Brusewicz, Lech

Mit realistycznej i antyliterackiej sztuki holenderskiej wieku XVII : narodziny, rozkwit, upadek, odrodzenie

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 16 (225), 3-32

1992

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ACTA UNIVERSITATIS NICOLAI COPERNICI
ZABYTKOZNAWSTWO I KONSERWATORSTWO XVI
NAUKI HUMANISTYCZNO-SPOŁECZNE — ZESZYT 225 — 1992

Zakład Muzealnictwa

Lech Brusewicz

MIT REALISTYCZNEJ I ANTYLITERACKIEJ SZTUKI HOLENDERSKIEJ WIEKU XVII — NARODZINY, ROZKWIT, UPADEK, ODRODZENIE *

Już Hegel twierdził, że sztuka jest

> ...dla nas z punktu widzenia swych najważniejszych zadań minioną przeszłością. Straciła ona dla nas swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie. Przeniosła się za bardzo w sferę naszej wyobraźni, by miała zachować w sferze rzeczywistości swą dawną konieczność i utrzymać w niej swe wysokie dostojeństwo [1].

Świadomość powyższego nie jest bynajmniej powszechna wśród badaczy sztuki. Wciąż nie brakuje takich, którzy wierząc w ponadczasowość współczesnych kryteriów piękna, mało poświęcają uwagi temu, co naprawdę decydowało w minionych epokach o akceptacji społecznej obrazów. Jest to z pewnością w dużej mierze wynikiem nieświadomego często zafascynowania koncepcjami estetycznymi i metodologicznymi, panującymi w myśli o sztuce w XIX i na początku XX w. Preferowały one ponadczasowe, nominatywne, a nierzadko też psychodeliczne — jeśli chodzi o stan umysłu — podejście do większości wytworów dawnej produkcji artystycznej, oraz uznawanie ich za wyemancypowane z kontekstu kulturowego świadectwa dążeń samoekspresyjnych artystów.

Choć osiągnięcia poznawcze badaczy sztuki wychowanych na tego typu założeniach estetycznych i metodologicznych — stanowiących ongiś swoiste deklaracje niezależności młodej historii sztuki wobec całej reszty starych nauk historycznych — były w swoim czasie ogromne, trudno powiedzieć to samo o ich kontynuatorach działających współcześnie. Czy można bowiem uznać za sukces powielanie i utrwalanie przestarzałych już dzisiaj poglądów o arcydziełach malarstwa oraz grafiki minio-

* Podstawą artykułu jest tekst I rozdz. rozprawy dokt., napisanej na przeł. lat 1985/1986 „Stosunek obrazu do tekstu literackiego w malarstwie holenderskim XVII w. »Hiszpańska cyganeczka« Jacoba Catsa w malarstwie holenderskim XVII w." (maszynopis w Bibliotece Inst. Sztuki UW i w Gabinecie Sztuki Biblioteki Głównej UMK).

nych epok, rzekomo programowo „antyliterackich", wyzwolonych spod wpływu ówczesnych doktryn artystycznych i innych społecznych realiów; poglądów opartych na przekonaniu, że obrazy artystyczne to nic innego, jak szczególnie wartościowe — ze względu na swoje specyficzne jakości estetyczne — wytwory materialne, których wizualny kształt uzależniony był wyłącznie od tzw. woli twórczej, indywidualnych predyspozycji wyobraźni artysty i jego mniej lub bardziej imitacyjnego podejścia do natury? Czy zasługuje na pochwałę postępowanie badawcze nastawione na poszukiwanie w dawnych wytworach artystycznych głównie wartości ekspresyjnych i indywidualnych, oraz tego wszystkiego, co odzwierciedla rzekomo stany emocjonalne i psychologiczne twórców; postępowanie dyskredytujące lub pomijające wyniki badań niezgodne z opiniami wyrosłymi z antykwarycznych i estetycznych upodobań ubiegłego stulecia, nie uznające za konieczne badania rozmaitych powiązań dzieł obrazowych z dawnymi wierzeniami religijnymi, literaturą, teatrem czy językiem?

Zasadność powyższych zarzutów szczególnie wyraziście potwierdzają niektóre publikacje z zakresu historiografii sztuki holenderskiej XVII w., powstałe w ubiegłym dwudziestoleciu. Autorami ich są przeważnie amerykańscy badacze zorientowani na tzw. znawstwo obrazów. Prace ich wydają się jednak odzwierciedlać opinie i nastawienie badawcze znacznie szerszego grona uczonych zarówno z Europy Zachodniej, jak i innych krajów. Wspólnym mianownikiem tych poglądów są — tak zwalczana jeszcze przez Wilhelma Diltheya — zawoalowana preferencja estetyczna realizmu w sposobie przedstawiania obrazowego i ikonografii, traktowanie malarstwa i grafiki zgodnie z hasłem „l'art pour l'art" i negacja ustaleń lub hipotez, głównie autorstwa holenderskich specjalistów, mówiących o uzależnieniu niderlandzkiej sztuki XVI i XVII w. od emblematyki, języka mówionego, protestanckiej etyki oraz obcych i rodzimych teorii artystycznych. Ponadto, kwestionują one obiektywizm i wiarygodność interpretacji opartych na ikonologicznych lub semiotycznych metodach, dopatrując się w tego typu badaniach chęci zdegradowania sztuki „małych mistrzów" do poziomu zwykłych ilustracji emblematycznych.

Opozycja wobec stosowania ikonologicznych metod badawczych nie jest jednakże przyczyną, dla której godne byłyby wzmiankowania opinie o malarstwie holenderskim zwolenników tego, co Leopold Ettlinger nazywał „Kunstbetrachtung" [2]. Zasługują one na uwagę przede wszystkim dlatego, że wskrzeszają dawne — wielce ważne i zasłużone w historii badań nad sztuką holenderską — koncepcje, których anachronizm wydawał się oczywisty w świetle stanu badań już przy końcu lat pięćdziesiątych bieżącego stulecia. Koncepcje te — w pierwotnej, jak i odświeżonej wersji — oparte były na hipotezie o dokonaniu się w sztuce Republiki Zjednoczonych Prowincji tzw. rewolucji realistycznej. Mówiły o nowej, nie związanej ze światem słowa ikonografii, nastawionej na od-

krywanie człowieka i otaczającej go natury; o autonomii obrazów Holendrów wobec barokowej sztuki, arystokratycznych mecenasów, kościoła i doktryn artystycznych. Domagały się koncentrowania wysiłków badawczych przede wszystkim na rozwiązywaniu problemów formalnych, stylowych i atrybucyjnych. Postulowały, by widzieć w sztuce holenderskiej jedynie świadectwo zrodzonej z germańskiego ducha fascynacji realnością; by traktować to malarstwo jako wyraz deskrypcyjnej, a nawet dokumentalistycznej postawy Holendrów wobec otaczającego ich świata; by za podstawowe cechy ich twórczości uznawać realizm i uwolnienie się od czynników zewnętrznych, a szczególnie od wpływu dzieł werbalnych.

