

Między „niedziela życia” a mrocznymi rejonami ludzkiej duszy. Malarstwo holenderskie złotego wieku z dziewiętnastowiecznej perspektywy

(Agnieszka ROSALES RODRÍGUEZ, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, 300 ss., 85 il. kol. + 150 il. cz.-b.)

Agnieszka Rosales Rodríguez w książce *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej* podjęła się trudnego zadania omówienia recepcji siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w XIX wieku<sup>1</sup>. Autorka ogranicza jednak zakres swoich poszukiwań, badając przede wszystkim, w jaki sposób i w jakim celu we francuskim, angielskim i niemieckim kręgu kulturowym interpretowano fenomen siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej. W jej rozważaniach najsilniej obecny jest wątek francuski. Ponieważ przeważają odwołania do kultury dziewiętnastowiecznej Francji, zajęcie się tematem recepcji mitu Holandii złotego wieku w całej ówczesnej kulturze artystycznej (co sugeruje tytuł książki) można potraktować jako próbę przedstawienia francuskiej kultury artystycznej nie tylko jako tradycji kluczowej, ale i reprezentatywnej dla tego okresu. Wydaje się, że Rosales Rodríguez mogła wyjść z podobnego założenia, co – niejednokrotnie przez nią przywoływany – Théophile Thoré-Bürger, który w szkicu *O rozmieszczeniu obrazów w galeriach Luwru* z 1838 r. pisał: „Jest niezaprzeczalnym i niezaprzeczoną fakt, że w dziedzinie sztuk pięknych, zarówno jak w dziedzinie

polityki i filozofii, Francja posiada naczelną stanowisko w Europie. Żywotność inspiracji francuskiej musi widocznie posiadać wielką siłę, skoro nie zdołały jej stłumić niesprzyjające warunki, wśród których przebiega jej rozwój”<sup>2</sup>.

Rosales Rodríguez zajmuje się recepcją sztuki holenderskiej złotego wieku w dziewiętnastowiecznej krytyce artystycznej, historiografii i twórczości malarskiej. Przywołuje i komentuje teksty (niektóre z nich przekraczają ramy interesującego nas stulecia) Charles’a Baudelaire’a, Jacoba Burckhardta, Champfleury’ego, Eugène’a Delacroix, Denisa Diderota, Eugène’a Fromentina, Théophile’a Gautiera, Johanna Wolfganga Goethego, Jules’a i Edmonda de Goncourtów, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Jules’a Micheleta, Joshuy Reynoldsa, Thoré-Bürgera. Lista najważniejszych omawianych przez Autorkę malarzy jest równie długa: François Bonvin, Jean-Baptiste-Siméon Chardin, John Constable, Lovis Corinth, Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, James Ensor, Henri Fantin-Latour, Jean-Baptiste Greuze, Vincent van Gogh, Jozef Israëls, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Edouard Manet, Joseph Mallord William Turner, James Abbot McNeill Whistler. Imponująca liczba pojawiających się nazwisk świadczy o tym, że Rosales Rodríguez stara się przybliżyć polskiemu czytelnikowi wiele istotnych dla dziewiętnastowiecznej kultury artystycznej sylwetek, prądów i zjawisk – to bez wątpienia duża zaleta jej książki. Badaczka deklaruje na wstępie, że przyjmuje potrójną perspektywę oglądu omawianych problemów: *ikonograficzną*, związaną z malarską recepcją siedemnastowiecznych gatunków i motywów, *warsztatową*, pozwalającą przyjrzeć się zagadnieniom rzemiosła artysty oraz *ideową*, dzięki której

<sup>1</sup> Recenzja powstała w ramach projektu badawczego (promotorskiego) *Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku* (N N103 059338), kierowanego przez dr hab. Agatę Stankowską. Autorka jest stypendystką Fundacji UAM na 2011 rok.

<sup>2</sup> T. Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838–1868*, wybór i oprac. H. Morawska, tłum. H. Morawska, H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1972, s. 23.



Rosales Rodríguez analizuje teksty będące „świadectwem fascynacji Holandią w aspekcie politycznym, społecznym, religijnym i artystycznym” (s. 11). Autorka – zgodnie z założeniami – podejmuje wskazane przez siebie wątki.

