

I. Między opisem a iluzją rzeczywistości. Wprowadzenie do sztuki holenderskiej

I.1. Nowe społeczeństwo Republiki Zjednoczonych Prowincji i jego sztuka

To jest książka o malarstwie i pokrewnych sztukach obrazowych w Republice Niderlandzkiej – zwanej dziś potocznie Holandią – w Złotym Wieku jej dziejów. Ale czy naprawdę można dziś napisać książkę na ten temat w pełnym jego zakresie? Opisać wszystkie zjawiska, nurty, ważnych artystów i ważne dzieła, ująć pełną ich chronologię, omówić ikonografię, przemiany stylistyczne, tajniki technik malarskich czy graficznych, rozważyć ówczesną teorię sztuki, wyjaśnić procedury warsztatowe i naświetlić społeczne funkcje artysty i jego status...? Nie, jako żywo – rzecz to niemożliwa. *Summa* dzisiejszej wiedzy o sztuce holenderskiej tamtego czasu nie da się wtłoczyć między okładki najbardziej nawet opasłej książki. Musimy wybierać, poszukując klucza, który otworzy czytelnikowi wąskie wrota, przez które będzie on mógł zajrzeć w przepastną otchłań zagadnień. Będzie to siłą rzeczy spojrzenie wycinkowe, zawsze ograniczone. Warto jednak skierować to spojrzenie na to, co szczególne i najbardziej znamienne dla nowożytnej sztuki holenderskiej. Tym zaś wydaje się relacja między conceptualną formułą obrazu jako rozmowy z widzem – formułą w genezie swej manierystyczną i włoską – a rzeczową formułą realizmu i opisowej rejestracji świata i kraju tamtejszych ludzi – formułą, uznaną za rodzimą, właściwą holenderskiej sztuce. Słowem – stawiamy pytanie, jak mogły współistnieć dwie skrajne konwencje obrazowania: wyspekulowany dialog z widzem jako współtwórcą przesłania dzieła oraz prosta „reprezentacja”, wobec której odbiorca pozostaje zupełnie biernym „konsumentem”?

Oto przykład takiej sytuacji – połączenia zwykłej imitacji codzienności z wykoncypowaną „rozmową obrazu z widzem”. Haarlemski malarz ze słynnej rodziny de Brayów, Joseph de Bray, znany jest nam tylko z trzech obrazów. Powstały one w 1650, 1656 i 1657 roku,