Wśród licznych uczonych, którzy — występując raczej z pozycji badaczy historii stylu niż badaczy historii języka artystycznego — przez ponad sto lat współtworzyli tę wizję naturalistycznego oblicza sztuki holenderskiej, największymi zwolennikami jej „antyliterackości" byli Wilhelm von Bode, Hans Jantzen, Gerard Knuttel, Gerard Brom, Alfred Stange, Eduard Plietzsch, Johan Q. van Regteren Altena, Max J. Friedländer. Ich to właśnie prace — niestety nie pozbawione niekiedy piętna pangermańskiego szowinizmu — nadały ostatecznie temu mitowi z epoki romantyzmu status prawdy naukowej [3]. Modelowała ona przez wiele lat prawie każde historiograficzne opracowanie poświęcone syntezie dziejów sztuki obrazowej Niderlandów, nie wyłączając cieszących się dużą popularnością podręczników Horsta Gersona, Borisa Vippera, E. Plietzscha i spółki autorskiej Jacob Rosenberg-Seymour Slive [4]. W najbardziej rozpowszechnionej wersji jej jądrem było twierdzenie o daleko idącej — jeśli nie pełnej — emancypacji malarstwa Holendrów od obcych wpływów i doktryn artystycznych, którą van Regteren Altena tak oto tłumaczył swym studentom:

> Tam, gdzie w XV w. malarstwo holenderskie objawia się po raz pierwszy jako suwerenne; tam, gdzie w XVII w. — po pogmatwanym intermezzo stulecia XVI — pojawia się to w nim w jeszcze szerszym zakresie, tam odczuwa się brak jego zależności, tam staje się ono czystą sztuką oka. Ponieważ głębszy sens tej emancypacji był taki, że obraz holenderski poprzez jeden rzut oka nań — a więc bez [potrzeby] czytania go w kolejno następujących po sobie momentach — trafiał [do widza], przekonywał, wiązał [go] z własną sferą. [...] Holenderski malarz nigdy nie był intelektualistą [5].

Użyte powyżej określenie „mit z epoki romantyzmu" nie jest przypadkowe ani też przesadne, co nie oznacza jednak, że dorobek naukowy badaczy, którzy z różnych względów — o czym będzie jeszcze mowa na zakończenie niniejszego artykułu — przyczynili się do kariery tego mitu w nauce, jest mało wartościowy lub nieprzydatny we współczesnych badaniach ikonologicznych, socjologicznych i stylowych obrazów holenderskich z XVII w. Wręcz przeciwnie, to właśnie ich upór w porządkowaniu ogromu materiałów faktograficznych i zapał do wyszukiwania coraz

to nowych informacji o ulubionych malarzach i ich dziełach umożliwiły badaczom wykształconym na pracach koryfeuszy ikonologii dokonanie tak rewelacyjnych odkryć w dziedzinie ikonografii obrazów niderlandzkich, że uzasadnione stało się przypominanie miłośnikom sztuki holenderskiej o mityczności dawnych ujęć jej istoty [6].

Dotychczasowy stan badań nad malarstwem holenderskim pozwala ustalić nie tylko genezę tego mitu, źródła i fazy jego kształtowania się; zdradza też mechanizm jego społecznego funkcjonowania. Został on zbudowany z dziesiątków wypowiedzi, stanowiących każdorazowo dla następnych pokoleń jego budowniczych fundamenty kolejnych pięter. Wśród wypowiedzi tych najmniej liczną grupę stanowią te, które wyszły spod piór najbardziej wiarygodnych — obywateli Republiki Zjednoczonych Prowincji. Nie znaczy to, że do naszych czasów zachowała się — poza obrazami — tylko niewielka ilość innych, równie prawdziwych świadectw historycznych dotyczących pragnień i celów malarzy Republiki holenderskiej. Nie były one brane pod uwagę przeważnie dlatego, iż ich treść nie pasowała najczęściej do fundamentalnych założeń mitu. Rzadko bowiem można je było tak „przystosować" do tych założeń, jak stało się to z monumentalnym kompendium biograficznym malarzy niderlandzkich Houbrakena. Dzieło to, napisane w duchu modnej na początku XVIII w. teorii o całkowitej zgodności naturalnych skłonności i stylu życia malarza z jego twórczością [7], stanowiło dla romantycznych krytyków sztuki dwu następnych stuleci dobry punkt wyjściowy do głoszenia sądów o osobowościach różnych artystów na podstawie preferowanej przez nich ikonografii, lub odwrotnie — do przypisywania im określonych preferencji tematycznych i stylowych w oparciu na danych biograficznych.

Popularność, jaką od wielu pokoleń cieszy się malarstwo Holendrów, ma swoje źródło w pozornie opowiadającym charakterze jego przedstawień. Realistycznie zobrazowane, na oko codzienne i śmieszące sceny rodzajowe, nastrojowe pejzaże i martwe natury, równie „opowiadające" jak portrety i obrazy o tematach wyraźnie literackich, znakomicie odpowiadały typowo ludzkiej — a zintensyfikowanej przez nowożytne kolekcjonerstwo i publiczne wystawiennictwo — potrzebie łatwości rozpoznawania tego, co sztuka obrazuje. Wszystko wydaje się tu łatwe do zdefiniowania i skojarzenia, jest przyjemne we wzrokowej kontemplacji, zachęcające do marzycielskich refleksji, umożliwiające nawiązanie łączności z przeszłością na najniższym poziomie wtajemniczenia w historię i geografię. Wystarczy jedynie odnieść ten wyimaginowany wirtuozeryjnym pędzlem świat przedmiotów, pejzaży i ludzi do realiów własnego środowiska, by prosty, bezpośredni dialog z dziełem sztuki stał się faktem. Prostota tej operacji urzekała od końca XV w. mecenasów włoskich, znawców, a potem szeroką publiczność galerii w kolekcjach prywatnych i na publicznych pokazach, przyczyniając się do powstania

i utrwalenia mitu o czysto realistycznym i dokumentalizującym rzeczywistość malarstwie holenderskim.

