodzaju ideację. Rozumiem przez to – wyjaśnia Chapman – że zostały one mimetycznie spotęgowane. Abstrakcyjne idee reprezentowane są 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 cnót²⁵¹.

W podobny sposób kobiety z Vermeerowskich płócien postrzega Wojciech Wencel, przeciwstawiając je typowym, pozbawionym indywidualizmu mieszczenkom malowanym przez Pietera de Hoocha²⁵². W eseju *Pieter, syn murarza* pisarz stwierdza:

²⁵⁰ W.E. Franits, *Paragons of Virtue*, dz. cyt., 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*, red. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 187-210; *Women in the Golden Age. An International Debate on women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy*, red. E. Klok, N. Teeuwen, M. Huisman, Verloren, Hilversum 1994.

²⁵¹ H.P. Chapman, *Women in Vermeer's Home. Mimesis and Ideation*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500-1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann), s. 239. Zob. również: H.P. Chapman, *Inside Vermeer's Women*, w: *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, dz. cyt., s. 64-123.

²⁵² Na ten temat zob. P.C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Dulwich Picture Gallery, Wadsworth Atheneum, Yale University Press, New Haven, London 1998, s. 30.

[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 określany ten rodzaj wrażliwości. O wymowie jego postaci decyduje zazwyczaj ich kontekst obyczajowy i kulturowy. 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 pokolenia²⁵³.

Nawet jeśli Vermeerowskie wizerunki kobiet skupionych na wykonywanej czynności (na przykład *Mleczarkę*²⁵⁴) postrzegać można jako uosobienie abstrakcyjnej idei, to – zdaniem polskich twórców, przyjmujących nowoczesną perspektywę interpretacji – ważny jest jednak przede wszystkim fakt, iż 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 bohaterów swoich obrazów odmalowuje emocje.

²⁵³ W. Wencel, *Pieter, syn murarza*, w: tegoż, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Wydawnictwo ARCANA, Karków 2003, s. 70-71.

²⁵⁴ Zob. H.P. Chapman, dz. cyt., s. 251.

Rozdział III

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.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel²⁵⁵

W *Wykładach o estetyce* 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 uwznioślone jako główni bohaterowie malarskiej reprezentacji. Okazało się to możliwe,

²⁵⁵ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1967, s. 151.

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 rozumieć należy jako pochwałę natury, rzeczywistości najbliższej człowiekowi. Nieprzypadkowo Zbigniew Bieńkowski 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, jadlo, 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 człowieka²⁵⁶.

Taką tezę stawia również Zbigniew Herbert, który swój przyjazd do Holandii potwierdza słowami: „Jestem zatem w Holandii – królestwie rzeczy, w wielkim księstwie przedmiotów”²⁵⁷. 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, surdut ze szkockiej wełny pradziadka, kołowrotek. Przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie”²⁵⁸. 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:

²⁵⁶ Z. Bieńkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*, w: tegoż, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993, s. 67.

²⁵⁷ Z. Herbert, *Delta*, w: tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003, s. 12.

²⁵⁸ Tamże.

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 kwiatów²⁵⁹.

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 „rozmyślanie 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 samego pojęcia „martwa natura”, a ściślej – tkwiącego w nim paradoksu i, wreszcie, pytanie o miejsce martwej natury w klasycznej hierarchii gatunków. Jako reprezentatywny przykład utworów, w których rozwijane są wskazane wątki, uznać można szkic Henryka Wańka *Martwa natura z niczym*²⁶⁰, nawiązujący w tytule do Herbertowskiej *Martwej natury z wężem*. Spróbujmy zatem – analizując fragmenty eseju Wańka – przyjrzeć 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 puchar do połowy wypełniony płynem? Lub kości do gry porzucone między złotymi misami? (MNzN, s. 179)

²⁵⁹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 1997, s. 371.

²⁶⁰ H. Waniek, *Martwa natura z niczym*, w: tegoż, *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990-2004*, Znak, Kraków 2004, s. 175-229. Dalej jako MNzN.

Historię ewolucji martwej natury przedstawił w swojej monografii Charles Sterling²⁶¹. 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 zwykle się to robić, w Niderlandach, lecz we Włoszech, w bezpośrednim powiązaniu z odrodzeniem idei starożytności”²⁶². Również Victor I. Stoichita pisze o narodzinach martwej natury jako o procesie²⁶³. 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 wyodrębnienia. Można jednak prześledzić narodziny martwej natury jako intertekstualny proces w pismach teoretycznych z początku XVII wieku”²⁶⁴. 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 sam 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 zróbmy 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 paradoks²⁶⁵, kryjący się w samym pojęciu – nie da się bowiem

²⁶¹ Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollaków, W. Dłuski, WAiF, PWN, 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”.

²⁶² Tamże, s. 17.

²⁶³ Zob. V.I. Stoichita, *Narodziny martwej natury jako proces intertekstualny*, w: tegoż, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 29-45.

²⁶⁴ Tamże, s. 40.

²⁶⁵ Zob. tamże, 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

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 tkwiącej w określeniu *nature morte* podejmowany był również w piśmiennictwie francuskim. Pytanie o to, czy martwa natura jest rzeczywiście martwa, stawiał w połowie XIX wieku Théophile Thoré-Bürger²⁶⁶ 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*²⁶⁷.

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* podjęty zostaje też kolejny problem dotyczący *stilleven*. Chodzi o niskie miejsce w akademickiej klasyfikacji. Badacze zwracają uwagę na pewien paradoks związany z wartościowaniem martwej natury²⁶⁸. Z jednej strony traktowana była, jak nakazywał klasyczny paradygmat myślenia, jako „pośledni gatunek przedstawień”, z drugiej zaś wysoko cenili ją ówcześni odbiorcy

nawet odwołamy się do pierwotnych nazw, które martwa natura otrzymała w XVII wieku: *stilleven*, *vie coye* 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”.

²⁶⁶ Na temat zob. *Malarze martwej natury*, oprac. M. Walicki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1939, s. 10: „Termin «martwa natura» jest wynalazkiem późnym, namiętnie zresztą zwalczanym przez Th. Gautier i Thoré-Bürgera”.

²⁶⁷ W. Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, Typ. de Ch. Vanderauwera, Bruxelles 1860, s. 317-318.

²⁶⁸ Zob. A. Gasten, *Dutch Still-Life Painting: Judgements and Appreciation*, w: *Still-Life in the Age of Rembrandt*, red. E. de Jongh, współudział T. van Leeuwen, A. Gasten, H. Sayles, Auckland City Art. Gallery, Auckland 1982, s. 13-25.

sztuki (zwłaszcza kolekcjonerzy). Fakt, że martwa natura znajdowała się na samym dole w hierarchii gatunków, nie przeszkadza temu, by zajmowała wysoką pozycję na rynku sztuki²⁶⁹. Samuel van Hoogstraten, klasycznie wykształcony malarz i teoretyk sztuki z XVII wieku, podkreślał to, że przy ocenie obrazu najważniejsze jest znaczenie obranego przez artystę tematu, jednak powinno się również brać pod uwagę jego imitacyjne zalety²⁷⁰. 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. Zasługiwałyby na pomnik ten tegi – mimo że malarz – teolog. Tym jednym-jedynym konceptem malarskim – *martwą naturą* – bez żadnej sofistyki rozgrzeszył wszystkie religijno-artystyczne sumienia. Natychmiast został zrozumiany. Innowacja spotkała się z takim przyjęciem, że Holandię, potem cały kontynent, zalały przejawy skromnej malarskiej pobożności. (MNzN, s. 183)

Przywołana tutaj kwestia rewizji odczytania dekalogu, a dokładnie przykazania odnoszącego się do zakazu czczenia idoli²⁷¹, pozwala eseście postawić tezę, mówiącą, że martwa natura była pobożną odpowiedzią Holendrów na biblijne wezwanie. *Stilleven* jawi się

²⁶⁹ 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*, red. A.K. Wheelock, Jr., wstęp I. Bergström, National Gallery of Art., Washington 1989, s. 12.

²⁷⁰ Zob. C. Brusati, *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting*, „Simiolus” 1990-1991, t. 20, nr 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, Wydawnictwo UMK, Toruń 2002, s. 17.

²⁷¹ Zob. *Pismo Świętego Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, Pallottinum, 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 zazdrośnym, który karze występki ojców na synach do trzeciego i czwartego pokolenia względem tych, którzy mnie nienawidzą. Okazuje 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*, Garland Publishing, Inc., New York, London 1988; M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; M.M. Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672. Material Religion in the Dutch Golden Age*, Ashgate, Aldershot 2008.

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* interpretować można 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 wyjrzeć 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)

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. Godde. 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 natura²⁷². 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”, wystarcza 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:

²⁷² 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*, dz. cyt., s. 40-42.

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 mi²⁷³.

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.

Próbę 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*”²⁷⁴. 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*)”²⁷⁵ (RNiBR, s. 184). Tytuł eseju Czapskiego odsyła do rozważań nad samym pojęciem „martwa natura”. Konstanty A. Jeleński, recenzując wydany w 1960 roku tom zebranych szkiców Czapskiego *Oko*²⁷⁶ (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 polski (i francuski) termin na ten rodzaj malarstwa, które lepiej określa angielskie wyrażenie *still life* – «ciche życie»”²⁷⁷. W swoim tekście Czapski

²⁷³ *Zamiast wstępu*, przeł. Z. Oryszyn, w: J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa 1991, s. 8.

²⁷⁴ J. Czapski, „*Rzeczy nieżywe i bez ruchu*”, w: tegoż, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Znak, Kraków 1983, s. 184-194, dalej jako RNiBR.

²⁷⁵ „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*, Frederic Leonard, Imprimeur ordinaire du Roy, Paris 1669, [b.n.s.], podkr. – M.Ś. Na ten temat zob. T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Éditions du Seuil, Paris 1997, s. 12-13: „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 epoki, sam 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”.

²⁷⁶ J. Czapski, *Oko*, Instytut Literacki, Paryż 1960.

²⁷⁷ K.A. Jeleński, *Czyste malarstwo czy poetyka*, w: tegoż, *Chwile oderwane*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 202.

podejmuje kluczowe kwestie związane z „martwą”. Nie tylko zmusza do zastanowienia nad nazwą gatunku, ale także rekonstruuje jego historię²⁷⁸. Akcentuje odkrywczość twórców najwcześniejszych, antycznych martwych natur²⁷⁹ i wskazuje na dwa momenty przełomowe – piętnastowieczne malarstwo niderlandzkie²⁸⁰, 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 Flamandom zarzuci, że malują rzeczy niepotrzebne.

Bodegones hiszpańskie XVI i XVII wieku (zapasy kuchenne, przedmioty domowego użytku) Pacheco, teść Velázquez, jeszcze nieśmiało próbuje chwalić. Cały potężny rozkwit martwej XVII wieku, Caravaggio, Cotán, Zurbarán i Baugin czy Stosskopf, martwa holenderska, flamandzka, neapolitańska, a przecież w tym samym wieku założona malarska akademie francuska ustala surowy podział *genre'ów*, umieszczając naturalnie na szarym końcu malarstwo przedstawiające rzeczy nieżywe. (RNiBR, s. 191)

Czapski, przedstawiając historię ewolucji teoretycznego statusu martwej natury, wspomina słynną wypowiedź Michała Anioła (jako bohatera *Dialogów rzymskich*, które napisał Francesco da Hollanda²⁸¹) deprecjonującego płótna flamandzkie ze względu na to, że przedstawiają rzeczy niskie. Zwraca uwagę również na wspominany 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

²⁷⁸ Zob. RNiBR, s. 190.

²⁷⁹ „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 p o w i e t r z e , k t ó r e o t a c z a 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, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 92. W kontekście rozważań nad martwą naturą badacze często wspominają *Gościńce (Ksénia)* Filostrata Starszego (tamże, s. 187-189, 273-275). Na ten temat zob. N. Bryson, dz. cyt., s. 17-59.

²⁸⁰ Na ten temat zob. I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, przeł. Ch. Hedström, G. Taylor, Hacker Art Books, New York 1983, s. 1-41.

²⁸¹ Zob. 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. Na tę samą wypowiedź Michała Anioła pisarz powołał się wcześniej w szkicu z 1944 roku zatytułowanym *Zagadnienia malarskie*. Zob. J. Czapski, *Zagadnienia malarskie*, w: tegoż, *Czytając*, Znak, 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).

samym dole akademickiej klasyfikacji gatunków przedstawionej w tymże siedemnastym stuleciu przez Félibiena. Zdaniem Czapskiego jeszcze w połowie dziewiętnastego wieku martwa natura uważana była za gatunek niski²⁸². Pełną rehabilitację przyniósł dopiero wiek dwudziesty:

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 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” związana była z próbą powrotu do źródeł malarskiej wrażliwości. W centrum – zdaniem Czapskiego – znów znalazł się konkret. Przedstawianych na płótnie elementów natury nie traktowano jako rzeczy wzgardzonych. Ponownie 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 rhyopografiami (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)

²⁸² Na ten temat zob. J. Czapski, *Tylko dla dorosłych*, w: tegoż, *Tumult i widma*, Znak, 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)”.

Dostrzeganą przez Pliniusza Starszego „radość nieskończoną” Czapski odnosi do przyjemności czerpanej z patrzenia na rzecz, która ma zostać przedstawiona²⁸³. Uwagi autora *Patrząc* na temat starożytnych reprezentacji przedmiotów są wyraźnie zainspirowane ustaleniami Sterlinga²⁸⁴. W swoim szkicu Czapski wspomina o jego książce *La nature morte de l'antiquité 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 „istoty 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 wizji” oraz „nieśpieszna hartowna pełnia w wykonaniu”²⁸⁵.

Podobne uwagi odnajdujemy we fragmentach dzienników malarza, opublikowanych jako *Wyrwane strony*²⁸⁶. Spójrzmy na jeden z zapisów, w którym Czapski zwraca uwagę na

²⁸³ Znaczenie tego sformułowania w odmienny sposób wyjaśnia V.I. Stoichita, dz. cyt., s. 29-30: „Zaobserwować można grę słów u Pliniusza, który [...] przekształca pojęcie «ropografia» (*minores pictura*) w pojęcie «ryparografia» («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 wątplenia – 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 samo przedstawienie, które ludzi realnością, zachwyca, a więc przynosi radość.

²⁸⁴ Zob. Ch. Sterling, dz. cyt., s. 21: „Piraikos był tylko najśłynniejszym 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, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London 2008, s. 60-95.

²⁸⁵ J. Czapski, *Derain i muzea*, w: tegoż, *Patrząc*, dz. cyt. s. 198.

²⁸⁶ J. Czapski, *Wyrwane strony*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2010. Dalej jako WS.

to, że w *Zwiastowaniu* Rogiera van der Weydena to nie scena religijna, ale znajdująca się niejako na marginesie 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”²⁸⁷.

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 w i d z e n i a 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 zwykłe przedmioty, starali się z jak największą dokładnością oddać na płótnie to, co zobaczyli, a co stało się źródłem malarskiego 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, o d k r y w a n i e tego, co m u s i być, to nie jest wymyślanie, jeżeli jest wybór to w pierwszym założeniu: t e n ciężar, t e n akcent, t e n dźwięk) i kiedy wracam po długim malowaniu pamięciowym czy po długiej przerwie znów do studiowania na naturze (dzisiejsza martwa) mam uczucie niesłychanego w z b o g a c e n i a . 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.

²⁸⁷ V.I. Stoichita, dz. cyt, s. 40.

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. Sam pragnie powrócić do korzeni, do dzieł dawnych mistrzów²⁸⁸. 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 idealnymi 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 kopiuję 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 przestaję istnieć. Ale to na początku nie jest jeszcze cézannowska „natura” jakby pierwszy raz widziana”, 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 bliskich. 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’Île, 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

²⁸⁸ „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).

Stoskopa (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)²⁸⁹.

Przy „martwych” Cotána i Stoskopa Czapski dodaje następujący przypis: „Te dwa płótna to wspomnienie wystawy martwej natury, którą zorganizował w Paryżu K. Sterling, bodaj w 1954 roku. Są one reprodukowane w *La nature morte* Sterlinga, Ed. Pierre Tismé”²⁹⁰. Kolejny raz wskazuje w ten sposób na dług, jaki zaciągnął u Sterlinga. Pośród istotnych twórców martwych natur Czapski nieprzypadkowo wymienia Florisa van Schootena²⁹¹. Jest on najczęściej wspominanym 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 malarza²⁹².

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. Świadczy o tym zapis z jego *Pamiętnika*:

Dla malarzy wierzących w postęp sztuki i odrzucających jako niebyłe etapy minione, a przede wszystkim te najbliższe, więc impresjonizm, 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 r o d z i n i e malarskiej, gdzie są równie nieznani malarze, czy Cézanne, Chardin czy van Schooten, czy Zurbarán (mówię nazwiska na chybił trafił, nazwiska

²⁸⁹ J. Czapski, *Galerie Lambert*, w: tegoż, *Rozproszone. Teksty z lat 1925-1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005, s. 241-242.

²⁹⁰ Tamże, s. 241.

²⁹¹ „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 m u r o w a n e walorów to poczucie p r z e s t r z e n i , 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 c i e b i e jakie uściślenie oka i ręki, świadomości, widzenia i wykonania, to jest i musi być przeżyte, przepracowane – albo mam uczucie *de l'à peu près*, to znaczy ucieczki przed trudnością i tandety” (WS, s. 110).

²⁹² J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945-1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, PIW, Warszawa 1980, s. 307.

żywej), 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 czołobitności, ale twórczą rewizję. Za sprawą artystów czerpiących ze źródeł sztuki, dawni mistrzowie pozostają „żywi”. Również refleksja Makowskiego na temat „martwej” bliska jest 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 czarności. Lubię się w złotych ciepłych tonach, używam wiele cynobru i kadmiowych żółci. Największą rozkosz dają ostatnie laserunki, umiejętnie użyte. One cyzelują szatę złocistą obrazu. Do laserunków używam preparatu żywcowego. 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 duszy²⁹³.

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 zdaje się świadomy paradoksu tkwiącego w określeniu „martwa natura”, gdy stwierdza, że warsztatowe zabiegi podporządkowane są nadrzędnemu celowi, polegającemu na tym, by „wydrzeć naturze trochę życia, trochę wdzięku”. Ten wydarty naturze wdźwięk przywodzi na myśl Pliniusową „radość nieskończoną”, której malarz doświadcza – przekonywał Czapski – w momencie, gdy patrzy na rzecz. Również Makowski podkreśla, że ów wdźwięk „się jednak pierwiej rodzi w duszy”, a więc odczuwany jest 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:

²⁹³ T. Makowski, *Pamiętnik*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła W. Jaworska, PIW, Warszawa 1961, s. 126.

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 szal martwej natury jako typu malarstwa, w którym tematyka gra rolę najmniejszą, w którym jest najłatwiej świadomie konstruować i kombinować elementy barwne i kompozycyjne”²⁹⁴. Odrzucenie kryteriów literacko-tematycznych i opowiedzenie się po stronie kryteriów malarskich pozwala zanegować klasyczny sposób myślenia, odrzucić akademicką hierarchię gatunków. Szczególne znaczenie „martwej” polega na tym, że jest ona – zdaniem autora *Czytając* – właśnie zanegowaniem tematu, tego, co literackie w sztuce²⁹⁵. Dlatego jako punkt odniesienia dla własnej twórczości przyjmuje Czapski „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 przebłysk jedynej i niepowtarzalnej, całkowicie na tyle dominuje, że przekreśla hierarchię tematów. (WS, s. 102, podkr. – 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 „przebłysku jedynej i niepowtarzalnej”, okazuje się prawdziwym sprawdzianem sztuki, pozwalającym unieważnić akademickie klasyfikacje.

²⁹⁴ J. Czapski, *Zagadnienia malarskie*, dz. cyt., s. 52, 53.

²⁹⁵ W podobny sposób o *stilleven* wypowiadają się również historycy sztuki. Arthur K. Wheelock dowodzi, że martwą naturę rozumieć możemy jako „antytezę [...] malarstwa historycznego”. A.K. Wheelock, Jr., dz. cyt., s. 14.

Martwa natura z wędzidłem według Herberta, czyli lekcja czytania obrazu

Z pewnością nie przez przypadek Herbert właśnie Józefowi Czapskiemu zadedykował *Martwą naturę z wędzidłem*²⁹⁶, tytułowy esej „holenderskiego” tomu szkiców. Powody są – jak sądzę – dwa. Po pierwsze, interesujący nas szkic poświęcony jest niezwykle cenionej przez Czapskiego „martwej”. Po drugie, dedykację tę uznać można za wyraz wdzięczności – to bowiem pod wpływem zachęty autora *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...)”²⁹⁷ 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 niuansy... bo to nie jest malarstwo włoskie, takie dźwięczne kolorystycznie²⁹⁸.

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 dziewięćdziesiątych 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

²⁹⁶ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, w: tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 75-99. Dalej jako MNZW.

²⁹⁷ Ciekawa w tym kontekście wydaje się uwaga Bieńkowskiego, 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. Bieńkowski, *Niderlandy*, w: tegoż, *Czwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, dz. cyt., s. 355-356.

²⁹⁸ Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 205.

reprezentowani są dziełami nielicznymi, ale najwyższej klasy (Terborch, Steen, v. Ostade, Brouwer, Poel, Teniers, v. Goyen, Heda, Potter, Pilison – stanowią doskonale wprowadzenie w sedno tej prostej, pełnej jednak wizji świata)²⁹⁹. Niewiele później w twórczości Herberta zaczynają się pojawiać sporadyczne świadectwa tej malarskiej fascynacji. W wydany 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 skrwawionej głowie. Ów ptak zaciska w skamieniałych szponach małą planetę złożoną z pustki i zebranego powietrza³⁰⁰.

W utworze tym Herbert dosłownie (a więc przewrotnie) traktuje nazwę gatunku, ukazując martwość natury przedstawionej na tego typu obrazach. Elementy posiłku (charakterystyczne dla przedstawień bogato zastawionych stołów³⁰¹) tracą materialność, są „kształtami przemocą odłączonymi od życia”, zabity ptak ma „skamieniałe szpony”, nawet światło, które zatrzymane zostało na reprezentowanych rzeczach, jest martwe. Tę grę z paradoksem tkwiącym w określeniu *nature morte*, którą podejmuje Herbert, potraktować można jako ironiczny prolog do późniejszych literackich zabiegów, kiedy to 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 antykwariatach. 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 duchami³⁰².

²⁹⁹ Z. Herbert, *Otwarcie galerii w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: tegoż, „*Węzeł gordyjski*” oraz inne pisma rozproszone 1948-1998, Biblioteka „Więzi”, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 176.

³⁰⁰ Z. Herbert, *Martwa natura*, w: tegoż, *Poezje*, PIW, Warszawa 1999, s. 207.

³⁰¹ Na ten temat zob. I. Bergström, dz. cyt., s. 98-153; A. Sobecka, *Dwie martwe natury Willema Claeszona Hedy*, w: *Spór o genezę martwej natury*, dz. cyt., s. 141-147; H. Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2005, s. 61-95.

³⁰² Z. Herbert, *Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska*, w: tamże, s. 177.

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 antykwariatach. 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 część 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”³⁰³. Jan Cybis podkreśla, że w taki sposób dzieła sztuki, znajdujące się dziś w muzeach, postrzegane były 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”³⁰⁴. 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 wyliczano szafy, stoły, obrazy... I wtedy w sztuce było życie³⁰⁵.

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, iż obrazy znajdujące się w ówczesnych

³⁰³ 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 wyodrębniać 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 dotyczyło ich po przyjacielsku i poufale jak przedmioty pośród przedmiotów – związane z drzewem, pniącym się wokół życia, linią krajobrazu”. Z. Herbert, *Pana Montaigne’a podróż do Italii*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski* oraz inne pisma rozproszone 1948-1998, dz. cyt., s. 41.

³⁰⁴ J. Cybis, dz. cyt., s. 170.

³⁰⁵ Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, dz. cyt., s. 204.

wnętrzach mieszczańskich „pełniły funkcję społeczną”³⁰⁶. Były spełnieniem silnego pragnienia posiadania rzeczy przynoszących radość. „I wtedy – powie Herbert – w sztuce było życie”.

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 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 samo 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 zasugerować³⁰⁷.

Dlatego uwagi o sztuce łączy Herbert 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 esaju 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).

³⁰⁶ J. Huizinga, *Kultura holenderska w wieku siedemnastym. Szkic*, w: tegoż, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład z niderlandzkiego i niemieckiego P. Oczko, Universitas, 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 pokazanego 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 mieszczańskich domów, ich rozmiary były niewielkie”.

³⁰⁷ Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, dz. cyt., s. 206.

Ponieważ podjęty przez Herberta wątek biografii Torrentiusa został już szczegółowo omówiony przez Martę Smolińską-Byczuk³⁰⁸, 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 wężem* Torrentiusa jako samodzielna kompozycja, reprezentująca gatunek *stilleven*, była czymś nowym na początku XVII wieku³⁰⁹. Co istotne, obraz ten jest wyraźnym dowodem na to, że jego autor zainteresowany był zagadnieniami związanymi z wykorzystaniem w malarstwie zabiegów optycznych³¹⁰. Na wykreowaną przez Torrentiusa iluzję realności zwraca uwagę Herbert, opisując ów niezwykle obraz:

Martwa natura z wężem ma formę koła lekko spłaszczonego „na biegunach” i sprawia wrażenie nieznacznie wklęsłego zwierciadła. Za sprawą lustra przedmioty nabierają spotęgowanej, nabrzmiałej realności. Wyrwane z otoczenia, które mąci ich spokój, wiodą życie majestatyczne i samowolne. Nasze codzienne, praktyczne oko zamazuje kontury, dostrzega tylko mętne, splątane 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 zabrzmiałoby – upodmiotowienie przedmiotu. Istotne jest również namalowane przez holenderskiego artystę światło, padające na przedstawione rzeczy³¹¹: „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

³⁰⁸ 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, Gaudium, Lublin 2006, s. 77-86.

³⁰⁹ „[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, t. 11, s. 225.

³¹⁰ Zob. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005, s. 56-57; Ch. Brown, dz. cyt., s. 231.

³¹¹ O roli światła na martwych naturach holenderskich pisał J. Czapski, „*La peste*”, w: tegoż, *Czytając*, dz. cyt., s. 77: „Paru tonami zaledwie (jak w niektórych płótnach Corota lub w holenderskich martwych), środkami najoszczędniejszymi wyrażona jest forma i światło”.

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*³¹²:

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 „duszy”, ale technikę – owo „mistyczne” światło mógł zobaczyć w „małych martwych naturach” choćby Claesza – t o s a m o ś w i a t ł o , 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 m a ł ą m a r t w ą , to u Rembrandta jest czymś ż y w y m – ale z a g a d n i e n i a techniczne były wspólne i ta „metafizyka”, tajemnicze światło Rembrandta w istocie poczęło się z tych małych światełek, które świecą na martwych naturach małych mistrzów. Tak ja te sprawy widzę. I wydaje mi się, że to Makowskiemu uciekło³¹³.

Różewicz – inaczej niż Herbert – twierdzi, że „światełka, 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

³¹² 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*, WL, Kraków 1973, s. 133-134.

³¹³ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w: tegoż, *Proza*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 108-109.

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”³¹⁴.

W przypadku *Martwej natury z wężem* 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 Visschera³¹⁵. 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 wężem*. Ów istotny trop interpretacyjny oświecla nieco tajemnicze dzieło Torrentiusa, nie wyjaśnia jednak wszystkiego. Jak podkreśla Goedde, błędem jest sprowadzenie sensu martwej natury do znaczenia emblematu, który był źródłem ikonograficznego nawiązania. Nie można bowiem uzgodnić tych dwóch form reprezentacji³¹⁶. Dzieło malarskie nie jest wszak emblematem, który – prócz alegorycznego przedstawienia – zawiera również motto i tekst literacki, będący komentarzem do rysunku³¹⁷. Na obrazie Torrentiusa pojawia się co prawda aforyzm, który moglibyśmy zestawzić 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*³¹⁸:

Oto jak rozumiem ów tekst wpisany w obraz Torrentiusa:

To, co istnieje poza miarą (ładem)

³¹⁴ Zob. J. Huizinga, dz. cyt., 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*, dz. cyt., s. 27-37.

³¹⁵ Na ten temat zob. I. Bergström, dz. cyt., 165, 308; S. Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, New Haven and London 1995, s. 277-278.

³¹⁶ Zob. L.O. Goedde, dz. cyt., s. 35.

³¹⁷ Na temat emblematu jako gatunku zob. R. Krzywy, *Emblemat*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 202-204.

³¹⁸ Propozycje interpretacji tego omawia Ch. Brown, dz. cyt., s. 225.

w nadmiarze (bezlądzie) zły swój koniec znajdzie.

[...] Konstrukcja myślowa wiersza opiera się na antynomii harmonii i chaosu, czyli rozumnej formy i bezkształtnej materii, która 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 chwalącym umiar emblematem Visschera. Nierozwiązana pozostaje jednak kwestia, pomijanej często przez badaczy, partytury. Jej analiza pozwala bowiem dostrzec w sentencji popełniony przez Torrentiusa celowy błąd, który Herbert tłumaczy, powołując się na błyskotliwą interpretację Pietera Fischera³¹⁹:

Jest doprawdy rzeczą zastanawiającą, dlaczego nikt nie zauważył oczywistego błędu w tekście Torrentiusowego dwuwiersza. Wszyscy, ale to wszyscy, odczytywali słowo *quaat* (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 łamie 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 rozstrzygnięciom³²⁰ 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

³¹⁹ P. Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries. Musik auf niederländischen Gemälden im 16. und 17. Jahrhundert*, Donemus, Amsterdam 1972, s. 74-84.

³²⁰ 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).

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 zawiłych 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)

Oczywiście 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, dostrzega 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 widzenia. Przywołuje on „martwe” Holendrów, by snuć rozważania na temat tego, co stanowi istotę malarskości. W jego opinii, w przypadku *stilleven* mówić należy 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 dowiedzieć – 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.

Czesław Miłosz³²¹

Redagowany przez Wayne’a Franitsa tom *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered* (1997), w którym po raz kolejny postawione zostało pytanie o możliwość realistycznej lektury malarstwa holenderskiego złotego wieku, otwiera angielski przekład wiersza *Realizm* Czesława Miłosza³²². W pracy tej badacze poddają rewizji pojęcie „realizm” – nie przypomina ono już w tym ujęciu dziewiętnastowiecznej kategorii, przy pomocy której opisywano wpływ holenderskiego malarstwa rodzajowego (*peinture de genre*) na rozwój powieści realistycznej³²³.

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*³²⁴, 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

³²¹ Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, WL, Kraków 1988, s. 157. Dalej jako CzMAP i numer strony.

³²² Cz. Miłosz, *Realism*, przeł. Cz. Miłosz, R. Hass, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. VI. Wiersz przedrukowany jest za anglojęzycznym wydaniem: Cz. Miłosz, *Facing the River*, przeł. Cz. Miłosz, R. Hass, Ecco Press, Hopewell 1995.

³²³ Zob. P. Demetz, *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 1963, nr 2, s. 97-115; R. Bernard Yeazell, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2008.

³²⁴ Cz. Miłosz, *Realizm*, w: tegoż, *Na brzegu rzeki*, Znak, Kraków 1994, s. 25-26. Dalej jako R i numer strony.

„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 uznane zostały za największe osiągnięcie holenderskiej sztuki złotego wieku. To pozwala nam dookreślić przedmiot zainteresowań poety. Możemy však stwierdzić, że Miłoszowi chodzi nie o „holenderskie malarstwo” w ogóle, ale o to najsłynniejsze – siedemnastowieczne.

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 najwyżej cenionych 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 najwyżej 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 trwały pomnik swojemu 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 kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie”³²⁵.

³²⁵ Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, 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 m a r t w a n a t u r a , którą widz-esteta ogląda ze wzruszeniem, gdyż uprzytomnia mu ona

Kontemplacja przedmiotów, samego ich istnienia, leży u podstaw *stilleven*. 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:

„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”³²⁶.

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 przeciwieństwie³²⁷.

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, opisane zostają jako pierwsze:

A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,

Półobrana cytryna, orzechy i chleb³²⁸

Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć. (R, s. 25)

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, PWN, Warszawa 1994, s. 309.

³²⁶ Cz. Miłosz, *Postscriptum*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997, s. 118.

³²⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, przedm. ks. J. Sadzik, Instytut Literacki, Paryż 1985, s. 24-25.

³²⁸ 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 wymieniony był jako pierwszy, zastąpiony zostaje przez „dzbanek”: „[...] And yet this here: / A jar, a tin plate, a half-peeled lemon, / Walnuts, a loaf of bread – last, and so strongly / It is hard not to believe in their lastingness”. Cz. Miłosz, *Realism*, dz. cyt., s. VI.