1. Joseph de Bray,
Pochwała śledzia, 1656
Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie, Drezno
– zob. tabl. 1

i wszystkie poświęcone są jednemu tematowi – dość niezwyklemu: *Pochwale śledzia* (Drezno, Gemäldegalerie – il. 1; Akwizgran, Suermondt Museum).¹ Obraz z galerii drezdeńskiej (1656) przedstawia stół, przykryty nieskalanie białym obrusem, na którym rozłożono prosty posiłek: gliniany półmisek z pokrojonym śledziem, kromki chleba posmarowane masłem, kawał sera na fajansowym, delfckim talerzu, ćwiartki cebuli w miseczce oraz piwo w szklankach i gliniany dzban. Za tym, tak zwyczajnie zastawionym, stołem pojawia się coś niezwykłego – kamienna tablica w kartuszu, z wrytym starannie napisem, przyozdobiona girlandą, ale nie z kwiatów i owoców, lecz z wiszących płatów śledzi i sznura obranych cebul, wplecionych w wieniec bluszczu. Inskrypcja na tablicy każe widzowi czytać długi poemat zatytułowany *'t Lof van den Pekelharing* – „Pochwała marynowanego śledzia”, ułożony w 1633 roku przez Jacoba Westerbaena (1599–1670), wybitnego teologa, popularnego kaznodzieję i lekarza haarlemskiego (nb. wuja artysty). Westerbaen specjalizował się zresztą w gatunku poezji „żywnościowej” i „farmerskiej”, chwalejcej rodzimą kuchnię i wytwórczość rolno-spożywczą oraz zalety ojczystego rolnictwa i hodowli (poemat o wiejskim życiu i pracy na farmie *Arctoa Tempe: Ockenburgh* z 1654 roku).² Utwory poetyckie traktujące o śledziu nie były rzadkością w ówczesnej Holandii; poemat taki napisał po łacinie i niderlandzku wybitny erudyta, historyk i poeta, Marcus van Boxhorn (wersja łac. 1632 i niderl. 1634).³ Poemat wypisany na obrazie chwali wygląd śledzia, podaje proste sposoby jego spożywania, zaleca jedzenie go pod piwo oraz sławi jego lecznicze właściwości. Pod spodem, w osobnym kartuszu, czytamy konkluzję: proste, swojskie jedzenie jest lepsze i zdrowsze niżli najbardziej wyszukane potrawy. Ten tekst, jak i sam obraz, stanowią odwrotność – przewrotną, wręcz zaczepną – kultury bankietu, luksusowej uczt dworskiej, przeniesionej w sferę patrycjuszowskiej obyczajowości holenderskiej, a w ikonografii malarstwa przejawiającej się w przedstawieniach biblijnych czy mitologicznych uczt, w obrazach bankietów gildii i milicji miejskiej, a przede wszystkim – w martwych naturach z gatunku *pronkstilleven*, zwanych *banketjes*, choćby tych malowanych w Antwerpii przez Jana Davidsz. 'a de Heema w latach 1642–1653/54.⁴ Obraz stanowi też przekorną analogię *à rebours* do flamandzkich otoków kwiatowych i owocowych Jana Brueghla Starszego, Daniela Seghersa czy Jana Davidsz. 'a de Heema, obramowujących reliefowe lub malowane wizerunki Madonny z Dzieciątkiem, Chrystusa lub świętych albo przedstawienia kielicha Eucharystii, gdzie efekt iluzji *trompe-l'oeil* łączy się z mariologiczną, chrystologiczną i eucharystyczną symboliką kwiatów i owoców (il. 2).⁵ Przez takie nawiązanie i zarazem przeciwstawienie flamandzkiej formule obrazu – cenionej także w Holandii – wytworzył de Bray efekt szokującego zderzenia sytuacji banalnej z konwencją przedstawienia gloryfikacyjno-ceremonialnego. Najzwyklejsze śledzie upozował na godne i wzniosłe



2. Jan Davidsz. de Heem,
*Kielich eucharystyczny wśród
festonów owoców*, 1648,
Kunsthistorisches Museum,
Wiedeń

„girlandy” flamandzkie. Najprostsze holenderskie potrawy uczynił obiektami kultu, jakim w obrazach katolickiego Południa cieszyły się wizerunki osób świętych czy przedmioty liturgii eucharystycznej. Nie bez znaczenia w tej antytetycznej konfrontacji etosu skromności i powściągliwości kalwińskiej Północy z rytualno-ceremonialną ostentacją, właściwą katolicyzmowi Niderlandów Hiszpańskich, była postawa Westerbaena – zagorzałego wyznawcy wartości protestanckich i żarliwego kaznodziei. Przeciwwstawienie skromnego, swojskiego posiłku wystawności bankietów dworskich i para-dworskich (patrycjuszowskich) oraz przewrotne odwołanie się do modelu flamandzkich girland kwiatowo-owocowych rozbudzać miało wyobraźnię określonego widza – przeciętnego holenderskiego mieszczanina, jednego z potencjalnych słuchaczy kazań Westerbaena. A to po to, by umocnić w nim dumę z własnej tradycji religijno-etycznej i wzbudzić poczucie tożsamości narodowo-społecznej – świadomość przynależności do dzielnej i roztropnej nacji. Aby spełnić to zadanie, obraz de Braya musiał być perswazyjny,

retorycznie przekonujący, przykuwający uwagę: miał szokować, a przynajmniej zaskakiwać widza. Nie tylko kontrastem prostego, pospolitego tematu śledzia wobec wykoncypowanego nawiązania do flamandzkiej konwencji obrazu dewocyjno-kultowego. Także – iluzjonizmem form oraz oddaniem faktur i materii. Sam sposób przedstawienia przedmiotów na stole, rodzaj ich ekspozycji, sugeruje podawanie posiłku widzowi. Łudząca jego materialność, czystość barw, świeżość bieli obrusa mają zachęcać do spożycia, nęcić zmysł nie tylko wzroku, ale i smaku.

Integralną spójność różnych *modi* reprezentacji znajdował widz także w dziełach umieszczanych w miejscach publicznych. Na przykład – w *Visserij-bord* (*Tablicy rybołówstwa*) Abrahama van Beyerena z 1649 roku w Grote Kerk w Maassluis (il. 3).⁶ Należy ona do typu tablic cechowych lub korporacyjnych, jakie zawieszano w kościołach i budynkach komunalnych dla gloryfikowania działalności tych instytucji życia społecznego. Tablica w Maassluis zamówiona została przez grupę czterech kapitanów gildii rybackiej. Miała uświadamiać mieszkańcom miasta i wszelkim przybyszom pożytki płynące z morskiego i śródlądowego rybołówstwa i głosić pobożny etos czerpania z darów Bożych, z obfitych dóbr morza i wód, składających się na nieprzebrane dzieło Stworzenia. Miała też podkreślać wkład kapitanów i ich statków w tworzenie pomyślności i zasobności miasta i kraju. Potrzeba adresowania tego obrazu do najbardziej szerokiego kręgu odbiorców: od miejskiej biedoty po patrycjuszowskich wielmożów, od półanalfabetycznych prostaczków po erudycyjnych *litterati* – wymusiła na autorach tablicy (malarzu i anonimowych snycerzach) operowanie możliwie obszerną gamą środków przekazu. Jest to zatem twór, łączący malarstwo, kaligrafię, małą architekturę i snycerkę. A zarazem wytwór złudzenia. Podaje się bowiem za przedmiot inny, niżli sam jest. Imituje monument – epitafium kommemoratywne i gloryfikacyjne. Łudzi i naśladuje. Odtwarza malarsko strukturę architektoniczną z wprawionymi w nią obrazami. Tylko część środkowa z kolumnami jest konstrukcją architektoniczną, reszta ją imituje. Zresztą nawet ta prawdziwa architektura ludzi naiwnego widza: jest drewniana, ale sugeruje szlachetny kamień – czarny, żyłkowany marmur, a w partii dolnego kartusza – złocony brąz, w polu środkowej tablicy zaś – ryte i złocone litery. Widz – i ten prosty, i edukowany – gubi się w mnogości złudzeń, nie wie już, co jest tu prawdziwe, a co iluzyjne. W bocznych partiach ogląda marynistyczne obrazy w owalnych ramach (będących kolejnym złudzeniem), a wokół nich – znów iluzyjnie namalowane w formie martwej natury *trompe-l'oeil* – wiązki ryb, jakby właśnie wyłowionych i zawieszonych w charakterze wotów czy też rybackich „panopliów”. Pod kartuszem na dole ludzie oko kolekcja muszli, ukazanych „jak prawdziwe”. Pomieszczenia wzrokowych doznań dopełniają dwa modele łodzi w zwieńczeniu – przedmioty całkowicie realne, ale łączące się optycznie z figurami rybaków za nimi



3. Abraham van Beyeren, *Tablica rybołówstwa* (*Visserij-bord*), 1649, Grote Kerk, Maassluis

– postaciami już tylko namalowanymi. Rzeczywistość pospolita oddana tu została w konwencji wyspekulowanej gry konceptualnej.

Republika Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich – zwana potocznie od najmniejszej prowincji Holandią – była, zwłaszcza w okresie 1580–1660, obszarem budowania nowego społeczeństwa, nowej topografii, historii i obyczajowości narodowej, określanych poprzez konfrontację z tradycją sąsiednich krajów europejskich. Dlatego też jej sztuka i cywilizacja stanowią pole eksperymentów, będących pełną napięcia grą między potrzebą nawiązywania do wątków różnych tradycji a potrzebą wykreowania nowych, własnych konwencji, pojmowanych jako narodowe lub lokalne. Tworzą się nowe obszary wyobrażeń, wpisujących jednostkę w życie zbiorowości. Obraz morza i żeglugi, powstający między dawną formułą morskiej „burzy żywota ludzkiego” (*tempestas fortunae*) a nową wizją panowania nad żywiołem (zob. rozdz. III.1). Obraz miasta między jądrem zabudowy z ratuszem i kościołami, a zewnętrzną przestrzenią „wolną”, ale nie „dziką”, bo opanowywaną pod uprawę i produkcję na polderach; obraz budowania, rozbudowywania, poszerzania mieszkalnej przestrzeni i wznoszenia nowych budowli publicznych (zob. rozdz. III.2). Rodzi się zupełnie nowa wizja rodzimego krajobrazu pozamiejskiego, wchłaniająca z jawnie przekorną premedytacją tradycyjny topos „zacisznego miejsca” (*locus amoenus*) i tradycję literatury bukolicznej (zob. rozdz. III.3). Nowe pojęcie zadowolenia, „bycia u siebie” (*thuis*), oscylujące między ksenofobią a ksenią, między zamknięciem a gościnnością. Wyobrażenie o kraju jako „ogrodzie zamkniętym” (*hortus conclusus*) i ogrodzie płodności i dobrobytu (*de Hollandse tuin*) – znane z alegoryki patriotyczno-heraldycznej w rycinach i obrazach – skojarzone z fascynacją ogrodem botanicznym, z uprawą kwiatów, z nieszczęsną tulpomanią, z upojeniem bujną urodą kwiatów, ale i z naocnością jej krótkiego trwania (jak to widzimy w licznych martwych naturach). Wizerunki uczestnictwa w chwalebnych instytucjach publicznych: domach opieki, schroniskach i szpitalach, gildiach i milicjach obywatelskich, kolegiach medycznych i cechach chirurgów – gdzie niestabilność pojedynczego losu ludzkiego, chaos, nieszczęście i nędza, występki i zbrodnie opanowane być mają przez wyobrażenie ładu publicznego, organizowanego przez społeczną władzę (zob. m.in. rozdz. II.2 i rozdz. *Konkluzje*).

Tym poszukiwaniom nowej ikonosfery towarzyszą również innowacje techniczne artystów, eksperymenty z mediami i konwencjami artystycznymi. Eksperymenty, których intelektualną podstawą jest ciągle idea manieryzmu: zasada gry z różnymi *modi*, inwencja w ich mieszaniu, przeciwstawianiu lub przekornej zamianie. Marina staje się mapą, mapa widokiem (il. 213–216, 252, 255); dokumentalna rejestracja wydarzenia

lub widoku nabiera cech fabularnej opowieści (tabl. 78–79); realistyczna obserwacja zabawnej sceny z codziennego życia okazuje się gierką (*bedriegertje*) z widzom, mającą go złudzić, że stoi przed poważnym obrazem z prestiżowej kolekcji, jak w przypadku obrazów z iluzyjnymi motywami zasłony i bogatej ramy (por. rozdz. II.3). Powstają obrazy malarskie, które udają wielkie ryciny lub rysunki (*penschilderijen*), i ryciny udające obrazy (Hercules Segers). I oto, wbrew arbitralnym kategoryzacji naszej historii sztuki, „manierystami” owej gry okazują się, na przykład, trzej artyści z pozornie odległych światów stylistycznych: marynista Hendrick Vroom, mistrz „historii” Hendrick Goltzius i malarz „ziemi” Hercules Segers – a wszyscy najprawdopodobniej zainspirowani przez wielkiego teoretyka Karela van Mandera (rozd. II.1). Z kolei obyczajowo-realistyczne dokumenty eksperymentalnej bądź co bądź nauki, jakimi są *Lekcje anatomii*, epatują widza obrzydliwością rozciętych zwłok, a zarazem trikami kompozycyjnymi – gestem ręki, pochyleniem postaci, skrótem jak u Rembrandta, dysekcjonowanego ciała – wdzierają się w przestrzeń odbiorcy ze swym przesłaniem moralizatorskim (rozd. II.2).

I.2. Różne kategorie złudzeń w sztuce holenderskiej

Gra w „uobecnianie” wirtualnego widza prowadzona bywa w sztuce holenderskiej na różnych poziomach, w ramach różnych porządków, które często splatają się i nakładają na siebie w jednym dziele, jak to obserwowaliśmy na przykładzie *Pochwały śledzia* de Braya. Są nimi porządek podmiotowy, epistemologiczny oraz porządek przedmiotowy, ontologiczny.

Ten pierwszy wychodzi od odbiorcy (stąd: „podmiotowy”) i uaktywnia jego zdolność rozpoznawania („epistemologiczny”). Dotyczy widza. Polega na manipulacji jego optyką i postrzeganiem. Obraz uruchamia widza. Dokonuje się to poprzez zręczne – „manipulacyjne” właśnie – operowanie przestrzenią. Przestrzenią zarówno przedstawioną, jak i domyslną. Ów przestrzenny dialog między widzem a obrazem rozgrywa się poprzez uświadamianie istnienia i zarazem przełamywanie bariery lica, „szyby”, jaką jest powierzchnia obrazu. W tej formule mieszczą się: 1/ różnorakie trikowe złudzenia optyczne, zabawy przestrzenią, ambiwalencja przestrzeni (np. Samuel van Hoogstraten – tabl. 3, 47); 2 / gra z iluzijną ramą, kotarą, lustrem (rozd. II.3); 3/ dialog z widzem poprzez sugestię „mówiącego obrazu” (*peinture parlante*): postaci zwracają się gestem lub pozą do widza, otwarte usta sugerują wypowiedane doń słowa (np. portrety Rembrandta – tabl. 31, 53; 55, 57); 4/ moment niedopowiedzenia, uzupełnianego przez wirtualnego

odbiorcę, który „widzi” to, co nie przedstawione, niewidoczne, domyślne (np. tabl. 44).

Drugi porządek – ontologiczno-przedmiotowy – odnosi się do samego obrazu, który niejako udaje, że nie dostrzega widza, a jednak go mami. Obraz tylko przedstawia się widzowi. Ale prezentuje się jako coś innego, niż to, czym jest w istocie. Obraz udaje inny przedmiot; udaje, że nie jest naśladowaniem, przedstawieniem, reprezentacją, a tylko przedmiotem samym w sobie. Anuluje więc sam siebie, swoją rolę pośrednika, imitatora rzeczywistości. Udaje, że sam jest tą rzeczywistością. Do tej kategorii należą: 1/ niektóre *trompe-l'oeil*, np. odwrocie obrazu Gijsbrechtsa – tabl. 73); 2/ obrazy stwarzające wrażenie, że są dziełem innego gatunku, operującego odmiennym materiałem i inną techniką (imitowanie rzeźby, rysunku lub grafiki w malarstwie); tu mieszczą się eksperymenty techniczne manierystów ok. 1600 – obrazy imitujące grafikę, tzw. *Federkunststücke* lub *penschilderijen* Cornelisa Ketela i Hendricka Goltziusa, ryciny imitujące malarstwo Herculesa Segersa, późniejsze *graeuwtes* i *bruneilles* malarzy marynistów, takich jak Simon de Vlieger lub Jan van de Cappelle, czy wreszcie „piórkiem malowane” mariny Willema van de Velde Starszego i innych autorów z drugiej połowy wieku (il. 54–56, 65–69, tabl. 80–93, il. 233); 3/ obrazy ujęte jak mapy, mapy jak obrazy (Claes Jansz. Visscher i inni – il. 252, 255); 4/ obrazy w kasetach perspektywicznych – nie są bowiem obrazem, dopóki jego funkcji przedstawiania nie uaktywni widz, przykładając oko do otworu w ścianie (il. 7, 24, tabl. 47–48); 5/ obrazy sugerujące coś niemożliwego, np. widok miasta z lotu ptaka, sponad pułapu chmur, jak w malarskiej panoramie Amsterdamu Jana Christiaensz.'a Mickera (il. 252).

Istnieje jeszcze jeden porządek, w którym rozgrywa się konfrontacja widza z obrazem. Jest to porządek treściowy, czysto ikonograficzny. Tu ów dialog polega na intrygowaniu widza niezwykłością tematu, zaskakiwaniu, drażnieniu lub podniecaniu go treścią dzieła. A przede wszystkim na wzbudzaniu efektu „alienacji” – na zderzaniu „hiperrealistycznej” metody przedstawiania z niesamowitością tego, co wyobrażone, „zwyyczajnego” realizmu z „niezwyčajną” tematyką. Często takie zderzenie budzi grozę, przestrach, a kiedy indziej podniecający dreszczyk emocji albo rozbawienie. Dzieje się tak, gdy widz ogląda, „jak żywe”, owe wieloryby, monstra morskie, dziwne ryby, muszle i inne osobliwości natury (jak w rycinach Goltziusa i innych – il. 75, 77–81, 83–84), albo gdy styka się z wizerunkami śmierci (szubienice, wizerunki ludzi w agonii i zmarłych na łożu śmierci, anatomie – np. w rysunkach i obrazach Rembrandta; il. 94, tabl. 30–31), gdzie owo „jak żywe” kłóci się z naturą przedstawionej śmierci. Innym rodzajem ikonograficznego dialogu obrazu z widzem jest zmuszanie go do odkrywania, odsłaniania kontekstów i treści „ukrytych” za obrazem (*behind the picture* według określenia Martina Kempa), dopowiadanie niejawnych treści (anatomie,

wątek *aemulatio* w autoportretach Rembrandta – por. rozdz. II.3). Do kategorii zaskakiwania widza należy wreszcie konwencja ujmowania „hiperrealistycznego” zapisu dokumentacyjnego w fantazyjne ramy przynależne do wysokiego gatunku obrazu historycznego (*storii*), np. wieloryb ujęty w ramę alegorycznych motywów na rycinie Jana Saenredama (il. 84).

Do tej kategorii gry z odbiorcą należy wielka, odrębna dziedzina emblematyki. Był to wynalazek manieryzmu włoskiego, rozpowszechniony zrazu w Europie północnej (*Emblematum liber* Andrei Alciatiego, Augsburg 1531), niebywale popularny także w Niderlandach XVI–XVII wieku. Jego istotą jest kombinacja słowa (*lemma*, *sententia*, *motto*) z obrazem (*pictura*, *icon*, *imago*) na zasadzie rebusu znaczeniowego: widz-czytelnik drażniony był trudnym, niejasnym, „tajemnym” związkiem treściowym między tymi składnikami emblematu (związkiem wykładanym w trzecim elemencie – w epigramacie) i miał sobie ową niejasność (*obscuritas*) wyjaśniać. Była zatem emblematyka intelektualną, konceptualną grą z odbiorcą – z wyrafinowanym erudytą, modelowym manierystycznym *virtuoso*. Dzięki szerokiemu rozpowszechnieniu w całej Europie – od Włoch po Holandię, Anglię i Skandynawię, od Hiszpanii po Polskę, a nawet Rosję – stała się jednym z najważniejszych nośników manierystycznego i barokowego konceptyzmu i to ona w znacznym stopniu odpowiada za zakorzenienie się postawy konceptualnej także w odbiorze sztuki w siedemnastowiecznych Niderlandach. Niemniej, znamienne jest to, że w Holandii właśnie rozwinął się nowy rodzaj emblematyki – odchodzącej od pierwotnego intelektualizmu i erudycyjności ku formule popularnej, niekiedy wręcz ludowej, o prostych przesłaniach dydaktyczno-moralizacyjnych (np. gatunek emblematycznych *sinne-popen*). Można by wręcz rzec: dokonało się tu przejście od koncepcji rebusu literacko-obrazowego do rodzajowości i realistycznego opisu obyczajów. Zjawiska te są powszechnie znane i doskonale opracowane, toteż nie będziemy się nimi już dalej w tej książce zajmować. Niemniej, warto pamiętać o fundamentalnej roli emblematyki w ukształtowaniu nowożytnej recepcji sztuki.

Wymienionych wyżej kategorii gry z widzem nie będziemy w tej książce rozdzielać. Nie one będą kryterium podziału omawianego materiału. Często bowiem kategorie te mieszały się, współistniały albo nakładały jedna na drugą. Niemniej, świadomość istnienia różnych porządków owej gry jest konieczna dla zrozumienia nowożytnej koncepcji obrazu. Obrazu oderwanego od funkcji czystej „reprezentacji” (odbicia, zwierciadła), biernego instrumentu „pośredniczenia” pomiędzy rzeczywistością a widzem, i stającego się owego „pośredniczenia” aktywnym podmiotem, sprawcą i współtwórcą – na równi z widzem, partnerem dialogu.