Pewien kłopot pojawia się jednak wówczas, gdy próbujemy scalić zawarte w książce rozważania, okazuje się bowiem, że panuje tu terminologiczny chaos, związany nie tyle z nieprecyzyjnym użyciem określonych pojęć, ale z ustanowieniem dwóch nadrzędnych kategorii, dwóch wizji sztuki holenderskiej złotego wieku – „jasnej” i „ciemnej”, w obrębie których Rosales Rodríguez zbiera różne interpretacje, często oczywiście zbliżone, ale czasem też wykluczające się. Zaczynamy się wtedy zastanawiać, czy tezy o realizmie północnoniderlandzkiego malarstwa można uzgodnić z zaproponowanym przez Hegla projektem idyllicznej lektury. Jak w kontekście tych pojęć usytuować zagadnienie mieszczańskiego etosu i „rodzajowości” jako podstawowej kategorii literackiego opisu siedemnastowiecznej sztuki? Co wspólnego ma romantyczna wizja natury z duchem *modernité* i fascynacją brzydotą? Jaki wynik przyniesie konfrontacja malowniczości (*pittoresque*) z ekspresjonizmem? Badaczka z jednej strony stara się rozdzielić przywołane przeze mnie problemy teoretyczne, z drugiej jednak – umieszczając je w dwóch, z założenia spójnych, zbiorach – sugeruje, że posiadają one istotne miejsce wspólne. A stąd już tylko krok do ich utożsamienia... Bo na takie niebezpieczeństwo zostaje wystawiony czytelnik.

Przyjrzyjmy się zatem kompozycji książki, czyli temu, jak Autorka poradziła sobie z uporządkowaniem tak bogatego i różnorodnego materiału. Z punktu widzenia układu rozdziałów kluczowe okazało się, wyeksponowane w tytule rozprawy, pojęcie mitu Holandii złotego wieku. Autorka stara się udowodnić, że w XIX wieku funkcjonowały dwa mity kultury holenderskiej złotego

wieku, niejednokrotnie sprzeczne, niedające się ze sobą uzgodnić, ale jednocześnie dopełniające się – jakby jeden był rewersem drugiego. Podział ten organizuje dwie główne partie rozprawy<sup>3</sup>. O ile tytuł pierwszej z nich („*Niedziela życia*” – *idylliczny obraz Holandii złotego wieku*), odwołujący się do sielankowej wizji holenderskiej kultury jako „niedzieli życia” z *Wykładów o estetyce* Georga Wilhelma Friedricha Hegla<sup>4</sup>, wydaje się trafny i całkowicie uzasadniony, o tyle drugi (*Ciemna twarz Janusa* – *niepokojące oblicze Holandii złotego wieku*), nawiązujący do fragmentu *Musées de la Hollande* Thoré-Bürgerera, jest – co prawda – efektowny, ale mylący: „Rzecz dziwna – pisze Thoré-Bürger – ilekroć myślę o Rembrandcie i o malarzach holenderskich, Rafael i Włosi wydają mi się przeciwieństwem artystów Północy. (...) Pewnego ranka znalazłem w jednym z ilustrowanych magazynów portrety Rafaela i Rembrandta i zacząłem je bezwiednie wycinać, aby przypiąć je na ścianie (...). Rafael zwraca się w lewo, Rembrandt w prawo. Nie sposób przypiąć ich zwróconych ku sobie twarzą w twarz; byłaby to jakby podwójna ironia. Z całą naiwnością przypiąłem ich zwróconych do siebie plecami, a ponad obu głowami, które teraz – odwrócone – zbliżyły się do siebie, napisałem JANUS i do tajemniczego imienia

<sup>3</sup> Warto zaznaczyć, że kluczowe dla rozważań Rosales Rodríguez rozdziały zaskakują nieproporcjonalną objętością. Część poświęcona „ciemnej” stronie mitu jest trzykrotnie dłuższa niż ta, która dotyczy jego „jasnej” strony.

<sup>4</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landmann, Warszawa 1967, s. 152: „tym, co rzuca się w oczy w tych obrazach, nie są prostackie uczucia i namiętności, lecz charakterystyczna dla niższych stanów chłopskość i bliskość natury, z czym łączy się wesołość, filuterność i komizm. Na tej niefrasobliwej swawoli polega tu moment idealny: jest to niedziela ich życia, która wszystkich zrównuje, i usuwa wszystko, co złe; ludzie, którzy mogą być tak z całego serca weseli, nie mogą być naprawdę na wskroś źli i niegodziwi”.



dodałem monogram obu mistrzów, który tak oto ułożyłem ЯR. Czyż nie są oni Janusem sztuki zaprawdę? Rafael patrzy w przeszłość, Rembrandt w przyszłość. Pierwszy oglądał ludzkość w sposób abstrakcyjny, pod symbolami Wenus i Madonny, Apollina i Chrystusa; drugi widział ją bezpośrednio, własnymi oczyma patrząc na rzeczywistą i żywą ludzkość. Pierwszy jest przeszłością, drugi przyszłością”<sup>5</sup>.