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 samego istnienia rzeczy, które od widza domagają się wyłącznie jednego – potwierdzenia tego istnienia, wiary w ich realny byt w świecie, nie na obrazie. Malarskie przedstawienie ma za zadanie pośredniczyć między człowiekiem a rzeczywistością, będąc hołdem dla niej. Miłosz prowadzi swoje poetyckie rozważania nieco dalej, stara się dowieść, że wzmocniona zostaje nie tylko obecność przedmiotów, ale i osoby, która je podziwia. Bardzo 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 XIX-wiecznej Francji uznany został za jedno z arcydzieł północnoniderlandzkiego malarstwa pejzażowego³²⁹:

Dominantą tej wyrafinowanej kolorystycznie, subtelnie i płynnie malowanej panoramy – pisze Agnieszka Rosales Rodríguez – [...] jest tytułowy promień. Światło, którego źródła oko widza nie dostrzega, śledząc jedynie jego drogę przez szczelinę w chmurach, w dyskretny sposób nadaje idyllicznej scenerii atmosferę grozy nadciągającej burzy. [...] Odkrycie dla malarstwa nieba z nieustannie przeobrażającymi się konfiguracjami chmur, chwilowym światłem i atmosferą było zatem [...] zasługą starych mistrzów holenderskich³³⁰.

Miłosz przywołuje zatem motywy charakterystyczne dla holenderskiego malarstwa złotego wieku. *Promień słońca* Van Ruisdaela wydaje się bardzo dobrze odpowiadać opisowi, który pojawił się w wierszu. Nieprzypadkowo Miłosz przywołuje w wierszu „niebo

³²⁹ Zob. A. Rosales Rodríguez, *Ruisdael poeta. Zmyślenie i prawda – dylematy pejzażysty*, w: tejże, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, WUW, Warszawa 2008, s. 155, 170-172.

³³⁰ Tamże, s. 171.

chmurne”. Za holenderskiego mistrza w przedstawianiu obłoków uważany jest 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 mozolnej precyzji, z jaką oddawał drzewa i krzewy³³¹). Niemniej jednak, kombinacje i rekombinacje chmur na jego obrazach są dowolne”³³². Z kolei opis „brzegów zatoki” przypomina twórczość Jana van Goyena czy Salomona van Ruysdaela³³³, a znajdujące się „na żółtawym lodzie maleńkie postacie” kojarzą się z obrazami Hendricka Avercampa – holenderskiego „ojca” pejzaży zimowych³³⁴. Oczywiście, nie należy ulegać zbyt łatwej pokusie poprzestawania na poszukiwaniu malarskich pierwowzorów obrazów przywołanych w *Realizmie*. Jestem przekonana, że Miłoszowi chodziło nie tyle o stworzenie kunsztownej 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 malarskiego przedstawienia. To, co reprezentowane na obrazie, wzmocnione jest za sprawą obecności osoby, która podziwia. Natomiast dzięki momentalnemu olśnieniu, istnienie patrzącego „wyzwala się i oczyszcza” z tego, co subiektywne, ulega swoistemu zobiektywizowaniu³³⁵. W *Realizmie* odnajdujemy

³³¹ Zob. P. Ashton, A.I. Davies, S. Slive, *Jacob van Ruisdael's Trees*, „Arnoldia” 1982, nr 42, s. 2-31.

³³² J. Walsh, *Skies and Reality in Dutch Landscape*, w: *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, red. D. Freedberg, J. de Vries, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1991, s. 103.

³³³ Zob. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, red. P.C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston 1987.

³³⁴ Na temat holenderskich pejzaży zimowych zob. *Hendrick Avercamp 1585-1634, Barent Avercamp 1612-1679. Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*, red. A. Blankert i in., K. & V., Amsterdam 1982; *Hendrick Avercamp. Master of Ice Scene*, red. P. Roelofs i in., Rijksmuseum Amsterdam & Nieuw Amsterdam Publishers, Amsterdam 2009; *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, red. A. van Suchtelen, współpraca F.J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, Waanders Publishers, The Hague, Zwolle 2006.

³³⁵ „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: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 179.

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 pomiędzy 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 toto* ludzi. Miłoszowi chodzi bowiem o oddanie – jak pisał Jan Błoński – „doznań zmysłowych tak intensywnych, że prowadzą one do roztopienia się podmiotu w przedmiocie”³³⁶. Co istotne, poeta diagnozuje w ten sposób także swoją „niewspółczesność” – czerpie przyjemność z zadowolenia się w przeszłości, jest jednym z „przeminionych dawno”. Obcowanie z dziełem sztuki, wtopienie się wń, 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 skróciwa 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)

Charakterystyka niskich tematów, odpowiednich dla scen rodzajowych, sprowadzona została – 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

³³⁶ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, WL, Kraków, Wrocław 1985, s. 210.

obrazach, które malowali Adriaen van Ostade, Pieter de Hooch, Jan Steen czy Nicolaes Maes, podziwiać należy szczegół, bo właśnie odnosząc się do przedmiotów, których istnienie możemy dotykalnie sprawdzić, orzekamy o własnej obecności.

Mimo iż 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 takie, a nie inne malarskie przedstawienia, decydując 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. Mimo iż 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 utrwaliła w XIX stuleciu. Miłosz podkreślał wszak: „Warunkiem silnej sztuki jest [...] związek z rzeczywistością, czego nie należy jednak interpretować na sposób dziewiętnastowieczny”³³⁷.

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”³³⁸. W takiej sytuacji artysta, jeśli zdecyduje się tworzyć, musi pogodzić się z ograniczeniami sztuki. Miłosz proponuje więc rozwiązanie, zdawałoby się, najprostsze: „posługujmy się konwencjami, wiedząc, że są jedynie konwencjami” (SzK, s. 68) – mówi. 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, niezależne od literackiej mody danego okresu i od zmieniających się znaczeń słowa klasycyzm i słowa

³³⁷ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w: tegoż, *Ogród nauk*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1986, s. 165.

³³⁸ Cz. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, w: tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, WL, Kraków 1990, s. 67. Dalej jako SzK i numer strony.

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, podobnie 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 operować musi 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 prawdomówności, 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 zabronione³³⁹.

Także w wierszu *Realizm* pojawiają się fragmenty, które potraktować można 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)

Miłosz pokazuje, że istnieje granica między sztuką a rzeczywistością. Granica, której przekroczenie jest niemożliwe. Poeta przeciwny jest jednak postawie wyrażającej bezsilność, równoznaczną 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”³⁴⁰. Miłosz proponuje, by z rzeczywistości, czyli czegoś, co istnieje „poza językiem”, uczynić „dotykalny i odczuwalny sprawdzian”³⁴¹ 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.

³³⁹ Cz. Miłosz, *Odkleja się*, w: tegoż, *Piesek przydrożny*, Znak, Kraków 1997, s. 266.

³⁴⁰ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, dz. cyt., s. 166-167.

³⁴¹ Tamże, s. 167.

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 wówczas, 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, podsycana 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. Sam, nieco żartobliwie, nazywa się wyznawcą „skrajnego realizmu”. „Wolę wierzyć – mówił Aleksandrowi 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 istnienia³⁴². Można jednak dopatrywać się tu relacji dwustronnej – potwierdzania tego, że samemu się jest, zostawienia na przedmiocie śladu własnej obecności³⁴³. 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).

³⁴² Zob. WzKU, s. 12.

³⁴³ Podobne rozważania zawarł w zakończeniu swojego artykułu 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*, red. A.K. Wheelock, Jr., wstęp I. Bergström, National Gallery of Art., Washington 1989, 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”.

Poglądy pisarza nazwać można wyznaniem wiary w konkret, w materialne (a zatem sprawdzalne) 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:

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, wychylone są ku światu, można odnaleźć zarówno w sztuce dawnej, jak i współczesnej. O ich realistyczności 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 Miłosza³⁴⁴ – podjąć „namiętą pogoń za Rzeczywistością”³⁴⁵. 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*”

³⁴⁴ 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 – «namiętą pogoń za Rzeczywistością». Cz. Miłosz, *Poezi i rodzina ludzka*, w: tegoż, *Świadectwo poezji*, dz. cyt., s. 29.

³⁴⁵ 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 «namiętej 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, wykorzystać można ukuty przez Miłosza termin „momento-rzeczy”. Bezpośrednią inspiracją dla powstania tego pojęcia była – jak podpowiada sam 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 wydobycie znaczenia momentu – przez malarza. Czas ukazuje się więc jako złożony z momento-rzeczy czy też rzecz-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”³⁴⁶ doskonale oddaje napięcie między nagłością objawienia przedmiotów a ich trwaniem, którego pochwałę głosi twórca.

Epifania konewki

Stworzony przez Hugona von Hofmannsthal’a Filip lord Chandos w *Liście* adresowanym do Franciszka Bacon’a pisał, że w trudnych do wysłowienia „dobrych chwilach” człowiekowi „objawia [...] się coś nienazwanego, co zresztą nazwane być nie może i jak gdyby przelewając się przez brzegi jakiegoś naczynia napęlnia obfitym strumieniem wznioślejszego życia którykolwiek z kształtów w [...] codziennym otoczeniu”³⁴⁷. Ta,

³⁴⁶ Aleksander Fiut wykorzystał tę formułę w tytule swojej rozprawy o Miłoszu. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, WL, Kraków 1998.

³⁴⁷ H. von Hofmannsthal, *List*, w: tegoż, *„Księga przyjaciół” i szkice wybrane*, wyb., przeł. i notami opatrzył P. Hertz, WL, Kraków 1997, s. 28. Dalej jako L i numer strony.

sformułowana na początku XX wieku, definicja epifanii³⁴⁸ okazała się ważnym punktem odniesienia dla pisarzy nowoczesnych, zmagających się językiem, świadomych jego nieprzezroczystości.

Dla Gustawa Herlinga-Grudzińskiego znaczący jest fakt, że to właśnie *List* wywarł tak duży wpływ na dwudziestowieczną literaturę. „Tekst Hofmannsthala – 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?”³⁴⁹. Grudziński łączy koncepcję Hofmannsthala 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 przezwyciężenia 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 kontemplowanym 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 najgłębszych zakamarkach uspokojonego świata”³⁵⁰. Lekarstwem na diagnozowany kryzys jest zatopienie się w rzeczywistości.

Echo poglądów Hofmannsthala odnaleźć można 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.

³⁴⁸ Na temat epifanii u Hofmannsthala zob. R. Nycz, „Niewidzialna aureola zwykłych rzeczy”. Motywy hofmannsthalowskie w pisarstwie Karola Irzykowskiego, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, dz. cyt., s. 100-114.

³⁴⁹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 196-197.

³⁵⁰ Tamże, s. 197.

Mimo wielu podobieństw, istnieje jednak znacząca rozbieżność w poglądach Hofmannsthal'a i Miłosza. Z odkrycia momentów olśnień tym, co zewnętrzne, postrzeganych jako sposób zbliżania się do świata, czy wręcz wnikięcia 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 Hofmannsthal'a Filip lord Chandos „wybrał «roztopienie się» w świecie z pieczęcią na ustach”³⁵¹, odnalazł taką drogę kontaktu ze światem, która doprowadziła go do „całkowitego zaniechania działalności literackiej” (L, s. 21). Miłosz nie mógłby się zgodzić na rezygnację z pisania, dlatego – świadomy niewspółmierności słowa i rzeczy – udaje się w „namiętną pogoń za Rzeczywistością”. Pisarstwo, rozumiane jako próba 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”³⁵². Wysiłek Miłosza zaczynamy postrzegać w kategoriach niemal etycznej powinności pisarza.

Spróbujmy zatem przyjrzeć 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 Hofmannsthal'a 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 Hofmannsthal'a, objawienie to momentalne przeniknięcie tajemnicy czegoś, co nagle staje przed naszymi oczami. Pisarz nie zastanawia się więc nad literackim kształtem epifanii, lecz pochłonięty jest 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*

³⁵¹ Tamże, s. 199.

³⁵² Cz. Miłosz, *Odkleja się*, dz. cyt., s. 267.

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 potraktować możemy jako mikroutwory, odrębne, autonomiczne całości. Nas interesować będzie 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 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 rozproszyc 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 nagłe poczucie, czego? Nieskończoności? które, jak pisze autor, przeszywa go od korzeni włosów aż do pięt³⁵³.

Stawiane pytania zmuszają do zastanowienia się nad tym, czego właściwie doznaje Filip lord Chandos. Autor *Patrzac* wyluskuje 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 sam 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 przeżyć”³⁵⁴. Za sprawą lektury *Listu* Hofmannsthala – Czapski nieprzypadkowo do swoich wypisów zatytułowanych *Złote gwoździe* wybiera i tłumaczy fragment³⁵⁵, w którym pojawia się epizod z konewką – w

³⁵³ J. Czapski, *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 4, s. 14.

³⁵⁴ Tamże.

³⁵⁵ „Niektóre cytaty – pisze Czapski – są dla mnie jak złote gwoździe, które mnie trzymają w życiu naprawdę”. Tamże, s. 13.

czytelniku dokonuje się przemiana, olśniony tym, czego 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 porywem, 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 uśpiona egzystencja nagle budzi się, a doświadczający epifanii przepełniony jest 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 uznać można za realizację zdefiniowanego przez Miłosza „wiersza-epifanii” – w tym przypadku mówić należy 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 okazałego 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 chaosu³⁵⁶.

Pojawiający się u Hofmannsthala wątek związany z martwą materią, która momentalnie ożywa, powraca także w refleksji u Miłosza, 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

³⁵⁶ Cz. Miłosz, *Konewka*, w: tegoż, *Piesek przydrożny*, dz. cyt., s. 144. Dalej jako K i numer strony.

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 sam zresztą podkreśla – formacyjny wpływ miało szczególnego 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 Szetejniach 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 siedemnastym 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 naśladowali Holendrów malujących martwe natury, a przecie fotografia pomaga zwracać uwagę na szczegół, 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 uśpionych, milczących istnień. Holenderski wyraz *stilleven*, którego polskim odpowiednikiem jest „martwa natura”, dosłownie oznacza „ciche życie”³⁵⁷. Takie odczytanie nie jest jednak przez historyków sztuki uznawane za przekład tego słowa, ale – jak zaznacza Ingvar Bergström – jego poetycką interpretację:

³⁵⁷ Zob. Ch. de Tolnay, *L'„Atelier” de Vermeer*, „Gazette des Beaux-Arts” 1953, t. 41, s. 266.

„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 wnioskuję 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”³⁵⁸.

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, wzbudziłby 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 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 rzeczy³⁵⁹. Przekroczenie fizyczności, zaakcentowanie tego, co jest poza nią, co jest *meta*, sprawia, że przedmiotom nadany zostaje 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)

³⁵⁸ I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, przeł. Ch. Hedström, G. Taylor, Hacker Art Books, New York 1983, s. 3-4.

³⁵⁹ Zob. Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, WAiF, PWN, Warszawa 1998: „mało jest z pewnością dzisiaj ludzi, którym słowo martwa natura kojarzy się z przeciwieństwem życia”.

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*:

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 powierzchnią, 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 chodzi³⁶⁰.

Istnienie materialnego świata, potwierdzane za sprawą literackich epifanii, możliwe jest dzięki temu, że wprowadzony zostaje jakiś ład. „Rzeczywistość, żeby dawała się uchwycić, wymaga bohatera, ale wymaga też – podkreśla Miłosz – idei porządkującej”³⁶¹. W ten sposób nad fizycznością nadbudowana zostaje metafizyczność, której zadaniem jest wzmacnianie tego, co fizyczne. Miłoszowi nie chodzi zatem o objawienie tajemnicy³⁶², ale o objawienie rzeczywistości poprzez sztukę, nie o czystą metafizykę zatem, ale o **realizm metafizyczny**. Agata Stankowska, zestawiając twórczość Miłosza i Osipa Mandelsztama, pokazuje, że istnieje zależność między tym, co metafizyczne, a tym, co realne w refleksji obu poetów³⁶³.

³⁶⁰ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, dz. cyt., s. 101-102.

³⁶¹ Cz. Miłosz, *Rzeczywistość*, w: tegoż, *Ogród nauk*, dz. cyt., s. 36.

³⁶² Błoński pisał wszak: „Miłosz nie kocha duszy świata, ale jego skórę”. J. Błoński, dz. cyt., s. 214.

³⁶³ A. Stankowska, *Miłosz – klasyk?*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Neriton, Warszawa 2009, s. 489: „wiązanie tego, co metafizyczne, z tym, co realne, chroniło jedynie – powiedziałby Miłosz – przed romantyczną chorobą niedocieleśności, kontrpunktowało gnostycką zasadę afirmacji duchowości odcieleśnionej, zagrażającej zarówno światu, jak i «ja»”.

Metafizyczność nie jest więc przeciwstawiona temu, co – za Miłoszem – moglibyśmy nazwać sporem realizmu i klasycyzmu, gdzie realizm rozumiany jest 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 dowodzi 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* utożsamiony został z malarstwem holenderskim złotego wieku³⁶⁴. 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, podkr. – M.Ś.). We fragmencie wiersza *Stół II* z tomu *Nieobjęta ziemia* (1984) Miłosz ponawia tezę o trwałości rzeczy, przywołując zestaw przedmiotów charakterystycznych dla siedemnastowiecznej holenderskiej martwej natury:

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 drzewa³⁶⁵.

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

³⁶⁴ 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, usamodzielił 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 cyzelować szczegóły, 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).

³⁶⁵ Cz. Miłosz, *Stół II*, w: w: tegoż, *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004, s. 126.

chodzi jednak o emocje, które rodzą się w poezji 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! Sztejn 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 przybliżona zostaje jadalnia. Miłosz sam przyznał, iż dwór Sztejniach stanowi jedno ze źródeł inspiracji *Świata*. Stwierdzał, że „Przecież to jest ściśle wzorowane na Sztejniach” (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 pogodzie³⁶⁶.

Obok „miedzianego rondla”, odsyłającego do poetyki holenderskich martwych natur, przywołany zostaje 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 zamrożonego 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 wywiedziony jest zatem wprost z siedemnastego 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).

³⁶⁶ Cz. Miłosz, *Jadalnia*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 1, WL, Kraków, Wrocław 1985, s. 118-119.

Pisarz, odwołując się do siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, *Pana Tadeusza* i wspomnień związanych z dzieciństwem w Szetejniach, 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 j e s t , 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 przyzwyczaję i na co nie zwracaliśmy uwagi, tak wydawało się to nam zwykłe, ukazuje się jako cudowne”³⁶⁷. Dla Miłosza dostrzeżenie, że zdarzają się momenty, w których człowiekowi objawia się „czysty Byt” otaczających go rzeczy, jest najistotniejszym metafizycznym odkryciem.

³⁶⁷ Cz. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, dz. cyt., s. 103.

Rozdział IV

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 Halsy: „usiłuję pokazać Ci wielką i prostą rzecz: malarstwo ludzkości, powiedzmy raczej – całej republiki, za pomocą prostego środka, jakim jest portret”³⁶⁸. Van Gogh, podkreślając fakt, iż malarstwo portretowe jest przede wszystkim próbą przedstawienia ludzi, sugeruje, że można potraktować twórczość Rembrandta i Halsy jako opowieść o Holendrach. Na drugi plan zepchnięte zostają 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 potraktowana jest 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, opublikowanych w latach 60-tych XX wieku, odnoszących się do twórczości największych siedemnastowiecznych portrecistów holenderskich – Halsy i Rembrandta. Pierwszy z nich to utwór Tadeusza Różewicza, autorem drugiego jest Stanisław Grochowiak.

³⁶⁸ *Correspondance complète de Vincent Van Gogh enrichie de tous les dessins originaux*, przeł. M. Beerblock, L. Roelandt, wstęp G. Charensol, t. 3, Gallimard, Grasset, Paris 1960, s. 151.

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”³⁶⁹. 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 portrecie³⁷⁰

Różewicz odwołuje się przede wszystkim do biografii Holendra, na końcu dodając fragment poświęcony twórczości haarlemczyka. 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 niewiele³⁷¹.

³⁶⁹ S. Bereś, J. Kiernicka, *Poeta po końcu świata*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 340.

³⁷⁰ T. Różewicz, *Frans Hals*, w: tegoż, *Poezja 2*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 399.

³⁷¹ Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 95.

By odpowiedzieć na pytanie o najważniejsze źródła tych poetyckich nawiązań, proponuję prześledzić dzieje recepcji życiorysu Fransa Halsy.

W 1628 roku Samuel Ampzing w trzecim wydaniu *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem* zachwyca się tym, „z jakim wigorem Frans malował ludzi z natury!”³⁷². 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 ocenę³⁷³:

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 oddychać³⁷⁴.

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 portretów Halsy wyróżniają się szczególnym rodzajem witalności³⁷⁵. Hals był zatem twórcą cenionym ze względu na jemu tylko właściwą malarską technikę.

Ten wizerunek diametralnie zmienia się jednak na początku XVIII wieku za sprawą opublikowanej przez Arnolda Houbrakena biografii haarlemskiego malarza. W wydany w 1718 roku pierwszym tomie *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen* pojawia się życiorys Halsy przesycony niepotwierdzonymi anegdotami. Centralnym punktem tej opowieści jest – wzorowany na Pliniuszowej relacji o anonimowej wizycie Apellesa w *atelier* Protogenesa³⁷⁶ – opis spotkania Antona van Dycka z haarlemskim portrecistą³⁷⁷. Frances S. Jowell podkreśla, że w przybliżanej przez Houbrakena historii akcentowana jest zarówno łatwość wykonania, czyli surowa i szybka malarska technika Halsy, jak i jego rozchwiany żywot. Artysta przedstawiony jest bowiem jako, niestroniący od

³⁷² Cyt za: I. van Thiel-Stroman, *Frans Franchois Hals*, w: *Painting in Haarlem 1500-1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, red. N. Köhler, przeł. J. Kilian, K. Kist, Luidon, Ghent 2006, s. 180.

³⁷³ Zob. S. Slive, *Catalogue*, w: *Frans Hals*, red. S. Slive, przeł. C. Frogneux, M. Gibson, G. Monfort, Fonds Mercator, Anvers 1990, s. 141-142.

³⁷⁴ T. Schrevelius, *Harlemum sive urbis Harlemensis*, Lugundi Batavorum, Excudebat Severinus Matthæi, Leyda 1647, s. 289. Cyt. za: tamże, s. 142.

³⁷⁵ Zob. P. Biesboer, *Les bourgeois de Haarlem et leurs portraitistes*, w: *Frans Hals*, dz. cyt., s. 39.

³⁷⁶ W. Liedtke, *Frans Hals. Style and Substance*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2011, s. 8.

³⁷⁷ *La vie de Frans Hals par Houbraken*, w: *Frans Hals*, dz. cyt., s. 17-18.

alkoholu, częsty bywalec tawern³⁷⁸. Walter Liedtke wyraźnie zaznacza, że relacja Houbrakena nie jest godna zaufania. Sugeruje, że opublikowane przez niego w 1718 roku informacje na temat życia Halsy – podobnie jak te dotyczące losów Jana Steena – „rekonstruowane” są na podstawie biograficznej lektury niskich scen rodzajowych, które wyszły spod pędzla malarza³⁷⁹. Opowieść Houbrakena traktowana jest jako swoisty punkt wyjścia dla anegdotycznej tradycji przedstawiania rozpustnego trybu życia artysty³⁸⁰. Owego – napisze Różewicz – „życiorysu pogrążonego / w ciemnościach”.

Jak dowodzi Jowell, jeszcze na początku XIX stulecia Hals jest artystą zapomnianym – jako wybitni siedemnastowieczni portreciści podziwiani są wówczas Anton van Dyck, Rembrandt van Rijn, Pieter Paul Rubens, Bartholomeus van der Helst³⁸¹. Na podstawie przeprowadzonych analiz badacz stwierdza, że „szeroko rozpowszechnione anegdotyczne opowieści, które, w przypadku Halsy, 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”³⁸². O tym, jak silny wpływ na recepcję jego dzieła miała opowieść Houbrakena, świadczy fakt, iż dopiero w drugiej połowie XIX wieku ponownie odkryto i rehabilitowano Halsę. Przyczynił się do tego przede wszystkim Théophile Thoré³⁸³, który w swoich studiach nad siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim „przedstawił życie i *œuvre* Halsy, przygotowując w ten sposób jego triumfalne wkroczenie do panteonu malarzy Zachodu w latach 70-tych XIX wieku”³⁸⁴.

Wszyscy badacze analizujący tę twórczość wskazują na unikalny wkład *œuvre* Halsy w dzieje holenderskiego malarstwa portretowego oraz na odrębność haarlemczyka na tle innych siedemnastowiecznych portrecistów³⁸⁵. 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”³⁸⁶, sądzę, iż – w kontekście badań nad obrazami Halsy – refleksja nad portretem jako formą upamiętnienia okazuje się mniej atrakcyjna. Zapewne dlatego historycy sztuki tak często skupiają się na tym, by wytłumaczyć, w czym tkwi istota fenomenu niepowtarzalnej i

³⁷⁸ F.S. Jowell, *La rédecouverte de Frans Hals*, w: *Frans Hals*, dz. cyt., s. 62.

³⁷⁹ W. Liedtke, dz. cyt., s. 9-10.

³⁸⁰ Zob. F.S. Jowell, dz. cyt., s. 62.

³⁸¹ Tamże, s. 61.

³⁸² Tamże.

³⁸³ Zob. F.S. Jowell, dz. cyt., s. 64-70.

³⁸⁴ S. Slive, *Introduction*, w: *Frans Hals*, dz. cyt., s. 10.

³⁸⁵ Zob. R. Ekkart, *Portraits in the Golden Age*, w: *Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals*, red. R. Ekkart, Q. Buvelot, przeł. B. Jackson, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, National Gallery Company, London, Waanders Publishers, Zwolle 2007, s. 28.

³⁸⁶ F.S. Jowell, dz. cyt., s. 61.

rozpoznawalnej na pierwszy rzut oka maniery Holendra. Traktując cytowaną już opinię Schreveliusa jako punkt wyjścia, Christopher D.M. Atkins proponuje jednym z kluczy interpretacyjnych, pozwalających zbliżyć się do twórczości Halsa, uczynić koncepcję „stylu jako sygnatury”³⁸⁷.

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 upodlonego i zawszawionego „Halsa żebraka”. Sądzę iż dzieje się tak dlatego, że 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 oceniany jest 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, wydaje się niezwykle atrakcyjne. Jedną z legend powtarza Jacek Kaczmarski, komentując swój wiersz *Portret zbiorowy we wnętrzu – Dom Opieki*³⁸⁸, odnoszący się do obrazu Hals a *Regentki Domu Starców w Haarlemie* z 1664, znajdującego się w haarlemskim Frans Hals Museum³⁸⁹:

³⁸⁷ Ch.D.M. Atkins, *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, s. 16.

³⁸⁸ J. Kaczmarski, *Portret zbiorowy we wnętrzu – Dom Opieki*, w: tegoż, *Wojna postu z karnawalem*, Wydawnictwo S.R., Warszawa 1997, s. 58: (wg obrazu F. Hals a) // Surowo na nas patrzą szafarki dni ostatnich / W milczeniu oskarżają, żeśmy się zestarzel. [...] // Objęły nas staruchy w wieczyste dożywocie – / Artystów deliryków, oślepych geografów, / Bezbronnych generałów, Chrystusów na Golgotcie, / Zbankrutowanych skąpców, odkrywców innych światów / Płynących krypą pryczy po swym przedśmiertnym pocie. [...]”. Innym utworem, w którym Kaczmarski odwołuje się do portretu zbiorowego Hals a jest wiersz *Portret zbiorowy w zabytkowym wnętrzu*. Zob. J. Kaczmarski, *Portret zbiorowy w zabytkowym wnętrzu*, tamże, s. 39.

³⁸⁹ P. Biesboer, *The Regentesses of the Old Men's Home in Haarlem*, w: *Painting in Haarlem 1500-1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, dz. cyt., s. 490-491.

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 tego domu starców³⁹⁰.

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 artysty³⁹¹. 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 przyznana³⁹². Jednak w 1665 roku Hals poręczył pożyczkę swojemu zięciowi – przypuszcza się, iż zrobił to dlatego, że 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 rok³⁹³. Oba płótna – na co uwagę zwracają badacze – zostały docenione przez współczesnych Halsowi, a później, w drugiej połowie XIX stulecia, przyczyniły się do ponownego odkrycia Holendra, który bardzo szybko włączony został do grona najwybitniejszych portrecistów europejskich.

Rembrandt pod skalpelem Grochowiaka³⁹⁴

Obok Halsa najważniejszym holenderskim twórcą portretów indywidualnych i grupowych był Rembrandt, który uznawany jest 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

³⁹⁰ 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_wnetrzu_dom_opieki.php, oprac. P. Konopacki [dostęp: 17 lutego 2012].

³⁹¹ Zob. S. Slive, dz. cyt., s. 16.

³⁹² Zob. I. van Thiel-Stroman, *Frans Franchoisz Hals*, dz. cyt., s. 178-184. Na ten temat zob. również: I. van Thiel-Stroman, *Chronologie*, w: *Frans Hals*, dz. cyt., s. 19-22.

³⁹³ 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*, dz. cyt., s. 488-489.

³⁹⁴ Nawiązuję tutaj do tytułu książki: *Rembrandt Under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp Dissected*, red. N. Middelkoop, P. Noble, J. Wadum, B. Broos, wstęp F.J. Duparc, Mauritshuis, The Hague 1998.

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 Tulpa*, gdzie podobieństwo ubiorów i twarzy utrudnia indywidualizację, wrażenie ruchu jest przemożne. Jak mu się to udało? Przez malowanie podobnych do siebie twarzy niemal wyłącznie piórkami nieznacznych odcieni. 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 z życzeniami cechów czy bractw, a on patrzy na nie okiem podpatrującego przez szczelinę w nieomkniętych drzwiach³⁹⁵.

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, wyłożonym 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 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

³⁹⁵ G. Herling-Grudziński, *Rembrandt w miniaturze*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą 1989-1992*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 175.

automatycznej aranżacji pojedynczych portretów jako obrazu, jest raczej przedstawieniem pewnej liczby niezależnych członków organizacji społecznej³⁹⁶.

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 centrum kompozycji. Są one bowiem przede wszystkim portretami zbiorowymi. Zwłoki – historycy sztuki nie mają co do tego wątpliwości – znalazły się tam jako swego rodzaju rekwizyt:

Zaden 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 *pralector 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 anatomii³⁹⁷.

Riegl zwraca uwagę na to, że portrety zbiorowe – inaczej niż inne „holenderskie” gatunki – nie rozpowszechniły się poza granicami Zjednoczonych Prowincji³⁹⁸. Badacz stwierdza, że z tego powodu portret grupowy traktować należy jako „najbardziej typową i tym samym, z punktu widzenia historii sztuki, najważniejszą formę malarstwa holenderskiego, właśnie dlatego, że tak radykalnie odbiega od współczesnej sztuki”³⁹⁹. Luuc Kooijmans stawia tezę – jak sądzę – 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 miejsce⁴⁰⁰.

³⁹⁶ A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, przeł. E.M. Kain, D. Britt, wstęp W. Kemp, Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 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*, Fordham University Press, New York 2007.

³⁹⁷ 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*, dz. cyt., s. 38.

³⁹⁸ Zob. A. Riegl, dz. cyt., s. 61.

³⁹⁹ Tamże, s. 64.

⁴⁰⁰ L. Kooijmans, *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*, przeł. D. Webb, Brill, Leiden, Boston 2011, s. 83.

Przełom w sposobie postrzegania lekcji anatomii nastąpił dopiero dwa stulecia później – w XIX wieku. Z jednej strony mamy wówczas do czynienia z unaukowieniem i większą specjalizacją zabiegów anatomicznych, z drugiej jednak to właśnie wtedy rodzi się „tabu sekcji zwłok”⁴⁰¹. Wydaje mi się, że jako literacki wyraz napięcia między siedemnastowieczną wizją lekcji anatomii a nowoczesnymi modelami percepcji portretu zbiorowego, przedstawiającego sekcję zwłok, potraktować można wiersz 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 napęczyło na nim
Niech pan z prawicy
Zechce
Łagodnie zsupłać maskę

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

⁴⁰¹ J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 1, s. 89.

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 upadnie⁴⁰²

Nie można powiedzieć, by Grochowiak ignorował siedemnastowieczną tradycję. W jego wierszu pojawiają się wyraźne sygnały wskazujące na to, że poecie znana była właściwa procedura dokonywania sekcji zwłok. Jest to, jak sądzę, pierwszy trop który pozwala postawić tezę, że Grochowiak nie odnosi się – jak zwykło 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 fragmencie⁴⁰³, 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 *prælector anatomiae*, kieruje do jednego z

⁴⁰² S. Grochowiak, *Lekcja anatomii (Rembrandta)*, w: tegoż, *Agresty*, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 39-40.

⁴⁰³ Obraz uległ częściowemu zniszczeniu w wyniku pożaru w roku 1723. Zamyśl 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, dz. cyt., s. 25-26; A. Riegl, dz. cyt., s. 279.

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”⁴⁰⁴. 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 ukazane zostały 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 Chrystusa* znajdującego się w Pinacoteca di Brera w Mediolanie, którego pod koniec XV wieku namalował Andrea Mantegna⁴⁰⁵. 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”⁴⁰⁶. 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”⁴⁰⁷. 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 Holandii⁴⁰⁸. Sekcję zwłok jako *praelector anatomiae* przeprowadzał Frederik Ruysch, następca Jana Deijmana:

⁴⁰⁴ N.E. Middelkoop, dz. cyt., s. 25.

⁴⁰⁵ Zob. W.S. Heckscher, *Rembrandt's „Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp”. An Iconological Study*, New York University Press, New York 1958, s. 150; K. Clarck, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, John Murray, London 1966, s. 93-97; J. Leociak, dz. cyt., s. 97; G. Schwartz, *Rembrandt Universe. His Art, His Life, His World*, Thames & Hudson, London 2006, s. 167-169; A. McNeil Kettering, *Rembrandt's Group Portraits*, Waanders Publishers, Zwolle 2006, s. 35.