Realistyczny sposób obrazowania — konsekwentnie stosowany przez niderlandzkich mistrzów niezależnie od tego, czy malowali portrety, alegorie, przedstawienia typu „istoria" czy też „parerga" — był tak przekonywający i łatwy w odbiorze, że już w XVII i XVIII w. zaczął determinować oceny i opinie o tym, co dzieła malarzy Republiki Zjednoczonych Prowincji przedstawiają. Ten sposób obrazowania powodował bowiem, że przeciętny miłośnik obrazów z Italii, Niemiec lub Francji — przeważnie nie znający holenderskich realiów obyczajowych i społecznych z powodu chociażby bariery językowej — nie kojarzył z reguły tak realistycznie wyglądających obrazów z malowanymi w jego kraju alegoriami i historiami, które były obrazowane w idealistyczny sposób, zgodnie z nakazami klasycznych doktryn artystycznych. W rezultacie traktował przedstawiane przez Holendrów rzeczy, postacie i sceny jako zwykłe odzwierciedlenia natury i codzienności holenderskiej. To „złudzenie fizjonomiczne", by użyć terminu Ernsta Gombricha, w naukowej refleksji nad sztuką pojawiło się już w pracach jej twórcy — Johanna Winckelmanna. Odróżniał on w malarstwie „idealischen Bilder", realizujące neoplatońską koncepcję piękna, od obrazów realistycznych, których cechami były według niego „die holländischen Formen und Figuren" [8]. Podział ten utrwaliła epoka romantyzmu; dzielono w niej artystów na dwa typy — „le réaliste" i „l'imaginatif", według słów samego Eugène'a Delacroix. Przeciwstawiała ona często „prawdę" przedstawień Holendrów — według akademików francuskich „prawdę wulgarną" — artystycznej wirtuozerii i sile wyrazu obrazów włoskich (np. Wilhelm H. Wackenroder).

Brak świadomości, że to Holendrzy a nie Courbet byli wynalazcami „allégories réelles" [9] miał chyba decydujące znaczenie dla kariery mitu realistycznej i antyliterackiej sztuki holenderskiej w jej historiografii, przynajmniej w XIX w. Czyniło to bowiem wiarygodnymi twierdzenia Hegla, że malarstwo Holendrów było całkowicie realistyczne, zainteresowane jedynie prezentacją codziennych dziejów narodu, a przez to — ideałów życia mieszczańskiego. W swych wykładach głosił Hegel między innymi, że

> ...tego rodzaju tematyka nie może zaspokoić głębszego umysłu szukającego treści prawdziwej w sobie samej; ale choć uczucia i myśli nie znajdują w takiej tematyce pełni zadowolenia, to po bliższym przyjrzeniu się obrazom dochodzi się jednak do pojednania z nimi. Tym bowiem, co powinno nas radować i porywać jest [tu] sztuka malowania i kunszt malarza.

Zwrócenie uwagi przez Hegla na niezwykły kunszt „małych mistrzów" było cennym wkładem tego myśliciela w proces stopniowej rehabilitacji malarstwa Holendrów. Nie mniej znaczące dla wzrostu zainte-

resowania w XIX w. tą sztuką, ale o wiele mniej wartościowe z dzisiejszego punktu widzenia, były jego interpretacje treści obrazów holenderskich, podkreślające ich realizm oraz nastrój swobody i swawoli. Otworzył nimi Hegel bowiem wrota fantazji interpretacyjnych późniejszych pokoleń i spowodował, że przez wiele dziesiątków lat wierzono, iż

...ta atmosfera pogody ducha i uzasadnionego zadowolenia, która udziela się nawet zwierzętom i świadczy o dobrobycie i radości życia, ten właśnie świeży powiew wolności i życia na sposób artystyczny ujmowanego i przedstawianego, stanowi o wyższej treści tego rodzaju malowideł [10].

Równie wpływowymi jak Hegel piewcami mitu malarzy wyłącznie zewnętrznej rzeczywistości XVII-wiecznej Holandii w pozytywistycznie nastawionym XIX w. byli Thore-Bürger — słynny odkrywca Vermeera sławiący piękno akcesoriów obrazów mistrza z Delft, namalowanych jego zdaniem „bez żadnych założeń emblematycznych" [11] — krytyk sztuki Champfleury, malarz Eugène Fromentin i historycy sztuki: Gustaw F. Waagen, Hippolyte Taine, Wilhelm von Bode. To właśnie ich poglądy, oceny i enuncjacje ukształtowały — i czynią to jeszcze dzisiaj — potoczne rozumienie „antyliterackości" tej sztuki, powstałej jakoby tylko z pracy oka a nie umysłu. Wystarczy przytoczyć tu następujący fragment ze znanego na całym świecie dzieła Fromentina.

Wygląda więc, że malarstwo innych krajów posiada dary serca i rozumu, wrażliwość, szlachetne zamiłowanie do dramatów historii, nadzwyczajne zrozumienie dla dramatów życia, że jest patetyczne, wzruszające, interesujące, oryginalne, pouczające, a tylko szkole holenderskiej brak tego wszystkiego. I może wydawać się, że szkoła, którą tak bardzo zajmował świat realny, najmniej jakby odczuwała jego stronę moralną [12].

Jeszcze bardziej dosadną wizję naiwnych artystów holenderskich upowszechnił Taine —

...nadmiar życia umysłowego nie przedrażnił [tego artysty] wcale, ani nazbyt nie podniecił; w porównaniu z nami jest on rzemieślnikiem; zabierając się do malarstwa ma on tylko intencje malownicze; mniej go obchodzi szczegół niespodziewany i uderzający, niż wielkie rysy ogólne i proste. Z tego powodu jego dzieło, zdrowsze i mniej przejmujące, przemawia do dusz mniej ogładzonych i sprawia przyjemność większej liczbie ludzi [13].