„Ciemna twarz Janusa” – jak wynika ze słów Thoré-Bürgerera – nie jest wyłącznie mroczną stroną sztuki holenderskiej. Dużo bardziej określenie to byłoby uzasadnione bez odwołania do Thorégo, ponieważ francuski krytyk, pisząc o Janusie, sugeruje inny, wprowadzający w błąd, kontekst – przeciwstawienie sztuki Północy i Południa. W tak rozumianym „drugim” obliczu Janusa zawierałaby się po prostu sztuka północna, a więc (jeśli myślimy o Holandii złotego wieku) zarówno „niedziela życia”, jak i – zgłębiane przede wszystkim przez Rembrandta – ciemne zakamarki ludzkiej duszy. W *Zakończeniu*, podsumowując swoje rozważania, Rosales Rodríguez sama zdaje się argumentować przeciwko własnemu pomysłowi określenia mrocznej strony mitu „ciemną twarzą Janusa”<sup>6</sup>, pokazując, że obraz sztuki Północy jest konstytuowany przez obie wizje siedemnastowiecznej Holandii, a istoty północnego malarstwa nie da się sprowadzić jedynie do nurtu dekonstruującego (i zarazem dopełniającego) idyllę: „Niczym pierwiastek apolliński i dionizyjski w *Narodzinach tragedii* Nietzschego, dwoistość sztuki złotego wieku jest trwałym, nierozzerwalnym sprzężeniem,

<sup>5</sup> Cyt. za: J. Białostocki, *Rembrandt w oczach potomnych*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 190.

<sup>6</sup> Podobną interpretację słów Thorégo spotykamy raz jeszcze: „Kiedy Thoré-Bürger przed oczami czytelnika szkicował holenderską twarz Janusa, ucieleśnioną przez Rembrandta → wielkiego rywala Rafaela, za metaforą tą ukrywał projekcję kultury europejskiej jako wieczną konfrontację dwóch wrogich sobie tradycji artystycznych” (s. 137).

charakterystyką tej samej kultury, przejawem holenderskiego fenomenu i ducha Północy. Schemat ten odzwierciedla nie tylko dwa oblicza Holandii, ale również «manicheizm» XIX-wiecznej kultury (...). Czysty, pogodny obraz holenderskiej *aurea aetas* Hegla zyskuje ostrość dopiero w kontekście owych ekspresyjnych, dramatycznych i przejmujących interpretacji sztuki złotego wieku: ikonografii mięsa, brzydoty, starości, cierpienia, siły malarskiego gestu Rembrandta” (s. 198–199). Nieścistość – jak sądzę – nie wynika jednak z koncepcji, którą Rosales Rodríguez świetnie uzasadnia, ale z terminologii. Podstawową dla rozważań badaczki opozycją nie jest bowiem przeciwstawienie sztuki Południa i Północy, ale dwóch nurtów dziewiętnastowiecznego mitu Holandii złotego wieku. „Ciemna twarz Janusa”, oznaczająca dla Thorégo ducha Północy, dla Rosales Rodríguez staje się synonimem, penetrowanych przez holenderskich mistrzów, mrocznych zakątków ludzkiej duszy<sup>7</sup>. „Założeniem pracy było bowiem – podkreśla Autorka – badanie przejawów mitu Holandii złotego wieku, form, pod którymi manifestował on swoją obecność w XIX stuleciu” (s. 11).

Na uwagę zasługuje również stosunek badaczki do prezentowanych w książce dwóch stron tego mitu. Co ciekawe, Rosales Rodríguez na wiele sposobów podkreśla swój dystans wobec tez formułowanych przez tych dziewiętnastowiecznych twórców<sup>8</sup>, którzy przyczynili się do upowszechnienia „jasnego” mitu sztuki holenderskiej, opisując ją w kontekście „rodzajowości” i *realizmu*, rozumianego jako wierna repre-

<sup>7</sup> W zakończeniu podrozdziału *Wokół ciała Betsabe – „bloto” i światło* Rosales Rodríguez stwierdza: „Malarstwo Rembrandta – niepokojąca, ekspresyjna twarz Janusa – stało się drogą dla nowoczesnych, którzy porzucili klasyczny ideał i wiarę, że posłannictwem sztuki jest doskonałe piękno i harmonia” (s. 135).

<sup>8</sup> Można wymienić tu między innymi Hegla, Taine’a, Fromentina, Goncourtów czy Thoré-Bürgerera.



zентация rzeczywistości: „Jeszcze tylko Jacob van Ruisdael w swych romantycznych, melancholijnych pejzażach zdołał przeciężyć *narzucony* Holendrom wizerunek skromnego, małego mistrza, rzemieślnika, którego twórczość jest pogodnym i wiernym opisem mieszczańskiego świata” (s. 10, podkreślenie – M.Ś.), *idylli*: „Przedstawiona [w jednej z prac] wizja złotego wieku ukazuje *tylko* tę idealną, pogodną stronę holenderskiej sztuki, «zakłętą» w XIX-wiecznych stereotypach” (s. 13, podkreślenie – M.Ś.), *czy rodzącej się republiki burżuazyjnej oraz jedności holenderskiej sztuki i historii*: „Stereotypy te [związane z mieszczańską kulturą Holandii] bardzo silnie zaciążyły na ocenie i interpretacji sztuki. W *uproszczonej wizji kultury* zabrakło miejsca dla takich zjawisk, jak manieryzm, caravaggionizm, klasycyzm – odpisanych narodowej tradycji, ignorowanych lub marginalizowanych w XIX wieku tak przez krytyków, jak i artystów” (s. 19, podkreślenie – M.Ś.); „Polityczna idealizacja XVII-wiecznej Holandii w *kategoriach utopii złotego wieku* dokonała się w warunkach dynamicznie rozwijającego się społeczeństwa burżuazyjnego” (s. 58, podkreślenie – M.Ś.). Użycie w określonym kontekście sformułowań, takich jak „mit”, „utopia”, „legenda”, „klisze”, „stereotypy”, „uproszczenia”, „narzucenie” sprawia, że – jako czytelnicy – nabieramy dystansu do referowanych koncepcji. Podobnie jak Autorka rozprawy wartościujemy konkretne (w tym przypadku odnoszące się do „jasnej” strony mitu) dziewiętnastowieczne propozycje czytania malarstwa holenderskiego, ich naukowy charakter traktując z przymrużeniem oka. Można powiedzieć, że Rosales Rodríguez, dzięki szczególnym retorycznym zabiegom, udowadnia, że jest świadoma, iż omawiane interpretacje są – jako konstrukty historyczne – silnie osadzone w dziewiętnastowiecznej ideologii. W książce perspektywa badacza recepcji nieustannie przeplata się z punktem widzenia rzetelnego historyka

sztuki czy wręcz jest przezeń nieco przytłumiona. Dlatego rekonstrukcja „jasnej” wizji sztuki holenderskiej skonfrontowana jest ze współczesnymi ustaleniami na temat tego malarstwa. Stąd czytelne sygnały oceny i ślady krytycznej lektury niektórych dziewiętnastowiecznych prac, a nawet próby podważenia stawianych w nich tez. „To bezzasadne – z pozycji dzisiejszej historii sztuki – XIX-wieczne wyobrażenie malarstwa Holandii jako sztuki bez historii, bez wielkiej narracji, konstytuującej wszelkie akademizmy stało się (...) motywem głośnej rozprawy Svetlany Alpers *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*” (s. 83). Rosales Rodríguez daje nam do zrozumienia, że należy przewartościować „jasny” mit Holandii złotego wieku, że pojęcia, takie jak „realizm” czy „idylla” są nie tylko niewystarczającym kluczem interpretacyjnym, ale wręcz wypaczają obraz ówczesnej sztuki: „Do kanonu idealnych wyobrażeń romantyzmu należał w pierwszej połowie XIX w. *Cmentarz Ruisdaela, tableau mythique*, który urósł do roli duchowego modelu romantyzmu i symbolicznego miejsca holenderskiej sztuki, przewartościowującego stereotyp «zwierciadła natury»” (s. 162); „samo pojęcie «realizm» w przypadku recepcji sztuki Ruisdaela ulega jakby «rozsadzaniu» przez ciągle romantyczne, niemal religijne odczucie natury, której przypisuje się cechy duchowego życia” (s. 174).

W odczytaniach, biorących pod uwagę wyłącznie *réalité* jako kategorię analityczną w odniesieniu do sztuki północnoniderlandzkiej, „utrwała [się] jeden z jej XIX-wiecznych stereotypów” (s. 13). Książka *Śladami dawnych mistrzów*, będąca skrupulatną prezentacją dziewiętnastowiecznych wizji malarstwa holenderskiego, nie umacnia tej stereotypowej lektury. Wręcz przeciwnie, Autorka nie zdecydowała się na bezstronną, zobiektywizowaną narrację i często wartościuje prezentowane koncepcje krytyczne. W tej perspektywie wysiłki



Rosales Rodríguez, by podać w wątpliwość czy wręcz zdyskredytować słusność postrzegania malarstwa holenderskiego jako Heglowskiej „niedzieli życia”, można potraktować jako swoistą kontynuację dokonań Jana Emmensa: „Za ojca obecnych studiów nad Rembrandtem uznany został Emmens w późnej fazie swojej działalności naukowej. W 1964 roku ten holenderski uczony opublikował pracę *Rembrandt en de regels van de kunst* (*Rembrandt i reguły sztuki*), zamierzał w niej raz na zawsze uwolnić Rembrandta od tego, co uważał za anachroniczny, XIX-wieczny obraz niezrozumiałego, samotnego geniusza, w którego twórczości dokonał się, w połowie kariery, wewnętrzny zwrot, spowodowany odrzuceniem i niezrozumieniem ze strony jego mecenasów i widzów”<sup>9</sup>. Jako ciekawy komentarz do tez Autorki niech posłuży wiersz Adama Zagajewskiego *Malarze Holandii*, w którym poeta przedstawia krótką charakterystykę holenderskiego malarstwa złotego wieku i pyta, czy za jasnymi, czystymi obrazami rzeczywistości, kryje się jakieś drugie dno, czy sztuka złotego wieku miała również swoje ciemne oblicze? Oto fragment utworu:

Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie,  
w drewnianym oparciu krzesła  
i w strużce mleka wąskiej jak Cieśnina  
Beringa.  
Drzwi były szeroko otwarte, wiatr przyjazny,  
miotły odpoczywały po sumiennej pracy.  
Domy odsłonięte. Malarstwo kraju,  
w którym nie było tajnej policji.  
Tylko na twarzy młodziutkiego Rembrandta  
pojawił się przedwczesny cień. Czemu?<sup>10</sup>

Drugą część pracy Rosales Rodríguez można potraktować jako precyzyjną odpowiedź na postawione przez Zagajewskiego

<sup>9</sup> S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1990, s. 9.

<sup>10</sup> A. Zagajewski, *Malarze Holandii*, w: tegoż, *Ziemia ognista*, Poznań 1994, s. 16.

pytanie. Autor *Malarzy Holandii* zastanawia się nad tym, czy siedemnastowieczne obrazy holenderskie znaczą tylko dzięki temu, co „na zewnątrz”, czy idealna powierzchnia zachęca, by zajrzeć „do wnętrza” dzieła. Jedna z uwag Zagajewskiego wydaje się echem realistycznej lektury: „Powierzchnia nie łączy się z głębią / Tajemnica? Nie ma tajemnicy, jest tylko błękit, / niespokojny i gościnnie jak krzyk mewy”<sup>11</sup>. Dopiero aluzja do autoportretów Rembrandta sprawia, że ta „jasna” wizja zostaje nieco zachwiana – na sztukę złotego wieku pada cień. Poeta jednak nie stara się rozwiać wątpliwości, nie decyduje się na żadne rozstrzygnięcia. Wręcz przeciwnie, celowo komplikuje swój wywód, kończąc utwór apostrofą skierowaną do tytułowych „malarzy Holandii”. Zastanawia się, jaką wartość ma „powierzchnia”, która „nie łączy się z głębią”. Pyta, czy pochwała życia nie powinna zostać zrównoważona refleksją nad przemijaniem, tym, co nieuchwytnie, tajemnicze i „ciemne”:

Powiedzcie, malarze Holandii, co będzie,  
gdy jabłko zostanie obrane, gdy zgaśnie  
jedwab,  
gdy wszystkie kolory będą zimne.  
Powiedzcie, czym jest ciemność<sup>12</sup>.

Co istotne, w wierszu, kiedy mowa o ciemnej stronie sztuki holenderskiej, pojawia się Rembrandt<sup>13</sup> jako malarz najbardziej reprezentatywny dla tego nurtu. Nietrudno zauważyć, że Rembrandt staje się również głównym bohaterem ostatniej części pracy Rosales Rodríguez. Badaczka wprost zresztą zapowiada to we *Wstępie*: „Obraz harmonijnego, spokojnego złotego wieku – epoki triumfu mieszczańskiego etosu, protestanckiej etyki i narodowego

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Warto podkreślić, że w wierszu nie pada imię ani nazwisko żadnego innego siedemnastowiecznego malarza holenderskiego.



ducha – nieustannie draży od środka żywioł niepokoju, mroku, duchowości, tragizmu. To drugie, «ciemne» oblicze Holandii, będące «rewersem» albo «negatywem» złotego wieku, uwydatniać miała przede wszystkim twórczość Rembrandta” (s. 9). Wyraźnie widać, że bliższa Autorce – jako historykowi sztuki – jest druga, „ciemna” strona mitu Holandii złotego wieku: „Uwydatniające strukturę farby i utrzymane w ekspresjonistycznej poetyce wizje rozplątanych zwierząt Lovisa Corintha, Chaïma Soutine’a, ale również Francisa Bacona, Jeana Fautriera odsłaniają głębszy wymiar sztuki Rembrandta, wykraczający poza ramy rodzajowej malowniczości. Rozpoznajemy w nich już nie malarza mieszczańskiej Holandii, nie kronikarza skrupulatnie notującego przejawy codziennego życia swojej epoki – taką rolę wyznaczała często holenderskim «małym mistrzom» teoria i krytyka w XVIII i XIX wieku – lecz wielkiego artystę mierzącego się z uniwersalnym dramatem egzystencji. Rzeźnia jest zarazem symbolicznym miejscem przewyciężenia stereotypu holenderskiej sztuki – prostej, płytkiej, «wolnej od filozoficznych zamiarów i naukowych zboczeń»<sup>14</sup>, sztuki, której wartość wyczerpuje się w estetycznej satysfakcji z sugestywnego realizmu przedstawienia” (s. 122). „Ciemna” strona mitu jest dla badaczki istotna z trzech powodów. Po pierwsze – otwiera przestrzeń interpretacji egzystencjalnych będących dowodem na to, że malarstwo Holandii złotego wieku zaprasza widza do pogłębionej refleksji, ukazuje duchowy i emocjonalny wymiar ówczesnych dzieł. Po drugie, stanowi punkt wyjścia do nowoczesnych odczytań tej sztuki (przede wszystkim zaś *œuvre* Rembrandta). Po trzecie wreszcie, jest źródłem inspiracji dla artystów w oryginalny sposób – w duchu *modernité* – reinterpretykujących

<sup>14</sup> Rosales Rodríguez cytuje tu fragment rozważań Taine’a; zob. H. Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, wyd. 2 na nowo przejrzone i poprawione z 48 ilustracjami, t. 1, Lwów 1911, s. 234.

holenderskie płótna, a także podstawą do ukonstytuowania pojęcia sztuki autonomicznej: „Narzucona starym mistrzom idea sztuki autonomicznej – *reinmalerisch* – była formą protestu przeciw malarstwu historycznemu, ale również dowodem upadku akademickich hierarchii, tradycyjnego podziału sztuk na gatunki” (s. 112).

Rosales Rodríguez zwraca również uwagę na to, że w dziewiętnastowiecznych odczytaniach został niemal zupełnie pominięty historyczny kontekst epoki. Nie zadawano sobie trudu spojrzenia na malarstwo holenderskie okiem siedemnastowiecznego teoretyka sztuki, dla którego punktem odniesienia cały czas pozostawały doktryny klasyczne: „Przekonanie niderlandzkich teoretyków, jak Carla van Mandera (1604) czy Samuela van Hoogstraetena (1678), o wyjątkowości własnych czasów budowane było jednakże na podstawie malarstwa historycznego, zakorzenionego w tradycji klasycznej, włoskiej, w której XIX-wieczni interpretatorzy mitu Holandii złotego wieku upatrywali zagrożenia dla samodzielnie rozwijającego się narodowego ducha szkoły północnoniderlandzkiej” (s. 16). Krytycy dziewiętnastowieczni wychodzili z zupełnie odmiennych założeń, dlatego – jak sugeruje Ruth Bernard Yeazell – aby zrozumieć zaproponowaną przez nich wizję sztuki północnoniderlandzkiej, trzeba przyjąć ich metodologiczną czy ideologiczną perspektywę: „«Malarstwo holenderskie» z tytułu mojej książki [*Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*] jest tak samo dziewiętnastowieczną ideą, jak siedemnastowiecznym fenomenem. Chociaż nie mogłam napisać tej książki bez odwoływania się do nowoczesnych studiów nad holenderską i flamandzką sztuką, bardziej koncentrowałam się na tym, jak dziewiętnasty wiek rozumiał te obrazy niż ja, w kontekście, w którym zostały one oryginalnie pomyślane. Współcześni historycy są w gruncie rzeczy często dość krytyczni wobec XIX-wiecznej recepcji sztuki holenderskiej – dowodzą na przykład,