⁴⁰⁶ N.E. Middelkoop, dz. cyt., s. 38.

⁴⁰⁷ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 207.

⁴⁰⁸ Zob. O. Tokarczuk, *Bieguni*, WL, 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”.

Ruysch pojawił się w towarzystwie dwóch pomocników. Oni to, po krótkim wstępie profesora, jednocześnie z obu stron odsłanili ciało.

[...]

Pierwsze cięcie poprowadził fachowo wzdłuż powłok brzusznych [...] – Ta oto młoda kobieta została powieszona – mówił Ruysch i uniósł 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 rozbierał skomplikowany zegar. Groza śmierci umykała. Nie ma się czego bać. Jesteśmy mechanizmem, czymś w rodzaju zegara Huygensa⁴⁰⁹.

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”⁴¹⁰. 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 Waag⁴¹¹ wykłady, dyskusje, pokazy wiwisekcji zwierząt, 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 zawczasu⁴¹², czy nawet – jak twierdził dziś i w co trudno było uwierzyć – dwa lata wcześniej, i tylko on nie musiał bać się letnich upałów⁴¹³.

⁴⁰⁹ Tamże, s. 225-227.

⁴¹⁰ N.E. Middelkoop, dz. cyt., s. 26.

⁴¹¹ Na temat amsterdamskiej Wagi jako miejsca nowego teatru anatomicznego, w którym w 1691 roku odbyła się inauguracyjna, trwająca dwa tygodnie, publiczna lekcja anatomii przeprowadzona przez Ruyscha zob. L. Kooijmans, dz. cyt., s. 199-206.

⁴¹² Zob. tamże, s. 44-49, 71-78; N.E. Middelkoop, dz. cyt., s. 28.

⁴¹³ O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 228.

Grochowiak – podobnie jak Tokarczuk – zwraca uwagę na to, że lekcja anatomii odbywa się, jak to było w zwyczaju, zimą. Niska temperatura sprawia bowiem, że spowolniony zostaje proces rozkładu zwłok⁴¹⁴. Zostało to zasygnalizowane w ostatnim wersie utworu: „Za chwilę śnieg upadnie”. Nie mamy też wątpliwości, że reprezentowana przez Rembrandta sekcja zwłok przeprowadzona została 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 *praelector* gildii] w teatrze anatomicznym, w sumie trzy lekcje⁴¹⁵.

Nazwisko Jorisa Fonteijna zostaje z urzędniczą skrupulatnością odnotowane, jednak skazaniec nie jest potraktowany podmiotowo. Powieszony został 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 się go z tego, co ludzkie. *Praelector* sugeruje „Więc wpierw odrzućmy to / Co napęczyło 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” zdejmowane są „Ligniną / Jałowioną”, zaś punktem dojścia dehumanizacyjnego procesu staje się usunięcie śladów cierpień, które narosły na zwłokach – oplatającą je „Siatkę krzywd” nawija się jak wełnę.

Na uprzedmiotowienie opisywanego przez poetę ciała zwracał już uwagę Jacek Łukasiewicz⁴¹⁶, z kolei Jacek Leociak, analizując metaforykę utworu, pisze o wykorzystanym przez Grochowiaka zabiegu estetyzacji sekcji zwłok⁴¹⁷. Centralnym elementem okazuje się przedmiot anatomiczny, nie zaś właściwy temat Rembrandtowskiego dzieła, czyli

⁴¹⁴ Zob. N.E. Middelkoop, dz. cyt., s. 15; J. Leociak, dz. cyt., s. 90.

⁴¹⁵ *Data from the City Archives of Amsterdam*, w: W.S. Heckscher, dz. cyt., s. 192.

⁴¹⁶ J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 50-51.

⁴¹⁷ J. Leociak, dz. cyt., s. 98.

uwiecznieni na portrecie zbiorowym przedstawiciele Gildii Chirurgów w Amsterdamie. Jak podkreślają Martin Kemp i Marina Wallace, holenderskich obrazów przedstawiających lekcje anatomii nie należy traktować jako dosłownych reprezentacji sekcji zwłok, ale jako dzieła kommemoratywne, ukazujące chirurgów jako uznanych znawców ludzkiego ciała⁴¹⁸, 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 trup⁴¹⁹.

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 maniery Halsy. 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 w sztuce potraktowany został człowiek. Sądzę, iż 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.

⁴¹⁸ Zob. M. Kemp, M. Wallace, *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Hayward Gallery Publishing, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2000, s. 25.

⁴¹⁹ 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 zagłada / w zboląłą wątrobę, / w woreczek żółci, w serca / miodowe biesiady? // Aż wreszcie nóż rzeźnicki / obnaża to wszystko, / ręką doktora Tulpa / skórą do tych posług – // – wnętrza wielkich i małych, / świętych i zbrodniarzy, / u niektórych zgrzytając / nawet o... / kręgosłup”. T. Kubiak, *Lekcja anatomii*, w: tegoż, *Wiersze i obrazy*, Arkady, Warszawa 1973, s. 28.

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 przodu”⁴²⁰. Lustro, stanowiące część malarskiej reprezentacji, uznawane było 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 wanitatywna wymowa zepchnięta zostaje na drugi plan, a czasem wręcz unieważniona. Zadaniem portrecisty jest bowiem namalowanie portretu – oddanie wyglądu, charakterystycznych fizjonomicznych cech przedstawianego człowieka. A ponieważ pozującym jest sam 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 IV tomu monumentalnego *A Corpus of Rembrandt Paintings*, otwiera stwierdzeniem: „Z pewnością autoportret, z samej swojej natury, jest autografem”⁴²¹. Autoportret jest zatem 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”⁴²². W ówczesnym inwentarzach ani razu nie pojawia się słowo „autoportret”. Nie istnieje też samo pojęcie,

⁴²⁰ Cyt. za: E. van de Wetering, *The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits*, w: *Rembrandt by Himself*, red. Ch. White, Q. Buvelot, Waanders Publishers, Zwolle 1999, s. 11.

⁴²¹ E. van de Wetering, *Rembrandt's Self-Portraits: Problem of Authenticity and Function*, w: *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV The Self-Portraits*, red. E. van de Wetering, współudział K. Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel, współpraca P. Broekhoff, M. Franken, L. Peese Binkhorst, przeł. J. Kilian, K. Kist, M. Pearson, Stichting Foundation, Rembrandt Research Project, Springer, Dordrecht 2005, s. 89.

⁴²² Tamże, s. XXV.

nierozerwalnie związane z nowoczesną wizją osobowości artysty, której korzenie tkwią w dziewiętnastowiecznym indywidualizmie. De Bie, pisząc o malarzu przedstawiającym swoją podobiznę, nie używa jednak 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 twarzy», «głowy»”⁴²³. W tym sensie fakt, że na płótnie uwiecznił się sam malarz, 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 dziewiętnastym stuleciu interpretacje serii autoportretów Rembrandta jako świadomej i konsekwentnej autoanalizy, wiwisekcji „ja”, należy uznać za anachronizm⁴²⁴. Jako tego rodzaju odczytanie, niezgodne z siedemnastowieczną konwencją, potraktować trzeba tezę polskiego filozofa, Henryka Elzenberga, który stawia znak równości między autoportretami Rembrandta i *Dziennikiem intymnym* Henri-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: patrzą 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 p r z e s k a k u j e to co powierzchowne lub obojętne, by 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 wyczuwany *den Grübler*, autoanalistę sondującego, nicującego. Jesteśmy o sto mil od Tycjana; ta seria Rembrandtowska to prawie coś takiego jak *Dziennik* Amiela⁴²⁵.

⁴²³ 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*, Edition Minerva, Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 2001, s. 84. Na ten temat zob. również: Y. Kobayashi-Sato, *The Portrait and the „Tronie” as Seen in the Art of Rembrandt*, przeł. Y. Yamasaki, w: *Faces of the Golden Age. Seventeenth-Century Dutch Portraits*, English Supplement, red. E. de Jongh, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag 1994, s. 11-16; J. van der Veen, *Faces from Life: „Tronies” and Portraits in Rembrandt’s Painted Œuvre*, w: *Rembrandt: a Genius and His Impact*, red. A. Blankert, National Gallery of Victoria, Melbourne, Art Exhibitions Australia Limited, Sydney, Waanders Publishers, 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*, red. A. Kofuku, The National Museum of Western Art, Tokyo 2004, s. 95-109; F. Gottwald, *The Head of Christ in the Context of the „Tronie”*, w: *Rembrandt and the Face of Jesus*, red. L. DeWitt, przedm. S. Slive, Philadelphia Museum of Art, Musée du Louvre, Paris, Detroit Institute of Art, Philadelphia 2011, s. 147-159.

⁴²⁴ Na ten temat zob. A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.

⁴²⁵ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Znak, Kraków 1994, s. 121.

Filozof szczególną uwagę zwraca na oczy portretującego się w młodzieńczym 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 nastawiony jest przede wszystkim na analizę stanów emocjonalnych przedstawianego na płótnie człowieka, to, portretując siebie, musi skoncentrować się na własnej podmiotowości. Jego spojrzenie – mimo iż 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”⁴²⁶.

Elzenberg, umieszczając autoportrety Rembrandta w kontekście rozważań nad kondycją nowoczesnego podmiotu, przeciwstawia je dziełom Tycjana⁴²⁷. Okazuje się jednak – podkreśla 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, posłużyć może namalowany w 1640 roku *Autoportret* znajdujący się obecnie w National Gallery w Londynie), ale także charakter jego sygnatury był wyraźnym nawiązaniem do słynnych poprzedników. Alpers twierdzi, że Rembrandt chciał w ten sposób zrównać się z włoskimi

⁴²⁶ A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, w: tejże, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, WUW, Warszawa 2008, s. 182.

⁴²⁷ Pomysł, by porównać portrety Tycjana z dziełami Rembrandta zrodził się w trakcie wizyty w wiedeńskiej Galerii Cesarskiej 16 czerwca 1918 roku. 17 czerwca 1918 roku Elzenberg zanotował: „Wczoraj Galeria Cesarska. Osiem portretów Tycjana; wspaniały materiał dla psychologa. Trzy są całą 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 głupszy od swego pana. Ten portret to już satyra, a największą zapewne satyra na ludzką naturę 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. [...] Tycjan był dla mnie długo malarzem *par excellence*; dziś «mój» aż tak może już nie jest; zawsze jednak pod jego to znakiem to zwiędzanie rozpoczynałem. Co o nim myślę w tej chwili? No, źle to nie wypada, na pewno. W scenach religijnych, przy pewnym – zrozumieliśmy! – 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, dz. cyt., s. 118-120.

mistrzami, umieścić się w panteonie artystów europejskich⁴²⁸. 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, Tycjanowi czy Rafaelowi, którzy stali się powszechnie znani pod samymi imionami, z pominięciem nazwisk czy przydomków (Buonarroti, Vecellio, Sanzio lub Santi)⁴²⁹.

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 sławę artysty – nieprzypadkowo Van de Wetering siódmą część eseju otwierającego katalog wystawy⁴³⁰ *Rembrandt by Himself* (1999) zatytułował *Fame as a Spur to Producing Self-Portraits*⁴³¹. Jednym ze sposobów podkreślenia własnej pozycji było portretowanie siebie jako sławnej postaci historycznej.

Tego typu malarskie reprezentacje uznawane są 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”⁴³². 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

⁴²⁸ Zob. S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, s. 73, 69. Na ten temat zob. również: K. Clarck, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, John Murray, London 1966, s. 123-130.

⁴²⁹ E. van de Wetering, *Rembrandt – inna biografia*, przeł. Z. Żygulski Jun., „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33, s. 7.

⁴³⁰ Wystawa *Rembrandt by Himself* prezentowana była w dwóch miejscach: od 9 czerwca do 5 września 1999 w National Gallery w Londynie i od 15 września 1999 do 9 stycznia 2000 w Mauritshuis w Hadze.

⁴³¹ E. van de Wetering, *The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits*, dz. cyt., s. 27-28.

⁴³² P.C. Sutton, *Rembrandt and the Portrait Historié*, w: *Rembrandt's Late Religious Portraits*, red. A.K. Wheelock Jr., P.C. Sutton, współpraca V. Manuth, A.T. Woollett, National Gallery of Art, in association with The University of Chicago Press, Washington, Chicago 2005, s. 57-67.

dążenie do reinterpretacji przeszłości, ponownego przeżycia jej, ale jako komentarz do teraźniejszości.

Jednym z dzieł Rembrandta, które uznać możemy za *portrait historié*, jest *Autoportret jako apostoł Paweł* (1661), znajdujący się w Rijksmuseum w Amsterdamie⁴³³. 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”⁴³⁴. 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 sekciarstwem i frakcyjnością. Snuto również przypuszczenia, że Rembrandt miał reprezentować koncyliacyjną postawę tych, którzy starali się przerzucić most pomiędzy 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 pomiędzy chrześcijanami a Żydami. Tę hipotezę wzmacnia też fakt, że tak wielu Żydów i postaci ze Starego Testamentu zostało wyobrażonych w obrazach Rembrandta z ewidentną sympatią⁴³⁵.

Arthur K. Wheelock podkreśla, że autoportret ten powstał w czasie, kiedy Rembrandt zajęty był 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. Namalowany w 1661 roku portret własny jest więc odpowiedzią Rembrandta na przesłanie chrześcijaństwa⁴³⁶. 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,

⁴³³ Na temat *Autoportretu jako apostoł Paweł* zob. H.P. Chapman, *Rembrandt's Biblical Roles*, w: tejże, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton University Press, Princeton 1990, s. 120-127.

⁴³⁴ A.K. Wheelock Jr., *Self-Portrait as the Apostle Paul*, w: *Rembrandt's Late Religious Portraits*, dz. cyt., s. 109. Zob. również opis obrazu w *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV The Self-Portraits*, dz. cyt., s. 546-547.

⁴³⁵ E. van de Wetering, *Rembrandt – inna biografia*, dz. cyt., s. 12. Na temat Ben Izraëla zob. S. Nadler, *The Unhappy Rabbi*, w; tegoż, *Rembrandt Jews*, University of Chicago Press, Chicago, London 2004, s. 104-143.

⁴³⁶ Zob. A.K. Wheelock Jr., dz. cyt., s. 109.

jego historyczne znaczenie, ale by – odwołując się do jego poglądów – dać wyraz własnym przekonaniom religijnym.

W kontekście rozważań nad gatunkiem *portrait historié* chciałabym przyjrzeć się także *Autoportretowi jako śmiejący się Zeuxis* (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 analizy prac siedemnastowiecznych teoretyków sztuki: Karela van Mander i Samuela van Hoogstratena) dowodzi⁴³⁷, że Rembrandt, portretujący się jako Zeuxis, chce nam dać do zrozumienia, iż jest współczesnym Zeuksisem, czyli artystą, który do perfekcji opanował oddawanie ludzkich emocji w farbie⁴³⁸. 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 późniejszego, bo pochodzącego z 1685 roku, obrazu ucznia Rembrandta, Aerta de Geldera, przedstawiającego tę samą scenę⁴³⁹. Tytuł nadany obrazowi przez historyków sztuki: *Autoportret jako śmiejący się Zeuxis* 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 emocjonalnych⁴⁴⁰.

⁴³⁷ Van de Wetering odrzuca przy tym hipotezę Alberta Blankerta, który chce widzieć w autoportrecie śmiejącego się Rembrandta odniesienie do XVII-wiecznych sporów estetycznych. Zob. A. Blankert, *Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty*, w: *Album Amicorum J.G. van Gelder*, red. J. Bruyn, J.A. Emmens, E. de Jongh, D.P. Snoep, Martinus Nijhoff, The Hague 1973, s. 32-39.

⁴³⁸ E. van de Wetering, *Rembrandt's Self-Portraits: Problem of Authenticity and Function*, dz. cyt., 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 University Press, Amsterdam 2008, s. 214-215.

⁴³⁹ Zob. A. Golahny, *Defying Mortality: „Zeuxis Laughing”*, w: tejże, *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, s. 199-205.

⁴⁴⁰ Taką interpretację dodatkowo uzasadniać mogła 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*, Martinus Nijhoff, the Hague 1953, s. 15. Polski przekład komentowanego przez Slive'a fragmentu autobiografii Huygensa (datowanej na lata 1629-1631) znaleźć można w książce *Rembrandt w oczach współczesnych*, przeł. i oprac. J. Michałkova, J. Białostocki, wstęp M. Walicki, PIW, 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 pomnę tyle innych postaci budzących podziw, przedstawionych na jednym obrazie – jednego, powtarzam, Judasza,

W tym kontekście koloński autoportret należałoby potraktować jako próbę wskazania historycznych (w tym przypadku antycznych) korzeni artystycznego projektu Rembrandta⁴⁴¹, postrzegającego swoje malarstwo jako kontynuację klasycznych wzorów, kontynuację, która – wskazuje Van de Wetering, a za nim Antoni Ziemia – powinna być rozumiana jako *aemulatio*⁴⁴².

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 absurdalności 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”⁴⁴³.

„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

oszałego, zawodzącego, błagającego o łaskę, którego twarz wyraża nadzieję, chociaż on sam nie spodziewa się łaski; dalej jego straszną twarz, włosy w nieładzie, rozdartą szatę, załamane ręce dłonie zaciśnięte aż do krwi, kolano obsunięte w gwałtownym ruchu, całą postać skuloną wobec okrucieństwa budzącego współczucie. Chciałbym, ażeby ludzie nieświadomieni, 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, gołowas zebrał w jednej postaci – sam mówię o tym zdumiony – i sposób, w jaki to wszystko przedstawił”.

⁴⁴¹ Na ten temat zob. E. van de Wetering, *The Creation of Pictorial Idea*, w: tegoż, *Rembrandt. The Painter at work*, wyd. 2 popr., Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, s. 75-89.

⁴⁴² Zob. E. van de Wetering, *Rembrandt – inna biografia*, dz. cyt., s. 14; A. Ziemia, *Nowa wizja osobowości i twórczości Rembrandta: dwie wystawy Roku Rembrandtowskiego (i jeden obraz polski)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33, s. 37.

⁴⁴³ A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, dz. cyt., s. 194.

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 Rembrandta – pisze Guze – to jego autoportrety stanowią ilustrację życia niemal idealną. Życia, z którego można by ułożyć przypowieść zdolną uradować serce Eklezjasty. Jest to przykładowa droga od posiadania do wyzucia, do sławy do zapomnienia, od szczęścia do nieszczęścia, zstępująca w porządku ziemskim, wstępująca w wyższym porządku”⁴⁴⁴. 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, świateł i cieni efekty, które pomnażały ją o tyle wyrazów, ile jej nakazał, i zwielokrotniały satysfakcję jej właściciela. Rzucił 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 pancerzu* z 1629, Haga) do pierwszego rozdziału malowanej autobiografii. (NPS, s. 112)

Kluczem interpretacyjnym do odczytania wczesnej twórczości Rembrandta Guze uczyniła pojęcie teatralizacji artystycznych zabiegów i teatralności przedstawień. W ten sposób pisarka tłumaczy celowe aktorskie zabiegi Rembrandta związane z oddawaniem ekspresji twarzy, ułożeniem włosów⁴⁴⁵, doborem akcesoriów, grą światłem i cieniem⁴⁴⁶,

⁴⁴⁴ J. Guze, *Narcyz przed sztalugami*, w: tejże, *Twarze z portretów*, PIW, Warszawa 1974, s. 111. Dalej jako NPS.

⁴⁴⁵ Na temat fryzur w siedemnastowiecznym malarstwie zob. M. de Winkel, „*Une varia 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*, red. W. Kloek, Pinacothèque de Paris, Paris 2011, s. 58-65.

⁴⁴⁶ 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*”, będący cyklem sześciu miniatur poetyckich odnoszących się do obrazów Holendra, pisarz otwiera

nadającą aurę tajemniczości malarskim reprezentacjom⁴⁴⁷. Te niezwykle umiejętności świadczą o wszechstronności, której przejawy widoczne są od samego początku kariery Holendra. Eseistka stawia zatem tezę⁴⁴⁸ mówiącą, że portretujący się Rembrandt świadomie odgrywał wymyślone wcześniej role. Podobne wnioski wyciąga Guze z analizy dzieł, składających się na kolejny rozdział „malowanej autobiografii” artysty:

Ten to szczęśliwy posiadacz, ten miłośnik rzeczy (których niepoohamowane pożądanie miało doprowadzić go do bankructwa) pojawia się na portretach. W hełmach, w wielkich aksamitnych beretach, w fantazyjnych 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 przymierzania 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 biła 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 zainteresowana jest 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 nie ponad beret i pelerynę z łańcuchem zawieszonym na ramionach. W drugiej połowie lat 30-tych XVII wieku zauważalny jest rozwój, szczególnie wyraźny w rytowanych

całością 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: tegoż, *Czarna skrzynka*, Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2006, s. 140.

⁴⁴⁷ Na znaczenie tego zabiegu w nowoczesnych interpretacjach serii autoportretów Rembrandta zwraca uwagę A. Rosales Rodríguez, *Autoportret Rembrandta – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, dz. cyt., s. 184: „aura tajemnicy, którą Rembrandt osiągnął już we wczesnych autoportretach (*Artysta rysujący w towarzystwie Saskii*) za pomocą motywu zacienionych oczu, była pierwszym rozpoznawalnym, czytelnym jako *rembrandtesque*, przynajmniej już w drugiej połowie XVIII wieku, elementem portretu romantycznego artysty. Ów «światłocienowy trik» sugerował nieznane, niezbadane obszary duszy, melancholię, ale też swoisty dystans do świata i spojrzenie «w głąb»”.

⁴⁴⁸ 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: tejże, dz. cyt., s. 34-57.

autoportretach, w kierunku strojów bardziej detalicznych, przypominających autentyczne szesnastowieczne ubiory⁴⁴⁹.

Guze stawia tezę, że ubiór Rembrandta z jednej strony traktować trzeba jako element teatralnego projektu malarza, z drugiej zaś jako przejaw kolekcjonerskiej manii Holendra. W tej pasji zbieractwa eseistka widzi wyraz jego umiłowania przedmiotów (co przyczyniło się później do finansowej ruiny). W tym kontekście portrety własne Rembrandta interpretować można 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 zmagañ, 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 wyrażona zostaje 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 rozmachu, wigoru, 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 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 historié*:

⁴⁴⁹ M. de Winkel, *Rembrandt's Clothes. Dress and Meaning in His Self-Portraits*, w: tejże, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt Paintings*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, s. 164.

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 stronie, księga ta głosi: „Gdym był dziecięciem, mówiłem jako dziecko, rozumiałem jako dziecko, myślałem jako dziecko; lecz gdy stałem się mężem, wyniszczyłem, co było dziecinne”. (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 Demokryta⁴⁵⁰:

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 postaw 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, kłeski, rozpacz 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 zwiroteczale 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 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 rzeczywiście materii, także od tego, co możemy nazwać materią malarską. Śmiech pogodzonego z życiem starego Rembrandta pisarka traktuje jako swoiste podsumowanie, uspołnienie rekonstruowanej biografii⁴⁵¹. Przemiana, o której wspomina

⁴⁵⁰ Zob. W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quarterly” 1944, nr 7, s. 233-238. Guze w *Nocie* zamykającej *Twarze z portretów* zaznacza, że interpretacja „autoportretu Rembrandta z 1668” oparta została „na tekście W. Stechowa *Rembrandt-Democritus*”. J. Guze, *Twarze z portretów*, dz. cyt., s. 144.

⁴⁵¹ Swoją interpretację serii autoportretów jako autobiografii Rembrandta powtarza Guze (w nieco krótszej formie) w późniejszym esej, zatytułowanym *Wokół Rembrandta*: „Czy porzucił kiedykolwiek grę z lustrem, przed którym stawał od wczesnej młodości, aktor w sześćdziesięciu rolach granych przed samym sobą? W

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 Zwiercadle 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”⁴⁵². Świadomość Różewicza-pisarza kształtowała się pod ogromnym wpływem dzieł poznawanych w światowych galeriach. Mimo iż 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 wewnątrz 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”⁴⁵³. Różewicz wymienia najważniejsze i najbogatsze europejskie zbiory. Poznawanie tych kolekcji było dla niego wyjątkowym etapem studiów z zakresu historii sztuki. Spotkania

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, czujący, o pytającym spojrzeniu czarnych oczu w cieniu rozwichrzonych (kunsztownie) włosów, tajemniczy młodzieniec z zaciemioną 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 ukazuje się holenderski oficer w paradnym stroju, chwyt z koleczykiem 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 bezzębnymi ustami. Teraz, kiedy nie ma już wspaniałości, które tak namiennie gromadził i w które przebierał 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 nieziemskie światło jak ten nędzny strój i starcza, zniekształcona twarz z zamykającego autobioru portretu własnego z Kolonii, namalowanego na rok mniej więcej przed śmiercią. Na tym świecie pozostaje mu tylko namalowanie *Powrotu syna marnotrawnego*”. J. Guze, *Wokół Rembrandta*, w: tejsze, *Dialogi ze sztuką. Szkice*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 129-130.

⁴⁵² K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 118.

⁴⁵³ Tamże, s. 119.

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 narodzin dzieła sztuki w *atelier*. Nie przez przypadek Robert Cieślak, autor książki *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, włącza Różewicza „do grona poetów – krytyków sztuki”⁴⁵⁴.

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, miewałem ochotę pisać o malarstwie. [...] Ale teraz, kiedy przeczytałem tę opinię o Apollinaire, to trochę strach mnie obleciał, czy mam prawo wypowiadać się o malarstwie⁴⁵⁵.

Zastanawiające jest, dlaczego słowa Kahnweilera⁴⁵⁶ wywołały lęk Różewicza. Ze względu na zderzenie poetyckiej rangi Apollinaire’a z niską oceną jego znajomości kubizmu czy może z uwagi na poruszony w ten sposób szerszy problem weryfikacji uwag literatów

⁴⁵⁴ R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 148.

⁴⁵⁵ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, w: T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, WL, Kraków 2009, s. 472.

⁴⁵⁶ 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. Stell, wstęp A. Fermigier, przekł. wstępu, rozm. niepubl. i epilogu M. Szczurek, Wydawnictwo Dęby Rogalińskie, 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 Picassa», i pisze on dalej: «Pierwsze obrazy były dziełem Georges’a Braque’a». [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”.

piszących o malarstwie? Dla Różewicza problem ten okazuje się nierozzerwalnie związany z kwestią medium artystycznego. Przywołując swoje spotkania z Marią Jareńką, 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»”⁴⁵⁷. Różewicz zdaje się wyciągać 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 teraz potrafi zadowolić się wyłącznie patrzeniem: „Mnie teraz wystarczy sam obraz. Nie potrzebuję o nim mówić”⁴⁵⁸.

Dodatkową komplikacją jest fakt, że kontemplowanie dzieła malarskiego skłania do refleksji, które okazują się zbieżne z przemyśleniami rodzącymi 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”⁴⁵⁹. Różewicz tworzy definicję 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”⁴⁶⁰, odnosząc go wyłączenie do pewnego rodzaju malowideł (możemy

⁴⁵⁷ Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim, dz. cyt., s. 473.

⁴⁵⁸ Tamże, s. 475.

⁴⁵⁹ Tamże, s. 477.

⁴⁶⁰ 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.

się domyślać, że chodzi mu o dzieła, które sam uznaje za dobre) – nie każdy obraz jest przecież „rodzajem wiersza milczącego”. W Simonidesowskim aforyzmie podkreślona zostaje odmienność dwóch artystycznych dziedzin. Różnica między malarstwem a poezją polegałaby na tym, że te same refleksje oddawane są 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, 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 wykonywane⁴⁶¹.

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 niewyraźne bez słów, za pomocą milczenia. Pisarz, jak sam przyznaje, starał się rozważyć ten problem w jednym ze swoich utworów poetyckich:

Kiedys 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 wylaniająca się jakby z jakichś żółtych, przyciemnionych powijków... 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 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 kiedys, 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

Wysłouch, „*Ut pictura poesis*” – stara formuła i nowe problemy, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, słowo/obraz terytoria, 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”.

⁴⁶¹ K. Bartol, dz. cyt., s. 24.

niemową?” – takim jak Nikifor Krynicki, którego spotkałem tylko raz w życiu, 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?”⁴⁶².

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 przez badaczy 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”⁴⁶³.

Różewicz opowiada Nowosielskiemu o dwóch spotkaniach z kolońskim autoportretem. Za refleks pierwszej wizyty (Różewicz wskazuje właściwe muzeum) uznać można, pozostawiony bez komentarza, fragmencik *Tarczy z pajęczyny*, pisanej w grudniu 1963 roku: „W Kolonii śmieje się stary bezzębny Rembrandt”⁴⁶⁴. 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 zarejestrowana była 28 marca 1993 roku, możemy przypuszczać, że pierwsze prace nad *Zwierciadłem* Różewicz musiał podejmować już na początku lat 90-tych XX wieku. Spójrzmy na ten wiersz:

po latach zgiełku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy

⁴⁶² Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim, dz. cyt., s. 476-477.

⁴⁶³ Mimo iż dwa inne autoportrety są datowane na rok 1669, to właśnie haski obraz jest ostatnim znanym portretem własnym Rembrandta. Zob. *Rembrandt by Himself*, dz. cyt., s. 229.

⁴⁶⁴ T. Różewicz, *Tarcza z pajęczyny*, w: tegoż, *Proza*, t. 1, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 252.

ich odbicia milczą

Rembrandt

w powijkach starości

bezzębny

przeżuwa mnie

śmieje się

odslonięty

w Wallraf Museum

czemu nie zostałeś

niemową malarzem

Nikiforem Krynickim

wyniszczone przez czas rysy

rysują naszą wspólną

twarz

twarz którą widzę teraz

widziałem na początku

ale jej nie przewidziałem

lustro ukryło ją w sobie

żywe młode

teraz poczerwiałe

martwe

umiera

bez odbicia

światła

oddechu⁴⁶⁵

Historycy sztuki, wskazując na utożsamienie Rembrandt-Zeuksis, pośrednio udzielili odpowiedzi na pytanie, dlaczego Rembrandt zdecydował, by ukazać się w antycznej masce⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ T. Różewicz, *Zwierciadło*, w: tegoż, *Poezja*, t. 4, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 36-37.

⁴⁶⁶ W tym kontekście nie do zaakceptowania jest propozycja, którą przedstawił J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji*, w: tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, PWN, Warszawa 1982, s. 315-326, który twierdzi, że Rembrandt nie maluje kobiety w podeszłym wieku, ale rzeźbę, przedstawiającą postać *Terminusa*, będącą symbolem nieuchronnej śmierci. Odczytanie to wykorzystuje w swojej interpretacji Różewiczowski *Zwierciadła* M. Mrugałski, *Praktyka malarzy i poetów*, w: tegoż, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Universitas, Kraków 2007, s. 229: „Owszem, podmiot spekuluje o starości, śmierci, podobnie jak autoportret prawdopodobnie przechowuje wizerunek malarza przed posągiem Terminusa, który z

Ja chciałabym teraz zastanowić się nad tym, jakiej odpowiedzi na pytanie, z czego śmieje się holenderski artysta, udzielił Różewicz. Spróbujmy zatem przyjrzeć 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 – jak zaznaczałam wcześniej – od koncepcji wiersza jako ekfrazy, ale o podjęcie swoistej gry z płótnem, wejście z nim w dialog.

Za pierwszy krok uznać można 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 słów⁴⁶⁷. 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 potraktować należy jako zarzuty samego Różewicza. W tym sensie poeta jest – podobnie jak portretujący się „w powijakach starości” Rembrandt – głęboko autoironiczny. Pełne utożsamienie z Holendrem odbywa się wyłącznie na płaszczyźnie egzystencjalnej (Mieczysław Porębski pisze wręcz o „własnym rembrandtowskim autoportrecie” Różewicza⁴⁶⁸): „wyniszczone przez czas rysy / rysują naszą wspólną / twarz” – czytamy w *Zwierciadle*. Ta jedność wynika z uświadomienia sobie własnej starości.

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”.

⁴⁶⁷ Por. T. Różewicz, *Słowo i milczenie*, w: tegoż, *Proza*, t. 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, 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”.

⁴⁶⁸ 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 wsłuchiwanie 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, WL, Kraków 1998, s. 10.

Georg Simmel twierdzi, że geniusz Rembrandta w szczególny sposób ujawnia się w malowanych przez Holendra portretach starych ludzi – są one, jego zdaniem, „najbogatsze i najbardziej ujmujące” dlatego, że „widać w nich maksimum przeżytego życia”⁴⁶⁹. 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 reakcją: „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”⁴⁷⁰. Różewiczowski wyznanie: „twarz którą widzę teraz / widziałem na początku / ale jej nie przewidziałem” staje się bliskie idei „jedności totalnego indywidualnego życia”⁴⁷¹ 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 do malarstwa (tego największego), nie przechodzi pomyślnie próby milczenia, ciszy, nazwanej przez Różewicza „zwierciadłem [...] wierszy”. Dlatego lustro starego poety „poczerwiałe / 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”⁴⁷². Zdaniem badaczki, mnożące odbicia lustro wartościowane jest negatywnie. Lustro, inaczej niż milczące zwierciadło, jest jak nałożona na obraz szyba, która uniemożliwia kontakt „twarzą w twarz” z dziełem⁴⁷³ – w bezpośrednim obcowaniu ze sztuką

⁴⁶⁹ G. Simmel, *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, przeł. W. Zahaczewski, przekł. przejrzała K. Najdek, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 7, s. 109.