Choć w wielu późniejszych wypowiedziach zwolenników tezy o antyliterackości malarstwa holenderskiego pobrzmiewają echa z *Filozofii sztuki* Taine'a, rola tego uczonego w kształtowaniu mitu polegała raczej na uprzystępnianiu szerszemu gronu czytelników koncepcji Hegla, niż na wprowadzeniu do niego własnych idei. Widać to wyraźnie zarówno w rozważaniach Taine'a o nowym instynkcie narodowym Holendrów:

...przedstawienie człowieka rzeczywistego i życia rzeczywistego, jak je oczy widzą [...] oto czego on wymaga i co wywołuje, [jak i w jego ogólnej interpretacji ich sztuki —] Spokojna i szczęśliwa harmonia wyłania się z wszystkich tych dzieł

[...]; widać, iż artysta nie wyobraża sobie nic poza tem, zdaje się, że jest, jak postaci jego, zadowolony z życia; natura wydaje mu się dobra; jeśli myśli coś do niej dorzucić, to układ, ton obok tonu, jakiś efekt światła, dobór w postawach [14].

Następne pokolenia badaczy, uznając słuszność powyższych wykładni malarstwa Holendrów uczyniły wiele, by wzmocnić ich antyliteracką wymowę. I tak zdaniem Waagena charakterystycznymi cechami tej sztuki były przede wszystkim „prawda względem natury" i dążenie do ukazywania różnych wydarzeń (Vorgänge) z codziennego życia Holandii. Ta ostatnia diagnoza, typowa dla większości interpretacji malarstwa rodzajowego [15], u von Bodego przybrała nieco odmienną, lecz charakterystyczną formę — „zdarzenia z życia dobrego holenderskiego stanu mieszczańskiego" (Vorgänge aus dem Leben des guten holländischen Bürgerstandes) — by eksplodować później fantazją u Willi Drosta w jego podsumowaniu „oeuvre" czołowego malarza rodzajowego Gabriela Metsu: „Jego obrazy tchną szczęśliwą wygodą holenderskiej egzystencji mieszczańskiej" (Seine Bilder atmen die glückliche Behaglichkeit des holländischen Bürgerdaseins) [16]. Według tego badacza wraz z twórczością Fransa Halsa i jego szkoły w malarstwie holenderskim nastąpiło ostateczne uwolnienie się od niderlandzkiej tradycji ikonograficznej, a nawet stylowej, dzięki preferencji dla tematów zaczerpniętych z rzeczywistości i tzw. Volksleben, w których dochodzi do głosu wszystko co codzienne, będąc „po wsze czasy łatwo czytelnym dokumentem życia krzepkiego narodu w najlepszym dla niego czasie" [17]. Podobne stwierdzenia wystąpiły już wcześniej w pracy Jantzena, dla którego przeważająca część obrazów holenderskich z XVII w., a szczególnie martwe natury, była dziełami „pozbawionymi myśli", tworzonymi wyłącznie dla zadowolenia oka pięknem malarskich iluzji [18].

Z chwilą, gdy jeden z najwybitniejszych w sprawach malarstwa holenderskiego autorytetów naukowych końca XIX w. ogłosił, że „rys główny całego tego malarstwa jest oczywiście przede wszystkim realistyczny" [19], mit czysto realistycznej, antyliterackiej sztuki Holendrów stał się na wiele dziesięcioleci jedyną płaszczyzną dialogu z ich dziełami, obowiązującą już nie tylko zwykłych miłośników sztuki, ale i uczonych. Jego ofiarą został nawet Willem Martin, znakomity holenderski badacz, który analizując inwentarze i inne źródła siedemnastowieczne najwcześniej zwrócił uwagę na powszechną w Republice Zjednoczonych Prowincji modę na przedstawienia alegoryczne i moralizujące, nawet w dziedzinie portretu [20]. Choć jego supozycje potwierdzone i wzbogacone zostały z czasem przez Hansa Kauffmanna i Jana van Gilsa [21], nie powstrzymało to jednak Martina przed stwierdzeniem w najbardziej monumentalnym — jak dotąd — dziele z zakresu historiografii malarstwa holenderskiego, że

...usiłowania kilku naszych realistów, by próbować swych sił na polu alegorii, mitologii lub historii są osobliwym fenomenem. [...] Prawdę powiedziawszy jest to jeden z najbardziej bolesnych aspektów historii naszej sztuki [22].

Triumfalny pochód mitu antyliterackiego w estetyce, znawstwie antykwarycznym i historii sztuki długo nie mógł być powstrzymany. Nie udało się to ani badaczom świadomym istnienia licznych obrazów holenderskich będących ilustracjami popularnych motywów ówczesnej literatury [23], ani też Kauffmannowi i Shelly Rosenthal, którzy podążając za szczęśliwą intuicją von Bodego niezbyt udatnie próbowali powiązać wiele obrazów Rembrandta i jego szkoły z ówczesną poezją, szczególnie Jacoba Catsa [24]. Nie dokonali tego również Rudolf Wustmann, J. van Gils, J. A. Knuttel, W. Vogelsang i C. M. Lindeman, którzy pierwsi wskazali na sztuki teatralne i działalność „izb retorycznych" jako źródła wielu tematów biblijnych, historycznych i mitologicznych malarstwa holenderskiego [25]. Mimo że ich supozycje zostały w pełni potwierdzone wspaniale udokumentowanymi pracami Alberta Heppnera, Sturli Gudlaugssona i Cornelisa W. de Groota, który sugerował nawet — a za nim Robert Keyszelitz — istnienie „prawa" synchronii tematycznej między malarstwem a sferą języka i literatury niderlandzkiej [26], aż do lat sześćdziesiątych naszego stulecia nie były one poważnie brane pod uwagę przez większość historiografów tej sztuki [27].

Ekspansji mitu nie powstrzymały także ostrzeżenia kilku badaczy przed niedocenianiem wpływu środowisk lokalnych na formę i treść obrazów malarzy związanych z nimi [28]. Nie uczynił tego także Cornelis Müller-Hofstede, który w swej dysertacji ustalił słusznie — potwierdziły to późniejsze badania nad wpływem teorii sztuki na praktykę artystyczną w Niderlandach [29] — że w funkcjonującej społecznie hierarchii tematów malarstwa holenderskiego pierwsze miejsce zajmowały, tak jak w literaturze, biblijne i pouczające historie malowane zgodnie z reformacyjnymi naukami o sposobach moralnego życia [30]. Mimo tych ostrzeżeń i wskazań na zjawisko kontynuowania niektórych rozwiązań ikonografii średniowiecznej i reformacyjnej [31], większość autorytetów naukowych przez długi czas nie rewidowała swych stanowisk w kwestii niezależności sztuki holenderskiej od idei religijnych oraz barokowej literatury parenetycznej i doktryn artystycznych. Pewien wpływ na to miało z pewnością ogłoszenie przez samego Johana Huizingę tezy, że choć system duchowy w Holandii XVII w. miał swoje podłoże w kalwinizmie, to jednak nie był on podstawowym dla nauki i poezji, a ówczesne malarstwo i rzeźba zawdzięczały mu „mało lub nic" [32]. Podobnie rzecz się miała i z dostrzeganiem obecności wielu motywów alegorycznych w sztuce Republiki holenderskiej; literackie pochodzenie tej alegoryki nie pozwalało większości uczonych brać jej pod uwagę przy eksplikacjach dzieł malarstwa, które Brom i van Regteren Altena raz jeszcze obwołali produktem specyficznego ducha niderlandzkiego, dążącego do emancypacji doznań wizualnych od wszelkich niezmysłowych reakcji [33]. Obwołanie to nastąpiło już po opublikowaniu uwag Kauffmanna i rewelacyjnej pracy Huberta Rudolpha o ukrytych pod rodzajowym lub pejzażowym sztafażem alego-

riach zmysłów i żywiołów [34], oraz po powstaniu pierwszej części dysertacji Ernsta von Monroya. Ten ostatni wykrył, że niderlandzki „obraz obyczajowy" („Sittenbild"), martwa natura i pejzaż zawdzięczały swój rozwój emblematyce, jej zasadom „obscuritas" i „novitas", oraz praktyce odwoływania się przez emblematyków holenderskich do codziennej rzeczywistości [35]. Co więcej, według Monroya w sztuce malarzy holenderskich z pierwszej połowy XVII w. nie istniały jeszcze w pełni nieliterackie typy ikonograficzne, a manewrowanie znaczeniami w obrębie poszczególnych motywów było identyczne z czystą grą znaczeniową, jaką posługiwała się literatura nowożytna [36]!

Von Monroy nie był jedynym badaczem, który w okresie szczytowej popularności mitu antyliterackiego dostrzegał w emblematyce niderlandzkiej źródło pozwalające wyjaśnić wiele zagadek malarstwa Holendrów. Wcześniej przeczuwali to już Jan van Gelder i Mario Praz; właściwa jej godzina wybiła jednakże dopiero po pracach Ingvara Bergströma o martwej naturze [37] i Keyszelitza o moralizujących treściach w malarstwie holenderskim typu rodzajowego. Wykorzystując różne podręczniki symboli i emblematyczne, wykazał on obecność w wielu „obrazach obyczajowych" specyficznych wskazówek, mających naprowadzać widza na właściwy sens danego przedstawienia; usystematyzował też te „claves interpretandi", wyróżniając trzy ich zasadnicze grupy: „słowo w obrazie", „obraz w obrazie", „personifikacje różnych prawd" [38].

To właśnie wymienione wyżej prace spowodowały, że podręczniki emblematyczne i ikonologiczne stały się podstawowym orężem w walce z mitem realistycznej, antyliterackiej sztuki obrazowej Holendrów, prowadzonej nie tylko przez Bergströma, Keyszelitza czy weteranów badań ikonologicznych — Kauffmanna i Gudlaugssona [39]. Do ataku ruszyli także badacze młodszej generacji — Egbert Haverkamp Begemann, Katharine Fremantle, E. K. J. Reznicek, P. J. Vinken, Karla Langedijk, Jan Emmens, Bob Haak, Pieter van Thiel, Jan Warners i Eddy de Jongh [40]. Szczególnie ten ostatni okazał się prawdziwym katem dotychczasowych opinii o sztuce Holendrów. Wykazał bowiem nie tylko zależność twórczości Fransa Halsa i jego szkoły od emblematyki i tradycji ikonograficznej; uczynił także z poezji — głównie Jacoba Catsa — źródło i klucz interpretacyjny całej niemal tzw. rodzajowej ikonografii niderlandzkiej [41]. Jego też ustalenia o społecznych funkcjach obrazów, zgodnych z zasadami „docere" i „delectare", oraz supozycje odnośnie do emblematycznych reguł ich komponowania, otworzyły nowy rozdział badań nad sztuką holenderską. Ich efektem, jak dotąd, jest odebranie nawet pejzażom i widokom wnętrz kościelnych prawa do bycia „nieliterackimi", bowiem i w tego typu przedstawieniach wykryto obecność szeregu idei lansowanych przez niderlandzkie piśmiennictwo parenetyczne i artystyczne [42]. Stało się też niemal zwyczajem organizowanie przez najpoważniejsze muzea na świecie wystaw różnych obrazów holenderskich, nastawionych na pre-

zentację publiczności muzealnej „ukrytych" w nich treści symbolicznych [43].

„Nie możemy zapominać, że malarze holenderscy zrywali także ze starą tradycją ukrywania symboli pod rzeczami na pozór realnymi; malowali świat dla niego samego o wiele częściej niż dla wyrażania za jego pomocą jakiegoś alegorycznego lub moralnego znaczenia" — twierdził Slive [44] jakby na przekór coraz liczniejszym od początku lat sześćdziesiątych głosom podważającym zasadność realistyczno-antyliterackich wykładni sztuki holenderskiej. W rok później sam przeszedł do przeciwnego obozu, stając się gorliwym tropicielem „ukrytych" treści malarstwa Holendrów [45]! Nie on jeden, bowiem wkrótce w historiografii tego malarstwa zaczęły dominować prace poświęcone różnym motywom obrazowym i ich literacko-językowym źródłom [46]. Sprowokowała je w dużym stopniu mistrzowska rozprawa o niderlandzkich moralizujących przedstawieniach erotycznych i sposobach wizualizacji słowa „vogelen" oznaczającego dosłownie ptaki lub ptasić, a w przenośni kopulować [47].

Zamiast spodziewanego ostatecznego upadku mitu, cała ta ikonologiczna produkcja naukowa przyniosła po kilkunastu latach jego odrodzenie, a nawet rozbudowanie o polemikę ze zwolennikami ikonologicznych metod badawczych. Czołowymi apostołami tego renesansu są Lyckle de Vries i Svetlana Alpers. Pierwszy, jeszcze do niedawna mało znany badacz, uważa, iż w Holandii tworzono w XVII w. obrazy przede wszystkim z powodów estetycznych; że wśród nich przeważały reprezentatywne samoprzedstawienia mieszczaństwa, uwolnione od tradycji alegorycznych i najczęściej pozbawione ambicji dydaktycznych, tak charakterystycznych dla współczesnej im literatury niderlandzkiej [48]. Druga jest orędowniczką intuicyjnego, wartościującego a zarazem analityczno-empirycznego badania obrazów holenderskich, zgodnego — jej zdaniem — z typowymi postawami, jakimi artyści tego kraju kierowali się w życiu codziennym i przy pracy, nastawionej wyłącznie na opisywanie i badanie otaczającego ich świata. W swym dorobku ma ona serię artykułów o tzw. modzie na realizm w literaturze i sztuce niderlandzkiej XVI—XVII w. oraz książkę napisaną — jak to ujął jeden z jej recenzentów — „z wysoce szczególnego punktu widzenia", godną zaklasyfikowania raczej do gatunku fantazji niż do dzieł stricte naukowych [49]. W pracach swych ostro krytykuje ona i odrzuca metody interpretacyjne „odcyfrowujące" — jak pisze — realistyczne obrazy za pomocą ksiąg emblematycznych i źródłowych tekstów literackich, nie wyłączając traktatów typu „Het schilder-boeck" Karela van Mandera. Eksplikowanie niderlandzkich dzieł malarskich w kategoriach wizualnych pouczeń etycznych oraz ilustracji chrześcijańskich prawd filozoficzno-moralnych nazywa wprost „obsesją niektórych holenderskich badaczy" [50]. W zamian pani Alpers proponuje własną „wizję" kultury holenderskiej, precyzującą dawne heglowskie poglądy pokolenia E. Fromentina w duchu radykalnie antyliterackim [51]. Uzna-

je ją bowiem za wizualną a nie literacką, autonomiczną wobec jakichkolwiek doktryn artystycznych i zainteresowaną niemal wyłącznie empirycznymi badaniami naukowymi (sic!), realizowanymi także przez malarzy, ale na sposób artystyczny. Malarstwo ich uważa za czystą sztukę rejestracji i opisu, nie odwołującą się do tekstów źródłowych nawet wtedy, gdy tematami obrazów były zdarzenia biblijne, mitologiczne lub historyczne! Jej zdaniem nie ma narracji nawet w twórczości Rembrandta, która zresztą — według niej — nie jest typowa dla Holandii. Za głównego eksponenta holenderskiej „antynarracyjnej" kultury wizualnej uważa Alpers Vermeera, mianując go „keplerystą" i malarzem kobiet, rozumiejącym ich odmienność i ich problemy [52]!

Stosowana przez Alpers argumentacja — szczególnie w odpowiedzi na krytykę Hessela Miedemy [53] — daleka jest od oryginalności. Opiera się ona na trzech apriorycznych przesłankach, od dawna należących do arsenału środków polemicznych zwolenników mitu antyliterackiego. Pierwszą z nich jest przekonanie o taksonomicznym podejściu XVII-wiecznych Holendrów do świata (według Alpers nawet Jacob Cats nie był moralistą, lecz taksonomistą!); drugą — wyzwolenie się sztuki holenderskiej spod dyktatury religii i kościoła; trzecią — dążenie artystów do samoekspresji i ukazywania realnego życia we wszystkich jego codziennych przejawach. Przesłanki te w roli rozstrzygających racji naukowych wystąpiły już w znanym ataku Kurta Badta na strukturalne metody interpretacji obrazów niderlandzkich Hansa Sedlmayra [54]. Metody te pozwoliły temu kontrowersyjnemu uczonemu dopatrzyć się w wiedeńskim obrazie Vermeera *Model i malarz* sekularyzacji tradycyjnego tematu ikonograficznego św. Łukasza malującego Madonnę, mającego w tym przypadku wyrażać „duchową istotę sztuki malarskiej" i jej status — „ars maior" [55]. Te właśnie mistyczno-religijne elementy interpretacji Sedlmayra oraz jego alegoryczno-literacka wykładnia dzieła Vermeera jako apoteozy sztuki malarskiej stały się celem krytyki Badta, opowiadającego się za czysto realistycznym, „nowożytnym" ujęciem tematu [56].

Magiczne nieomal użycie argumentacji opartej na wyżej wymienionych przesłankach niejednokrotnie dawało o sobie znać w pracach badaczy walczących, niczym egzorcyści, z „herezjami" emblematyczno-literackimi w badaniach nad malarstwem niderlandzkim. Imponujące rozmiary osiągnęło ono w polemice Keitha Moxeya z tezami rozpraw Jana A. Emmensa i Ardisa Grosjeana, poświęconych moralizującym treściom w tzw. rynkowych i kuchennych obrazach z kręgu Pietera Aertsena i Joachima Beuckelaera [57]. Udowodnili oni powiązania tego typu przedstawień z tekstami Biblii i innych dzieł religijnych, z moralizującymi „Flugblätter", ludowymi wierzeniami, przysłowiami i potocznym językiem. Emmens wykazał ponadto, że specyficzna kompozycja tych obrazów — eksponująca wyobrażenia produktów spożywczych kosztem przesuniętych na plan dalszy scen religijnych — była stosowana celowo dla pod-

kreślenia ich moralizującego posłannictwa. Unaoczniały one bowiem grzeszność ludzi wyznających zasady „amor sui", „voluptas carnis" i „vita activa", zamiast zalecanych przez chrześcijańską etykę — „amor dei" i „vita contemplativa". Dzięki swojemu dydaktyzmowi — dostrzeganie najpierw złudnego powabu i wartości rzeczy ziemskich, a dopiero po „pokonaniu" ich oszukańczego działania docieranie do spraw boskich, jedynie istotnych dla człowieka — kompozycje te stosowane były też często w malarstwie niderlandzkim XVII w. [58]

Wspaniale udokumentowanym pracom Emmensa i Grosjeana przeciwstawił Moxey mało przekonywające wywody o dążeniu ówczesnych artystów niderlandzkich do realizmu i rodzajowości oraz o zanikaniu scen religijnych pod wpływem ikonoklazmu protestanckiego i humanizmu. Dobrą ich próbką jest konkluzja rozważań nad dziwną konstrukcją kompozycji stosowanych w obrazach rynkowych:

> ...dalekie od posiadania dydaktycznej intencji, te niezwykłe zestawienia są specjalną manifestacją bardziej generalnego zainteresowania produkcją subtelnie zróżnicowanych studiów czy też 'plasterków' codziennego życia [59].

Częste wzmiankowanie w różnych pracach naukowych poświęconych malarstwu holenderskiemu nazwiska Moxeya dowodzi, że swoimi enuncjacjami trafił on w gusta wielu współczesnych badaczy. Pomogło mu w tym niewątpliwie to, że swoje rozważania oparł na tradycyjnych lejtmotywach mitu antyliterackiego i wnioskach z własnych dociekań, które zaowocowały w 1974 r. pracą doktorską [60]. Stanowiła ona kolejną próbę udowodnienia głoszonych już przez J. Sieversa hipotez o dokumentalnym charakterze malarstwa Aertsena i jego uczniów, o stopniowej laicyzacji niderlandzkich obrazów religijnych i wypieraniu motywów symbolicznych — szczególnie typu „vanitas" [61] — przez humanistyczną ikonografię naturaliów, pozbawioną już z reguły ukrytych treści i wątków

Uporczywe trwanie przy poglądach dawnych apologetów realistycznej sztuki niderlandzkiej, przy równoczesnym nieprzyjmowaniu do wiadomości świetnie uzasadnionych ich korektur Bergströma i Th. Wilberg Vignau-Schuurman — autorki znakomitej wręcz rozprawy o literackich treściach wyobrażeń naturaliów w twórczości czołowego mistrza „naukowego realizmu" Jorisa Hoefnagela [62] — dyskwalifikują raczej wiarygodność prac Moxeya. Późniejsze badania obrazów z kręgu Aertsena potwierdziły zresztą w pełni racje jego adwersarzy [63].

Konkurencyjne dla Alpers pod względem antyliterackiego radykalizmu poglądy ujawnia także praca Erika Larsena o wpływie kalwińskiej ekonomii na twórczość holenderskich malarzy XVII w. Została ona przyjęta jako rozprawa doktorska w 1979 r. na University of Kansas, pomimo wręcz humorystycznych niektórych jej konkluzji. Dowiedzieć się z niej można między innymi, że realistyczne przedstawienia pijących, palących i bawiących się ludzi w karczmach lub domach publicznych miały służyć

popularyzacji beztroskiego stylu życia, zgodnego rzekomo z narodowym charakterem Holendrów i protestanckim duchem ich kultury (sic!). Co więcej, duch ten — według Larsena — przeciwstawiał się wszystkiemu, co miało posmak poganizmu, humanizmu i renesansu włoskiego lub wykazywało pokrewieństwo z klasycznym antykiem. Dopatrywanie się związków wyrosłego w tym klimacie realistycznego malarstwa z literaturą, a szczególnie z moralizującym piśmiennictwem Jacoba Catsa, zdaniem autora tych rewelacji, świadczy po prostu o „nadwrażliwości historyków sztuki" [64].

O ile w stanowiskach Alpers i po części Larsena dopatrzyć się można kontynuacji — zapewne nieświadomej — nieprzejednanej postawy Plietzscha, jaką sędziwy ten uczony przyjął wobec wszelkich prób „niewöllflinowskiego" i niezgodnego z głównymi tezami Wilhelma von Bode podejścia do obrazów „małych mistrzów" [65], o tyle prace innych przedstawicieli omawianego tu nurtu antyliterackiego zdają się przynajmniej częściowo podążać odmiennym torem. Świadczy o tym ich umiarkowanie w negacji osiągnięć badań ikonologicznych oraz sięganie niekiedy do takich narzędzi interpretacyjnych, jak podręczniki symboli i gestów używanych w teatrze nowożytnym [66]. Fundamentem poglądów większości tych badaczy wydaje się być słynna teza Kurta Baucha i Seymoura Slive'a o koegzystencji realizmu i symbolizmu w XVII-wiecznym malarstwie holenderskim, mająca swych zwolenników wśród takich znakomitych znawców tej sztuki, jak Jan Białostocki, Julius Held, Jan van Gelder czy Justus Müller Hofstede [67]. Autorytetom tych właśnie uczonych przypisać można prawdopodobnie to, że najmłodsza generacja obrońców mitu antyliterackiego — akceptując w pełni tezę o „prawdziwym realizmie" jako podstawowej skłonności twórczej malarzy niderlandzkich — przyznaje także niektórym obrazom holenderskim prawo wyrażania treści dydaktycznych. Niektórym ich konkluzjom nie sposób jest odmówić oryginalności, inne są co najmniej dyskusyjne. Przykładowo, R. H. Fuchs, a za nim Otto Naumann, uważają, że charakterystyczny naturalizm obrazów holenderskich powodował, iż ówczesny widz traktował to co przedstawiały w taki sam sposób, w jaki obserwował rzeczywistość, tzn. rzekomo całkowicie realistycznie i bez odwoływania się do utworów literackich [68]. Wytworzyło to tendencję, z czasem coraz bardziej nasilającą się, do preferencji w praktyce artystycznej czystego „genre", rozumianego przez Fuchsa, Naumanna i de Vriesa w duchu XIX-wiecznego realizmu. Nie negując całkowicie słuszności tych supozycji trzeba jednak podkreślić, że wyrosły one na pożywce dostarczonej przez tradycyjne lejtmotywy nurtu antyliterackiego podejścia do sztuki obrazowej Holendrów oraz, że ich autorzy nie brali zupełnie pod uwagę faktu, iż tendencja ta nie była sprzeczna z postulatami doktryny „ut pictura poesis" i miała — co wykazał ostatnio Hans Joachim Raupp — swoje jak najbardziej literackie uzasadnienie [69].

Za nie mniej sporne uznać również trzeba wątpliwości Fuchsa odnośnie do wpływu niderlandzkiej teorii sztuki na praktykę artystyczną, zaprezentowane przy okazji recenzji świetnego studium Jana Emmensa o wpływie teorii sztuki na twórczość Rembrandta i jej oceny w XVII i XVIII w. [70] Podobne uwagi, odmawiające znaczenia niderlandzkim doktrynom artystycznym w przypadku obrazów mistrzów holenderskich, wypowiedział niedawno inny obrońca mitu — Michael Kitson. Zamieścił je — rzecz charakterystyczna — w recenzji z głośnej wystawy prezentującej reprezentacyjny garnitur obrazów holenderskich, będących wizualizacjami różnych tematów literackich [71]. Krytykując Alberta Blankerta, autora artykułu wstępnego do katalogu tejże wystawy, za przecenianie roli „storii" w malarstwie Republiki Zjednoczonych Prowincji, nie wahał się Kitson sugerować czytelnikom, że w ówczesnej Holandii nie powstały rzekomo żadne — poza traktatami Karela van Mandera i Samuela van Hoogstraetena — godne uwagi dzieła teoretyczne o sztuce obrazowej. W swej argumentacji wymierzonej w autorów katalogu, obficie korzystających przy interpretacjach obrazów z XVII-wiecznej niderlandzkiej literatury pięknej i piśmiennictwa o sztuce, powołuje się nawet na źródła pisane spoza Niderlandów, mówiące o szczególnym uzdolnieniu Holendrów w ukazywaniu realiów, pejzaży, chłopskich scen itp. Nie wdając się w polemikę z tak wybiórczym podejściem do źródeł, wypada wierzyć, że każdemu znającemu włoską krytykę przedstawień „parerga" — a za takie były tam uważane dzieła Niderlandczyków [72] — wywody Kitsona nie przypadną do gustu.

Nie tylko nowe „wizje" antyliterackiej kultury holenderskiej i polemiki z badaczami ukrytych treści są przejawem odrodzenia omawianego tu mitu i niebezpiecznego dualizmu w naukowym podejściu do sztuki obrazowej Republiki Zjednoczonych Prowincji. Dla wielu badaczy piszących o twórczości poszczególnych malarzy holenderskich — np. dla Susan Donahue Kuretsky, Petera Suttona i Naumanna, autorów ostatnio wydanych trzech interesujących monografii twórczości Jana Ochtervelta, Pietera de Hoocha i Fransa van Mierisa [73] — problemy relacji słowno-obrazowych w ich dziełach albo nie istnieją, albo są mało istotne; w każdym razie mniej ważne niż kwestie zależności stylowych i powiązań z tradycją ikonograficzną [74]. A przecież nie sposób zaprzeczyć — wielokrotnie to bowiem wykazywano — że obrazy Ochtervelta, de Hoocha i Mierisa zdradzają szczególnie wiele związków z ówczesną emblematyką i literaturą moralizującą, nie mówiąc już o sztuce słowa mówionego [75]. Czy rzeczywiście wyłącznie mimetyczno-imitacyjne efekty, w jakich specjalizowali się ci i wielu innych niderlandzkich malarzy, mogą być nam pomocne w zrozumieniu istoty ewolucji malarstwa holenderskiego? Czy naprawdę malarze ci nie zdawali sobie sprawy z literackich źródeł i treści większości malowanych przez siebie przedstawień? Czy istotnie dobór przez nich określonych tematów ikonograficznych był spowodowany potrzebą samo-

ekspresji i imperatywem dokumentacji, notabene w niewiadomym celu? Czy drobiazgowy naturalizm różnych detali obrazowych, kultywowany przez zdecydowaną większość mistrzów holenderskich XVII w., rzeczywiście wyklucza możliwość traktowania ich jako odpowiedników obrazowych figur stylistycznych używanych w literaturze, np. typu metonimii czy metalepsji? L. de Vriesowi twierdzące odpowiedzi na te pytania wydawałyby się z pewnością — sądząc po uwagach i dobrych „antyliterackich" radach w jego recenzjach wspomnianych wyżej książek Donahue Kuretsky i Suttona [76] — jedynymi sensownymi; Peter Hecht, który dość krytycznie zrecenzował pracę Naumanna wytykając mu brak zrozumienia dla ważności problemu relacji słowno-obrazowych w twórczości Mierisa, udzieliłby bez wątpienia innych odpowiedzi [77]. Odzwierciedla to dobrze sytuację, w jakiej znalazła się na początku lat osiemdziesiątych naszego stulecia historiografia sztuki holenderskiej — jest w niej niemal coś z szekspirowskiego *Hamleta*. Na szczęście, ostatnio zarysowały się wyraźnie perspektywy przezwyciężenia mitu antyliterackiego, a co za tym idzie i dualizmu w podejściu naukowym do obrazów holenderskich. Jeśli się tak stanie, będzie to niewątpliwie zasługą i tych zwolenników mitu, którzy zwrócili wreszcie uwagę na osobliwą niekonsekwencję „realistycznych" malarzy holenderskich w wyborze tematów do swych rzekomych dokumentacji życia codziennego ich kraju. Już sama świadomość istnienia tej niekonsekwencji wywraca bowiem cały — tak pieczołowicie budowany przez dwa stulecia — gmach twierdzeń i supozycji o totalnym realizmie Holendrów. Czyż można mówić bowiem o portretowaniu codzienności holenderskiej przez „małych mistrzów", jeśli poza nielicznymi przedstawieniami ludzi wykonujących czynności związane z krawiectwem, tkactwem, szewstwem i złotnictwem (jak dotąd znanych jest tylko kilka takich przedstawień), na obrazach ich nie znajdziemy wyobrażeń wielu prac manualnych wykonywanych codziennie w miastach i osiedlach Republiki Zjednoczonych Prowincji przez tysiące rzemieślników (np. piekarzy, kowali, stolarzy)? Czyż można poważnie traktować twierdzenia o zafascynowaniu malarzy holenderskich dniem powszednim ich kraju, jeśli wśród tematów ikonograficznych, w których ukazywani są chłopi, zamiast scen orania pól, siania zboża, zbierania plonów itp., aż do końca lat czterdziestych XVII w. przeważają wyobrażenia tańczących, pijących i bijących się wieśniaków, służące — bez wątpienia — jako pouczające „exempla" dzikich obyczajów i bezbożnego awanturnictwa (inne tematy ówczesnej ikonografii chłopskiej to jedynie sceny uboju świń i bydła o wyraźnym znaczeniu „vanitas", oraz jego pędzenia na wypas lub samego wypasu)? Czyż można utrzymać w mocy twierdzenie o kulturowej emancypacji malarstwa Holendrów, jeśli zostało wykazane, że nowe traktowanie wieśniaków w ikonografii holenderskiej — od około połowy XVII w. pokazywani są oni jako pożyteczni, spokojni i pracowici farmerzy — poprzedziła zmiana nastawienia do chłopów w literatu-

rze niderlandzkiej, widoczna chociażby w tym, że pojawia się w niej nowy gatunek literacki, tzw. pochwały chłopa, mający zresztą tradycję sięgającą jeszcze późnego średniowiecza [78]?

Rozmiary niekonsekwencji malarzy holenderskich w przypisywanym im dążeniu do dokumentacji rzeczywistości są tak wielkie, że nie można się dziwić, iż nawet wielu zwolenników tezy o „realizmie" sztuki obrazowej Holandii — np. Sutton, