

Magdalena Śniedziewska

Śladami siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich (i Fromentina)

Rocznik Komparatystyczny 3, 71-96

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Śniedziewska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Śladami siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich (i Fromentina)*

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

Eugène Fromentin¹

Fromentinowi chodzi oczywiście o siedemnastowieczne malarstwo holenderskie. Tworzone przez Holendrów pejzaże postrzega jako iluzję prawdziwego świata, otwierającego się przed oglądającym je człowiekiem – tak iż odnosi się wrażenie bycia „wewnątrz”. Krytyk podkreśla, że północnoniderlandzcy artyści osiągają to złudzenie rzeczywistości dzięki perfekcyjnie dopracowanej technice malarzkiej. Stara się dowieść, że przedstawiciele szkoły holenderskiej świadomie wciągają widza w grę.

* Artykuł powstał w ramach promotorskiego projektu badawczego „Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku” (N N103 059338), którym kieruje prof. dr hab. Agata Stankowska. Autorka tekstu jest stypendystką Fundacji UAM na 2011 rok.

¹ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*. Przeł. J. Cybis, pośl. J. Białostocki. *Komentarz oraz Słownik artystów* oprac. A. Chudzikowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965, s. 106. Dalej jako MD i numer strony.

Najbardziej znanymi admiratorami holenderskiej iluzji rzeczywistości przedstawionego świata są dziewiętnastowieczni pisarze francuscy – zalicza się do nich sam Fromentin – którzy pragnęli ujrzeć zarówno naturalny pejzaż Holandii, jak i ten, który sportretowany został przez tamtejszych mistrzów. Krajobrazy w ramach oferował im Luwr, ale, aby poznać 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 Niderlandów².

Jan Białostocki, komentując podróże XIX-wiecznych francuskich „literatów i krytyków” do Holandii (badacz wymienia między innymi Victora Hugo, Théophile’a Gautiera, Edmonda i Jules’a de Goncourtów, Théophile’a Thorégo), dowodzi, że – ich zdaniem – sztuki holenderskiej nie można w pełni poznać w oderwaniu od miejsca, w którym powstawała:

Literaci i krytycy oglądali malarstwo holenderskie na tle kraju i stopniowo pojęcie szkoły wiązało się u nich z wyobrażeniami krajobrazu niderlandzkiego, obrazy holenderskie – z życiem Holendrów³.

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. Pisarze patrzą na Holandię przez pryzmat jej sztuki; stosują realistyczny klucz lektury płócien XVII-wiecznych pejzażystów, zakładając, że wiernie sportretowali oni swój kraj. Podróż do Amsterdamu, Haarlemu czy Lejdy

² H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique en France de la première moitié du XIX^e siècle*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1948, s. 39.

³ J. Białostocki, *Stanowisko Fromentina w dziejach krytyki artystycznej*. W: E. Fromentin, *Mistrzowie dawni...*, s. XXIII.

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 posłowie 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 znaczyła twórcza, głęboka i przewidująca myśl Thorégo⁴ – pisze Białostocki o Fromentinie. Jest to frazes dość gołosłowny. Po pierwsze, wszyscy malarze francuscy czytali i czytają tę książkę, po drugie, drogi malarstwa nie wyznaczała dotąd jeszcze żadna książka. Malarstwo rodzi się zawsze tylko z malarstwa. Interesująca jest książka Fromentina przez to, że chodzi w niej o malarstwo żywe, że porusza wszystkie punkty newralgiczne epoki autora. Nieważne jest, czy ma rację w sądach, czy stawia dobrze horoskopy, ważne jest, że naprawdę widzi. I gdy obecnie pisze Malraux swoją *Psychologie de l'art*, książkę bardzo „nowoczesną”, musi nawiązać do Fromentina, chociaż by mu pisał na przekór. Dodałbym jeszcze, że niepokoje Fromentina pozostają w swoim głębszym znaczeniu niepokojami także dzisiaj. Klasyczną staje się książka wtedy, jeżeli zawiera uczucia i doznania trwające dłużej niż „epoka”, która je bezpośrednio spowodowała. W tym sensie właśnie *Mistrzowie dawni* są książką klasyczną⁵.

Parafrazując Cybisa, można by rzec, że literatura o malarstwie rodzi się zawsze z literatury o malarstwie. Cybis 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 lekturą sztuki siedemnastowiecznej Holandii, chodzi mu raczej o podkreślenie

⁴ Ibidem, s. LV–LVI.