iż ikonologiczne znaczenie wielu obrazów nie jest w stanie oddać rosnącej sekularyzacji tego czasu, lub że obraz codziennego życia w holenderskim malarstwie rodzajowym jest daleko bardziej wybiórczy i schematyczny niż skłonni byli przyznać ci, którzy jako pierwsi chwalili jego realizm. Nietrudno się dziwić, że częste połączenie holenderskiej i flamandzkiej sztuki tego okresu sprawia kłopot współczesnym badaczom, podobnie jak anomalia związana z zawartością rubryki «malarstwo holenderskie», która – zadawało się – nie obejmowała wszystkich prac powstających w Republice Holenderskiej. Kiedy dziewiętnastowieczny pisarz wymawiał określenie «malarstwo holenderskie», miał przede wszystkim na myśli malarstwo rodzajowe, pejzaż, martwą naturę i portret – gatunki, w których północni artyści byli uważani za wybitnych – a nie dzieła historyczne i mitologiczne, również powstające w pracowniach artystów XVII-wiecznej Holandii<sup>15</sup>.

Yeazell zajmuje się – podobnie jak Autorka *Śladami dawnych mistrzów* – dziewiętnastowieczną recepcją<sup>16</sup> siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego. W obu pracach pojawiają się niekiedy zbieżne tezy, interpretowane są te same dziewiętnastowieczne teksty krytyczne, przywoływane podobne przykłady, można jednak z pełnym przekonaniem stwierdzić, że książki wzajemnie się uzupełniają. Rosales Rodríguez śledzi przejawy mitu Holandii złotego wieku w krytyce artystycznej i malarstwie XIX stulecia (pozwalając sobie niekiedy na „wycieczki” w wiek XX<sup>17</sup>), Yeazell natomiast

<sup>15</sup> R.B. Yeazell, *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton–Oxford 2008, s. XVII.

<sup>16</sup> O „badaniach nad fenomenem recepcji holenderskiej sztuki w późniejszych epokach” (s. 12) Rosales Rodríguez wspomina we *Wstępie* do swojej książki.

<sup>17</sup> Autorka *Śladami dawnych mistrzów* przywołuje między innymi twórczość Tadeusza Kantora i Zbigniewa Herberta, malarstwo Pabla Picassa, Pieta Mondriana czy Salvadora Dali. Zabiegi te

prowadzi badania nad obecnością tej sztuki w powieści realistycznej, obierając jako bohaterów swej rozprawy Honoré de Balzaca, George Eliot, Thomasa Hardy’ego i Marcela Prousta. Ten związek między dziewiętnastowieczną recepcją północnoniderlandzkiego malarstwa a rozwojem realistycznego nurtu literatury europejskiej opisywał również Peter Demetz w artykule *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*: „Przy uważnym czytaniu<sup>18</sup> (*close reading*) wypowiedzi teoretycznych odkrywamy, że obrona Holendrów często uprzedza lub jest równoległa do obrony rodzącego się pisarstwa realistycznego. Analizując karykatury Holendrów i, następnie, uznanie dla malarstwa rodzajowego, zajmujemy się ważnym rozdziałem historii realizmu, czy wręcz historii smaku<sup>19</sup>”. Podobne tezy dotyczące równoległego krystalizowania się dziewiętnastowiecznej definicji „malarstwa holenderskiego” i rozwoju powieści realistycznej stawia Yeazell: „Chociaż książka ta w dalszym ciągu będzie używać idiomu, który obrany został przez dziewiętnastowiecznych krytyków i teoretyków, powinno być jasne, że «malarstwo holenderskie» oznacza to, czym było ono dla nich, a nie nasze bieżące rozumienie tego historycznego zjawiska. Kiedy dziewiętnastowieczni pisarze myśleli o powieści jako o malarstwie holenderskim, wydawali się mieć na myśli wszystkie te obrazy, które my znamy jako sceny rodzajowe: jednak zarówno martwa natura, jak i pejzaż miały swoje znaczenie, jak się przekonamy – było to upodobanie powieści do «scen zwykłego, domowego życia» – jak pisał Diderot

mają na celu pokazanie „długiego trwania” dziewiętnastowiecznego mitu bądź – przeciwnie – są relacją z prób przewartościowania go.

<sup>18</sup> Propozycję tłumaczenia terminu *close reading* podaje za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 139.

<sup>19</sup> P. Demetz, *Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism*, „Comparative Literature” 2, 1963, s. 100.



– które oczywiście skłaniało do szukania podobieństw. W rzeczywistości nowoczesna definicja malarstwa rodzajowego i jego związek z powieścią konstituowały się razem<sup>20</sup>. Dla Rosales Rodríguez literacka recepcja malarstwa holenderskiego jest tematem marginalnym. Wspomina, co prawda, o tym, że „wizja łagodnego, radosnego otoczenia małych mistrzów (...) stała się również ulubionym motywem literatury” (s. 23), nie poświęca jednak temu zagadnieniu większej uwagi. W tym kontekście ciekawe wydaje się to, że wnioski wynikające z prześledzenia recepcji sztuki holenderskiej złotego wieku w dziewiętnastowiecznej krytyce artystycznej i ówczesnym malarstwie (praca Rosales Rodríguez) oraz w powieści realistycznej (książka Yeazell) okazują się zbliżone czy nawet w niektórych miejscach tożsame.

\*

Rosales Rodríguez w swojej książce nie proponuje nowego odczytania siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej. Jej zadanie polegało na rekonstrukcji dwóch dziewiętnastowiecznych wersji mitu Holandii złotego wieku. Autorka z jednej strony stara się jak najrzetelniej przedstawić obie wizje, z drugiej zaś – nie unika prób wartościowania. Nie jest jej zatem bliski – zaproponowany przez Antoniego Ziembę – swoisty interpretacyjny liberalizm. Autor monografii poświęconej zagadnieniom iluzji i realizmu<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Yeazell (przyp. 15), s. 18.

<sup>21</sup> „Celem tej książki jest – wbrew tradycyjnej dychotomii «emblematyczno-symbolicznej» interpretacji, forsowanej przez stronnictwo Eddy’ego de Jongha oraz koncepcji «wizualistyczno-deskryptywnego» realizmu, głoszonej przez Svetlanę Alpers i jej zwolenników – wykazanie kompletnej spójności między przesłaniem treściowym, ikonograficznym, symbolicznym a wartwą wizualną obrazów holenderskich. Wykazanie, że natrętna «naoczność» iluzyjnego mimetyzmu, który staje się metamimetyzmem, właściwym sztuce holenderskiej, jest immanentnym nośnikiem przekazu

w sztuce holenderskiej złotego wieku twierdzi, że słuszność interpretacji weryfikować należy, konfrontując dane odczytanie z jego teoretycznymi, metodologicznymi czy ideologicznymi podstawami: „Wszystkie, tradycyjne i nowsze interpretacje malarstwa holenderskiego z wieku XIX i XX warte są szacunku i uwagi. Każda z nich jest w ramach swych założeń słuszna, o ile tylko nie pretenduje do roli tej jednej jedynej, uniwersalnej i dogmatycznej. Istnieje bowiem wiele drzwi, których otwarcie ujawnia inną za każdym razem perspektywę widzenia dawnej sztuki holenderskiej. Można więc wybrać różne klucze interpretacyjne”<sup>22</sup>. Autorka *Śladami dawnych mistrzów* natomiast podpowiada, których drzwi, prowadzących do świata siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej, lepiej nie otwierać. Przede wszystkim jednak w imponujący i niezwykle inspirujący sposób przybliży nam życie, a czasem także „długie trwanie”, historycznych konstruktów myślowych, określanych mianem dziewiętnastowiecznego mitu Holandii złotego wieku.

Magdalena ŚNIEDZIEWSKA

treściowego. Że przekaz treści, myśli i refleksji – mniej lub bardziej symbolicznych, filozoficznych (albo tylko filozofujących), etycznych, religijnych albo bardzo często autotematycznych (obraz jako manifest sztuki) – jest konieczny, bo wynika z natury tej koncepcji obrazu. Bo skoro obraz ma prowadzić dialog z widzem, to przecież na określony temat. Skoro dzieła te są «mówiącymi» obrazami, to o czymś ważnym muszą mówić”; zob. A. Ziembę, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 26.

<sup>22</sup> Tamże, s. 17.