⁴⁷⁰ G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, München 1925, s. 89. Cyt. za: A. Rosales Rodríguez, *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna interpretacja Źuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33, s. 256.

⁴⁷¹ G. Simmel, *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, dz. cyt., s. 119.

⁴⁷² A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 260.

⁴⁷³ Zob. M. Poprzęcka, *Obraz za szybą*, w: tejże, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 83, 101.

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
oglądać 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
oglądałem kilku Japończyków
nałożonych na uśmiech Mony Lisy
byli bardzo ruchliwi
Gioconda została unieruchomiona
w szklanej trumnie⁴⁷⁴.

Okazuje się zatem, że fakt, iż Różewicz w kolońskim autoportrecie ujrzał siebie, odczytywać można nie tylko metaforycznie, jako próbę identyfikacji ze starym malarzem, ale również bardzo dosłownie, jako dostrzeżenie własnego odbicia w chroniącej obraz szybie. Poglębia się zatem 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, zmuszony jest 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 słowa⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ T. Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, w: tegoż, *Poezja 3*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 339-340.

⁴⁷⁵ Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim, dz. cyt., s. 477.

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 na to, by Rembrandt śmiał się z niego. My zaś widzimy – co prawda – śmiech Rembrandta, ale słyszymy śmiech Różewicza.

Rembrandt zaslaniający lustro, czyli Grudziński dyskutuje z Alpers

W szkicu *Rembrandt w miniaturze* Gustaw Herling-Grudziński stawia tezę (podobną do Różewiczowskiej), że *Autoportret jako śmiejący się Zeuxis* 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, poczynając od młodzieńczego w kryzowanym kołnierzyku, kończąc na serii trzech z ostatniego pięciolecia przed śmiercią, nie jest dowodem czy podświadomym odruchem egotyzmu. Malarski egotysta – podkreśla Grudziński – nie spojrzałby 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)⁴⁷⁶

Grudzińskiemu nie chodzi jednak o to, by dowieść samoświadomości Rembrandta jako artysty⁴⁷⁷, ale jako człowieka. Hipoteza ta jest konsekwencją wieloletniej refleksji pisarza nad autoportretami Rembrandta. Właśnie tę grupę obrazów i rycin, będącą nie tylko istotną, ale również pokąźną częścią *œuvre* Holendra, Grudziński szczególnie podziwiał. „Na przykład u Rembrandta – wyznał w rozmowie z Włodzimierzem Boleckiem – szalenie fascynował mnie jego autoportret. Nie jeden, ale w ogóle sztuka autoportretu”⁴⁷⁸. Autor *Rembrandta w miniaturze* chce również widzieć w serii portretów własnych Holendra konsekwentne studia nad szczegółami wyglądu i ekspresją twarzy artysty. Ponadto –

⁴⁷⁶ Wszystkie cytaty według wydania: G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 1-12, red. Z. Kudelski, Czytelnik, Warszawa 1995-2002. Dalsze przytoczenia lokalizuję bezpośrednio w tekście. Po skrócie GH-G podaję numer tomu i numer strony.

⁴⁷⁷ Jeden z wczesnych autoportretów Rembrandta jako wyraz jego artystycznej samoświadomości przywołuje w swoim esej 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, a5, Kraków 2007, s. 35.

⁴⁷⁸ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 1997, s. 368.

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 chwytał 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 pogodnieje, albo w każdym razie nabiera cech męskiej akceptacji. W następnym roku, w autoportrecie z laską wraca akcent siły. Dwa autoportrety z roku 1660, z paletą i pędzlami przy sztalugach, w białej mycce na głowie, przesłonięte są cieniem rezygnacji. Wykres duchowej temperatury? Zapis psychologiczny trzyletnich zmagania?

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*, podobnie jak wcześniej Elzenberg czy Guze, postrzega portrety własne Rembrandta jako konsekwentnie prowadzoną malarską autoanalizę, jako rodzaj świadectwa: „wykres duchowej temperatury”, „zapis psychologicznych [...] zmagania”. Grudziński opatruje jednak znakiem zapytania te tak daleko idące wnioski. Z jednej strony jego interpretacja bliska jest anachronicznym, dziewiętnastowiecznym z ducha odczytaniom, w których seria autoportretów Rembrandta rozumiana jest jako wyraz samoświadomości nowoczesnego artysty, z drugiej jednak – pisarz zachowuje ostrożność. Pyta, nie stwierdza.

Szkic *Rembrandt w miniaturze* nie jest jedynym dowodem fascynacji twórczością Rembrandta. 11 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 aktorskimi. 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, spróbujemy 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 związane były z pracą nad przedstawianiem gestów, oddaniem sposobu poruszania się i emocji modelu oraz z doбором strojów, a także tworzeniem kompozycji obrazu. W ten sposób *atelier* staje się w pewnym sensie podobne do sceny teatralnej, gdzie postaci ustawiane są 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, iż artysta już na samym początku swojej kariery zainteresowany był teatralnością zachowania. Mają o tym świadczyć również wczesne portrety własne, które potraktować można jako studia ekspresji, afektów. W tym miejscu Alpers zwraca uwagę na znaczenie lustra, będącego jednym z podstawowych narzędzi artysty przedstawiającego na płótnie siebie. Za pośrednie źródło informacji na ten temat uznaje ona (podobnie jak czynią to inni historycy sztuki) relację ucznia Rembrandta, Samuela van Hoogstratena⁴⁷⁹. Stojący przed lustrem Rembrandt przeobraża się – zdaniem badaczki – w aktora. Dzięki dokonywanym zabiegom, wzajemnie wzmacniają się obie odgrywane przez niego role – malarza i modelu. 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 obserwować będą widzowie. Podsumowując swój wywód, Alpers stwierdza, że stworzony przez Rembrandta „retoryczny model” malarskiej reprezentacji polegał na wynalezieniu takiego sposobu przedstawiania postaci, który poruszałoby widza. Dlatego warsztat Holendra musiał

⁴⁷⁹ Polski przekład fragmentów *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* S. van Hoogstratena znaleźć można w książce *Rembrandt w oczach współczesnych*, dz. cyt., s. 60-64.

przeobrazić się w teatralną scenę, gdzie pozowanie do obrazu równoznaczne było z odgrywaniem roli⁴⁸⁰.

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 zdarciu przesłony „odgrywanej roli”. Aktor odpada gdzieś po drodze, zostaje tylko beznamiętny, przenikliwy i niekiedy bezlitosny widz. (GH-G 7, s. 96-97)

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 zapalem 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 jest przez malarza doprowadzony do skrajności. Rembrandt jako aktor ponosi bowiem nieustanną porażkę. Grudziński stara się dowieść, że

⁴⁸⁰ Zob. S. Alpers, *The Theatrical Model*, w: tejże, dz. cyt., s. 34-57.

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 miniaturze*. Szczególnie interesujące jest zamknięcie utworu, w którym Grudziński snuje przypuszczenia na temat śmierci Holendra. O wyjątkowym znaczeniu tego fragmentu wspominał Bolecki: „*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 chwytty niegodne historyka sztuki. Wiec 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 więcej”⁴⁸¹. Impulsu poszukiwał Grudziński nie tyle w biografii malarza, ile w jego twórczości, przede wszystkim zaś tej najbliższej samemu 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”⁴⁸²:

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, ociążałość 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.

Zwłóknął się z łóżka, wypił resztkę wina w dzbanie i sięgnął po okrągłe lustro w mosiężnej oprawie. Patrzył niechętnie na swoją obrzękłą twarz, na zwiótczałe 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 watą, drzemka złagodziła szarpanie w piersiach. Kiedy się obudził i znowu zwłóknął 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,

⁴⁸¹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 368.

⁴⁸² Tamże, s. 369.

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)

Odwołanie do Rembrandtowskich autoportretów jest bardzo czytelne. Opisane przez Grudzińskiego cechy fizjonomiczne umierającego Rembrandta przypominają twarz holenderskiego artysty przedstawioną na ostatnim znanym autoportrecie z Mauritshius w Hadze (malowanym w roku śmierci), na którym malarz ma „trochę bardziej obwisły podwójny podbródek, mocniej zapadnięte policzki i dłuższe siwe włosy”⁴⁸³ niż na pozostałych dwóch portretach własnych datowanych na rok 1669⁴⁸⁴. 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) akordem⁴⁸⁵.

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*)”⁴⁸⁶. 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 Waszyngtonie⁴⁸⁷.

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 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

⁴⁸³ *Rembrandt by Himself*, dz. cyt., s. 229.

⁴⁸⁴ Chodzi o *Autoportret w wieku 63 lat* (National Gallery, Londyn) oraz datowany na ok. 1669 *Autoportret* (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. tamże, s. 220-228.

⁴⁸⁵ G. Herling-Grudziński, *Portrety, autoportrety*, list do Elżbiety Sawickiej z 28 kwietnia 1999 roku, „Plus Minus” 15-16 maja 1999.

⁴⁸⁶ Tamże.

⁴⁸⁷ *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV The Self-Portraits*, dz. cyt., s. 498-507.

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*⁴⁸⁸:

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”⁴⁸⁹, 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 o prawdy o sobie, jest wzięta wprost z komentowanego tekstu Bergera:

⁴⁸⁸ Także w *Perłach Vermeera* Grudziński przywołuje tezę z książki Alpers: „mówiąc kiedyś o Rembrandtowskiej «teatralności» posłużyłem się cudzysłowem” (GH-G 7, s. 260).

⁴⁸⁹ J. Berger, *Me, Myself, I*, „The Independent” 3 czerwca 1999 (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/me-myself-i-1097676.html>). Berger pisze 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.

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 pozwolić⁴⁹⁰.

Odrzucenie lustra oznacza tu zanegowanie teatralności w ostatnim stadium pracy nad autoportretem. By podkreślić tę szczerość 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 zestawiać z podobnym procesem w wielkiej literaturze. Już dawniej łapałem się czasem na spostrzeżeniu, że stary książę 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 pisarzy⁴⁹¹ 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”⁴⁹². 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,

⁴⁹⁰ Tamże.

⁴⁹¹ Tamże: „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”.

⁴⁹² C.A. Madrigniani, *Il metodo „esagerato” del verismo*, w: tegoż, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2007, s. 17-21.

że Verga wybiera właśnie wycinek (*tranche*) realności, który poddaje skrupulatnej analizie⁴⁹³. W tym kontekście nie bez znaczenia wydaje się fakt, że także autoportrety Rembrandta odczytywano (w dziewiętnastym wieku) jako modelowy wręcz przykład realizacji idei dzieła sztuki jako *tranche de vie*⁴⁹⁴.

Pojawiające się w artykule *Me, Myself, I* zestawienie techniki malarskiej Da Messiny z osiągnięciami literatury sycylijskiej przełomu XIX i XX wieku Grudziński prowadzi nieco dalej, doszukując się weryzmu Sycylijczyków w twórczości autoportretowej Rembrandta. Co więcej, potwierdza w ten sposób własne przypuszczenia, że księżę Salina (Don Fabrizio), bohater powieści *Gepard* (*Gattopardo*) Lampedusy⁴⁹⁵, 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 zafałszować 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*⁴⁹⁶, stwierdza on:

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.

⁴⁹³ G. Lo Casrto, *Introduzione*, w: G. Verga, *Dal tuo al mio*, red. G. Lo Gastro, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi Della Calabria, Rende 1999, s. XVII.

⁴⁹⁴ 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 – paradygmat osobowości nowoczesnego malarza*, dz. cyt., s. 192.

⁴⁹⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Gepard*, przeł. przypisami i posł. opatrzył S. Kasprzysiak, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2009. Na temat postaci księcia Saliny zob. F. Orlando *Don Fabrizio: un colosso non invulnerabile*, w: tegoż, *L'intimità e la storia. Lettura del „Gattopardo”*, Einaudi, Torino 1998, s. 27-82.

⁴⁹⁶ Na ten temat zob. *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog*, red. A. Kozak, J.A. Tomicka, współpraca J. Sikorska, P. Borusowski, A. Czarnecka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009, s. 104-105; G. Hałasa, *Grafiki Rembrandta. Oryginał. Kopia. Późne odbitki*, współpraca P. Ignaczak, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2009, s. 50-51.

Zobaczył siebie. Po prostu. Najprościej: przy pracy. W domu, przy stole. Przy oknie. Za którym jest świat.

Zobaczyć siebie po prostu. Jak to trudno umieć⁴⁹⁷.

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 silnie zakorzenione są 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.

⁴⁹⁷ A.D. Liskowacki, *Sint Antoniesbreestraat, 1648*, w: tegoż, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*, Wydawnictwo 13 Muz, 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 tomie „*Mistrz z Delft*” i *inne utwory odnalezione*. Toruńczyk udostępniła czytelnikom nieznane dotąd szkice 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 zgrab niedokończonego tomu szkiców poświęconych holenderskiemu malarstwu złotego wieku. Próbę interpretacji poprzedzić musiały 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 skrótem: [?]. Urwane zdania oznaczam tyldą: ~. W nawiasach kwadratowych: [] umieszczam słowa, które – 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.

„Historia sztuki skrajnie subiektywna”

Zbyszek, przy całym swoim programowym i prowokacyjnym „barbarzyństwie”, jest niesłychanie sumiennym badaczem i miłośnikiem sztuki. Kiedy czyta się Zbyszkę 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.

Gustaw Herling-Grudziński⁴⁹⁸

Czy 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, iż 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

⁴⁹⁸ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, oprac. W. Bolecki, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 1997, s. 365.

obszerniejszego, ale to się zmieniało w jakiś podręcznik, więc ciachałem”⁴⁹⁹. W innym miejscu Herbert tłumaczy, dlaczego zrezygnował z tworzenia wielkiej syntezy:

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 nasza 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 powiedzieć⁵⁰⁰.

Wiemy, że Herbert pracował nad drugim (obok *Martwej natury z wędzidłem*) tomem esejów o kulturze holenderskiej złotego wieku. Książka w całości miała zostać 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*⁵⁰¹, 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 używane było także dla określenia nieznanych z imienia i nazwiska prymitywistów flamandzkich, choć sam nigdzie nie pisze o tym wprost. Wydaje mi się, że zestawienie to konieczne jest dla właściwego zrozumienia sposobu, w jakim posługujemy się pojęciem „mali mistrzowie”.

W literaturze przedmiotu tworzący pod koniec XV wieku niderlandzcy mali mistrzowie postrzegani są jako artyści przełomu, za sprawą których dokonały się istotne zmiany w sztuce: „Zamiast zanudzać skostniałą sztuką, niderlandzcy mali mistrzowie proponują pod koniec XV wieku gwałtowne zderzenie diametralnie przeciwstawnych wizji

⁴⁹⁹ Z. Herbert, *Niewyczerpany ogród. Rozmawia Marek Zagańczyk*, w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 206.

⁵⁰⁰ Z. Herbert, *Humanistyka to przygoda. Rozmawia Monika Muskała*, w: tamże, s. 221.

⁵⁰¹ Fragmenty, które potraktować można jako wstęp do przygotowywanego tomu *Mali mistrzowie*, znajdują się w teczce o sygnaturze akc. 17 854, t. 12. Dalej jako *Mali mistrzowie*, AZH.

świata. Symbolizują koniec jednej epoki i początek następnej⁵⁰² – 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 – pomimo niedostatków technicznych – wskrzesić tradycje malarstwa⁵⁰³.

Z przytoczonych uwag wynika, że to właśnie XV-wieczni mali mistrzowie (stojący niejako w opozycji do sztuki wielkich mistrzów) zapoczątkowali ten rodzaj malarstwa, który w XVII-wiecznej Holandii osiągnął swoją 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 pokażnej grupy malarzy holenderskich złotego wieku ma na celu odróżnienie ich od ówczesnych „wielkich” twórców, czyli Halsy, Rembrandta i 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 – Halsy, 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 rzeczy i zjawisk – hierarchię. /Pejzaże/ Krajobrazy mentalne, i dotyczy to wszystkich epok i wszystkich wytworów ducha, przypominają scenię 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 pośledniejsze.

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 wielkich /rozłożystych / ogromnych/ fresków i płócien, ~~przedstawiających~~ których tematem są ~~wielkie~~ i podniosłe /podniosłe opowieści/ tematy historyczne, mitologiczne czy religijne. Twórczość Holendrów uderza /aurą/ intymnością zeświecczoną 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

⁵⁰² N. Toussaint, *Les Petits maîtres de la fin du XV^e siècle*, w: *Les Primitifs flamands et leur temps*, red. Roger Van Schoute, Brigitte de Patoul, La Renaissance du Livre, Bruxelles 2007, s. 496.

⁵⁰³ Tamże.

zagłuszony był przez /głośnie/ 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 jednak codzienność, zwykłość i świeckość. W słowach poety wyraźnie pobrzmiewa echo dziewiętnastowiecznych poglądów na temat tego, co jest typowo holenderskie w sztuce. Poeta z jednej strony skłonny jest 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 zniewagę~~ /zniewagę pamięci drogich/ i ~. Pragnąłem tego nicponia /autora tego określenia, tego bluźnierce/ 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 uznać można 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. Dodać też należy, 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)⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ Tamże, s. 496.

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 zniewagę⁵⁰⁵ deprecjonującą jego ulubieńców. Podejście poety nie nosi znamion naukowości. Jego celem wydaje się rehabilitacja mistrzów niesłusznie posądzanych o „małość”, przyznanie im godnego miejsca 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 XVII-wiecznych 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 wydaje się uzasadniać 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 przysłówki [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*

⁵⁰⁵ 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*, dz. cyt., s. 207.

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 wykroczyliśmy 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, ~~dlatego zapewne~~ a wielkość bez dzwonów ~~odświeżonych~~, 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 oświeclaniu wielkich⁵⁰⁶.

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 ściszonym) głosem. Herbert zaś, od zawsze 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,

⁵⁰⁶ Eugène Fromentin, *Lettre de jeunesse*, biografia i komentarze P. Blanchon, Librairie Plon, Paris 1912, s. 143.

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 nie lubiany, 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 przechwalam⁵⁰⁷.

Sądzę, że Herbert wielokrotnie podkreślając, że nie jest historykiem, ale amatorem sztuki, nie kokietuje, nie oczekuje, by mu zaprzeczano. To nie fałszywa skromność, ale sposób manifestacji poglądów – zanegowanie myślenia w kategoriach systemowości. Tom *Mali mistrzowie* miał być właśnie próbą jawnego przeciwstawienia się naukowości, 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.

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. Sam poeta pisał zresztą o tym, że z biegiem lat jego gust zmieniał się, jedni malarze zastępowani byli 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.

⁵⁰⁷ Z. Herbert, *Listy do żony*, w: *Głosy Herberta*, zebrala i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 52.

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, przesyty 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 XVII-wiecznego 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 ~~de 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, odpowiedź 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 jednak 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 poetę spisach treści. Zachowały się również rękopisy szkiców poświęconych Pieterowi Saenredamowi, rękopisy i maszynopis 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* – udostępnione zostały czytelnikom, o czym już wspomniałam, przez Barbarę Toruńczyk⁵⁰⁸. 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

⁵⁰⁸ Zob. Nota edytorska.

uznać choćby za małe partie eseju. Na uwagę zasługują jednak rysunek poety przedstawiający warszawski obraz *Wskrzeszenie Łazarza* (ok. 1643), na którym jedna z postaci opisana jest jako Rembrandt⁵⁰⁹ oraz notatki sporządzone na rewersie pocztówki ze *Szczygielkiem* (1654) z Mauritshuis w Hadze:

Szczygiel – 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 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”⁵¹⁰ (Avercamp, mszps 3, AZH):

⁵⁰⁹ 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, „*Wskrzeszenie 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, „Wskrzeszenie 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*, Department of Art. History, Chicago 2005, s. 44. Niepublikowany doktorat, cytuję na podstawie kopii maszynopisu, znajdującej się w Rijksmuseum Research Library w Amsterdamie.

⁵¹⁰ 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). Objasnienie skrótów w rozdziale „*Malarz czwartej pory roku*” – Hendrick Avercamp (przypis 4).

W racjonalnej historii sztuki, w której wszystko /musi mieć swoje przyczyny/, ma swój skutek i ~~racjonalne~~ /logiczne/ następstwo, początek, rozkwit i upadek – Avercamp musiałby być karnie usunięty, ~~skazany~~ [...] na banicję. (Avercamp, rkps 2, AZH)

W jednym z nieukończonych rękopisów eseju o Duysterze odnajdujemy fragment, który uznać można za swoiste *credo* Herberta:

Amatorzy, to znaczy ci, którzy obcuja 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 nieprzepartą 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 /pożytecznych/ 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 – 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 puszczane /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)⁵¹¹

Niezwyczajnie 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 zdaje się patronować Fromentin, który w *Mistrzach dawnych* nie tylko ustalał cechy malarstwa szkoły holenderskiej, ale chciał też „wiedzieć, jak żył”⁵¹² dany twórca. Jan Cybis w swoim dzienniku tłumaczy specyfikę obranej przez krytyka perspektywy i wskazuje na jej konsekwencje:

⁵¹¹ Objasnienie skrótu w rozdziale „*Malarz wielkiej proustowskiej melancholii*” – Willem Duyster (przypis 5).

⁵¹² E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posł. J. Białostocki, *Komentarz oraz Słownik artystów* oprac. A. Chudzikowski, Ossolineum, Wrocław 1965, s. 145.

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 prawda⁵¹³.

Herbertowych *Małych mistrzów* potraktować można właśnie jako tego rodzaju wyznanie. Określenie „mali”, użyte przez poetę w odniesieniu do siedemnastowiecznych malarzy holenderskich, znaczy „moi”. Jego wizja sztuki Holandii złotego wieku stworzona została 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 sędzę – podkreśla Herbert – łatwiejsza byłaby zmiana tradycyjnie przyjętych hierarchii – wydobyć twórców zapomnianych, bo «niereprezentatywnych» i zakwestionowanie wielkości utrzymujących się siłą bezwładu i monotonnej repetycji⁵¹⁴.

Zacytowany fragment pochodzi ze szkicu o Duysterze. Nie jest to przypadek. Teza Herberta o „skrajnie subiektywnej historii sztuki”, 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.

⁵¹³ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945-1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, PIW, Warszawa 1980, s. 53.

⁵¹⁴ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny czar soldateski*, w: tegoż, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 56.

„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”⁵¹⁵, opatrzony 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.”⁵¹⁶, następnie w 2008 roku w tomie „*Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione*”⁵¹⁷ z równie skrótowymi objaśnieniami: „**Willem Duyster (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”⁵¹⁸. 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, znajdujący się w teczce o numerze akc. 17 864⁵¹⁹, zatytułowany jest *Willem Duyster (1599-1635) albo dyskretny czar soldateski*, przy czym ręką Herberta, pod sformułowaniem „dyskretny czar”, dopisane zostały słowa

⁵¹⁵ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 17-22.

⁵¹⁶ *Od Wydawcy*, tamże, s. 28.

⁵¹⁷ Z. Herbert, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*, w: tegoż, „*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.

⁵¹⁸ *Komentarze i objaśnienia*, tamże, s. 190.

⁵¹⁹ 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).

„dwuznaczny urok” (Duyster, mszps 1, AZH). Zrozumiałe jest, dlaczego Toruńczyk zmieniła „soldateskę” na „soldateskę”, notowaną w *Słowniku języka polskiego*, jednak to, iż w tytule dokonała kontaminacji, pozostawiając jedno słowo z maszynopisu, drugie zastępując wyrazem dopisanym ręką poety oraz że drugą część tytułu rozpoczęła wielką literą (mimo iż 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 sędzę – 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 rękopisy⁵²⁰, których tytuł (za każdym razem ten sam – *Pamięć oka*) odbiega od propozycji z maszynopisu.

Istnieje jeszcze jedna możliwość uzasadnienia wyboru Toruńczyk: w jednym z rękopisów esej ten zatytułowany jest *Willem Duyster albo dyskretny urok soldateski*, ale nad słowem „urok” Herbert zapisał wyraz „czar” (Duyster, rkps 1, AZH). Gdyby Toruńczyk sugerowała się tytułem tego rękopisu, wówczas należałoby stwierdzić, że wzięła pod uwagę ostatnie poprawki autora. Z noty wydawniczej wynika jednak, że Toruńczyk korzystała wyłącznie z maszynopisu (bądź jego kopii – w teczce znajduje się również kserokopia maszynopisu), dlatego sędzę, że jej ingerencja powinna zostać 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 informacją⁵²¹: „[Po tych słowach w maszynopisie następuje 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

⁵²⁰ W teczce tej znajdują się 4 rękopisy eseju (dalej jako: Duyster, rkps 4, 5, 6 i 7, AZH) oraz liczne notatki przygotowawcze (dalej jako: Duyster, not 2, AZH).

⁵²¹ Uwaga jest nieprecyzyjna, ponieważ akapit, o którym pisze Toruńczyk, jest wzięty przez Herberta w nawias kwadratowy, a przekreślony został tylko fragment jednego zdania.

wiadomo, dlaczego – pozostawia wersję z maszynopisu, mimo iż 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). Przyjrzę 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).

Zbigniew Herbert⁵²²

W 1620 roku Cornelis Diriksz., ojciec Willema Duystera, przeniósł się ze swoją rodziną na Koningstraat w Amsterdamie, do domu nazwanego *De Duystere Werelt* (co przetłumaczyć można jako „ciemny świat”)⁵²³. „Nieprzypadkowo – pisze Caroline Bigler Playter – utalentowany, ale zapomniany artysta, którego życie i sztuka pozostały dla historyków sztuki «ciemnym [*duystere*] światem», musiał żyć w takim domu i wziąć stąd swoje nazwisko”⁵²⁴. 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:

⁵²² Not 2, AZH.

⁵²³ Zob. C. von Bogendorf-Rupprath, *Willem Duyster*, w: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, red. P.C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984, s. 198.

⁵²⁴ C. Bigler Playter, *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625-1635*, Harvard University, Cambridge 1972, s. 3. Niepublikowany doktorat, cytuję na podstawie kopii maszynopisu, znajdującej się w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze.

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 ujrzeć można 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 różnaitość 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 opiewany⁵²⁵.

Mimo to okazuje się, że malarz ten został szybko zapomniany, a odnalezienie precyzyjnych informacji na jego temat wymaga sporych zabiegów. Nad tym, że Duyster jest artystą konsekwentnie pomijanym i niedocenionym, ubolewał Herbert. 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 bowiem było 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 monografii⁵²⁶:

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 zapożyczonym, ale /to przecież/ pisano o

⁵²⁵ Ph. Angel, *Praise of Painting*, przeł. M. Hoyle, wstęp i komentarz H. Miedema, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1996, t. 24, nr 2-3, s. 248.

⁵²⁶ Wydaje mi się, że Herbert nie znał pracy Bigler Playter *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625-1635*, mimo iż rozprawa ta pochodzi z 1972 roku.

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)

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 roku⁵²⁷ (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 1972⁵²⁸). 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”⁵²⁹. 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
~⁵³⁰

O czym marzy młodość godna tej nazwy to znaczy /ambitna/ śmiała aż do szaleństwa /~~patrz~~ ~~na świat~~ / dla której świat jest areną zapasów, terenem (strefą / obszarem) eksploracji i obietnic/? O wielkim /chwalebny/ 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 jeśli coś pozostanie w nas w okresie burzy i naporu – choćby mała zdobycz indywidualna; zachwyt, przywiązanie, sympatia, której nikt nie podziela.

⁵²⁷ J. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Penguin Books, Harmondsworth 1966.

⁵²⁸ Rozprawa Bigler Playter odnotowana jest w późniejszej książce: J. Rosenberg, S. Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, New Haven, London 1995, s. 351.

⁵²⁹ J. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, dz. cyt., s. 108, podkr. – M.Ś.

⁵³⁰ Akapit ten jest wzięty w ramkę przez Herberta.

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 zaostreza 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 skąpono. Nieliczne prace /jego obrazy/ rozproszone po muzeach świata, brak /choćby/ monografii, ~~skąpe~~ /a/ wiadomości o życiu sprowadzają się do tego, że działał w Amsterdamie.

To wszystko skłoniło, bym rozpoczął proces rehabilitacyjny. Jeśli czasem znajdowałem w książkach malarstwa tego okresu nazwisko mego ulubieńca, to zwykle z uwagą, że był on podobnie jak Codde: 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* – ~~dodaje~~. Najwyższa pora, aby wyrwać Duystera z marginesu historii sztuki, z przekłętego [?] w jakim pojawia się to nazwisko ~ (Duyster, rkps 2, AZH)

By podkreślić wagę swego dokonania, pisarz odprawił swoistą ceremonię – uroczyste stwierdza wszak: „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 takiego /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 on sam koncentruje 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 /sadge/, 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~~ ~~klebią się~~ /bez oporu ich wizję/ prostaczków, którzy przyszli tu się podchmielić, upić /upić i wyszumieć/ wywrzeszczyć, żeby na chwilę zapomnieć o ~~nędzy~~ swojej doli, zapomnieć nędzę /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/ Odkrywca 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 zadyszana bieganią za własnym stylem, który wymyka się. Charakterystyka postaci ~~poświęcał rysunek~~ wydobywaniem ich ~~eech~~ grymasów i charakterów /nietkniętych radością pisma/ rysunkiem /przedkłada rysunek nad malarstwo] / 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 – ~~przeglądem 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 / wewnętrznych pojęć/ pasji i ~~fohii~~ miłości, jemu tylko właściwymi zawiłymi 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 Steena⁵³¹. Ten ostatni jest – zdaniem Herberta – zdecydowanie mniej

⁵³¹ Na ten temat zob. S.J. Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and His Contemporaries*, przeł. J. Brockway, wstęp J.G. van Gelder, przeł. P. Wardele, Davaco Publishers, Soest 1975; M.Westermann, *The*

przekonujący. Poeta, powołując się na fakt, iż sam 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 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 życia⁵³². 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 Hiszpanią”⁵³³. 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 zdaje się darzyć 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 zacieężnych 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 wierszach~~ i pamfletach na temat tego szczególnego zawodu, polegającego na zabijaniu i zawłaszczaniu cudzego mienia. Jeśli dodać do tego cudzołóstwo, mamy do czynienia z naruszeniem 3 przykazań dekalogu.

Amusements of Jan Steen, Waanders Publishers, Zwolle 1997; *Jan Steen. Painter and Storyteller*, red. H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock, Jr., National Gallery of Art, Washington, Rijksmuseum, Amsterdam, Waanders Publishers, Zwolle 1996.

⁵³² Na ten temat zob. J. Rosen, *Soldiers at Leisure. The Guardroom Scene in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, s. 49, 61-63; E. Kolfin, *The Young Gentry at Play. Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645*, przeł. M. Hoyle, Primavera Pers, Leiden 2005, s. 110-115; D. Kunzle, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Brill, Leiden, Boston 2002, s. 357-359.

⁵³³ C. Bigler Playter, dz. cyt., s. 104-105.

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 tego typu, 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)⁵³⁴.

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, gdy poświęcają się sztuce i wartowania. Między jedną a drugą kampanią, zamiast zabijać ludzi, zabijają czas. /Dla/ Pracowitych Holendrów obyczaj 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:

⁵³⁴ Notatka ta pochodzi z teczki o numerze akc. 17 956, t. 3, zdeponowanej w Archiwum Zbigniewa Herberta.

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 der 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 *lends Dutch Genre Painting*⁵³⁵. Herbert miał własny egzemplarz tego katalogu⁵³⁶, w którym na stronie 38, obok opisu obrazu Duystera *Żołnierze walczący w stodole o łupy* (ok. 1623-1624) – którego czarnobiała 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

stój ostatniej mody, skrzą się ~~złote ozdoby~~ /srebro/

gdy nagle promień słońca na nich pada (Duyster, not 1, AZH)

Ubierając w słowa zaprezentowaną scenę, poeta kładzie szczególny nacisk na to, w jakich strojach przedstawieni zostali żołnierze. Dostrzega zatem, docenioną już w XVII wieku, szczególną umiejętność Duystera w malowaniu tkanin, mistrzostwo w „oddawaniu – powie Bigler Playter – efektów materialności”⁵³⁷. 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 opisywany jest 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

⁵³⁵ *The Life of Soldiers*, w: *Dutch Genre Painting*, red. Ch. Brown, The National Gallery, London 1978, s. 38-39.

⁵³⁶ Katalog ten znajduje się w poświęconej Duysterowi teczce o numerze: akc. 17 864.

⁵³⁷ C. Bigler Playter, dz. cyt., s. 107.

żołnierzy. Poszczególni najemnicy ubrani są w jedwabie oraz aksamity, zupełnie nieodpowiednie dla prawdziwego teatru wojny, i kłócą się o łupy⁵³⁸.

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, iż 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)

Poeta postrzega Duystera jako świadomego twórcę malarskich przedstawień 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, zieleń, fioleto, a na nogach półbuty o cienkiej podeszwie, jakby szli nie na wojnę /wojaczkę/, lecz na bal. W scenie nazwanej podział łupów zanoszą się na krwawą łąźnię, wyciągnięte rapiery /strzelby skierowane/ sztucer skierowany na jednego z walczących, ale wszystko to odegrane jest /rytualny/ balet czystą /formą/ konwencją, antagoniści stoją na palcach /stapają na rękach/ i jakby trochę nas 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 zdaje się zaskakująca: twarze żołnierzy oddających się uciechom są smutne, a świat wesołych kompanii drażony jest przez melancholię. Interpretacja ta jest konsekwencją postawionej wcześniej tezy, mówiącej o

⁵³⁸ *The Dutch School 1600-1900*, t. 1, red. N. MacLaren, przejrzał i uzupełnił Ch. Brown, National Gallery Publications Limited, The National Gallery, London 1991, s. 126; *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, oprac. Ch. Baker, T. Henry, National Gallery Publications, London 1995, s. 208.

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*⁵³⁹:

DUYSTER Haga

oficer⁵⁴⁰

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 (Duyster, 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, iż działo się tak dlatego, że 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

⁵³⁹ Zob. *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue*, oprac. Q. Buvelot, współpraca C. Vermeeren, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Waanders Publishers, Zwolle 2004, s. 112-113; Ch. Brown, *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Paintings from the Mauritshuis*, Ashmolean Museum, Oxford 1999, s. 8-9, 23.

⁵⁴⁰ Herbert sporządził rysunek tego oficera, dokładnie oddając twarz mężczyzny.

tego malarstwa. /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 opatrzone zostało następującą inskrypcją: „Ku pamięci Adriaana Ploosa van Amstela, ur. Ao. 1566, zmarłego 1639, nobliwego męża, władcy 't 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 [?]”⁵⁴¹. Poecie znany był 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, „Poos 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”⁵⁴². Na początku lat 70-tych XX wieku dzieło, w którego tle znajdowało się między innymi okno i schody, a kafle podłogi nie układały się w czarno-białą szachownicę, poddany został szczegółowym badaniom i zabiegom konserwatorskim. Wówczas odkryto sygnaturę Duystera, zaś samo wnętrze, w którym odbywa się przyjęcie, okazało się bardzo surowe. Zdjęcia obrazu (pierwsze sprzed, drugie po renowacji) opublikował w 1977 roku Pieter J.J. van Thiel w artykule *Duyster hersteld in oude luister*⁵⁴³. Wuestman stwierdza, że gruntowne badania obrazu nie pozwoliły, niestety, ustalić jego tematu⁵⁴⁴. Informacje dotyczące wcześniejszego wyglądu dzieła, z którego usunięto liczne *pentimenti*, w znacznym stopniu zaburzające kompozycję Duystera, będą jednak niezwykle przydatne przy analizie Herbertowych opisów *Przyjęcia weselnego*. Przyjrzyjmy się najpierw

⁵⁴¹ G. Wuestman, *Willem Cornelisz Duyster (Amsterdam 1599 – Amsterdam 1635)*, w: *Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam*, t. 1 – *Artist born between 1570 and 1600*, red. J. Bikker, Y. Bruijnen, G. Wuestman, przeł. M. Hoyle, Rijksmuseum, Nieuw Amsterdam Publishers, Amsterdam 2007, s. 125.

⁵⁴² Tamże.

⁵⁴³ Zob. P.J.J. van Thiel, *Duyster hersteld in oude luister*, „Koninklijk Oudheidkundig Genootschap Jaarverslagen” 1971-1976, t. 114-118, s. 72-79.

⁵⁴⁴ Zob. G. Wuestman, dz. cyt., s. 125.

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)

Zastanawiające jest, że Herbert z jednej strony wspomina o „sali bez dekoracji” i o „podłodze w czarno-białą szachownicę”, co wskazywałoby, iż 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 oglądać możemy tapiserię. Informacja o schodach pojawia się również w wydanym 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 wyżej pomieszczenia, jeszcze kilka osób”⁵⁴⁵. 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 zarysy innych postaci. Kompozycja jest tak prosta, geometrycznie uporządkowana, rytmy proste, przeważnie pionowe, że obraz nie rozwija się przed oczami, jest zastygły 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 Herbert brał udział w festiwalu Poetry International w Rotterdamie. W trakcie tej wizyty w Holandii zwiedził między innymi amsterdamskie muzea. W Rijksmuseum musiał widzieć zatem *Przyjęcie weselne* jeszcze przed renowacją, obraz

⁵⁴⁵ *Catalogue of Paintings*, oprac. J.L. Cleveringa, Y.D. van Ovink, B. Haak, wstęp A. van Schendel, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1960, s. 90.

został bowiem odnowiony w latach 1972-1975⁵⁴⁶. Herbert kolejny raz odwiedził Holandię w 1976 i 1988 roku (poeta znów 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 poeta 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 dalej – o dwadzieścia lat. Możemy zatem przypuszczać, że Herbert ma na myśli wizyty z 1969 i 1988 roku. Poeta wyznaje, że w czasie pomiędzy tymi dwiema wyprawami do Rijksmuseum starczyć musiała mu czarnobiała 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 ~~Osobliwośćią tego obrazu ton czarny~~ Tradycyjnie obraz nazywa się *Zaręczyny*, ale nie wiadomo było z kim się zaręcza, chyba szarość ścian z podłogą w wielkie białe-czarne kwadraty. Środkiem sali przechodzi młodzieniec wytwornie ubrany. Zapisałem w notesie ~~żółty~~ /agrestowy*/ kołnierz /jaskrawy kołnierz/.

Na tle /panoszącej/ czerni i bieli nagły ciepły 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 pogłębić u wyjścia z sali po prawej stronie siedziała kobieta w czarnym staniku i bufiastej spódnicy w kolorze przekwitających piwonii.

~~Minęło kilkanaście lat w czasie których karmiłem się niekolorową reprodukcją Zaręczyn. Kiedy po długim czasie stanąłem przez Duystera doznałem uczucia kłęski (jak ten), jakbym odkrył własne kalectwo, którego nie podejrzewałem. Myślałem o sobie jako kłamecy~~

~~Na obrazie młodzieniec swego towarzysza są kolorowi /jako krzywoprzysięcy/~~

~~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 Duystera 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

⁵⁴⁶ G. Wuestman, dz. cyt., s. 125.

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, koloryt, 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”⁵⁴⁷, można uchwycić tylko stojąc przez 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, następnie zaś po renowacji) 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 ~~niesusz[nie]~~ /mylnie zresztą/ *Zareczyny*, gdy na wstępie trafiłem na zaporę 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 osowiale szare płótno.

Przeprowadziłem w pamięci kolorystyczną rekonstrukcję kilku znanych mi dobrze obrazów, a jej wynik daleki był od zadowalającego, 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 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 przeciwną do widza ścianę, czarno ubrane postacie na... Idący do wyjścia młodzieniec, któremu towarzyszy drugi, o którym zapomniałem /swoim starej/ – spina ciemno /czarno-/czarno-białą płaszczyznę kunsztownym zestawieniem kolorów łososiowym /jasnofioletowy/; ~~jasno~~ /lekko/ brązowym. (Duyster, rkps 6, AZH)

Stwierdzenie zawodności „pamięci oka” prowadzi Herberta do dużo ogólniejszych wniosków dotyczących problemu literackiego opisu dzieła sztuki, dla którego punktem

⁵⁴⁷ C. Bigler Playter, dz. cyt., s. 84.

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 tego i tylko tego /jedynego/ miejsca w gwiazdozbiórze Mlecznej Drogi. Odchodząc od tego punktu we wszechświecie, doznajemy uczucia dekompozycji – gasną /płowieją/ kolory i potem jesteśmy 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 Rembrandta, który szeleści, chrzęści od kolorów *Uczta Baltazara* mamy następujące pigmenty: biel ołowiana, czern, czerwona ochra, brąz przezroczysty (zielenie kolońska i bistr), czerwien cynobrowa, żółć ołowiana i cynowa, zmieszana z bielą ołowiową, azuryt, barwa błękitna kobaltowa, odliczając dwa kolory achromatyczne (czern i biały) mamy ~~do czynienia z 7~~ /pozostanie/ z siedmioma zaledwie /zasadniczymi/ pigmentów.

Teraz trudności wzrastają niepomniernie, okazuje się bowiem, że nawet drobiazgowo wyliczenie farb zawartych w obrazie mało mówi o płótnie, że niepomniernie 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 ekfrazja, 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 ~~kto 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 wstydlwym braku. Nic nam innego nie zostaje ~~jak~~ /tropić niewyraźne i znikliwe/ 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 stwierdzić możemy, że Herbert proponował niezwykle spójne i konsekwentne odczytanie *œuvre* Duystera:

Bardzo dziwne wesele. Nie ma tu cienia radości /wesela/, uśmiechu, /zwykłej/ krzątany, usunięto nawet jadła i napoje /aby nic nie płoszyło ~~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 rewię 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 ~~wed~~ 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 znamie indywidualności/. (Duyster, rkps 3, AZH)

Herbert stara się dowieść, że *Przyjęcie weselne* rozgrywa się niejako w dwóch planach. Poeta czyni rozróżnienie na „powierzchnię” i „głębę” przedstawienia, wskazując, że to, co zewnętrzne, przejawia się w niezwykłości strojów i póź, z jednej strony fascynującej, z drugiej jednak epatującej sztucznością, zaś to, co wewnętrzne wyczytać można 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 krzątany. 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, zwyczajnego życia. Poeta notuje:

To bardzo dziwne wesele – bez cienia radości, bez jednego spontanicznego gestu, uśmiechu weselnej krzątany. 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 jakies 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)⁵⁴⁸

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 nieprecyzyjność 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 przywołane zostało inne ważne dla poety dzieło Holendra. Sądzę, że Herbert planował włączyć jego opis – niepojawiający się w wydany przez Toruńczyk maszynopisie – do eseju o Duysterze. Chodzi o obraz *Kobieta i mężczyzna z instrumentami muzycznymi* (ok. 1630) z berlińskich zbiorów Jagdschloss Grunewald:

⁵⁴⁸ Zacytowany fragment szkicu o Duysterze znajduje się w poświęconej Avercampowi teczce o numerze akc. 17 854, t. 13.

Zamek myśliwski w berlińskim Grunewaldzie. Kolekcja obrazów jaka tam się mieści stanowi szacowną zbieralinę – piękne /znakomite / [?]/ Cranachy, wątpliwy /podejrzany/ Rubens sporo Holendrów /różnej wartości/, a wśród nich jeden z najpiękniejszych duysterów *Dama, mężczyzna i instrumenty*. Ów mężczyzna ~ (AZH)⁵⁴⁹

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 przywołany został kontekst związany z emblematem *Amor docet Musicam* z wydanego w 1611 roku w Kolonii zbioru stu emblematów Gabriela Rollenhagena⁵⁵⁰. 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 siedemnastowiecznych martwych natur holenderskich, oraz konstatacja mówiąca o wyrażeniu melancholijnym nastroju malarskiego przedstawienia⁵⁵¹.

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 Duystera. Kawaler odwrócony plecami, widać tylko pół jego twarzy, z wąsami zakręconymi 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 zakręconymi do góry i sterczącymi 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/ ~

⁵⁴⁹ Tamże.

⁵⁵⁰ G. Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1985, emblemat nr 70, [bns]. Reprint kolońskiego wydania z 1611 roku.

⁵⁵¹ Zob. M. Kapp, *Die niederländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts im Jagdschloß Grunewald*, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin 1989, s. 21. Za przekład katalogowego opisu obrazu, na podstawie którego mogłam zreferować ustalenia Kapp, podziękowania zechce przyjąć Christoph Seidl.

Temat muzycznego duetu oznaczał zawsze w emblematyce /aluzją i alegorią/ ~~prefigurację~~ gry miłosnej *amor docet musicam*. Pod wizerunkiem 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)⁵⁵² – Herbert cytuje raz jeszcze, wskazując na źródło: „podpis pod grawiurą Abrahama Bosse'a *De luitspeler*”⁵⁵³ (Duyster, not 1, AZH). 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, iż czyni tak dlatego, że konkluzja tego fragmentu kupletu zbieżna jest 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 bezbronnie naga
tu spotykają się konwencje, a nie uczucia
/zaledwie/ parę uncji ~~goręczy~~ melancholii, kilka ziaren soli doświadczenia
to, co międzyludzkie, zostało oddalone, zatarte
i nie ma szans, by te dwie samotności połączyła muzyka /koncert/ emblemat 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:

⁵⁵² Zob. *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, red. J. Duron, Mardaga, Wavre 2009, s. 80, 160. W książce opublikowana jest grawiura przedstawiająca lutnistę – pod ilustracją znajduje się interesujący nas utwór.

⁵⁵³ Herbert, ponieważ podaje niderlandzką nazwę ryciny, korzystał najprawdopodobniej z amsterdamskiego katalogu z 1976 roku, w którym opublikowana jest grawiura Bosse'a. Zob. *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, oprac. E. de Jongh, wstęp S.H. Levie, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1976, s. 106.

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 konfekcyjnego szaleństwa /Tworząc coś w rodzaju wachlarza czy bukietu/ dotykające skroni /misterne/ półokrągłe, proste materiały jakby zerwane z egzotycznej rośliny. Z tego bukietu /wyrafinowanych/ 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 książki 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 Botticellego idealizacja ciał, wysmukła roślina, szczęśliwe, przepaść, egzystencjalizm – byty dla siebie, alienacja – wyobcowanie, samotność, uwikłanie w rzeczywistość, bezpośrednia komunikacja nieiszczalna, 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 figur 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 natury⁵⁵⁴. 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 się okazać 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 doskonale 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. Próbuje ją zrekonstruować, stara się przeniknąć pod powierzchnię malarskich przedstawień 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”.

⁵⁵⁴ Zob. C. Bigler Playter, dz. cyt., s. 97-98.

„Poeta domu” – Pieter de Hooch

Trudno z pełną precyzją zrekonstruować wygląd pokoi i sposób urządzenia 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, John Michael Montias⁵⁵⁵

Loughman i 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 obyczajów⁵⁵⁶. Okazuje się to możliwe, ponieważ dysponujemy dziś sporą ilością obrazów – autorstwa Pietera Janssens de Elingi, Pietera de Hoocha, Gabriela Metsu czy Nicolaesa Maesa – przedstawiających konkretne sceny umieszczone w precyzyjnie oddanych wnętrzach mieszkalnych.

⁵⁵⁵ J.Loughman, J.M. Montias, *Public and Private Spaces. Work of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle 2000, s. 22.

⁵⁵⁶ 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*, red. M. Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle 2001, s. 101: „Chociaż holenderskie malarstwo dostarcza nam ogromnej ilości 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 Hoocha⁵⁵⁷ nieprzypadkowo mianował tego małego mistrza – o którym Mariët Westermann pisze, że „dostarcza nam tak wielu prawdziwych detali holenderskich wnętrz”⁵⁵⁸ – 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 karetą pomalowana /obciążnięta/ 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 nagle 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 jarmarczną 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 być rozłożysty, z wielką okiennicą, z dobrze rozczłonkowaną fasadą, przysadzisty raczej niż wysoki, dobrze osiadły w ziemi. Po takim domu można się wiele spodziewać ~~otwartych~~ sekretów /tajemnic/ przeciągów /i/ ~~duchów~~ i wizyty zza świątów. (Pieter de Hooch, AZH)⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Cytaty z Archiwum Zbigniewa Herberta, pochodzące z teczki oznaczonej sygnaturą akc. 17 854, t. 14, podpisanej „Pieter de Hooch”, lokalizując bezpośrednio w tekście jako: Pieter de Hooch, AZH.

⁵⁵⁸ Tamże, s. 93.

⁵⁵⁹ 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 obciążnięte kolorowym płótnem, pudła, skąd wylatywały ~~skargi~~ szepty, wniebogłosy, łomot /źródła westchnień, żalów i łoskotów/” (Pieter de Hooch, AZH).

Herbert stara się stworzyć narracyjną ramę dla opowieści o De Hoochu. Mimo iż nie pozostawił żadnego planu tego szkicu, mamy pewność, że fragment, w którym mowa o przybyciu do Amsterdamu, ludycznych urokach 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”⁵⁶⁰. Druga możliwość stanowi dopełnienie pierwszej – Herbert proponuje już nie tylko dotykanie wzrokiem tego, co zewnętrzne, ale wkroczenie do wnętrza, do przestrzeni intymnej. Poeta miał świadomość, iż 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 widza⁵⁶¹. Z pozostawionych przez Herberta niedokończonych zdań wyczytać można, jak wielką wagę przywiązywał on do historycznego potencjału obrazów De Hoocha jako dokumentów:

Domy nad kanałem w ~

Nie mogłem sobie ~

⁵⁶⁰ J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1993, s. 98-99: „Jedyna 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: siedemdziesięcioletki potrafi wybulić jedną dziesiątą pensji nauczyciela bez mrugnięcia 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 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”.

⁵⁶¹ Odwołuję się tu do koncepcji przedstawionej przez M. Hollander w artykule *Public nad Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500-1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann), s. 273-293 oraz w książce *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, University of California Press, 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 dotyczą zagadnień z zakresu estetyki recepcji. Zob. omówienie też Hollander w książce A. Ziembę, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005, s. 23-24.

... i całą wiedzę czerpałem z obrazów [De] Hooch[a]. (Pieter 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 sobie wówczas, że jego wyobrażenia nie potrafi wykreować obrazu wnętrza siedemnastowiecznego holenderskiego domu. Decyduje się więc na to, by odtworzyć go na podstawie dostępnych obrazów w ramach. De Hooch okazuje się idealnym, bo kompletnym źródłem wiedzy na interesujący Herberta temat. Poeta podkreśla, że wykreowane przez De Hoocha przedstawienia uznać można 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, modulem świątyń.

– widzę ten pokój, zarys dalszych, mógłbym otworzyć resztę. (AZH)⁵⁶²

Fenomen ówczesnych obrazów wnętrz dostrzeżony został przez badaczy, którzy twierdzą, że w przypadku tego typu malarskich reprezentacji mówić należy o odrębnej gałęzi północnoniderlandzkiego malarstwa rodzajowego⁵⁶³. W połowie XVII wieku ukonstytuował się zatem nowy gatunek – dokładnie odmalowane wnętrza holenderskich domostw, w których najczęściej osadzone zostały sceny z życia codziennego. Za jednego z głównych kodyfikatorów tej odmiany malarstwa rodzajowego uważany jest właśnie Pieter de Hooch. Warto zaznaczyć, że na początku swojej artystycznej drogi De Hooch podejmował inne tematy. Miał tego świadomość również Herbert, który – przygotowując szkic poświęcony Holendrowi – zanotował: „1 okres – wartownie, żołnierze, dziewczęta, ludzie bezdomni (CODDE-DUYSTER)” (Pieter de Hooch, AZH). Historycy sztuki sugerują, że te tak zwane

⁵⁶² Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

⁵⁶³ Zob. R.T. Coe, *Prolegomenon to the Dutch Interior*, w: *Paintings of 17th Century Dutch Interiors*, The Nelson Gallery of Art and Atkins Museum, 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 wyteżonych studiów i współrzednymi 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”.

niskie sceny rodzajowe⁵⁶⁴ stały się istotnym punktem na drodze artystycznego rozwoju malarza, że w pracach tych można już przeczuć jego późniejsze arcydzieła. 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 niemalym 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 pokrzepiającą strukturę jego architektury⁵⁶⁵.

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, zmusza do zastanowienia się nad znaczeniem relacji międzyludzkich⁵⁶⁶. Precyzyjnie rozplanowana przestrzeń potęguje wrażenie spokoju i ładu. Widz, który zostaje „zaproszony” do środka malarskiego przedstawienia, ma poczucie panującej wszędzie harmonii, jest oczarowany.

Urokowi wnętrz 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” (Pieter 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:

⁵⁶⁴ 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*, Phaidon, Oxford 1980, s. 11-14. Badacz przywołuje nazwiska Willema Duystera 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 Borch, Jacoba van Loo i Gerbrandta van den Eeckhouta.

⁵⁶⁵ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Dulwich Picture Gallery, Wadsworth Atheneum, Yale University Press, New Haven, London 1998, s. 30.

⁵⁶⁶ M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, dz. cyt., s. 6.

R. Genaille Matka /→ jedno z najznakomitszych/

kobieta siedzi nad kołyską, w drugim pokoju dziewczynka idzie ku drzwiom, wychodzącym na dziedziniec

Dwie żywe barwy – złocisty blask wpadający przez okno

szkarłat zawieszonego 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 przeciwnemu upozowaniu dwu postaci – z których jedna ukazana jest z przodu, druga z tyłu

artysta stworzył przejścia między przeciwstawionymi sobie formami i planami dzięki ~ (Pieter de Hooch, AZH)

Ze względu na pozostawione odesłanie – „R. Genaille” nie mamy wątpliwości, że nie są to oryginalne myśli Herberta⁵⁶⁷. Warto jednak zastanowić się, dlaczego Herbert wybiera właśnie ten fragment ze słownikowego hasła i przyjrzeć 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”, w pierwowzorze 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 w 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

⁵⁶⁷ R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, polonica oprac. K. Sulkiwicz, WAiF, 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 zawieszonego płaszcza i stanika kobiety tworzą harmonię kolorystyczną. Rytm oparty jest na licznych pionach, na zróżnicowanym rysunku płyt posadzkowych, na układach form i akcentów świetlnych. Interferencja światła padającego z dwóch różnych źródeł odpowiada przeciwnemu 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”.

najczęściej kilka. Ponadto artysta ten – na co zwraca uwagę autor monografii – oddaje światło „w nieco czystszy i intensywniejszy sposób”⁵⁶⁸ 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 sędzę – opis prywatnej i publicznej przestrzeni, które na obrazach Holendra w harmonijny sposób współistnieją ze sobą⁵⁶⁹. Liedtke podkreśla, że jest to jedno z najistotniejszych osiągnięć „Szkoły z Delft”:

Na obrazach malowanych w Delft po połowie lat 50-tych 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 obrazu⁵⁷⁰.

Można zaryzykować hipotezę, że Herbert poszukuje przede wszystkim tych informacji dotyczących twórczości De Hoocha, które odnieść można 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. (Pieter 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: 1652-1660/61⁵⁷¹. 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”⁵⁷². W jeszcze innym miejscu Herbert proponuje odmienną datację:

⁵⁶⁸ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, dz. cyt., s. 23. Na ten temat zob. również: P.C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, dz. cyt., s. 38.

⁵⁶⁹ Zob. M. Hollander, *Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, dz. cyt., s. 273-293.

⁵⁷⁰ W. Liedtke, *Pieter de Hooch and the South Holland Tradition of Genre Painting*, w: tegoż, *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Waanders Publishers, Zwolle 2000, s. 149.

⁵⁷¹ P.C. Sutton, *The Years in Delft 1652-60/61*, w: *Pieter de Hooch. Complete Edition*, dz. cyt., s. 15-27.

⁵⁷² W. Liedtke, dz. cyt., s. 143.

Jego spuścizna nierówna – tworzył swoje /swoje dzieła/ w krótkim delfijskim okresie 1655-1662.

Wyjazd do Amsterdamu – jakby od tego okresu zabrakło mu inspiracji, opuścił go wdzięk, stał się zrzędnym malarzem. (Pieter de Hooch, AZH)

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”⁵⁷³, chciał przybliżyć w swoim tekście Herbert. Za dowód, czyniący tę hipotezę prawdopodobną, uznać można 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 postrzegane są jako najbardziej innowacyjne w twórczości De Hoocha. Mimo iż 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)⁵⁷⁴. 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” (Pieter 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 miał ich tyle (11)” (Pieter 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 rodzajowych reprezentacjach holenderskich wnętrz⁵⁷⁵. Malował tam wyłącznie kobiety – same bądź w towarzystwie mężczyzn lub innych kobiet. Te ustalenia

⁵⁷³ Zob. W. Liedtke, *The Delft School*, w: tamże, s. 11-38; *Vermeer and the Delft School*, red. W. Liedtke, M.C. Plomp, A. Rüger, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London 2001.

⁵⁷⁴ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 121.

⁵⁷⁵ Zob. na ten temat: H.P. Chapman, *Inside Vermeer's Women*, w: *Vermeer's Women: Secrets and Silence*, red. M.E. Wieseman, współudział H.P. Chapman, W.E. Franits, The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Yale University Press, New Haven, London 2011, s. 67.

pozwalają autorowi *Martwej natury z wędzidłem* przeciwstawić Vermeerowskie sceny rodzajowe obrazom życia codziennego malowanym przez De Hoocha.

„Dom jako kosmos moralny”

To właśnie temat dzieciństwa⁵⁷⁶ (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 „Dzieństwo 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 łona umiłowanej rodziny. Jest przedłużeniem tych wszystkich nieznanych przeznaczeń, którymi jest oplątany i które mają się w nim dopełnić”.

Już gwiazdy pracują nad jego losem. (Pieter 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*⁵⁷⁷. 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 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 teraźniejszość 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 ztraca swój sens, odchodzi /zapada/ w przeszłość, wyparte przez anonimowe siedliska /klatki/ dwunożnych

⁵⁷⁶ Zob. S. Schama, *In the Republic of Children*, w: tegoż, *The Embarrassment of Richies. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York 1997, s. 481-561.

⁵⁷⁷ F. Mauriac, *Pamiętnik życia wewnętrznego*, przeł. J. Nałęcz, PAX, Warszawa 1964, s. 9.

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...” (Pieter de Hooch, AZH)

Herbert tym razem nie przepisuje fragmentu z książki Mauriaka dokładnie⁵⁷⁸, istotne są jednak podkreślenia, które wskazują, że poetę interesował problem domu jako żywego organizmu oraz kwestia napięcia między wewnętrznym życiem domu (jego długim trwaniem) 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)⁵⁷⁹

Wydaje mi się, że w tym miejscu Herbert sformułowania Lamartine’a nie cytuje z francuskiego oryginału⁵⁸⁰, ale za Mauriakiem. 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,

⁵⁷⁸ Tamże, 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”.

⁵⁷⁹ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

⁵⁸⁰ A. de Lamartine, *La Vigne et la Maison*, w: tegoż, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditationes poétiques. Suivies de Poésies Diverses*, red. M.-F. Guyard, Gallimard, Paris 1981, s. 419: „Efface ce séjour, ô Dieu! de ma paupière, / Ou rend-le-moi semblable à celui d’autrefois, / Quand **la maison** vibrait comme **un grand cœur de pierre** / De tous ces cœurs joyeux qui battaient sous ses toits” (podkr. – 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”.

życie, które ucieknie z mego cielesnego serca, ożywi to «wielkie serce z kamienia», jak Lamartine nazwał swój dom⁵⁸¹.

Rodzi się pytanie, czemu służyć miały 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 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 znamiennej ewolucję, naprzód był to sklep albo warsztat rzemieślnika sprzedającego przed domem wyroby, staje się potem pokojem paradnym, 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. (Pieter 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)⁵⁸². Aluzja ta ma jednak – jak sądzę – odmienną funkcję niż wprowadzone przez poetę cytaty z Lamartine’a i Mauriaka. 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 rozgrywające się w nich sceny rodzajowe były bezpośrednim źródłem jego inspiracji. Ruth Bernard Yeazell, autorka książki o recepcji

⁵⁸¹ F. Mauriac, dz. cyt., s. 22.

⁵⁸² Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w powieści realistycznej, dowodzi, że detaliczność, z jaką Balzac w swoich utworach oddaje obrazy 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*)⁵⁸³. 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 nic⁵⁸⁴.

Thoré tworzy wyidealizowaną⁵⁸⁵ (i zideologizowaną⁵⁸⁶) wizję mieszczańskiego spokoju, wszechogarniającej harmonii, dla której podstawą stają się malarskie reprezentacje wnętrza domu. Francuski krytyk próbuje dowieść, iż literackie techniki Balzaca mogą posłużyć do opisanie fenomenu twórczości De Hoocha, „oddania idei” jego dzieł. Dzieje się tak dlatego, że rodzajowe sceny Balzaca w rzeczywistości 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 pomiędzy 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

⁵⁸³ R. Bernard Yeazell, *Balzac's Bourgeois Interiors and the Quest for the Absolute*, w: tejże, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2008, s. 60, 212.

⁵⁸⁴ W. Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, Typ. de Ch. Vanderauwera, Bruxelles 1860, s. 58-59.

⁵⁸⁵ Na ten temat zob. A. Rosales Rodríguez, *Mieszczański etos: domowe zacisze i rozkosze życia „bourgeois”*, w: tejże, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, WUW, Warszawa 2008, s. 55-69.

⁵⁸⁶ Zob. R. Bernard Yeazell, dz. cyt., s. 87: „Thoré optymistycznie kontemlował 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”.

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. (Pieter 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 moralnej⁵⁸⁷. 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 przedstawiane są 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: traktowane są z jednej strony jako odbicie aktualnej rzeczywistości historycznej, z drugiej zaś jako *exemplum*⁵⁸⁸ – wówczas na płótnach tych pojawiają się liczne elementy ikonograficzne konotujące cnotliwość kobiety, mające swoje źródło w literaturze⁵⁸⁹. Jednym z takich tekstów jest *Het Groot Schilderboek* Gerarda de Lairese’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.

⁵⁸⁷ Zob. S. Schama, *Cleanliness and Godliness*, w: tegoż, dz. cyt., s. 375-397.

⁵⁸⁸ Na temat *exemplum* jako gatunku zob. A. Gawron, *Egzemplum*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006, s. 195-196.

⁵⁸⁹ Zob. W.E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 1, 4, 30, 196.

Jestem przekonana, że praca Suttona *Pieter de Hooch. Complete Edition* jest źródłem przytoczenia z De Lairese'a⁵⁹⁰, 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 PHAIDON” (Pieter 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 wizerunkach 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, napotykamy 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)⁵⁹¹

Co zaskakujące, obrazy De Hoocha zaczynają jawić się jako harmonijne dzieła sztuki tyleż malarskiej, co poetyckiej; sam artysta zaś nazwany zostaje przez Herberta „poetą domu”. Rodzi się zatem pytanie, w czym – zdaniem autora *Martwej natury z wężem* – miałby przejawiać się liryczny potencjał twórczości Holendra. Wydaje mi się, że Herbert

⁵⁹⁰ P.C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, dz. cyt., s. 48: „[...] opisuje on [Gerard de Lairese] «Obraz Cnoty»: «W dobrej Rodzinie, rozważny i szanowany Ojciec; troskliwa i dobrodusza 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 szczodry 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 Lairese'a opublikowanej w 1738 roku. Oryginalne wydanie ukazało się w Amsterdamie w 1707 roku.

⁵⁹¹ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 126.

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 wnętrz i wpisanych w nie idyllicznych scen z mieszczańskiej codzienności. W ten sposób niektóre tezy z zakresu historii sztuki czy interpretacje poszczególnych obrazów De Hoocha wyrażone zostają za pośrednictwem literackiej wizji, a nie naukowego dyskursu. Opis dzieł Holendra przestaje wówczas jawić się jako 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 naznaczony jest poetycką wrażliwością Herberta.

„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 roku⁵⁹². 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, 1987⁵⁹³; 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 całości**⁵⁹⁴.

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 Avercampowi teczce znaleźć możemy – poza licznymi notatkami – nie „rękopis i maszynopis”, ale dwa rękopisy i cztery maszynopisy⁵⁹⁵.

⁵⁹² Z. Herbert, *De stomme van Kampen (1585-1634)*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 11-14.

⁵⁹³ Rękopis znajduje się na drukach z datami 1978-1983, nigdzie nie pojawia się rok 1987.

⁵⁹⁴ Od wydawcy, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 27, podkr. – M.Ś.

⁵⁹⁵ Materiały dotyczące Avercampa pochodzące z Archiwum Zbigniewa Herberta zdeponowane są 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 znaleźć można również w teczce o sygnaturze akc. 17 849, t. 4 (dalej jako: Avercamp, not 2, AZH).

Wydany przez Toruńczyk esej o Avercampie przedrukowano następnie w 2008 roku w tomie – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione⁵⁹⁶. 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 wieloma 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 odwrotnie Herbert spisał niniejszy szkic, wnosimy, że powstał on w latach 80⁵⁹⁷.

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, jakie partie planował przeredagować, co dopisał, jak wyglądały wersje eseju o Avercampie pozostawiona w rękopisie. Warto zatem uszczegółowić to.

Już na samym początku napotykałyśmy 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*⁵⁹⁸ 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

⁵⁹⁶ Z. Herbert, *De stomme van Kampen (1585-1634)*, w: tegoż, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Cítko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 43-47. Dalej jako DSvK.

⁵⁹⁷ *Komentarze i objaśnienia*, w: tamże, s. 189.

⁵⁹⁸ Zob. Nota Od wydawcy, dz. cyt., s. 27; *Komentarze i objaśnienia*, dz. cyt., s. 189.

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]»⁵⁹⁹. 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»»⁶⁰⁰. Tego samego zdania jest Herbert, który przedstawiając Avercampa pisze:

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 uznany został za jego holenderskiego kodyfikatora⁶⁰¹. „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»⁶⁰².

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»⁶⁰³. Nie należy jednak zapominać, że

⁵⁹⁹ J. Bikker, *Hendrick Avercamp. „The Mute of Kampen”*, przeł. L. Richards, w: *Hendrick Avercamp. Master of Ice Scene*, red. P. Roelofs i in., Rijksmuseum, Amsterdam 2009, s. 12.

⁶⁰⁰ Tamże, s. 11.

⁶⁰¹ 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*, red. A. Blankert i in., K. & V. Waterman, Amsterdam, Zwolle 1982, s. 37.

⁶⁰² W. Pijbes, E.A. Powell III, *Foreword*, w: *Hendrick Avercamp. Master of Ice Scene*, dz. cyt., s. 7.

⁶⁰³ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, red. A. van Suchtelen, współpraca F.J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Waanders Publishers, The Hague, Zwolle 2006, s. 50.

krajobrazy zimowe mają swoją długą tradycję ikonograficzną. Genezę obrazów Avercampa wywodzi się bezpośrednio z pejzaży zimowych, powstających w XVI-wiecznej Flandrii:

formacyjny wpływ na jego [Avercampa] twórczość miała tradycja pejzażu flamandzkiego, którą musiał studiować przede wszystkim za 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 interpretowane jest jako hołd dla źródła jego inspiracji. Widoczna na pierwszym planie po lewej stronie pułapka na ptaki stanowi odwołanie do dobrze znanego *Pejzażu zimowego z łowiączkami i pułapką na ptaki* Bruegla, skąd najprawdopodobniej została zapożyczona. [...] Uniezależnił się, kiedy powrócił do Kampen, rozwijając holenderski wariant pejzażu zimowego ze sportami na lodzie⁶⁰⁴.

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)

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”⁶⁰⁵. Więcej nawet, potraktować można ją jako eseistyczną parafrazę tego dwuwersu. Jednak najbardziej wyraźnym i oczywistym

⁶⁰⁴ Tamże, s. 52.

⁶⁰⁵ Z. Herbert, *Dawni Mistrzowie*, w: tegoż, *Poezje*, PIW, Warszawa 1998, s. 447.

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 łyżwiarzami i pułapką na ptaki* (1565, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela), jest analogią, która narzuca się od razu. Nic dziwnego, że porównanie dzieł obu pejzażystów południowo- i północnoniderlandzkiego, szesnasto- i siedemnastowiecznego pojawia się w większości prac poświęconych Avercampowi. „*Pejzaż zimowy z Wiednia* i *Pejzaż zimowy ze ślizgawką*”⁶⁰⁶ 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 przejęte są bezpośrednio od jego flamandzkiego poprzednika”⁶⁰⁷. 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 uderzających motywów w *Pejzażu zimowym z łyżwiarzami i pułapką na ptaki* Bruegla”⁶⁰⁸. 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 Breugla – ~~bezsensowną~~ absurdalna ruchliwość ludzkich atomów wśród 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

⁶⁰⁶ W artykule używam jednego z zaproponowanych przez Herberta tłumaczeń tytułu słynnego amsterdamskiego pejzażu Avercampa.

⁶⁰⁷ Hendrick Avercamp. *Master of the Ice Scene*, dz. cyt., s. 34-35. Zob. Również: G.S. Keyes, dz. cyt., s. 42-43.

⁶⁰⁸ Tamże, s. 35.

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~~ /obiektom 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 ~~trochę 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:

Bruegel a Avercamp.

Bruegel – pejzaż kosmiczny, wyrażający znikomość człowieka, jego bezsensowną krzątaninę, 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 – zdaje się mówić 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 traktowany jest 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 krzątaninę, wskazania na przemijalność egzystencji, a małe postacie 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 kopii⁶⁰⁹ 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”⁶¹⁰. Dużą zasługę miały w tym ryciny Hansa Bola: „To częściowo dzięki grafikom według kompozycji Bola wiele motywów, mających swoje źródło w *œuvre* Bruegla, trafiało do dzieł artystów takich jak David Vinckboons, Adriaen van de Venne i Hendrick Avercamp”⁶¹¹. Podejmowane przez historyków sztuki próby ustalenia malarskich wpływów często kończą się sukcesem. Ikonograficzna tradycja, do której odwoływał się Avercamp, została bardzo dokładnie opracowana. O Avercampie-artyście 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 wężem* otwarcie poszukuje nie tylko odpowiedzi na pytanie o artystyczne źródła twórczości Avercampa, ale stara się także zrekonstruować szczegóły jego życia.

Przyczynę do biografii artysty z Kampen

Herbert zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że informacje biograficzne dotyczące ukochanych przez niego 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 zostać potraktowane 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 podstawę odczytania *œuvre* artysty, co barwną anegdotę. Życiorys jest dla niego ważny sam w sobie. W

⁶⁰⁹ Na temat licznych kopii obrazów Bruegla zob. *L'Entreprise Brueghel*, red. P. van den Brink, Ludion, Flammarion, Maastricht, Bruxelles 2001.

⁶¹⁰ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, dz. cyt., s. 42.

⁶¹¹ Tamże, s. 46.

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 aptecce 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 mianowany jest miejskim aptekarzem”⁶¹². Wiemy także, że wspomniana 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»”⁶¹³.

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 miście, ongiś ludnym i bogatym, położonym na lewym brzegu rzeki IJssel, niedaleko jej ujścia” (Avercamp, rkps 1, AZH). Najprawdopodobniej w tym miście namalował większość swoich dzieł: „Żadna z prac Avercampa – podkreśla Bikker – nie może być wykorzystana jako dowód jego aktywności poza Kampen”⁶¹⁴. Herbert pisze ponadto o podwójnej prowincjonalności Avercampa. Po pierwsze, Avercamp mieszkał w miście, 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.

⁶¹² J. Bikker, dz. cyt., 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*, dz. cyt. s. 64.

⁶¹³ J. Bikker, dz. cyt., s. 17.

⁶¹⁴ Tamże, s. 16.

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 pogłębiała 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 [?] ⁶¹⁵ 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 60-tych XVII wieku”⁶¹⁶, 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 Welker 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 rozproszeniu⁶¹⁷.

Potwierdzają się zatem informacje, że Barent nie utrzymywał się wyłącznie ze sprzedaży własnych dzieł. Nie ma również wątpliwości, że obrazy Barenta nie udźwignęły

⁶¹⁵ Słowo to być może zostało przekreślone.

⁶¹⁶ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, dz. cyt., s. 58.

⁶¹⁷ J. Bikker, dz. cyt., s. 19-20.

ciężaru tradycji, do której nawiązywały⁶¹⁸. Styl Hendricka Avercampa okazał się zbyt trudny do podrobienia. Być może dlatego „Niemowa z Kampen” nie znalazł licznych naśladowców. Herbert podkreśla, że XVII-wieczny 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 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 ponownie 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 przezwisko, 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 głuchoniemy⁶¹⁹. 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”⁶²⁰.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, jaką hipotezę stawia Herbert. W notatkach poety znaleźć można 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”:

⁶¹⁸ Zob. na ten temat: 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*, dz. cyt., s. 57-62.

⁶¹⁹ Zob. A. Blankert, *Hendrick Avercamp*, w: tamże, s. 17.

⁶²⁰ J. Bikker, dz. cyt., s. 20.

- 1) Obrazy do czytania, z ~~szeregiem~~ anegdotą
- 2) wizja świata (konieczna wycieczka w dziedzinę kostiumologii)
nie są to doskonałe twory
mrówcza absurdałna 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 – póki co – 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 jednak 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 najsłynniejszego 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 jeden tylko 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 Holendra. Dwukrotnie przywoływany jest *Krajobraz zimowy z łyzwiarzami* (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 fantazyjny 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*, wymienione zostają 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 móstwem~~ /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 zamrożonej / zamrożona fosa w kształcie nieregularnego owalu, przez którą przerzucone są mostki i kładki; od fosi 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 płótna. 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, potraktować można 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 mała uwertura 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 konceptów, 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 na cytatach pochodzący z opublikowanego przez Toruńczyk maszynopisu. Zaproponowany przez Herberta sposób literackiej reprezentacji obrazu Avercampa przypomina tutaj metaforę najdłuższego fragmentu rękopisu. Fraza jest jednak dużo bardziej okielznana, 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 zdaje się łączyć 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 niedosycie poety. Herbert wypróbowuje kolejne frazy,

czasem zdaje się, że poprzez szczegół niemal wdzierą się do wnętrza przedstawienia. Wrażenie takie odnieść można 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 prawej⁶²¹ 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 strydom, gdzie gnieźdzą się duchy opiekuńcze, nietoperze i zbłąkane dusze. Dom żyje. Oddycha. Przeciaga się. Budzi. Zasypia. Opada przez sen.

Tuż obok browar, bursztynowo ciepły, z zaciekami rdzawej czerwieni, rozłożysty, wybujały, przypomina raczej ciasto uciekające z formy 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 ~~górną~~ 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 także 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

⁶²¹ Herbert niekonsekwentnie stosuje rozróżnienie na prawą i lewą stronę obrazu. W tym przypadku nie przyjmuje zwyczajowej perspektywy widza stojącego naprzeciw płótna, ale odwróconego tyłem do przedstawienia.

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 rozwija Herbert 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 ekfaza 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, wyglądał 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 okazują się służyć 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 malarstwu przedstawieniu – w przekonaniu, że skonstruowana ekfrazą połączyć może lepsze wczucie się w klimat płócien Avercampa. Mierzył się z możliwością słowa, sprawdzał i odrzucał, chciał, by kierunek interpretacji wyznaczany był przez obraz, a nie poetycką wrażliwość patrzącego. Skrupulatnie analizowany przez Herberta *Pejzaż zimowy ze ślizgawką* okazuje się impulsem do podjęcia wyprawy w świat zimowych zwyczajów XVII-wiecznej Holandii.

„Mały ekskurs w dziedzinę holenderskich obyczajów hibernalnych”

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 monografia⁶²² 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 demonstrować, że raczej zamarzliby 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

⁶²² „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”*, 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 Œuvre-catalogus*, Davaco Publishers, Doornspijk 1979) lub o katalog wystawy: *Hendrick Avercamp 1585-1634, Barent Avercamp 1612-1679. Frozen Silence. Paintings from museums and private collections*, dz. cyt.

go wielokrotnie, raz tylko pozostawiając ślad, odsyłający do źródła tego zapożyczenia: „Zumthor 60” (Avercamp, not 1, AZH). Taki rodzaj odpowiedzi napotkać możemy 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:

Niederlandczycy [...] 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”⁶²³. Na skutek podobnych praktyk sylwetka oczywiście traci na elegancji; odzież natomiast jest bardzo starannie utrzymana⁶²⁴.

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 sportom i zabawom zimowym. Pojawiające 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”⁶²⁵.

Podobne spostrzeżenia znaleźć można również w innych pracach, których Herbert nie mógł znać, ze względu na to, że opublikowane zostały już po śmierci poety. W katalogu wystawy *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age* teza o demokratyczności siedemnastowiecznych holenderskich zabaw na lodzie poparta jest słowami Hugo Grotiusa, holenderskiego prawnika, dyplomaty i filozofa, żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku:

⁶²³ F. van Thienen, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands 1600-1660*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1930, s. 30.

⁶²⁴ P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1965, s. 60.

⁶²⁵ Tamże, s. 151.

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 mieszczance 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 lód⁶²⁶.

Lód robił więcej ponad likwidowanie społecznych barier między ludźmi, pełna życia swoboda sprawiała, że serca zaczynały bić szybciej⁶²⁷.

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)⁶²⁸. 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 chłopcy zaopatrzeni w długie drągi na wypadek 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)

⁶²⁶ J. Biusman, *Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen, vol. 1: 1575-1675*, Van Wijnen, Franeker 2000, s. 252-253.

⁶²⁷ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, dz. cyt., s. 20.

⁶²⁸ Zob. P. Zumthor, dz. cyt., s. 152: „Organizowano też zawody, z których najważniejsze, słynna «Wędrówka jedenastu miast», mogły obejmować, w pomyślnych latach, trasę ponad 200 kilometrów”.

Wszystkie przywołane przez Herberta informacje odnajdziemy oczywiście w *Życiu codziennym w Holandii w czasach Rembrandta*. Poetę zajmują te same szczegóły holenderskiej obyczajowości⁶²⁹. Podobnie jak Zumthor, stara się na przykład wytłumaczyć, co to takiego *colf*⁶³⁰, 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*⁶³¹. Podobne motywy są zresztą charakterystyczne nie tylko dla twórczości Avercampa, ale – chociażby wielkiego Rembrandta⁶³². 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:

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)

⁶²⁹ Zob. tamże, s. 151-153: „Wśród tej ciżby 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 podeprzeć 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”.

⁶³⁰ Na ten temat zob. *The Game of Colf*, w: *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, dz. cyt., s. 26.

⁶³¹ P. Roelofs, *The Paintings. The Dutch on the Ice*, w: *Hendrick Avercamp. Master of Ice Scene*, dz. cyt., s. 70-74.

⁶³² Zob. *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, dz. cyt., 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”.

Tą wyprawą w świat strojów jest – przytaczana za Zumthorem – opinia Goldsmitha o wielowarstwowym ubiorze Holendrów. Anegdota ta 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 Mortier⁶³³. Badaczka wskazuje, jak ważnym kluczem interpretacyjnym dla zrozumienia obyczajowego wymiaru *œuvre* Avercampa okazują się stroje: „W XVII-wiecznym 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”⁶³⁴.

Historycy sztuki zwracają uwagę na fakt, iż szczególne zamięłowanie 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 Isaacs. „Zdaje się, że wszystkim, co Avercampowi wszczepił Isaacs, była troska o precyzyjnie obserwowane kostiumy”⁶³⁵. 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.

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 ~~chętne~~ 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

⁶³³ B.M. du Mortier, *Aspects of Costume. A Showcase of Early 17th-Century Dress*, w: *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, dz. cyt., s. 141-163.

⁶³⁴ Tamże, s. 143.

⁶³⁵ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, dz. cyt., s. 52.

budowlach widzieć baśniowy element zimowego świata. Jest raczej uradowany niż zaniepokojony ich obecnością:

Wędrując dalej w głąb obrazu widzimy po lewej i prawej stronie zabudowania i dziwny gotycki zamek. [...] Powiedzieliśmy „dziwny zamek”. Istotnie 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 pokrzepić siłę tegim łykiem 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* – też o realistycznej wizji świata, o głoszonej za pośrednictwem sztuki pochwalę rzeczywistości. By jednak rozstrzygnąć, jaki model reprezentacji Herbert odkrywa w twórczości Avercampa, trzeba przyjrzeć 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 pozostawionych rękopisach oraz notatkach odnajdujemy fragmenty, które uznać możemy za elementy tej części rozważań o „Niemowie z Kampen”. Herbert powraca w nich do trzech splecionych ze sobą wątków: opinii Francesco da Hollandy o malarstwie flamandzkim, którą Herbert odnosi do twórczości Avercampa⁶³⁶, koncepcji naiwności stworzonej przez Fryderyka Schillera oraz działalności tak zwanych malarzy naiwnych, będących „spadkobiercami” artystycznego idiomu Celnika Rousseau.

W części eseju, która zaplanowana została jako rozważania dotyczące specyficznie pojętej – jak się za chwilę przekonamy – naiwności Avercampa, najczęściej pojawia się odniesienie do fragmentu *Dialogów rzymskich* da Hollandy. Oto jeden z wariantów tego

⁶³⁶ „Teoretyk renesansowej sztuki Francesco da Hollanda /– co prawda wcześniejszy od A., ale jego słowa można odnieść/” (Avercamp, not 1, AZH).

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, 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, zieleni 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”⁶³⁷. (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, iż 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 da Hollandy:

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/⁶³⁸. Ale Hollanda w zaciętrzewieniu 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 wyraźnie zafascynowany jest malarstwem szkoły południowej, tworzącej zgodnie z

⁶³⁷ 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, PWN, Warszawa 1985, s. 179.

⁶³⁸ Być może cały ten fragment umieszczony przeze mnie w nawiasie kwadratowym Herbert przekreślił, jednak linia przebiega prawie na całej długości ponad tekstem.

klasycznymi regułami sztuki. Przyjęta perspektywa każe mu zdeprecjonować północny model sztuki. Herbert z jednej strony nie stara się zdyskredytować też da Hollandy, 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 „zacierzewienia” i – sam także nie kryjąc emocji – stwierdza, że da Hollanda „palnął okropne głupstwo”. Uznawszy zaś wcześniej, że fragment *Dialogów rzymskich* z powodzeniem odnieść można do twórczości Avercampa, stara się właśnie na przykładzie jego 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 nieuregulowanej rzece /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 mdłości 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 zasadami sztuki wielbiącej symetrię, harmonię i racjonalność. W tym właśnie sensie „Niemowa z Kampen” zaprezentowany zostaje 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 utożsamić można z „czystością serca”, czyli ze szczególnym rodzajem prostoty duszy. Dlatego w eseju o Avercampie odnajdujemy następujące stwierdzenie: „Podobnie jak większość niderlandzkich kolegów, został wierny niezmierzonym 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 *Ceny 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 naiwność⁶³⁹.

Myślę, że 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 – stwierdzić możemy, 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 wydaje się mieć 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

⁶³⁹ Z. Herbert, *Cena sztuki*, w: tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003, s. 37.

naiwność zaskoczenia, która rozśmiesza; w drugim naiwność postawy i usposobienia, która wzrusza”⁶⁴⁰. Herbert celowo przywołuje Schillerowską opozycję naiwności i sentymentalności⁶⁴¹, 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 naśladowaniu rzeczywistości”⁶⁴². Właśnie w ten Schillerowski sposób określa Herbert 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 wydaje się 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 ślepeму naciskowi) natury, czyli poddanie się temu, co jest i co być musi”⁶⁴³.

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 ~~jakiś~~ /farbkami skradzionymi z tornistrów uczniowskich / to znaczy napęłniają zmysły naiwnych szczęściem/ karzelki ~~połączne~~ 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:

⁶⁴⁰ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, wyb., wstęp i oprac. S.H. Kaszyński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 239.

⁶⁴¹ „Poeta, jak już powiedziałem, albo jest naturą, albo będzie jej szukać. W pierwszym przypadku będzie poetą naiwnym, w drugim – sentymentalnym”. Tamże, s. 251. Schiller pisze przede wszystkim o poezji, jednak jego ustalenia z powodzeniem odnieść można również do malarstwa.

⁶⁴² Tamże, s. 251.

⁶⁴³ Tamże, s. 284.

Moją rozkosz w obcowaniu z Avercampem mąci 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. Ci, bądź co bądź dorośli, ludzie wyludniają 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 matolów 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/ wołałbym 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 skutkować musi infantylizmem i – paradoksalnie – sztucznością przedstawiania. Naiwność rozumieć należy 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”⁶⁴⁴. 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 mówić można w planie biografii uchylona zostaje w przestrzeni dzieła. Odnalezioną przez Herberta

⁶⁴⁴ O tym, że „szajka” malarzy naiwnych wzbudzała szczególną niechęć Herberta świadczy 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 międzynarodową/ 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 wspaniałej «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 matółkówna ~~o tępo~~ trzymają się za ręce, wzrok mają tępy nad sowa na drzewie, księżyc, w dali pałac, żółte okna” (Avercamp, not 1, AZH). Herbert błędnie podaje imię artysty uznawanego za ojca tego nurtu w sztuce. Malarzem naiwnym, na którego przywołuje poeta jest oczywiście Henri Rousseau (1844-1910), zwany Celnikiem, a nie Théodore Rousseau (1812-1867), dziewiętnastowieczny pejzażysta, stojący na czele Barbizojczyków.

podstawową wartością nie jest bowiem warsztat artystyczny Holendra, ale jego współodczuwający, po staroświecku naiwny, stosunek do świata.

„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.

Egbert Haverkamp Begemann⁶⁴⁵

Spośród małych mistrzów, których Herbert zamierzał uczynić bohaterami swego tomu, Hercules Segers jest malarzem chyba najbardziej zagadkowym⁶⁴⁶. Jak podkreśla Karel Gerard Boon, Segers fascynuje nas i pociąga właśnie jako „nieco dziwny, enigmatyczny fenomen”⁶⁴⁷, 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. Skazani jesteśmy zatem na domysły.

Zanim jednak podejmę próbę rekonstrukcji Herbertowego zamysłu, czy – jak chce Haverkamp Begemann – tworzonej przez pisarza literackiej wizji estetycznego przeżycia *œuvre* Holendra, chciałabym zwrócić uwagę na to, z jakich prac korzystał poeta, przygotowując szkic o Segersie. Zapiski poety świadczą o tym, że zetknął się on z katalogiem *Hercules Segers. The Complete Etchings* – Herbert wynotował bowiem tytuł (w nazwisku

⁶⁴⁵ E. Haverkamp Begemann, *Hercules Segers. The Complete Etchings*, wstęp K.G. Boon, suplement E. Trautscholdt, *Johannes Ruischer alias Jonge Hercules. Die Radierungen*, Scheltema & Holkema, Martinus Nijhoff, Amsterdam, The Hague 1973, s. 99.

⁶⁴⁶ Zob. K.G. Boon, *Introduction*, przeł. Y. Ovink-van Niekerk van Breda, w: J. Verbeek, K.G. Boon, *Grafiek van Hercules Seghers*, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 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”.

⁶⁴⁷ Tamże, s. 17.

malarza dodając „h”)⁶⁴⁸ 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 Herberta, w teczce poświęconej Segersowi⁶⁴⁹, zdeponowana jest książka Johna Rowlandsa *Hercules Segers*⁶⁵⁰.

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. Jediną 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)⁶⁵¹. 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” rozumieć możemy bowiem trojako: jako zapowiedź

⁶⁴⁸ Sama w tekście używać będę 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 zastosowany został w pracy W. van Leusdena, *The etchings of Hercules Seghers and the Problem of his Graphic Technique*, przeł. John Nixon, przedm. J.G. van Gelder, A.W. Bruna & Zoon, Utrecht 1961, w której niemal wszędzie pojawia się forma „Seghers” – jedynym wyjątkiem jest tytuł znajdujący się na okładce książki, tam nazwisko artysty zapisane jest 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 potraktować można 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 (por. 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* (Hoogstraeten 1678; Houbraken 1719; Campo Weyerman 1729), ale późniejsi autorzy korzystali z obu wariantów”. E. Haverkamp Begemann, *Hercules Segers. The Complete Etchings*, dz. cyt., s. 17.

⁶⁴⁹ Zob. Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 50.

⁶⁵⁰ J. Rowlands, *Hercules Segers*, Scholar Press, London 1979, s. 11.

⁶⁵¹ Cytaty z Archiwum Zbigniewa Herberta, pochodzące z teczek oznaczonych sygnaturą: akc. 17 863, podpisanej „Seghers”, dalej jako: Seghers, AZH.

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, 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 przyjrzeć się dokładnie pierwszemu punktowi pozostawionego przez Herberta planu, dysponujemy bowiem fragmentem, który uznać możemy za jego eseistyczne rozwinięcie. Relacja z wizyty w Galerii Uffizi najprawdopodobniej stanowić miała 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. Przrzekałem sobie, że któregoś dnia zachowam się jak pilny uczeń, przeczeszę* wszystkie sale ~ (Seghers, AZH)

Skrawek ten czytać możemy 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 alternatywa 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. Zapomniałam nazwisko malarza, (tylko imię niezwykle pozostało mi w pamięci). Nazwałam 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 niezwykle, 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 Segersem, 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 Rembrandta⁶⁵².

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 pejzażystów 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 Segersem, 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”⁶⁵³. 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.

⁶⁵² J.G. van Gelder, *The Labors of Hercules Seghers*, przeł. z niderlandzkiego G. Schwartz, „Art News” 1967, t. 66 (September), s. 27.

⁶⁵³ Leo C. Collins, *Hercules Seghers*, The University of Chicago Press, 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 – M.Ś.] 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 – M.Ś.] 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*⁶⁵⁴. Fakty związane z formacją w zakresie sztuk plastycznych i istotną dla Segersa tradycją badacze łączą z nieprecyzyjnym określeniem Holendra jako „najbardziej uduchowionego i oryginalnego pejzażysty”. Konsekwencją przyjętej optyki jest teza mówiąca o tym, że dla malarza, ważniejsza niż przejawy realizmu Flamandów, była imaginacyjna wymowa tych dzieł, co z kolei prowadzi ich do wniosku, że u Segersa wyobrażony pejzaż przeważa nad tym naśladującym rzeczywistość⁶⁵⁵. Innego zdania jest Antoni Ziemia, który przekonuje, że

⁶⁵⁴ Zob. *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Penguin Books, 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 *Flamisant* landscape painting than 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*”.

⁶⁵⁵ Tezę o koegzystencji realistycznych i fantastycznych wizji w twórczości Segersa przejął Herbert od Haverampa 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 haunted wizja fantastycznych gór; doliny śmierci, martwe doliny /i przedświecie piekła/” (Mali mistrzowie, AZH). Por. E. Havercamp Begemann, dz. cyt., 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

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 Niderlandów⁶⁵⁶.

Ziemia stara się dowieść, że widoki Segersa, twórcy wyrastającego z manierystycznej tradycji malarstwa krajobrazowego, są rodzajem 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, iż 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 flamandzkich⁶⁵⁷.

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*)⁶⁵⁸ szczególnie zainteresowała innego badacza *œuvre* Segersa – Havercampa Begemanna, a za jego pośrednictwem również Herberta:

życie we władanie niespokojnych wizji fantastycznej górskiej scenerii, 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”.

⁶⁵⁶ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005, s. 116. Na ten temat zob. też uwagi na s. 117-118.

⁶⁵⁷ Pisał o tym m.in. J.G. van Gelder, dz. cyt., 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 opisanie zasadniczego długu, jaki Segers zaciągnął u poprzedników. Nawet jeśli przejmuje on całe motywy (jak od Tempesty, Van Niewulandta, Elsheimera, Baldunga Griena), wprowadza tak radykalne przekształcenia koloru czy techniki, że skończony wytwór zawsze wygląda jak czysty Seghers”.

⁶⁵⁸ Ch. Sterling, *Le paysage fantastique néerlandais*, „L'Art Vivant” 1930, t. 6, s. 272.

W tradycji krajobrazu leżały góry Patinir, Pieter Breughel, Joos de Momper – ale był on, jak z pewną przesadą powiada [Charles Sterling – M.Ś.], 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:

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 idiom⁶⁵⁹.

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 przeformułowania 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*:

/Friedl[and] – 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 predecessor i współczesnych. 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 przekonamy – miało dla niego

⁶⁵⁹ E. Haverkamp Begemann, dz. cyt., 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”.

szczególne znaczenie ze względu na zainteresowanie kolorystyką prac Segersa i płynnością granicy między uprawianymi przez Holendra sztukami – malarską i rytowniczą. Mimo iż pisarz bezpośrednio nie komentuje uwag Havercampy 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:

„Przewycięzając 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 Siegena⁶⁶⁰.

Herbert przepisuje uwagi Havercampy Begemanna dotyczące dwóch istotnych zagadnień – technicznego eksperymentu, nowatorskiego użycia istniejących form przekazu, prowadzącego do ich uniezależnienia od poszczególnych gałęzi sztuk plastycznych⁶⁶¹ 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

⁶⁶⁰ Tamże: „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”.

⁶⁶¹ Być może w ten sposób pisarz przygotowywał materiały do rozdziałów, które planował poświęcić olejom i grafikom Segersa.

roku nazywa te prace „*prenten-schilderijen* (graficznymi malowidłami, drukowanymi obrazami)”⁶⁶². 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/”, „flaskowa zieleń”, „Czekoladowy kolor /gorzka/ soda z [?] *Ruin of the Abbey of Rijnsburg*”, „Jak stara zieleń”, „kolor cukiernicy chemiczny”, „*Mountains and Ravins* – czasem biel”, „chłodne zestawia ciemno /lekko/ atramentowa”, „delikatne, chromatyzm”, „Kolory sztuczne, zmyślane, 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 tony⁶⁶³. Także obrazy Segersa są przykładem wykorzystania waloru. To właśnie ta cecha jego malarstwa inspirowała Rembrandta. Najprawdopodobniej na tę zbieżność rozwiązań technicznych dwóch mistrzów holenderskiego pejzażu zwracał uwagę Herbert, gdy notował: „R. → pożyczka / maluje w głębokiej tonacji” (Seghers, AZH). Cynthia P. Schneider zauważa, że „Rembrandt najwyraźniej podziwiał «tonalny» styl malarstwa pejzażowego swoich rodaków w latach 30-tych 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 pejzażystów holenderskich, których prace Rembrandt posiadał”⁶⁶⁴.

Punktów wspólnych pomiędzy Segersem a Rembrandtem⁶⁶⁵ jest – jak podkreślają badacze – znacznie więcej. Najbardziej znanym „łącznikiem” między tymi dwoma artystami

⁶⁶² A. Ziemia, dz. cyt., s. 112. Na ten temat zob. również E. Haverkamp Begemann, dz. cyt., s. 49.

⁶⁶³ Zob. E. Haverkamp-Begemann, dz. cyt., s. 44-46; J. Rowlands, dz. cyt., s. 20.

⁶⁶⁴ C.P. Schneider, *Rembrandt Landscapes: the Exception that Proves the Rule*, w: *Rembrandt's Landscapes*, red. C. Vogelaar, G.J.M. Weber, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, Staatliche Museum Kassel, Waanders Publishers, Zwolle 2006, s. 17.

⁶⁶⁵ O podobieństwie między pejzażami Segersa i Rembrandta wspomina również w swoim dzienniku Jan Cybis: „Kto namalował góry tak jak starzy mistrze chińscy? Lubie niektóre płótna szwajcarskie Courbeta. Z malarstwa romantyków nic się nie utrzymało 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 pomogła 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. Horodyński, PIW, Warszawa 1980, s. 207, podkr. – M.Ś.

jest słynny *Pejzaż górski* (ok. 1620-1630) Segersa z florenckiej Galerii Uffizi, który Rembrandt nie tylko posiadał w swojej kolekcji, ale także przemałował 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 wykonane zostały szerokimi pociągnięciami pędzla i w efekcie mocno kontrastują z typowym dla Segersa znacznie cieńszym wykonaniem”⁶⁶⁶.

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 zainspirował 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 Goudta⁶⁶⁷. 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 w niej inną scenę religijną.

Właśnie o tym długu, który Rembrandt zaciągnął u Segersa⁶⁶⁸ wspomina Herbert. Traktująca o tym notatka ta nie pojawia się jednak w teczce poświęconej Segersowi czy w zapiskach na temat holenderskich małych mistrzów, ale w materiałach poświęconych Rembrandtowi. Poeta stwierdza: „«Pożyczka» od Segersa krajobraz, a na jego tle przechadza się Tobiasz z Aniołem”⁶⁶⁹. 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”⁶⁷⁰. Można powiedzieć, że dzieje recepcji *œuvre* Segersa otwiera rozdział dotyczący artystycznej działalności Rembrandta. Herbert w swoich notatkach nie poświęcił temu problemowi zbyt dużo miejsca,

⁶⁶⁶ J. Rowlands, dz. cyt., s. 20-21. Na ten temat zob. również: C.P. Schneider, dz. cyt., s. 16; J.G. van Gelder, dz. cyt., s. 27.

⁶⁶⁷ Zob. J. Rowlands, dz. cyt., s. 16-17.

⁶⁶⁸ Zob. na ten temat: J. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Penguin Books, Harmondsworth 1966, s. 146-147.

⁶⁶⁹ Cytat z Archiwum Zbigniewa Herberta, pochodzący z teczki oznaczonej sygnaturą: akc. 17857, t. 3, cz. 1, podpisanej „Rembrandt”.

⁶⁷⁰ J. Rowlands, dz. cyt., s. 21.

jednak pojawiają się czytelne sygnały, 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 niezwykłych 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 siedemnastego wieku mieszkał on w Holandii, i że jako pierwszy powstanie Ziemi wywodził 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 Guettarda⁶⁷¹.

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

⁶⁷¹ Leo C. Collins, dz. cyt., 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 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”.

Segers – Descartes⁶⁷², 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 podstaw tej niezwykle 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 lawy⁶⁷³ grudkami ziemi [...] może potwierdzać naszą opinię, że Segers, zanim przybył do Haarlemu, widział we Włoszech góry wulkanicznego pochodzenia”⁶⁷⁴. 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:

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 pejzażu⁶⁷⁵.

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”⁶⁷⁶, książka Wilhelma Fraengera *Die Radierungen des Hercules Seghers*⁶⁷⁷. Na trop tej właśnie pracy naprowadza kilka śladów. Wśród notatek poety znajdujemy liczne cytaty z Biblii. Co charakterystyczne, wprowadzają

⁶⁷² Kartezjusz 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. Dąbska, Antyk, Kęty 2001, s. 150-231.

⁶⁷³ Podobne uwagi na temat pejzażów górskich Segersa pojawiają się u J. Woźniakowskiego, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Znak, Kraków 1995, s. 131: „Te jego góry zbudowane są jakby z zakrzepłej lawy lub mułu czy nawarstwień podmorskich, albo może z odwiecznych jakichś minerałów, przeżartych wodą i słońcem”.

⁶⁷⁴ Leo C. Collins, dz. cyt., s. 49.

⁶⁷⁵ Tamże, s. 85.

⁶⁷⁶ *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, dz. cyt., s. 50.

⁶⁷⁷ Zob. W. Fraenger, *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1984.

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 łoże,
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?⁶⁷⁸

Kolejne fragmenty pochodzą z *Księgi Izajasza* (Iz 14, 31; 13, 5) – mowa o „spustoszeniu całej ziemi”, (Iz 13, 20-22) – słowa wyroku na Babilon wieszczące, że nie będzie on „nigdy więcej zamieszkaną / ani zaludnioną 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):

Spoglądam na ziemię: oto zamęt, pustka;
na niebo – a było bez światła.
Spoglądam na góry – a oto się trzęsą
i wszystkie pagórki zadrżały.
Spoglądam – 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 cytaty z *Księgi Hioba* (Hi 30, 3-7) – odmalowany zostaje w nim obraz „ziemi od dawna jałowej”. Miejscem 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 wydaje się wyraźnie zainspirowany pomysłami interpretacyjnymi Fraengera:

⁶⁷⁸ Interpunkcję w cytatach pochodzących z Biblii uzgodniłam z wydaniem *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, Pallottinum, Poznań, Warszawa 1990.

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 dzieła Strindberga i w innych miejscach. [...] Stworzona przez Fraengera interpretacja prac artysty, kombinacja poważnych, obiektywnych badań i poetyckiej imaginacji, była niewątpliwie, jak przypuszczał Friedländer⁶⁷⁹, ubarwiona osobowością samego pisarza⁶⁸⁰.

Za kolejny ślad, dowodzący znajomości pracy Fraengera, uznać można 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 Hoogstratena⁶⁸¹, 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 schodów⁶⁸².

Van Gelder nawoływał, by „rodowodu” Segersa doszukiwać się „w historycznej przeszłości, a nie w psychologicznej teraźniejszości”⁶⁸³. 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

⁶⁷⁹ Zob. M.J. Friedländer, rec. książki Wilhelma Fraengera, „Kunstchronik Und Kunstmarkt” 1921, nr 12-13 (December), s. 208-209.

⁶⁸⁰ E. Haverkamp Begemann, dz. cyt., s. 26. Nie tylko Haverkamp Begemann i Friedländer sceptycznie podchodzą do ustaleń Fraengera, również Ziemba zwracał uwagę na to, że Fraenger w swoich psychologizujących rozważaniach zbyt daleko odszedł od „historycznego kontekstu”. A. Ziemba, dz. cyt., s. 114.

⁶⁸¹ E. Haverkamp Begemann, dz. cyt., s. 6.

⁶⁸² Odpowiedni fragment z pracy Hoogstratena *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* wydanej w Rotterdamie w 1678 roku przytacza A. Ziemba, dz. cyt., s. 112-113.

⁶⁸³ J.G. van Gelder, dz. cyt., s. 70.

kategoriach należy postrzegać wysiłki Herberta. Esej o Segersie miał zapewne stać się opowieścią, w której ujawnia się poetycka natura piszącego, w której dzieło Segersa ukazane zostaje 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, Meindert 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 ten artysta znajdował się na uboczu.

„Perspektywy” Saenredama

Saenredam zajmuje jednak w historii sztuki holenderskiej złotego wieku miejsce bardzo istotne⁶⁸⁴. Uznawany jest bowiem za twórcę odrębnej gałęzi malarstwa architektonicznego – portretów rzeczywistych budowli. „Malarstwo architektoniczne jako niezależny gatunek uprawiane było od dziesięcioleci, ale – podkreśla Rob Ruurs – metoda pracy Saenredama tak radykalnie różniła się od praktyki jego poprzedników, że haarlemski mistrz może być postrzegany jako fundator nowego gatunku: «realistycznych» wnętrz

⁶⁸⁴ 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: tegoż, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993, s. 64.

kościelnych”⁶⁸⁵. Obrazy te przez historyków sztuki nazywane są również „perspektywami”. Określenie „perspektywy” jest ważne z dwóch powodów – ponieważ odsyła do geometrycznych zasad konstrukcji tych dzieł, ale także dlatego, że używane było już w czasach Saenredama:

Termin ten był w powszechnym użyciu w XVII-wiecznych 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 Hoeckgeest”. Chociaż termin ten był okazjonalnie używany do określania pejzaży, niemal wyłącznie dotyczy przedstawień budynków widzianych albo od wewnątrz, albo z zewnątrz⁶⁸⁶.

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”⁶⁸⁷. Jednym z najbardziej intrygujących twórców tego typu dzieł jest właśnie Saenredam. Nie dziwi więc, że Zbigniew Herbert, pracując nad szkicem poświęconym Saenredamowi, przyznał temu małemu mistrzowi najwyższe miejsce wśród „portrecistów architektury”⁶⁸⁸:

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)

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” (PS, s. 48). Ruurs w tekście zatytułowanym *Sources of Saenredam's Knowledge of Perspective* stwierdza, że wiedzę dotyczącą zagadnień perspektywy Saenredam musiał

⁶⁸⁵ R. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, Benjamins, Forsten Publishers, Amsterdam, Philadelphia, Groningen 1987, s. 49.

⁶⁸⁶ J. Giltaij, *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century*, w: *Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century*, przeł. Y. Rosenberg, red. J. Giltaij, G. Jansen, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1991, s. 9.

⁶⁸⁷ Tamże, s. 8-9.

⁶⁸⁸ Zob. J. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Penguin Books, Harmondsworth 1966, s. 189

zaczepnąć „od jednego lub kilku współczesnych, zdolnych do niezależnego matematycznego myślenia”⁶⁸⁹, 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 330 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”⁶⁹⁰. Ruurs wymienia czterech możliwych nauczycieli malarza: Jacoba van Campen, Salomona de Braya, Bartholomeusa van Bassena i Pietera Wilsa. Szczególne 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, iż możemy dowiedzieć, 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 prawdopodobieństwem widzieć w nim tego, który odkrył przed Saenredamem tajniki perspektywy⁶⁹¹.

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 ~~jaka~~ zamówiona przez

⁶⁸⁹ R. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, dz. cyt., s. 91.

⁶⁹⁰ Tamże, s. 88-90.

⁶⁹¹ Tamże, s. 86.

/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 wędzidłem* z tym holenderskim malarzem od samego 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~~ bezludne, pozbawione sztafażu, anegdoty, ~~odpychały~~ surowością i monotonna dokładnością. O ileż bardziej /kolorystycznie podobały mi się/ wówczas wnętrza kościołów, które malował Houckgeest 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-u~~ 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 wnętrz przerodziła się z czasem w prawdziwą wierność:

Trudno mi powiedzieć ~~zaczęłem~~ 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 (~~zadziergnięta~~ /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 zrozumienie 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 również zdaje się 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 potraktować można 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 wnętrz”⁶⁹².

⁶⁹² L.M. Helmus, *Portrait of Pieter Saenredam*, w: *Pieter Saenredam, The Utrecht Work. Paintings and Drawings by the 17th-Century Master of Perspective*, red. L.M. Helmus, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002, s. 93.

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 sklepiona męska głowa osadzona na małym fatalnie zdeformowanym korpusie” (Saenredam, not 1, AZH). Teza o garbie Saenredama potrzebna była Herbertowi do tego, by udowodnić, że skrupulatność i upór artysty dawały się zaobserwować już w dzieciństwie, że od młodości 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, zgorzkniały zapewne, popisuje się teraz trochę pustą linearną wirtuozerią i poprawną ~~wiedzą o geometrii~~, rozwiązywaniem zadań geometrycznych /z perspektyw/. (Saenredam, rkps 2, AZH)

Intuicja Herberta, który dostrzegł u Saenredama zmysł nie tyle malarza, ile architekta, okazuje się zbieżna z opinią jednego z badaczy, 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»⁶⁹³. Cokolwiek można by pomyśleć o tej wypowiedzi, niezaprzeczalny jest fakt, że Saenredam miał lepsze zrozumienie i wyczucie architektury niż oczekiwalibyśmy od większości jego kolegów po fachu, malujących architekturę i rysujących widoki topograficzne”⁶⁹⁴. 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:

⁶⁹³ C. Hofstede de Groot, *Utrechtsche kerken. Teekeningen en schilderijen van Pieter Saenredam*, Emrik & Binger, Haarlem 1899, s. 4.

⁶⁹⁴ A. de Groot, *Pieter Saenredam's View of Utrecht Churches and the Question of Their Reliability*, w: *Pieter Saenredam, The Utrecht Work*, dz. cyt., s. 34.

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 przekupniów 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 pochodź 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 pochodzi bowiem z 1628 roku⁶⁹⁵. Błędą 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* eksponowany był po raz pierwszy. Poeta konstatuje, iż obraz został odkryty „ćwierć wieku temu”. Możemy zatem przypuszczać, że Herbert pracował nad szkicem o Saenredamie w połowie lat 90-tych 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/

⁶⁹⁵ 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*, Centraal Museum, Utrecht 1961, s. 12, 98-99.

sowy. Przypomniałem sobie obraz Jacoba JORDAENSA o tej samej tematyce niesamowicie skłębione pięści, łokcie, ramiona i głowy /miotają się/ niczym karpie w przerębli. 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 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* opatrzony został następującym komentarzem:

Datowany na 1626 rok.

Deska – 45×31,75 cm.

Dzieło to, nieznane aż do dziś, nosi najwcześniejszą datę spośród wszystkich obrazów malarza. [...]

Postaci namalowane zostały z większą starannością niż zazwyczaj [...] ⁶⁹⁶.

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 datowany jest nie na 1626, ale 1636 rok i podkreśla, że kopenhaskie muzeum uznało datę 1636 jako właściwie odczytaną ⁶⁹⁷. 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 St. Bavokerk*) nie wyszedł spod pędzla Saenredama:

Lewa strona kompozycji została zidentyfikowana jako zewnętrzna ściana Kaplicy Browarników, zaś prawa jako 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, iż Saenredam malował ten kościół ⁶⁹⁸.

⁶⁹⁶ Saenredam 1597-1665. *Peintre des Églises*, Institut Néerlandais, Paris 1970, s. 26.

⁶⁹⁷ W.A. Liedtke, *Faith in Perspective. The Dutch Church Interior*, „The Connoisseur” 1976, t. 193, nr 776, s. 127-128, 133.

⁶⁹⁸ G. Schwartz, M.J. Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, SDU Publishers, Maarssen, 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”⁶⁹⁹. Teza Herberta, że Saenredam rozpoczął swoją karierę od niezbyt udanej sceny biblijnej, powinna zostać podana w wątpliwość. Wydaje mi się jednak, że dla poety istotny jest przede wszystkim fakt, iż porównanie odkrytego na paryskiej wystawie obrazu Saenredama ze znajdującym się w Luwrze⁷⁰⁰ 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 iż 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. Sam zresztą 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 Architecture 1660 to 1800*⁷⁰¹: „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,

⁶⁹⁹ Tamże.

⁷⁰⁰ 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*, red. J. Foucart, É. Foucart-Walter, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, Paris 2009, s. 253.

⁷⁰¹ Zob. J. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, dz. cyt., s. 189.

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 wewnątrz⁷⁰².

W Herbertowych notatkach do eseju o Saenredamie odnajdujemy różne propozycje tytułu szkicu, w których haarlemczyk określany jest, 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 wydany został 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 dodane zostały przez Redakcję „Zeszytów Literackich”⁷⁰³. Dwie inne propozycje Herberta – zbliżone do siebie – eksponują upór i solidność⁷⁰⁴ malarza: *Bardzo dokładny Pan Saenredam* i *Bardzo cierpliwy 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 dziariuszem 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* zaopatrzony 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”⁷⁰⁵.

⁷⁰² R. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, dz. cyt., s. 85. Ruurs cytuje fragment biografii malarza z wydania rok wcześniejszego niż to, o którym wspomina Herbert: C. de Bie, *Het Gulden Cabinet vande edel vry Schilder Const*, [b.m.w.] 1661, s. 246.

⁷⁰³ Zob. *Od wydawcy*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 27.

⁷⁰⁴ Na ten temat zob. A. de Groot, dz. cyt., s. 33-34 (podrozdział *The question of „reliability”*).

⁷⁰⁵ 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*

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, ~~popisując się~~ chwając 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 po kamieniu, od fundamentów aż do dachu, nie zapominając o rysach na murze, o chwastach, które zagnieździły się na gzymsie, o śmiesznej rynnicy przytwierdzonej [?] między ~~podziemiem~~ /parterem/ a pierwszym piętrem, a także o kilku postaciach siedzących spokojnie pod arkadami. ~~Jeszcze~~. 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 ~~jaka zabranej zniszczeniem budowli~~. Ale ~~gdyby /czy/~~ Saenredam był tylko cierpliwym inwentaryzatorem (~~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 poddane są 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 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.

Work, dz. cyt. 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 szacownym pokoju burmistrza”. *Perspectives*, dz. cyt., s. 140. Na ten temat zob. również: *Catalogue raisonné of the works by Pieter Jansz. Saenredam*, dz. cyt., s. 50-57.

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 światła 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 ~~grawitacji~~ /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 szarzej” (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 zielenie, błękity, brązy i nasyczone 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 wniknięcie 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 samego Saenredama i na odwrocie opatrzone były przez artystę numerem inwentarzowym⁷⁰⁶. Na podstawie odkrycia Plompa można wykazać, że mają one również status autonomicznych dzieł sztuki. Co więcej, że także w opinii Saenredama, włączającego te rysunki do prywatnych zbiorów, były samodzielnymi obiektami kolekcjonerskimi. Z kolei Herbert podkreśla ich niesamodzielną (przeciwstawiając im samowystarczalne szkice Rembrandta), podporządkowanie nadrzędnemu celowi – malowidłu; traktuje je wyłącznie jako studia przygotowawcze, dokumenty, w których odsłonięte zostają 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 ~~szkicowane~~ 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

⁷⁰⁶ Zob. M.C. Plomp, *Pieter Saenredam as a Draughtsman*, w: *Pieter Saenredam, The Utrecht Work*, dz. cyt., s. 69-71.

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 odnaleźć można wpisaną w okrąg kropkę, oznaczającą oko artysty. Rodzi się przypuszczenie, że Herbertowi trudno pogodzić się z faktem, iż Saenredam w tak bezpretensjonalny sposób ujawnia 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, wręcz przeciwnie, ubolewa nad tym, że tajniki malarskiego warsztatu, które zawsze pozostawały częściowo niedostępne, w przypadku dzieł Saenredama widoczne są 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 przybliży ten kilkustopniowy proces. Jedną z najbardziej szczegółowych rekonstrukcji odnajdujemy w tekście Ruursa *Saenredam's Perspective Constructions*:

Saenredam wykorzystywał stałą procedurę malowania kościelnych wnętrz. Rozpoczynał zawsze od wykonania rysunku na miejscu [...]. Robił to bez pomocy żadnych technicznych środków, nawet bez linijki. Następny krok polegał na dokonaniu 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 wykonywany był z określonej perspektywy, przy użyciu cyrkla oraz linijki i bazował na precyzyjnych pomiarach kościoła. Ten szczegółowy rysunek kreślony był 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 obraz⁷⁰⁷.

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*⁷⁰⁸. 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/ kopią, 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 rozpościera się ~~niezrozumiały~~ okres wielu lat /niezmiernie długi okres całych lat/. Mrówcza pracowitość malarza /S./ wyklucza, że w tych „przerwach” artysta oddawał się /on/ słodkiemu 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 malarskie przedstawienie nie jest dokładnym odwzorowaniem rysunku, ale znaczącym przekształceniem jego elementów. Należy jeszcze

⁷⁰⁷ R. Ruurs, *Saenredam's Perspective Constructions*, w: *The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665). Conservation and Technique*, red. J.R.J. van Asperen de Boer, L.M. Helmus, Centraal Museum, Utrecht 2000, s. 13.

⁷⁰⁸ 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-Ulrich 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.

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). Dochodzimy 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 kompozycji⁷⁰⁹ charakterystyczna jest dla fazy „konstruktywistycznej” i – w mniejszym stopniu – dla obrazu olejnego: „cięcia – pisze Liedtke – dostrzec można częściej między szkicami a rysunkami konstrukcyjnymi niż między tymi ostatnimi a obrazami”⁷¹⁰. 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”⁷¹¹. W czym dokładnie przejawiają się te odchylenia? Przede wszystkim malarz „idealizował przestrzeń, wygładzając nieregularności oraz arbitralnie pomijając detale, takie jak kotwy, i wstawiając inne”⁷¹². Liedtke podkreśla, że „wiele szkiców pochodzących z lat trzydziestych podlegało rozległym zmianom, gdy przekształcane były w rysunki

⁷⁰⁹ 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: tegoż, *Patrząc, z autoportretem i 19 rysunkami Autora*, Znak, Kraków 1983, s. 368.

⁷¹⁰ W.A. Liedtke, *Saenredam's Space*, „Oud Holland” 1971, t. 86, s. 135.

⁷¹¹ A. de Groot, dz. cyt., s. 46.

⁷¹² Tamże.

konstrukcyjne (kartony dla obrazów)”⁷¹³. Herbert jednak szczególne 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 autonomiczności 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 iluzji⁷¹⁴:

/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 drobiazgowe 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 1635 roku, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie, przez Schwartza i Boka tytułowany jako *Widok przez chór St. Bavokerk w Haarlemie od Kaplicy Browarników w kierunku Kaplicy Bożego Narodzenia*⁷¹⁵. Poeta, porównując to malowidło z pracami z końca lat 20-tych i samego początku lat 30-tych 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 pozbawione są perspektywicznej głębi:

⁷¹³ 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, t. 8, nr 3, s. 154.

⁷¹⁴ Antoni Ziemia, podsumowując rozdział poświęcony siedemnastowiecznym holenderskim „perspektywom”, stwierdza: „Dokonany tu przegląd konwencji i koncepcji holenderskich *kerkinterieurs* świadczy o tym, że ów gatunek malarstwa 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 i manipulowanie – stanowił szczególnie wdzięczne pole dla tworzenia efektów gry optycznej, złudzeń, drażnienia wzroku i wyobraźni obserwatora. I to wcale niekoniecznie kosztem informacyjnego, rejestracyjnego przekazu [...]”. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005, s. 324.

⁷¹⁵ G. Schwartz, M.J. Bok, dz. cyt., s. 105.

Saenredam malował najczęściej kościół św. Bawo[na]. 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 perspektywy 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 ~~kościół~~ 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) – doznając 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, wszerz, 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 ~~lukowe sklepienie~~ złączone 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 trójliścia, 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”⁷¹⁶. Rozważając kwestie związane z doбором

⁷¹⁶ Tamże.

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 przedstawienie malarskie było różne od trójwymiarowych wnętrz kościelnych, czyli „architektury z kamienia”, ale jednocześnie – dzięki geometrycznym zabiegom – zachowywało 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, naniesione 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”⁷¹⁷. 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:

Leonardo mówił, że istotą perspektywy jest to, że „wszystkie przedmioty zbliżają się do oka jakby w piramidach”⁷¹⁸. 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 nieznosną wizję piramidalnego świata /wiemy, że ludzie widziani z daleka nie są karłami, a miasto na horyzoncie zabawką dla dzieci/. Malarze renesansowi np. Crivelli w *Zwiastowaniu* czy surrealiści, jak Chirico, robili wszystko, aby wytrącić nas z równowagi, obierali wysoki punkt obserwacji /widzenia/, malowali z wysokich pięter, stosowali /lubowali się/ ostre skróty perspektywiczne. Po posadzkach ich obrazów nikt nie może (bezpiecznie) /bez ryzyka upadku/ stąpać, górne partie /gzymsy i dachy/ uciekają jak szalone ku horyzontowi.

Saenredam do /znał/ ~~matematycznych~~ głębie /i/ zasady 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)

⁷¹⁷ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przekł., wstęp, posł. i red. nauk. G. Jurkowlaniec, WUW, Warszawa 2008, s. 19.

⁷¹⁸ Być może Herbert przywołuje tu fragment piątej księgi *Traktatu o malarstwie*, zatytułowany *O perspektywie*. L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł., przedm., wprowadzenie i komentarze M. Rzepińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 440.

Wykreowana przez Holendra przestrzeń nie przeraża widza. Wręcz przeciwnie, wzbudza zaufanie. Obraz zaprasza do środka, do stworzonego przez malarza wnętrza kościoła, które łądzi 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 konstrukcyjne bowiem niebezpiecznie zbliżają się do (szczerze przez Herberta znienawidzonej) abstrakcji⁷¹⁹. To obrazy – punkt dojścia twórczego procesu, właściwe i prawdziwe dzieło sztuki, do którego wprowadzone zostały elementy urzeczywistniające, ukonkretniające kompozycję – są przewyciężeniem puryfikacyjnych dążeń. „Oczyszczanie” staje się bowiem niebezpieczne, gdy zostaje zabsolutyzowane⁷²⁰:

Po «rysunku z natury» następuje faza «konstruktywistyczna». Polega ona na oczyszczaniu, eliminacji większości flory kościelnej – ławek, krzeseł, 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 kommemoratywne, które w pustce kościoła zdają się dźwięczeć jak gongi.

⁷¹⁹ Na zagrożenie dehumanizacji, które niosą ze sobą operacje „czystościowe” w sztuce współczesnej, zwracał uwagę również Czesław Miłosz, relacjonujący poglądy Oskara Miłosza, formułowane 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 „zmierzanie do abstrakcji”. Autor *Roku myśliwego* 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 «wyłączałaaby 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: tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, WL, Kraków 2004, s. 33-34.

⁷²⁰ 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 „błuznierczym”, przywołującym na myśl „operacje «czystościowe»” Stéphan’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 sądzę, 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 Wysokość uczyłem się tej formy i jest mi nad wyraz przykro że Książę zechciał utożsamić bohatera lirycznego z osobą autora. [...] Niezmiennie, 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, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2006, s. 26-29.

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 dostrzec można postępujący proces dehumanizacji, dążenie do formy czystej⁷²¹, 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 Barthes’a. Już samo 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*⁷²², w którym pojawia się wzmianka o Saenredamie, musiało wywołać oburzenie. Píše bowiem Barthes:

„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 bezludne nieodwołalnie, i ta negacja /jest inne jeszcze niż/ idzie dalej niż dewastacja idoli. Nigdy niebyt 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 współczesnej”⁷²³. (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

⁷²¹ 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: tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, MUZA, Warszawa 1996, s. 185

⁷²² R. Barthes, *Le Monde-Objet*, w: tegoż, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1981, s. 19-28.

⁷²³ 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 90 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 Barthes’a: „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 Monde-Objet*, dans *Lettres nouvelles*, 1953)”. *De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, red. B. Broos, Fondation Johan Maurits van Nassau, La Haye 1986, s. 90.

„les dislocations de la peinture moderne” oddaje słowami: „łamańce sztuki współczesnej”. W pierwszym przypadku Barthes’owi 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 translatologicznych nieumyślnie złagodził nieco wymowę fragmentu *Le Mond-Objet*. Swoją nieukończony przekład pisarz opatruje znaczącym komentarzem: „ten mały fragment brzmi (gładko) podejrzanie elegancko” (Saenredam, not 1, AZH). Zaproponowane przez Barthes’a odczytanie sztuki Holendra nie tyle budzi zastrzeżenia, ile wręcz oburza poetę. Zmuszony jest zareagować 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 wydobyć 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 uzmysłwić skalę architektonicznej konstrukcji⁷²⁴, z drugiej – co sugeruje uniwersalizujące porównanie ludzi do

⁷²⁴ Profesjonalni badacze twórczości Saenredama – inaczej niż Herbert-amator – pojawienie się sztafażu 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)*, dz. cyt., 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

„małych czarnych sekund na kamiennym zegarze architektury” – jest „miarą wszystkich rzeczy”. Tej ostatniej formuły (przypisywanej Protagorasowi) używa Herbert po to, by zaznaczyć, że – ostatecznie – prymarną 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 świetle 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. Kwestia autentyczności sztafazu często staje się czymś więcej niż debatą historyków sztuki, może być określana na podstawie ustaleń, z jakiego okresu pochodzą style i kostiumy”⁷²⁵. 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 haarlemczyka⁷²⁶. Postaci wykonane przez samego Saenredama są – zdaniem Davida Bomforda – „malowane cienko na

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 kościelnego wnętrza. To poczucie wzrastającej wysokości uwydatnione zostało 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: tamże, s. 107.

⁷²⁵ G. van Heemstra, *Space, Light and Stillness. A Description of Saenredam's Painting Technique*, w: *Pieter Saenredam. The Utrecht Work*, dz. cyt., s. 88.

⁷²⁶ Zob. G. van Heemstra, *The Upton House Saenredam*, dz. cyt., s. 102.

ukończonej architekturze”⁷²⁷, z niewielką dokładnością. Figury ludzkie pędzla innych twórców nie przypominają „stylu Saenredama”⁷²⁸, są znacznie ambitniejsze artystycznie. Pośród autorów sztafażu, wprowadzanego do „perspektyw” haarlemczyka, najczęściej wymieniany jest Pieter Post⁷²⁹.

Dodać trzeba, Herbert stawia pytanie nie tylko o miejsce człowieka w tej sztuce, ale także o miejsce Boga. Udzielając na nie odpowiedzi, przywołuje koncepcję Spinozy: „Należałoby się zapytać o sacrum. Otóż w obrazach Saenredama nie ma sacrum”⁷³⁰, są 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 podjęty zostaje problem obecności Boga (i jego wizerunków) we wnętrzach kalwińskich świątyń:

Johan Huizinga, *Holländische Kultur im 17 Jhd*

→ ale za to malowano wnętrze 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 poddał tematowi tak wielki/. (AZH)⁷³¹

⁷²⁷ D. Bomford, *Two paintings by Saenredam in the National Gallery, London*, w: *The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665)*, dz. cyt., s. 86.

⁷²⁸ Tamże.

⁷²⁹ Zob. *Catalogue raisonné of the works by Pieter Jansz. Saenredam*, dz. cyt., s. 208; G. Schwartz, *Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1966-1967, t. 1, nr 2, s. 78.

⁷³⁰ Inną tezę stawia Jan Białostocki, który na obrazach Saenredama dostrzega boskie światło: „stanowią one jakby odrębny świat; świat, który wprawdzie 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, Znak, 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 współbrzmiały 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 sposób to, co świeckie, z tym, co święte, i wyrażająca sacrum przez doskonałość abstrakcyjnej, dzięki światłu odmaterializowanej formy. [...] Już Hegel, Thoré 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 u Saenredama szczególne stopienie *sacrum* i *profanum* w organiczną całość, rozjaśnienie obrazu rzeczy należących do tego świata blaskiem nadchodzącym z innego”. Tamże, s. 43.

⁷³¹ Notatka pochodzi z teczek oznaczonych sygnaturą: akc. 17 854, t. 1.

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 ich wnętrz – jak na przykład wybitni twórcy Emanuel de Witte i Pieter Saenredam⁷³².

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 światopoglądowych⁷³³:

/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 powściągliwe, aby nie zapowiadać żadnych objawień, cudów i iluminacji. (Saenredam, rkps 2, AZH)

⁷³² J. Huizinga, *Kultura holenderska w wieku siedemnastym. Szkic*, w: tegoż, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład z niderlandzkiego i niemieckiego P. Oczko, Universitas, Kraków 2008, s. 126.

⁷³³ W podobnym kontekście twórczość Saenredama sytuuje 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: tegoż, *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990-2004*, Znak, Kraków 2004, s. 199-200.

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” wyczytane 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 bryłowość 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 ~~zachwyty~~ /podziw/ zachwyty /złe słowo/ umysłu /~~umysłu~~/ natury intelektualnej ilekroć ~~spotykamy się~~ /to samo słyszymy/ napotykamy na harmonijny akord, dobrze gramatycznie zbudowane /lub czytamy solidne, bez ozdóbników/ ~~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 nie stosowne 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 ~~środku~~ /wnętrza/ obrazu i przypominam owego [?] jegomościa odzianego na czarno, który kroczy przez nawę kościoła San Bavo (dzieło datowane 1638 /znajdujące się/ w Królewskim Muzeum w Amsterdamzie) ~~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 samej 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 się⁷³⁴ samym dziełem tego niezwykłego „aptekarza 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 iluzyjnych wnętrz, ale – podkreśla badacz – dlatego, że był wybitnym artystą”⁷³⁵.

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”, przywodzącego 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 realność, transcendentalną prawdę, która była odkrywana indywidualnie przez każdego artystę”⁷³⁶. Herbert oczywiście nie może zgodzić się na to, by „perspektywy” Saenredama zestawiać z kubistycznymi eksperymentami, mimo iż zarówno Saenredam, jak i kubiści w sposób szczególny interesowali się, podstawowymi dla malarstwa, problemami geometrii⁷³⁷. O „skłonnościach ku geometrii” tych ostatnich, odwołując się do pojęcia „czwartego wymiaru”, pisał Guillaume Apollinaire:

⁷³⁴ W tym kontekście warto przytoczyć słowa, które Miłosz kieruje do Herberta po lekturze *Barbarzyńcy w ogrodzie*: „Łajdaku, smak świata do 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, dz. cyt., s. 24.

⁷³⁵ W.A. Liedtke, *Seanredam's Space*, dz. cyt., s. 141.

⁷³⁶ L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1983, s. 78.

⁷³⁷ 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 pejzażyisty. S. był najlepszym w sztuce północnej malarzem wnętrz kościelnych. Patrząc na *Wnętrze kościoła St. Odolphus w Assendelft*, z motywem nagrobka ojca artysty –

Nowoczesnym malarzom zarzucano nieraz gwałtownie ich skłonności ku geometrii. A przecież figury geometryczne stanowią istotę rysunku. 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 wznica 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 **c z w a r t e g o w y m i a r u**.

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. Idealem 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 zamarzył⁷³⁸.

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: „Jeśli chodzi o przedstawianie przestrzeni – pisze Henderson – kubiści postrzegali istnienie czwartego wymiaru jako uzasadnienie odrzucenia przez nich trójwymiarowej perspektywy renesansowej”⁷³⁹. Herbert świadomy jest 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, iż wszelkie próby zestawiania dzieł Saenredama z pracami kubistów są daremne, ponieważ nie mówią niczego istotnego o twórczości północnoniderlandzkiego „portrecisty architektury”, nie pozwalają na

obraz o rygorystycznej strukturze geometrycznej prostych, precyzyjnie zaznaczonych brył, o czystej perspektywie i chłodnym kolorystyce (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*, WAiF, Warszawa 1975, s. 174.

⁷³⁸ G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, przeł. J.J. Szczepański, WL, Kraków 1959, s. 20-22.

⁷³⁹ L. Dalrymple Henderson, dz. cyt., s. 81.

odnalezienie nowego klucza interpretacyjnego. Jediną rolą, jaką można by przypisać kubistom, jest wyciągnięcie Holendra z mroków niepamięci⁷⁴⁰: „Zwykło się mówić, że do odkrycia Saenredama przyczynili się kubiści, /być może, ale nie przyczynili 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 przyjrzeć 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 wylaniają 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)

⁷⁴⁰ O późnym odkryciu Saenredama pisze również Bieńkowski, 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. Zachwyt? 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 spotęgowały. 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 nagej architektury. Patrzyłem, jakbym po raz pierwszy oglądał. A przecież niewiele dni przedtem w Bruges i w Antwerpii gotyk katolickich katedr mnie upełnił. 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 dystrykcji, czysty lot”. Z. Bieńkowski, dz. cyt., s. 69.

Herbert akcentuje wyjątkowość dzieł Saenredama, podkreślając, że ta niezwykła twórczość jest rezultatem uporu i konsekwencji haarlemczyka. Zdaniem poety, Holender w swoich dziełach nie poprzestaje 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 stół /i przybory rysunkowe/, kartonową teczkę z papierami, ~~butelki~~, pojemniki na tusz, [?] [?] z nawy głównej do nawy. (Saenredam, not 1, AZH)

Herbert planował dokładnie przyjrzeć się twórczości *Bardzo cierpliwego Pana Saenredama*. Wśród notatek 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 próby ukazania artysty wracającego ulicami Haarlemu po pracy do domu. 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 wspomagany był przez pracowitość i wytrwałość. Teza ta wybrzmiewa jeszcze silniej w innym wariancie 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* odnieść można zarówno do kreślonego przez Herberta portretu Saenredama jako twórcy „perspektyw”, którego wytrwałość zostaje nagrodzona poczuciem spełnienia, jak i do praktyki samego poety, piszącego historię sztuki małych mistrzów, a więc „wywyższającego poniżonych”.

BIBLIOGRAFIA

Teksty literackie i filozoficzne

- J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, *Listy 1944-1981*, oprac. B. Riss, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011.
- G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, przeł. J.J. Szczepański, WL, Kraków 1959.
- Z. Bieńkowski, *Autoportret ze skazą*, „Ex Libris” 1993, nr 33.
- Z. Bieńkowski, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 1993.
- K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
- J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1993.
- P. Claudel, *L'œil écoute*, Gallimard, Paris 2010.
- Correspondance complète de Vincent Van Gogh enrichie de tous les dessins originaux*, przeł. M. Beerblock, L. Roelandt, wstęp G. Charensol, t. 3, Gallimard, Grasset, Paris 1960.
- J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945-1966*, wyb. i wstęp D. Horodyński, PIW, Warszawa 1980.
- J. Czapski, *Czytając*, Znak, Kraków 1990.
- J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992 [reprint, M. Arct, Warszawa 1936].
- J. Czapski, *Oko*, Instytut Literacki, Paryż 1960.
- J. Czapski, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Znak, Kraków 1983.
- J. Czapski, *Rozproszone. Teksty z lat 1925-1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005.
- J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa 1991.
- J. Czapski, *Tumult i widma*, Znak, Kraków 1997.
- J. Czapski, *Wyrwane strony*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2010.
- J. Czapski, *Złote gwoździe*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 4.
- J. Czapski, Z. Herbert, *Listy*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 1.
- A. Czerniawski, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966-1969*, WL, Kraków 1973.

- Czesława Miłosza *autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, WL, Kraków 1988.
- R. Descartes, *Zasady filozofii*, przeł. i oprac. I. Dąmbska, Antyk, Kęty 2001.
- H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Znak, Kraków 1994.
- Filostat Starszy, *Obrazy*, przeł. wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.
- J.W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, PIW, Warszawa 1959.
- J.W. Goethe, *Ruysdael jako poeta*, przeł. R. Wojnakowski, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. i wstęp T. Namowicz, PIW, Warszawa 1981.
- E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wyb. i przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 1988.
- M. Gretkowska, *Światowidz*, W.A.B., Warszawa 1998.
- S. Grochowiak, tegoż, *Agresty*, Czytelnik, Warszawa 1963.
- J. Gutorow, *Linia życia*, Znak, Kraków 2006.
- J. Guze, *Dialogi ze sztuką. Szkice*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- J. Guze, *Twarze z portretów*, PIW, Warszawa 1974.
- J. Hartwig, *Bez pożegnania*, Sic!, Warszawa 2004.
- J. Hartwig, *Zobaczone*, a5, Kraków 1999.
- G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1967.
- Z. Herbert, *De stomme van Kampen (1585-1634)*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.
- Z. Herbert, *De stomme van Kampen (1585-1634)*, w: tegoż, *„Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione*, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008.
- Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008.
- Głosy Herberta*, zebrala i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008.
- Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003.
- Z. Herbert, *Pieter Saenredam (1597-1665)*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.
- Z. Herbert, *Pieter Saenredam (1597-1665). Portret architektury*, w: tegoż, *„Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione*, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008.
- Z. Herbert, *Poezje*, PIW, Warszawa 1998.
- Z. Herbert, *„Węzeł gordyjski” oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, Biblioteka „Więzi”, zebrzał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziera, Warszawa 2001.
- Z. Herbert, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*, w: tegoż, *„Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione*, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008.
- Z. Herbert, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.

- Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2006.
- G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 1-12, red. Z. Kudelski, Czytelnik, Warszawa 1995-2002.
- G. Herling-Grudziński, *Portrety, autoportrety*, list do Elżbiety Sawickiej z 28 kwietnia 1999 roku, „Plus Minus” 15-16 maja 1999.
- G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 1997.
- G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 2000.
- H. von Hofmannsthal, *List*, w: tegoż, „*Księga przyjaciół*” i szkice wybrane, wyb., przeł. i notami opatrzył P. Hertz, WL, Kraków 1997.
- K.A. Jeleński, *Chwile oderwane*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- J. Kaczmarek, *Wojna postu z karnawalem*, Wydawnictwo S.R., Warszawa 1997.
- D.-H. Kahnweiler, *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, Wydawnictwo Dęby Rogalińskie, Kraków 2002.
- J. Klejnocki, *Piołun i inne eseje chodnikowe*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.
- J. Klejnocki, *W drodze do Delft*, OPEN, Warszawa 1998.
- U. Kozioł, *Stany nieoczywistości*, PIW, Warszawa 1999.
- T. Kubiak, *Wiersze i obrazy*, Arkady, Warszawa 1973.
- P. Lainé, *Koronczarka*, przeł. J. Moderski, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2005.
- A. de Lamartine, *La Vigne et la Maison*, w: tegoż, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques. Suivies de Poésies Diverses*, red. M.-F. Guyard, Gallimard, Paris 1981.
- E. Lipska, *Strefa ograniczonego postępu*, Czytelnik, Warszawa 1990.
- A.D. Liskowacki, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*, Wydawnictwo 13 Muz, Szczecin 2002.
- R. Lowell, *Epilog*, przeł. P. Sommer, w: P. Sommer, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, ilustrowane obrazami J. Freilicher, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
- T. Makowski, *Pamiętnik*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła W. Jaworska, PIW, Warszawa 1961.
- F. Mauriac, *Pamiętnik życia wewnętrznego*, przeł. J. Nałęcz, PAX, Warszawa 1964.
- Cz. Miłosz, *Facing the River*, przeł. Cz. Miłosz, R. Hass, Ecco Press, Hopewell 1995.
- Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Znak, Kraków 1994.
- Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1986.
- Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Znak, Kraków 1997.
- Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, WL, Kraków 2004.
- Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, WL, Kraków, Wrocław 1985.
- Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Znak, Kraków 2004.

- Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków 2000.
- Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, przedm. ks. J. Sadzik, Instytut Literacki, Paryż 1985.
- Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997.
- J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, w: tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, MUZA, Warszawa 1996.
- J.S. Pasierb, *Czarna skrzynka*, Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2006.
- J. Pollakówna, *Glina i światło*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- M. Proust, *Chardin et Rembrandt*, posł. A. Madeleine-Perdrillat, *Le Bruit du temps*, Saint-Just-la-Pendue 2009.
- M. Proust, *Correspondance*, t. 20, red. Ph. Kolb, Plon, Paris 1970-1993.
- M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 5, *Uwięziona*, PIW, Warszawa 1992.
- J. Przyboś, *Wracając z wystawy w Lucernie*, w: tegoż, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, WL, Kraków 1959.
- T. Różewicz, *Poezja 1-4*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.
- T. Różewicz, *Proza 1-3*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, WL, Kraków 2009.
- F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, wyb., wstęp i oprac. S.H. Kaszyński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- T. Sławek, „Czytająca list przy otwartym oknie”, w: *Tekst – (Czytelnik) – Margines*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988.
- W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, WL, Kraków 1992.
- W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, cz. 2, rysunki Sz. Kobyliński, WL, Kraków 1981.
- W. Szymborska, *Tutaj*, Znak, Warszawa 2009.
- W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2007.
- O. Tokarczuk, *Bieguni*, WL, Kraków 2007.
- J. Tomkowski, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, PIW, Warszawa 2000.
- Tout Vermeer de Delft*, red. A. Malraux, La Galerie de La Pléiade, Paris 1952.
- H. Waniek, *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990-2004*, Znak, Kraków 2004.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- W. Wencel, *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, ARCANA, Kraków 2003.
- W. Wencel, *Wiersze zebrane*, Biblioteka Frondy, Apostolicum, Warszawa, Ząbki 2003.
- A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, ilustracje J. Czapskiego (z *Dzienników*) [reprint, „Aneks”, Londyn 1985], Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2009.
- A. Zagajewski, *Lekka przesada*, a5, Kraków 2011.

- A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, a5, Kraków 2002.
- A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, wyd. 2, a5, Kraków 2007.
- A. Zagajewski, *Ziemia ognista*, a5, Poznań 1994.

Opracowania

- A Corpus of Rembrandt Paintings. IV The Self-Portraits*, red. E. van de Wetering, współudział K. Groen, P. Klein, J. van der Veen, M. de Winkel, współpraca P. Broekhoff, M. Franken, L. Peese Binkhorst, przeł. J. Kilian, K. Kist, M. Pearson, Stichting Foundation, Rembrandt Research Project, Springer, Dordrecht 2005.
- Album Amicorum J.G. van Gelder*, red. J. Bruyn, J.A. Emmens, E. de Jongh, D.P. Snoep, Martinus Nijhoff, The Hague 1973.
- H. Adhémar, *La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer*, „Gazette des Beaux-Arts”, listopad 1966.
- S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago 1984.
- Ph. Angel, *Praise of Painting*, przeł. M. Hoyle, wstęp i komentarz H. Miedema, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1996, t. 24, nr 2-3.
- D. Arasse, *Vermeer. Faith in Painting*, przeł. T. Grabar, Princeton University Press, New Jersey 1994.
- Ars Emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.*, oprac. J. Michałkowa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981.
- P. Ashton, A.I. Davies, S. Slive, *Jacob van Ruisdael's Trees*, „Arnoldia” 1982, nr 42.
- Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.
- Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, red. M. Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle 2001.
- Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, red. D. Freedberg, J. de Vries, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1991.
- Ch.D.M. Atkins, *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
- J. Bachórz, *Spór o „flamandzkie malowanie”*, w: tegoż, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1836*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1972.
- R. Barthes, *Le Monde-Objet*, w: tegoż, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1981.
- R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posł. M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Kraków 1999.

- K. Bartol, *Korespondencja sztuk. Simonides i inni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3.
- H. Berger Jr., *Manhood, Marriage, Mischief. Rembrandt's „Night Watch” and Other Dutch Group Portraits*, Fordham University Press, New York 2007.
- J. Berger, *Me, Myself, I*, „The Independent” 3 czerwca 1999 (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/me-myself-i-1097676.html>).
- I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, przeł. Ch. Hedström, G. Taylor, Hacker Art Books, New York 1983.
- M. Bernacki, „*Vermeer*” – ekfrastyczne haiku Szymborskiej, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2.
- R. Bernard Yeazell, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2008.
- J. Białostocki, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. M. Poprzeczka, A. Ziemia, S. Michalski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- J. Białostocki, *Portrety kościołów Pietera Saenredama: sacrum czy profanum?*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Znak, Kraków 1989.
- J. Białostocki, rec. książki Svetlany Alpers *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, „The Art Bulletin” 1985, t. 67, nr 3.
- J. Białostocki, *Stanowisko Fromentina w dziejach krytyki artystycznej*, w: E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posł. J. Białostocki, *Komentarz oraz Słownik artystów* oprac. A. Chudzikowski, Ossolineum, Wrocław 1965.
- J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego. Perypetie interpretacji*, w: tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, PWN, Warszawa 1982.
- J. Bielska-Krawczyk, *Miedzy widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004.
- E. Bieńkowska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2002.
- C. Bigler Playter, *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625-1635*, Harvard University, Cambridge 1972 [niepublikowany doktorat, cytuję na podstawie kopii maszynopisu, znajdującej się w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze].
- J. Biusman, *Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen*, vol. 1: 1575-1675, Van Wijnen, Franeker 2000.
- A. Blankert, *Vermeer van Delft*, przeł. A. Ziemia, WAiF, Warszawa 1991.
- J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, WL, Kraków, Wrocław 1985.
- W. Bolecki, *Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Plejada, Warszawa 2001.
- Ch.R. Boxer, *Morskie imperium Holandii 1600-1800*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1980.
- Ch. Brown, *Carel Fabritius. Complete Edition with a „catalogue raisonné”*, Phaidon, Oxford 1981.

- Ch. Brown, *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Paintings from the Mauritshuis*, Ashmolean Museum, Oxford 1999.
- 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, t. 11.
- C. Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1995.
- C. Brusati, *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting*, „Simiolus” 1990-1991, t. 20, nr 2-3.
- N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essay on Still Life Painting*, Reaktion Books, London 2008.
- W. Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 1, P.-A. Bourdier, Paris 1859.
- W. Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, Typ. de Ch. Vanderauwera, Bruxelles 1860.
- W. Bürger, *Van der Meer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts” 1866, t. 21.
- Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, red. J. Foucart, É. Foucart-Walter, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, Paris 2009.
- Catalogue of Paintings*, oprac. J.L. Cleveringa, Y.D. van Ovink, B. Haak, wstęp A. van Schendel, Rijksmuseum Amsterdam, 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*, Centraal Museum, Utrecht 1961.
- H.P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton University Press, Princeton 1990.
- H.P. Chapman, *Women in Vermeer's Home. Mimesis and Ideation*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500-1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann).
- J.A. Chrościcki, *Wystawy Jana Vermeera z Delft*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 1997, nr 2.
- A. Chudzikowski, *Krajobraz holenderski*, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1957.
- R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- K. Clarck, *Landscape into Art*, John Murray Publishers, London 1949.
- K. Clarck, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, John Murray, London 1966.
- L.C. Collins, *Hercules Seghers*, The University of Chicago Press, Chicago 1953.
- A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Universitas, Kraków 2005.
- M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3.
- L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1983.
- P. Demetz, *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 1963, nr 2.

- De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye*, red. B. Broos, Fondation Johan Maurits van Nassau, La Haye 1986.
- G. Didi-Huberman, *Appendice. Question de détail, question de pan*, w: tegoż, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990.
- G. Didi-Huberman, *Dodatek. Pytanie o szczegół, pytanie o połąć*, w: tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- A. Dobrzycka, *Jan van Goyen 1596-1656*, PTPN, PWN, Poznań 1966.
- J. Domagalski, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, IBL, Warszawa 1995.
- Carel Fabritius 1622-1654*, red. F.J. Duparc, współpraca G. Seelig, A. van Suchtelen, Mauritshuis, The Hague, Staatliches Museum, Schwerin, Waanders Publishers, Zwolle 2004.
- Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Penguin Books, Harmondsworth 1966.
- Dutch Genre Painting*, red. Ch. Brown, The National Gallery, London 1978.
- Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam*, t. 1 – *Artist born between 1570 and 1600*, red. J. Bikker, Y. Bruijnen, G. Wuestman, przeł. M. Hoyle, Rijksmuseum, Nieuw Amsterdam Publishers, Amsterdam 2007.
- Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals*, red. R. Ekkart, Q. Buvelot, przeł. B. Jackson, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, National Gallery Company, London, Waanders Publishers, Zwolle 2007.
- A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- L'Entreprise Brueghel*, red. P. van den Brink, Ludion, Flammarion, Maastricht, Bruxelles 2001.
- Faces of the Golden Age. Seventeenth-Century Dutch Portraits, English Supplement*, red. E. de Jongh, Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag 1994.
- J. Faryno, *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 4.
- A. Félibien, *Conférences de L'Académie Royal de Peinture et de Sculpture. Pendant l'année 1667*, Frederic Leonard, Imprimeur ordinaire du Roy, Paris 1669.
- P. Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries. Musik auf niederländischen Gemälden im 16. und 17. Jahrhundert*, Donemus, Amsterdam 1972.
- A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, WL, Kraków 1998.
- W. Fraenger, *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1984.
- W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven, London 2008.
- W.E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Frans Hals*, red. S. Slive, przeł. C. Frogneux, M. Gibson, G. Monfort, Fonds Mercator, Anvers 1990.
- D. Freedberg, *Iconoclasm in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, Garland Publishing, Inc., New York, London 1988.

- M.J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origin and Development*, przeł. R.F.C. Hull, Schocken Books, New York 1963.
- M.J. Friedländer, rec. książki W. Fraengera, „Kunstchronik Und Kunstmarkt” 1921, nr 12-13 (December).
- E. Fromentin, *Lettre de jeunesse*, biografia i komentarze P. Blanchon, Librairie Plon, Paris 1912.
- E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, posł. J. Białostocki, *Komentarz oraz Słownik artystów* oprac. A. Chudzikowski, Ossolineum, Wrocław 1965.
- J.G. van Gelder, *The Labors of Hercules Seghers*, przeł. z niderlandzkiego G. Schwartz, „Art News” 1967, t. 66 (September).
- R. Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, aktualizacja, uzupełnienia i nowe hasła M. Monkiewicz, A. Ziemia, WAiF, PWN, Warszawa 2001.
- R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, polonica oprac. K. Sulkiwicz, WAiF, Warszawa 1975.
- Gerard ter Borch, red. A.K. Wheelock Jr., współudział A. McNeil Kettering, A. Wallert, M.E. Wieseman, National Gallery of Art, Washington, American Federation of Arts, New York, Yale University Press, New Haven, London 2004.
- Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, red. A. Blankert i in., National Gallery of Art, Washington, The Detroit Institute of Arts, Rijksmuseum, Amsterdam 1980.
- A. Golahny, *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- P. Golliet, *Jacob van Ruisdael vu par Eugène Fromentin dans „Les Maîtres d'autrefois”*, Katholieke Universiteit Nijmegen, Nimègue 1984.
- E.H. Gombrich, *Zwierciadło natury. Holandia w XVII wieku*, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, w: tegoż, *O sztuce*, Rebis, Poznań 2008.
- L. Gowing, *Vermeer*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1997.
- A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- H. Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2005.
- S.J. Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and His Contemporaries*, przeł. J. Brockway, wstęp J.G. van Gelder, przeł. P. Wardele, Davaco Publishers, Soest 1975.
- G. Hałasa, *Grafiki Rembrandta. Oryginał. Kopia. Późne odbitki*, współpraca P. Ignaczak, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2009.
- E. Haverkamp Begemann, *Hercules Segers. The Complete Etchings*, wstęp K.G. Boon, suplement E. Trautscholdt, *Johannes Ruischer alias Jonge Hercules. Die Radierungen*, Scheltema & Holkema, Martinus Nijhoff, Amsterdam, The Hague 1973.
- W.S. Heckscher, *Rembrandt's „Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp”. An Iconological Study*, New York University Press, New York 1958.
- Hendrick Avercamp. *Master of Ice Scene*, red. P. Roelofs i in., Rijksmuseum, Amsterdam 2009.

Hendrick Avercamp 1585-1634, Barent Avercamp 1612-1679. Frozen Silence. Paintings from museums and private collections, red. A. Blankert i in., K. & V. Waterman, Amsterdam, Zwolle 1982.

Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów, wyb. i oprac. Z. Kudelski, Presspublica, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997.

Ch. Hertel, *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

P. Hertz, *Nadmiar świadomości, czyli o Eugeniuszu Fromentinie*, w: tegoż, *Gra tego świata*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1997.

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. Makąła, Muzeum Narodowe Szczecin, Szczecin 2008.

C. Hofstede de Groot, *Utrechtsche kerken. Teekeningen en schilderijen van Pieter Saenredam*, Emrik & Binger, Haarlem 1899.

Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku, oprac. J. Michałkova, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1955.

Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age, red. A. van Suchtelen, współpraca F.J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia, Mauritshuis, The Hague, Waanders Publishers, Zwolle 2006.

F. da Hollanda, *Dialogi rzymskie* [fragm.], przeł. L. Siemieński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985.

M. Hollander, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2002.

M. Hollander, *Public nad Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500-1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann).

Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984, red. H. Bock, T.W. Gaehtgens, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1987

J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, opracowanie i przekład z niderlandzkiego i niemieckiego P. Oczko, Universitas, Kraków 2008.

R. Huyghe, *Vermeer and Proust*, „Salmagundi” 1978, nr 44-45.

Ilone et George Kremer. Héritiers de l'Âge d'Or hollandais, red. W. Kloek, Pinacothèque de Paris, Paris 2011.

Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja, red. D. Heck, przedm. A. Grodecka, Wydawnictwo GAJT, Wrocław 2008.

Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie), red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.

M. Janion, *Artysta przemienienia*, w: tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.

Jan Steen. Painter and Storyteller, red. H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock, Jr., National Gallery of Art, Washington, Rijksmuseum, Amsterdam, Waanders Publishers, Zwolle 1996.

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

- E. de Jongh, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, przekł. i red. M. Hoyle, Primavera Pers, Leiden 2000.
- M. Kapp, *Die niederländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts im Jagdschloß Grunewald*, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin 1989.
- M. Kemp, M. Wallace, *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Hayward Gallery Publishing, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2000.
- P. Kłoczowski, *Pomiar Swillensa*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.
- E. Kolfin, *The Young Gentry at Play. Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645*, przekł. M. Hoyle, Primavera Pers, Leiden 2005.
- L. Kooijmans, *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*, przekł. D. Webb, Brill, Leiden, Boston 2011.
- A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, IBL, Warszawa 2008.
- A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, WL, Kraków 1982.
- K. Koziółek, „Czytająca...” – dwadzieścia lat później, w: „Zobaczyć świat w ziarenku piasku...”. *O przyjaźni, pamięci i wyobraźni. Tom jubileuszowy dla Profesora Tadeusza Ślawka*, red. E. Borkowska, M. Nitka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, IBL, Warszawa 2010.
- D. Kunzle, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Brill, Leiden, Boston 2002.
- Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, w: T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane*, wyb. M. Porębski, WL, Kraków 1998.
- J. Leociak, *Spotkanie z trupem: sekcja zwłok*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 1.
- Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, red. J. Duron, Mardaga, Wavre 2009.
- Les Primitifs flamands et leur temps*, red. Roger Van Schoute, Brigitte de Patoul, La Renaissance du Livre, Bruxelles 2007, s. 496.
- A. Leśniak, *Studium detalu. Bruegel, Vermeer, Proust*, w: tegoż, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- W. van Leusden, *The etchings of Hercules Seghers and the Problem of his Graphic Technique*, przekł. John Nixon, przedm. J.G. van Gelder, A.W. Bruna & Zoon, Utrecht 1961.
- W.A. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Waanders Publishers, Zwolle 2000.
- W.A. Liedtke, *Faith in Perspective. The Dutch Church Interior*, „The Connoisseur” 1976, t. 193, nr 776.
- W.A. Liedtke, *Frans Hals. Style and Substance*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2011.
- W.A. Liedtke, *Saenredam's Space*, „Oud Holland” 1971, t. 86.
- 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, t. 8, nr 3.

- W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- R. Longhi, *La mostra della natura morta all' „Orangerie”*, „Paragone” 1952, nr 33.
- Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- J. Loughman, J.M. Montias, *Public and Private Spaces. Work of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle 2000.
- Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, red. P.C. Sutton, L. Vergara, A. Jensen Adams, Frances Lincoln, London 2003.
- J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- J. Łukasiewicz, *Perła Terborcha*, w: tegoż, *Ruchome cele*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2003.
- C.A. Madrigniani, *Il metodo „esagerato” del verismo*, w: tegoż, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Malarze martwej natury*, oprac. M. Walicki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1939.
- P. Mantz, *Jan van Goyen*, „Gazette des Beaux-Arts” 1875, t. 12.
- M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2.
- M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, red. P.C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984.
- Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, red. P.C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston 1987.
- D. Mazur, *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*, Universitas, Kraków 2004.
- A. McNeil Kettering, *Rembrandt's Group Portraits*, Waanders Publishers, Zwolle 2006.
- A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- J. Meyers, *Proust and Vermeer*, „Art International” 1973, XVII, nr 5.
- M.M. Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672. Material Religion in the Dutch Golden Age*, Ashgate, Aldershot 2008.
- J.M. Montias, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Universitas, Kraków 2000.
- M. Mrugalski, *Praktyka malarzy i poetów*, w: tegoż, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Universitas, Kraków 2007.
- S. Nadler, *Rembrandt Jews*, University of Chicago Press, Chicago, London 2004.
- A. van Nieukerken, *Zawile dzieje tematów niebohaterskich*, „Nowe Książki” 1993, nr 10.

- J. Nash, *Vermeer*, przeł. H. Andrzejewska, ARKADY, Warszawa 1998.
- M.-L. Noël, *La Peinture hollandaise du siècle d'or dans le roman. Représentation dans les littératures française et anglophone*, L'Harmattan, Paris 2009.
- M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, przeł. C. Hill, Yale University Press, New Haven, London 1997.
- R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości, Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.
- W. Okoń, *W kręgu genologii – rodzajowość*, w: tegoż, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.
- Painting in Haarlem 1500-1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, red. N. Köhler, przeł. J. Kilian, K. Kist, Luidon, Ghent 2006.
- Paintings of 17th Century Dutch Interiors*, The Nelson Gallery of Art and Atkins Museum, Kansas City 1967.
- E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przekł., wstęp, posł. i red. nauk. G. Jurkowlaniec, WUW, Warszawa 2008.
- J. Pavans, *Les Écarts d'une vision*, w: M. Proust, *Petit Pan de mur jaune*, Minos, La Différence, Paris 2008.
- W. Pelczar, *Szyborskiej poetycki dialog ze sztuką obrazu*, „Polonistyka” 1997, nr 8.
- Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century*, przeł. Y. Rosenberg, red. J. Giltaij, G. Jansen, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1991.
- Pieter Saenredam, The Utrecht Work. Paintings and Drawings by the 17th-Century Master of Perspective*, red. L.M. Helmus, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.
- A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.
- K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, PWN, Warszawa 1970.
- M. Poprzącka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Proust w oczach krytyki światowej*, wyb., red. i przedm. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970.
- Rembrandt: a Genius and His Impact*, red. A. Blankert, National Gallery of Victoria, Melbourne, Art Exhibitions Australia Limited, Sydney, Waanders Publishers, Zwolle 1997.
- Rembrandt and the Dutch History Painting in the 17th Century*, red. A. Kofuku, The National Museum of Western Art, Tokyo 2004.
- Rembrandt and the Face of Jesus*, red. L. DeWitt, przedm. S. Slive, Philadelphia Museum of Art, Musée du Louvre, Paris, Detroit Institute of Art, Philadelphia 2011.
- Rembrandt by Himself*, red. Ch. White, Q. Buvelot, Waanders Publishers, Zwolle 1999.
- Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog*, red. A. Kozak, J.A. Tomicka, współpraca J. Sikorska, P. Borusowski, A. Czarnecka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009.

Rembrandt Under the Scalpel. The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp Dissected, red. N. Middelkoop, P. Noble, J. Wadum, B. Broos, wstęp F.J. Duparc, Mauritshuis, The Hague 1998.

Rembrandt w oczach współczesnych, przeł. i oprac. J. Michałkova, J. Białostocki, wstęp M. Walicki, PIW, Warszawa 1957.

Rembrandt's Late Religious Portraits, red. A.K. Wheelock Jr., P.C. Sutton, współpraca V. Manuth, A.T. Woollett, National Gallery of Art, in association with The University of Chicago Press, Washington, Chicago 2005.

L. Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Il Mulino, Bologna 1999.

J. Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland*, red. Harry Mount, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

J. Reynolds, *Pisma o sztuce. Wybór*, przeł. i oprac. J. Jaźwierski, wstęp M. Poprzęcka, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, przeł. E.M. Kain, D. Britt, wstęp W. Kemp, Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, Los Angeles 1999.

C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2008.

G. Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1985 [reprint kolońskiego wydania z 1611 roku].

A. Rosales Rodríguez, *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna interpretacja oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33.

A. Rosales Rodríguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, WUW, Warszawa 2008.

J. Rosen, *Soldiers at Leisure. The Guardroom Scene in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

J. Rosenberg, S. Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, New Haven, London 1995.

J. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Penguin Books, Harmondsworth 1966.

J. Rowlands, *Hercules Segers*, Scholar Press, London 1979.

Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue, oprac. Q. Buvelot, współpraca C. Vermeeren, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Waanders Publishers, Zwolle 2004.

R. Ruurs, *Saenredam. The Art of Perspective*, Benjamins, Forsten Publishers, Amsterdam, Philadelphia, Groningen 1987.

Saenredam 1597-1665. Peintre des Églises, Institute Néerlandais, Paris 1970.

S. Schama, *The Embarrassment of Richies. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York 1997.

Rembrandt's Landscapes, red. C. Vogelaar, G.J.M. Weber, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, Staatliche Museum Kassel, Waanders Publishers, Zwolle 2006.

T. Schrevelius, *Harlemum sive urbis Harlemensis, Lugundi Batavorum, Excudebat Severinus Matthæi*, Leyda 1647.

W. Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's „Anatomy of Dr. Tulp”*, Wellcome Institute for the History of Medicine, London 1982.

- G. Schwartz, *Rembrandt Universe. His Art, His Life, His World*, Thames & Hudson, London 2006.
- G. Schwartz, *Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1966-1967, t. 1, nr 2.
- G. Schwartz, M.J. Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, SDU Publishers, Maarssen, The Hague 1990.
- G. Simmel, *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, przeł. W. Zahaczewski, przekł. przejrzała K. Najdek, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 7.
- S. Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, Yale University Press, New Haven, London 2001.
- S. Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, New Haven and London 1995.
- S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*, Royal Academy of Arts, London 2005.
- S. Slive, *Rembrandt and His Critics 1630-1730*, Martinus Nijhoff, the Hague 1953.
- 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, Gaudium, Lublin 2006.
- P. Souquet, *Eugène Fromentin*, „La Nouvelle Revue” 1881, t. 8.
- Spór o genezę martwej natury*, red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Wydawnictwo UMK, Toruń 2002.
- A. Stankowska, *Miłosz – klasyk?*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Neriton, Warszawa 2009.
- A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
- J. Starzyński, *Doniosłe odkrycie obrazu szkoły Rembrandta w Warszawie. (Carel Fabritius, „Wskrzeszenie Łazarza”)*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1935, t. 4, nr 2.
- W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quartely” 1944, nr 7.
- W. Stechow, Ch. Comer, *The History of the Term „Genre”*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin” 1975-1976, t. 33, nr 2.
- Ch. Sterling, *Le paysage fantastique néerlandais*, „L’Art Vivant” 1930, t. 6.
- Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, WAiF, PWN, Warszawa 1998.
- Still-Life in the Age of Rembrandt*, red. E. de Jongh, współudział T. van Leeuwen, A. Gasten, H. Sayles, Auckland City Art. Gallery, Auckland 1982.
- Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*, red. A.K. Wheelock, Jr., wstęp I. Bergström, National Gallery of Art., Washington 1989.
- V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- P.C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Dulwich Picture Gallery, Wadsworth Atheneum, Yale University Press, New Haven, London 1998.
- P.C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Phaidon, Oxford 1980.
- P.T.A. Swillens, *Een perspectivische studie over de schilderijen van Jan Vermeer van Delft*, „Oude Kunst” 1929, nr 7.

- P.T.A. Swillens, *Johannes Vermeer. Painter of Delft 1632-1675*, Spectrum Publishers, Utrecht, Brussels 1950.
- The Dutch School 1600-1900*, t. 1, red. N. MacLaren, przejrzał i uzupełnił Ch. Brown, National Gallery Publications Limited, The National Gallery, London 1991.
- The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, red. F. Grijzenhout, H. van Veen, przeł. A. McCormick, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- The Learned Eye. Regarding Eye, Theory, and the Artist's Reputation. Essays for Ernst van de Wetering*, red. M. van den Doel, N. van Eck, G. Korevaar, A. Tummers, T. Weststeijn, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, oprac. Ch. Baker, T. Henry, National Gallery Publications, London 1995.
- The Paintings of Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665). Conservation and Technique*, red. J.R.J. van Asperen de Boer, L.M. Helmus, Cenraal Museum, Utrecht 2000.
- P.J.J. van Thiel, *Duyster hersteld in oude luister*, „Koninklijk Oudheidkundig Genootschap Jaarverslagen” 1971-1976, t. 114-118.
- F. van Thienen, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands 1600-1660*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1930.
- T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Éditions du Seuil, Paryż 1997.
- Ch. de Tolnay, „*L'Atelier*” de Vermeer, „Gazette des Beaux-Arts” 1953, t. 41.
- Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, oprac. E. de Jongh, wstęp S.H. Levie, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1976.
- H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1948.
- H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Librairie Nizet, Paris 1953.
- Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- G. Vanzype, *Vermeer de Delft*, G. van Oest & C^{ie}, Bruxelles 1908.
- J.-L. Vaudoyer, *Vermeer de Delft*, „Gazette des Beaux-Arts”, listopad 1966.
- J. Verbeek, K.G. Boon, *Grafiek van Hercules Seghers*, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam 1967.
- Vermeer and the Delft School*, red. W. Liedtke, M.C. Plomp, A. Rüger, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London 2001.
- Vermeer Studies*, red. I. Gaskell, M. Jonker, National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven, London 1998.
- Vermeer's Women: Secrets and Silence*, red. M.E. Wieseman, współudział H.P. Chapman, W.E. Franits, The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Yale University Press, New Haven, London 2011.
- L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł., przedm., wprowadzenie i komentarze M. Rzepińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- E.J. Walford, *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*, Yale University Press, New Haven and London 1991.

- M. Walicki, *Obrazy bliskie i dalekie*, WAiF, Warszawa 1972.
- C. Welcker, *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 Œuvre-catalogus*, Davaco Publishers, Doornspijk 1979).
- M. Westermann, *The Amusements of Jan Steen*, Waanders Publishers, Zwolle 1997.
- T. Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.
- E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at work*, wyd. 2 popr., Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.
- E. van de Wetering, *Rembrandt – inna biografia*, przeł. Z. Żygulski Jun., „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33.
- E. van de Wetering, B. Schnackenburg, *The Mystery of the Young Rembrandt*, Edition Minerva, Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 2001.
- A.K. Wheelock, Jr., *Dutch Painting of the Seventeenth Century. The Collections of National Gallery of Art: Systematic Catalogue*, National Gallery of Art, Washington 1995.
- A.K. Wheelock Jr., *Jan Vermeer*, przeł. M. Rączkowska, ARTES, Warszawa 1994.
- A.K. Wheelock, Jr., *Vermeer. The Complete Works*, Abrams, New York, 1997.
- A.K. Wheelock Jr., C.J. Kaldenbach, „*Vermeer's View of Delft*” and His Vision of Reality, „Artibus et Historiae” 1982, t. 3, nr 6.
- A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.
- M. de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt Paintings*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- Women in the Golden Age. An International Debate on women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy*, red. E. Kloek, N. Teeuwen, M. Huisman, Verloren, Hilversum 1994.
- J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Znak, Kraków 1995.
- K. Wyka, *Obrona van Meegerena*, w: tegoż, *Wędrując po tematach*, t. 3, Muzy, WL, Kraków 1971.
- K. Wyka, *Makowski*, WL, Kraków 1973.
- S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994.
- S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa 2001.
- A. Ziomba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, WUW, Warszawa 2005.
- A. Ziomba, *Nowa wizja osobowości i twórczości Rembrandta: dwie wystawy Roku Rembrandtowskiego (i jeden obraz polski)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. 33.
- A. Ziomba, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Neriton, Warszawa 2000.

A. Ziemba, „*Wskrzeszenie Łazarza*” Carela Fabritiusa w świetle nowych badań nad kręgiem Rembrandta, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1992, t. 54, nr 1.

Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta, t. 1-2, red. J.M. Ruszar, Gaudium, Lublin 2006.

P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1965.