⁵ J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1945–1966*. Wyb. i wstęp D. Horodyński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, s. 52. Dalej jako NM i numer strony.

faktu, że, wypowiadając się na temat tego malarstwa w XX wieku trzeba mieć świadomość, że pisze się „po Fromentinie”.

Dziewiętnastowieczna tradycja (fromentinowska z ducha⁶) znajduje swoje odbicie w polskiej literaturze kolejnego stulecia. Co istotne, w XX wieku kontynuowana jest w formie niemal niezmienionej. Relacje Polaków przybywających do Holandii przegradają się w świadectwa konfrontacji namalowanych krajobrazów z tymi rzeczywistymi. 20 lipca 1921 roku Tadeusz 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, poprzerzynana kanałami pośród urodzajnych pól i łąk. Wiatraki, powrastane w ziemię jak widma, stare zachowały kształty. W dali wizje masztów, sylwety okrętów, po łąkach krowy i owce. Żywe, jak gdyby dziś odtworzone obrazki starych malarzy holenderskich. Fragmenty z Ruisdaela i Vermeera. Spoglądałem z zachwytem z okien wagonu⁷.

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 Eugène’a Fromentina. Wszak wywołani w *Pamiętniku* „starzy malarze holenderscy” przywodzą na myśl *Mistrzów dawnych*, monumentalne już dzieło francuskiego malarza i krytyka. Skojarzenie to nie jest przypadkowe, Makowski sam bowiem wskazuje na znaczenie książki Francuza, kończąc swój zapis niezwykle ważnym wyznaniem:

⁶ U schyłku XIX wieku Paul Souquet pisze o *Maitres d'autrefois* Fromentina: „w *Mistrzach dawnych* sądy na temat dzieł malarstwa flamandzkiego lub holenderskiego i dyskusje estetyczne ożywiają się za sprawą lokalnej rzeczywistości opisywanych środowisk, typów, obyczajów, myśli i uczuć, uchwyconych w pełnej prawdzie i utrwalonych tak, jak zostały ujrzone”. P. Souquet, *Eugène Fromentin*. „La Nouvelle Revue” 1881, t. 8, s. 869.

⁷ T. Makowski, *Pamiętnik*. Oprac., wstępem i komentarzem opatrzyła W. Jaworska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, s. 265. Dalej jako P i numer strony.

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

Czuję się szczęśliwy. (P, s. 266)

Autora *Pamiętnika* postrzegać możemy jako polskiego spadkobiercę myśli Fromentina. Świadczy o tym nie tylko fakt, że Makowski 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 określenia:

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.

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 nie starzejący 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 Holandii. Ruisdael potrafi bowiem oddać nie tylko wygląd, ale i charakter swojej ojczyzny. Zaproponowane przez Francuza odczytanie wizji Holandii zawartej na płótnach Ruisdaela wyraźnie skażone jest romantycznym światopoglądem⁸. Omawiane przez Fromentina pejzaże Ruisdaela jawią się jako odbicie 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

⁸ Odpowiedzi na pytanie *Czego romantycy szukali w dziełach malarzy północnych?* udziela H. van der Tuin: „Poszukiwali tam przede wszystkim elementów odpowiadających stanom ich własnej psychiki”. H. Van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX^e siècle*. Paris: Librairie Nizet, 1953, s. 112. Na temat romantycznej wizji krajobrazu zob. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

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 dowodzi w ten sposób, że Ruisdaelowska wizja rodzimych stron równa się widokom oglądanym przez XIX-wiecznego podróżnika. Okazuje się zatem, że nie tylko sami siedemnastowieczni pejzażyści holenderscy pełnią rolę przewodników. Można więc postawić tezę, że polscy pisarze, wybierając się do Holandii, oglądali ją nie tylko przez pryzmat obrazów XVII-wiecznych mistrzów krajobrazu, ale także odwołując się do *Mistrzów dawnych* Fromentina. To pośrednictwo staje się wyraźne między innymi wówczas, gdy mowa o potrzebie weryfikacji tego, co namalowane, z tym, co rzeczywiste. Przykład zapisków Makowskiego doskonale to pokazuje.

Wyraźną tezę o wpływie poglądów Fromentina na interpretację malarstwa holenderskiego złotego wieku zawartą w pismach Makowskiego stawiał również Jan Cybis. W swoim dzienniku odnotował on fakt ukazania się *Pamiętnika* Makowskiego, książki, w której pojawiają się uwagi na temat sztuki holenderskiej XVII wieku:

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 zwraca uwagę na słabe strony jego malarstwa. Makowski jako malarz naiwny, prymitywizujący – zdaniem Cybisa – przegrywa konfrontację choćby z Nikiforem Krynickim⁹. Lecz dzięki temu, że w *Pamiętniku* znalazły się wypowiedzi świadczące o lekturze dzieła Fromentina, Makowski (jako pisarz) zdobywa sympatię Cybisa. Autor *Notatek malarskich*, by nie prze-

⁹ Zob. NM, s. 89, 285.

ceniać starszego kolegi, dodaje jednak „ale” – podkreśla bowiem, że wypowiedzi 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 notatkę polubownie – dostrzega w autorze *Pamiętnika* prawdziwego miłośnika siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego.

Holenderskie „widzenie poezji natury”

Oceniając wartość wywodów Makowskiego, Cybis zestawia jego refleksje o sztuce z wypowiedziami Józefa Pankiewicza. Porównanie poziomu ich rozważań estetycznych wypada na korzyść tego drugiego. Interesujące w tym kontekście są fragmenty *Czwartej przechadzki po Luwrze* – jednej z rozmów Czapskiego z Pankiewiczem prowadzonych w Paryżu wiosną 1935 roku. Pankiewicz, charakteryzując szkołę holenderską, stwierdza:

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 merveuilleusement peints*”, że nie posiadali wyobraźni, ale cudownie malowali¹⁰.

Pankiewicz, zestawiając 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” miałyby polegać?

Należy od razu zaznaczyć, że intuicja Pankiewicza ma swoją literacką tradycję. Najśłynniejszym szkicem, w którym jeden z północnoniderlandzkich

¹⁰ *Czwarta przechadzka po Luwrze*. W: J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*. Lublin: Wydawnictwo FIS, 1992 [reprint edycji: Warszawa: M. Arct, 1936], s. 147–148.

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 na tym polu przyznamy mu należne poczesne miejsce¹¹.

Pankiewicz, podobnie jak Goethe, zwraca uwagę nie tylko na poetyckość północnoniderlandzkiej wizji natury, ale także na znaczenie techniki malarskiej. Podkreślając jej znaczenie, 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 Ruysdaela:

Czytałem gdzieś, że dzieło jego [Ruysdaela] 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

¹¹ J.W. Goethe, *Ruysdael jako poeta*. Przeł. R. Wojnakowski. W: idem, *Wybór pism estetycznych*. Wyb., oprac. i wstęp T. Namowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 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. Zmyslenie i prawda – dylematy pejzażysty*. W: eadem, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 163. Na ten temat zob. również: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*. Kraków: Zak, 1995, s. 131–135.

znaczenie, której materia taką ma wagę i cenę. Czy jest poetą elegijnym – nie wiem, ale poetą jest z całą pewnością. (MD, s. 144)

Fromentin pomieścił w swojej wypowiedzi dwie, zdawałoby się, sprzeczne uwagi na temat 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” z kolei oznacza tu „temat”. Fromentin odwołuje się bowiem do klasycznej hierarchii gatunków malarskich – 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 holenderskie płótna potraktować należy jako zerwanie z literaturą i opowiadanie się po stronie tego, co terazniejsze, codzienne; jako odejście od tematów wysokich, znajdujących się na szczycie tradycyjnych klasyfikacji, i poświęcenie się tematom niskim.

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

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

Dzisiaj właśnie malarstwo holenderskie uważamy za typowo tematyczne¹².

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 Lairesse'a, Filipa van Dyka i później Troosta – mija blisko wiek, w którym

¹² J. Czapski, *Zagadnienia malarskie*. W: idem, *Czytając*. Kraków: Znak, 1990, s. 54–55.

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 – jak sądzę – o brak wzniosłych idei i tematów w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim¹³, Czapski z kolei stara się dowieść, że jest ono „typowo tematyczne” dlatego, że łatwo wyróżnić w nim podstawowe gatunki malarskie, traktowane dawniej jako tematy mniej istotne, niegodne wielkiej sztuki. Czapski przypomina w tym kontekście rzekomą wypowiedź Michała Anioła, pochodzącą z *Dialogów rzymskich*, których autorem jest Francesco de 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 cienistemi drzewami, rzeki i mosty, zgoła krajobraz, z mnóstwem figur i tu i ówdzie; a chociaż to sprawia wrażenie na niektóre oczy, nie ma w tem ani rozumu, ani sztuki, ani żadnej symetrii, żadnej proporcji, żadnego wyboru, ani cienia wielkości: słowem malowanie takie nie ma ani treści, ani siły¹⁴.

Autor *Patrząc* 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, pisze 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

¹³ 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: Cambridge University Press, 1999, s. 174.

¹⁴ F. de Hollanda, *Dialogi rzymskie* [fragm.]. Przeł. L. Siemiński. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*. Wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1985, s. 179.

z najważniejszych reprezentantów jednego z nich: samemu Michałowi Aniołowi! Chodzi o, to prawda, Michała Anioła jako bohatera dialogów spisanych przez Portugalczyka – Francesco de 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 stulecia¹⁵.

Todorov stwierdza, że fakt, iż sztuka holenderska złotego wieku w pewnym sensie wywodzi się z XVI-wiecznego malarstwa flamandzkiego i silnie się nim inspiruje, 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 de Hollandę inwentarz flamandzkich płócien „rupiecie, chałupy, pola bardzo zielone z cieniastymi drzewami, rzeki i mosty, zgoła krajobraz, z mnóstwem figur i tu i ówdzie” przywodzi 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.

Iluzja realności, ta świadoma gra z widzem, którą cenili u Holendrów Fromentin, zostaje przez Michała Anioła wyraźnie zdeprecjonowana. Z tego powodu – relacjonuje de Hollanda – Michał Anioł wyrokuje, że „tylko utworom pędzla włoskiego można przyznawać miano prawdziwego malarstwa. Dlatego wszelkie dobre malarstwo nazywa się włoskim”¹⁶. 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. Okazuje się zatem, że także niektóre poglądy Pankiewicza zrodziły się pod wpływem myśli Fromentina. Wydaje się jednak, że Pankiewicz snuje swoje rozważania nie tylko zafascynowany lekturą *Mistrzów dawnych*, ale

¹⁵ T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*. Paris: Éditions de Seuil, 1997, s. 23–24.

¹⁶ F. de Hollanda, op. cit., s. 179.

i samymi obrazami Holendrów, oglądanymi w Luwrze. Zamykająca *Czwartą przechadzkę po Luwrze* wypowiedź Pankiewicza świadczy o tym, że artysta niezwykle uważnie studiował technikę malarską siedemnastowiecznych pejzażyстів 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.

Spostrzegam, jak obserwacja prac mistrzów wpływa na widzenie natury. To niebo widzę dziś po holendersku równie harmonijne i dyskretne jak na płótnach Van der Veldé'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 materji 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 Holendrów¹⁷.

Słowa Pankiewicza są odpowiedzią na intuicje Czapskiego, który przyrodę zaczyna postrzegać przez pryzmat oglądanych w Luwrze holenderskich 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 zużyły artystyczne próby reprezentacji natury. Przekreślono w ten sposób znak równości między widzeniem prawdziwej rzeczywistości a tą oddaną na płótnie. Dlatego – sugeruje Pankiewicz – Holendrów należy podziwiać nie tylko za to, że umieli stworzyć w swoich dziełach wizerunek Holandii łądzący prawdziwością, ale że wcześniej potrafili „wpatrzeć się w pejzaż”, ten rzeczywisty. Transpozycja danego widoku na płótno odbywała się zatem 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.

¹⁷ *Czwarta przechadzka po Luwrze...*, s. 152.

Na znaczenie waloru w malarstwie niderlandzkim 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)

Postrzega on polski krajobraz zimowy w kategoriach malarskich. Konkretnie elementy znajdujące się za jego oknem przywodzą mu na myśl kompozycje Bruegla. To pozwala 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 barwach, i opowiada się po stronie prawdy waloru, będącej – w jego opinii – jedną z najważniejszych wartości malarskich.

Pejzaż jako synteza Holandii

Cybis raz jeszcze dzieli się podobną refleksją: „Przed oknem breughlow-ska 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 śniegiem¹⁸ wskazywał także

¹⁸ 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 od płaczu / i jakaś postać drobna w chustkę otulona / wznosi ku morzu rękę patetycznym gestem. / Idą do sieci ryby mlekiem mgły opite / i białe kwiaty meduz rozkwitłe o świcie. / Pejzaż mój stoi martwy jak po bitwie morskiej / i jeszcze zapach prochu nad falą się niesie. / Pejzaż ten van de Velde przysłał mi

Pankiewicz: „Zimowe pejzaże Izaaka van Ostade’a, brata Adriana, a także pejzaże van der Velde’a są – podkreślał – specjalnie interesujące dla nas Polaków. Ludzie na ślizgawce na tle ubogich wiosek i zimowego nieba; ta sama delikatna gama polskiego pejzażu, ten sam płaski horyzont”¹⁹. 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 Starszy:

Flamandzka tradycja pejzażowa, z jej odrobinę stylizowanym programem wizualnym i anegdotycznie wyobrażonymi scenami, znalazła niezwykle, końcowy rozkwit w Północnych Niderlandach – jak mogliśmy to zaobserwować, począwszy 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 popularności²⁰.

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 byłoby było ważniejsze od

w prezencie / w dniu kiedy żaden inny nie byłby prawdziwszy”. J. Hartwig, *Orłowo pod Leiden*. W: eadem, *Zobaczone*. Kraków: a5, 1999, s. 19.

¹⁹ *Czwarta przechadzka po Luwrze...*, s. 149.

²⁰ *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*. Ed. A. van Suchtelen, współpraca F.J. Duparc, P. van der Ploeg, E. Runia. Zwolle: Waanders Publishers; The Hague: Royal Cabinet of Paintings, Mauritshuis, 2006, s. 54.

pejzażu²¹. Cybis pragnie bowiem, by krowa i jej otoczenie stanowiły nierozdzielalną całość:

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

Mieć swoją chorągiew to to samo co mieć swoją fanfarę, swoją muzykę, swoje zawołanie wzrokowe. Chorągiew jest szyta, więc jest to też mieć swój sposób wiązania. Potterowską krowę robiłem zbyt osobno. Zajmowałem się nią jak X. zajmuje się swoimi końmi (pęcunami). Bryła sobie, a pejzaż, w którym stoi – także sobie. Obraz nie miał gamy, nie miał jednolitej przestrzeni. Poświęciłem krowę. „Przewróciłem” jej kolor „do obrazu”. Powstała całość (mniej 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 zatem 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 brakami warsztatowymi Holendra: „w porównaniu z świetnymi współczesnymi mu artystami Potter pozbawiony był wszelkiej zręczności rzemiosła” i dodaje, 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

²¹ O Potterze Andrzej Chudzikowski pisze, że był „bardziej malarzem zwierząt niż krajozrazu”. A. Chudzikowski, *Krajobraz holenderski*. Warszawa: Wydawnictwo „Sztuka”, 1957, s. 49. Warto dodać, że w swojej książce badacz niejednokrotnie przywołuje *Mistrzów dawnych* Fromentina, również w rozdziale, w którym omawia twórczość Paulusa Pottera.

tego dzieła, miernego w swoich partiach słabych, a przecież tak wspaniałego” (MD, s. 122–123).

Wydaje się, że Fromentin „zainteresował” Cybisa także twórczością Jacoba van Ruisdaela. W dzienniku odnajdujemy fragment, który świadczy o szacunku, jakim autor *Notatek malarskich* darzy tego holenderskiego pejzażystę: „Góra płótna lubi uciekać. Mielizna, na której łatwo lądują malarze pracujący z natury. Góra płótna powinna sklepiać całość, o czym tak świetnie pisze Fromentin mówiąc o Ruysdalu” (NM, s. 298). Cybis odwołuje się do fragmentu, w którym Fromentin najpierw zestawia różne koncepcje malowania nieba znane z twórczości pejzażystów holenderskich²², następnie przechodzi do praktyk dziewiętnastowiecznych artystów, by na ich tle ukazać kunszt i niekwestionowane mistrzostwo techniczne Jacoba van Ruisdaela:

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

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

²² 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. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, s. 95–117.

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. Hertz pisze o „jednej z piękniejszych książek o obrazach, jakie zostały napisane” i ma na myśli *Maitres d'autrefois* (wówczas nie istniał jeszcze polski przekład). „*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”²³. Później, w 1961 roku (wówczas ukazuje się *Pamiętnik*), Cybis „odkrywa” uwagi na temat dzieła Fromentina u Makowskiego, który – jak wiemy – zafascynowany był twórczością północnoniderlandzkich mistrzów.

W liście z 29 maja 1932 roku²⁴ Makowski znów dowodzi swojej wielkiej miłości do holenderskiej szkoły malarstwa, zdając relację z kolejnego pobytu w Holandii:

Wróciłem właśnie z uroczej podróży, która trwała dwanaście dni i pozostawiła mi niezatarte wspomnienie. Wśród wspaniałej pogody zjechaliliśmy całą Holandię, obejrzelśmy wieś, kanały, tulipany, krowy Pottera na pastwiskach, domy, które nie zmieniły się od trzech stuleci – zwiedziliśmy Leydę, gdzie urodził się Rembrandt i Van Ostade; Rotterdam, stare miasto, Delft – gród uroczy, istne cacko, Harlem z jego muzeum w dawnym klasztorze, gdzie wisi sześć olbrzymich obrazów Fransa Halsy; Hagę – miasto arystokratyczne, zbudowane w niekończącym się Lasku Bulońskim – i jej plażę Scheveningen, gdzie szare morze nasuwa na myśl Van Goyena i innych; Amsterdam, gdzie Rembrandt spacerował po żydowskiej

²³ P. Hertz, *Nadmiar świadomości, czyli o Eugeniuszu Fromentinie*. W: idem, *Gra tego świata*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 1997, s. 35–36.

²⁴ Nie ustalono, kto jest adresatem listu napisanego przez Makowskiego po francusku. List w przekładzie Juliana Rogozińskiego włączony został do *Pamiętnika* (P, s. 410–411).

dzielnicy, jego dom, ku mojemu żalowi wewnątrz nazbyt nowy, ale który zachował te same okna, jakie oglądamy 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”. Wyliczone przez niego elementy krajobrazu stają się swoistą syntezą Holandii. Wymienia również miasta, które zwiedzał, łącząc je z nazwiskami siedemnastowiecznych malarzy holenderskich lub muzeami – z ich niezwykłymi kolekcjami arcydzieł rodzimej sztuki. Opisywana podróż ma zatem wyraźny klucz malarski, co wydaje się szczególnie bliskie dziewiętnastowiecznym wyobrażeniom, a uwagi na temat oglądanych „krów Pottera na pastwiskach” oraz morza i plaży w Scheveningen²⁵ po raz kolejny przywodzą na myśl refleksje Fromentina, który zachwycał się tymi samymi widokami w trakcie swojej podróży po Niderlandach latem 1875 roku:

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

²⁵ 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 powietrzu. Z ledwością dotarłem do fali morskiej liżącej brzeg wzdłuż nieskończonej przestrzeni plaży. Bawiące się dzieci wywraçał 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 Holandio dziecinnych wiatraków / O mlecze 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: eadem, *Bez pożegnania*. Warszawa: Sic!, 2004, s. 77.

mi, 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 mleczne, niebo zaś jedwabiste, zachmurzone, niezwykle powietrzne, dobrze narysowane, dobrze modelowane, dobrze namalowane, tak jak niegdyś je malowano. (MD, s. 93)

Fromentin zwraca uwagę na moc oddziaływania na pejzażystów holenderskich prawdziwego krajobrazu. Dlatego, przywołując ich płótna, mówi o doskonałym podobieństwie rzeczywistości i jej przedstawienia. Wpływ artystycznej wizji Holendrów okazał się na tyle silny, że pisarz do opisu rzeczywistego pejzażu używa 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, 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 posępnych 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 pracowni²⁶.

Konkretny widok uwieczniony na płótnie byłby zatem „światem zdjętym z oczu”²⁷, efektem ciągłego obcowania z naturą, a nie kopiowania jej.

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 esejistyki). Nie można jednak pominąć samych pisarzy, przede wszystkim zaś Zbigniewa Herberta – najbardziej znanego polskiego spadkobiercy myśli Fromentina. Poeta zresztą sam na ten trop naprowadza, pisząc o francuskim krytyku „mój mistrz Fromentin”²⁸. Okazuje się jednak, że Herbert, mimo iż podziwia autora *Mistrzów dawnych* i w niektórych sądach pozostaje pod jego wpływem, mówi również własnym głosem, stawiając tezy niejednokrotnie sprzeczne z ustaleniami Francuza.

²⁶ S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*. London: Royal Academy of Arts, 2005, s. 7.

²⁷ 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 gubią po dolinach, wzgórzach i jeziorach. A wiozę w oczach pamięci pejzaż Ruisdaela, jeden z trzech z galerii Lichtensteina, 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: idem, *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959, s. 209–210.

²⁸ Z. Herbert, *Delta*. W: idem, *Martwa natura z wędzidłem*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2003, s. 10. Dalej jako D i numer strony.

Wydawałoby się, że Herbert znalazł się w modelowej wręcz sytuacji XIX-wiecznego podróżnika:

[...] 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 będzie bowiem zestawiał sztukę z rzeczywistością, to, co wykreowane, z tym, co prawdziwe. Szybko jednak zasiane zostało w nim ziarno niepewności: „W czasie codziennego deptania ulicznych bruków, muzealnych parkietów, nie opuszczała mnie dręcząca myśl, że wędrówki okażą się jałowe, jeśli nie uda mi się dotrzeć do interioru – wnętrza Holandii nietkniętego ludzką ręką, tożsamego z tym, na jaki patrzył mój bohater zbiorowy: mieszczanin holenderski XVII wieku – tak, abyśmy zaistnieli w tej samej ramie, na tle wiekuiętego krajobrazu” (D, s. 11–12). Refleksja Herberta przypomina słowa Fromentina: „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 wydzźwięk obu wypowiedzi wydaje się odmienny. Wyraźnym i jednoznacznym sygnałem odrębności stanowiska Herberta jest dopiero teza, do której doprowadziły go codzienne poszukiwania:

Po kilku dniach oswoiłem się z myślą, że nie zobaczę motywów, jakie malowali mistrzowie holenderscy „złotego wieku” [...]. W zamian za to dostałem w Holandii największą kolekcję krajobrazów w ramach. Jak gwiazda przewodnia świecił tworzący w XVI wieku Flamand Patenier, mistrz przestrzeni budowanych z prostopadłych ekranów i brązowo-zielono-niebieskich perspektyw. A potem przybywali inni, zmieniały się konstelacje i hierarchie. Dwaj bajeczni manierysty 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. Nie potrafi odnaleźć w Holandii siedemnastowiecznych widoków, będzie zatem poszukiwał ich wyłącznie w muzeach. Na podstawie wędrowek po muzealnych salach tworzy listę ulubionych pejzażystów. Brakuje w niej jednak dwóch ważnych nazwisk – Jacoba van Ruisdaela i Jana van Goyena. Dzieje się tak nieprzypadkowo, malarze ci pojawiają się bowiem nieco później i staną do swego pojedynku. Konfrontację tę postrzegać można na dwóch poziomach: z jednej strony oceniani są najsłynniejsi siedemnastowieczni twórcy krajobrazu, z drugiej zaś Herbert w ten sposób krytycznie odnosi się do preferencji Fromentina, który – podobnie jak wielu innych XIX-wiecznych krytyków – szczególnie upodobał sobie 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”²⁹. Van Goyena natomiast autor *Mistrzów dawnych* marginalizuje: „Van Goyen jest jakby niepewny, zbyt lotny, mglisty, miękki; czuje się w nim szybki i lekki ślad subtelnej intencji, szkic jest pełen wdzięku, lecz dzieło nie wychodzi, ponieważ nie jest odpowiednio podtrzymane przygotowawczymi studiami, cierpliwością i pracą” (MD, s. 140).

Autor *Martwej natury z wędzidłem*, na przekór Fromentinowi, umniejsza twórczość 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”³⁰. W *Delcie* swoje preferencje uzasadnia faktem, że w dziele Ruisdaela (które oczywiście potrafi docenić) odnajduje, prócz „obrazów epickich”, także płótna uduchowione, nasycone poezją³¹. Cechy te – co starałam się wcześniej dowieść – zyskały szczególne uznanie

²⁹ S. Slive, op. cit., s. 24.

³⁰ Cytuję z notatnika oznaczonego sygnaturą akc. 17 955 t. 167. „Notatnik opisany na okładce «Goyen». Zawiera notatki na temat Jana van Goyena”. *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*. Oprac. H. Citko. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2008, s. 157.

³¹ „Chciałbym jeszcze powiedzieć, dlaczego moje uczucia do Ruysdaela ochłodyły. 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,

„romantycznego pana Fromentina”, jak go nazywa Herbert³². W poświęconym Van Goyenowi notatniku, pochodzącym z archiwum poety, wynotowane zostały również słowa Paula Mantza:

Paul MANTZ 1875

L'humble paysagiste J.v.G. a largement bénéficié des tendances de l'esprit nouveau. Très-estimé au XVIII^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 mérite³³.

To nie Fromentin, ale Mantz, rehabilitujący Van Goyena, okazuje się bliższy Herbertowi. Świadczą o tym zdecydowane słowa poety: „za przewodnika po starej, prowincjonalnej Holandii wybrałem – Jana van Goyena” (D, s. 15). Spróbujmy przyrzeć 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 brzoźów i cienistych zieleni, zapachu mułu i gnijących pni drzew. Po prawej to, co przy dużej fantazji można nazwać gospodarstwem: dom, od którego murów opada tynk, dach – stuletnia mapa nawałnic, ceglany

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

³² Herbert wyraźnie przeciwstawia wzniosłość refleksji Fromentina przyziemność jego myśli: „Romantyczny pan Fromentin snuje dalej swoje rozważania o rzeczach wzniosłych – historii pięknie, sławie, ja natomiast całą siłą przyłgnąłem do cegły. Jeszcze nigdy we mnie ten granisty przedmiot nie budził takiej fascynacji i gorączki poznania” (D, s. 11).

³³ 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 błędącą przez sto pięćdziesiąt lat; chętnie umieszczano go między niewiele znaczącymi postaciami, ale oto zaczyna grać główną rolę. Zachowaliśmy w pamięci czasy, gdy mariny i chałupy Van Goyena nie osiągały zbyt wysokich cen. Postrzegano je jako monotonne, bez wyrazu być może, niewystarczająco napisane: 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.

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 podaży „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 przeszłości zawodzi, ponieważ w przypadku tych płócien nie mamy do czynienia z odtwarzaniem rzeczywistości, ale z kreacją. Wizją stworzoną – co prawda – na podstawie obserwacji natury, ale która zrodziła się w wyobraźni malarza. Poglądy Herberta bliskie są tezie, jaką na temat siedemnastowiecznego holenderskiego malarstwa pejzażowego stawia Simon Schama. Badacz ten stwierdza: „To, co wydarzyło się w późnych latach 20-tych i latach 30-tych XVII wieku było nie tyle zastąpieniem subiektywnego pejzażu przez obiektywny, ile podstawieniem jednego rodzaju subiektywności w miejsce innego”³⁴. 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 kościół i wieżę 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 wymyślonego krajobrazu. Najczęściej topografia jego prac jest niejasna: gdzieś za wydumą, nad jakąś rzeką, u zakrętu drogi, pewnego wieczoru... Mówio-

³⁴ S. Schama, *Dutch Landscapes: Culture as a Foreground*. W: *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*. Red. P.C. Sutton. Boston: Museum of Fine Arts, 1987, s. 71.

no, że mistrz posiada w pracowni najtańsze, jakie tylko można sobie wyobrazić, elementarne rekwizyty: glinę, cegłę, wapno, ułamki tynku, piasek, słomę i z tych resztek odtrąconych od świata tworzył nowe światy. (D, s. 17)

Herbert bardzo dosłownie (czy wręcz zbyt dosłownie) traktuje malarskie wizje Holendra, odnosi malowane przez niego widoki do rzeczywistej topografii. Odnajduje błędy i przeinaczenia, 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 zakłada zatem, że sztuka holenderska nie jest mimetyczna. Dla autora *Martwej natury z wedzidłem* prawdziwsze niż przedstawiane widoki są pigmenty Van Goyena, materia malarska dzieł Holendra, charakterystyczna dla monochromatycznej fazy jego twórczości³⁵, bowiem – jak tłumaczy poeta – „monochromatyzm jest trafnym skrótem widzialnej rzeczywistości, uchwyceniem blasku i atmosfery (sina poświata na moment przed burzą, ciężkie od leniwego złota światło letnich popołudni)” (D, s. 17). Po raz kolejny pojawia się stwierdzenie, mówiące o niemożliwości pełnego, doskonałego oddania świata.

Przy okazji rozważań na temat monochromatycznej techniki Van Goyena podjęty zostaje także problem holenderskiego światła³⁶, który powraca

³⁵ „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*. Przeł. [na francuski] M. Kolbuszewska. Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966, s. 13. Monochromatyzmowi badaczka poświęca piąty rozdział swojej rozprawy, zatytułowany *Période des plus grandes réussites. Monochromie* (s. 42–54).

³⁶ 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 niechcienia: 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

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 wnioski, że rzeczywiste „światło Holandii” jest nieuchwytnie, nie daje się zdefiniować. Poeta oczywiście nie formułuje takiej odpowiedzi bezpośrednio, ale przedstawione „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: „wielka chmura o barwie popiołu” (D, s. 19). Herbert widzi ją w Scheveningen, gdzie posępne, ołowiane niebo oglądali wcześniej Fromentin i Makowski.

Following the Seventeenth-Century Dutch Landscape Painters (and Fromentin)

Summary

The article analyzes the reception of the seventeenth-century Dutch landscape painting in the Polish postwar literature. The main thesis is that the Polish writers (which frequently were also the painters – e.g. Józef Pankiewicz, Tadeusz Makowski, Jan Cybis, Józef Czapski) look at Jacob van Ruisdael's or Paulus Potter's paintings through the prism of the interpretation proposed by Eugène Fromentin in his famous *The Old Masters of Belgium and Holland*. A different vision of the “realistic” Dutch landscape painting is presented by Zbigniew Herbert, who was an admirer of Jan van Goyen's monochromatic style. The Polish writer tried to revise the Fromentin's nineteenth-century conception of Dutch art considered as an exact “portrait of Holland”.

Magdalena Śniedziewska

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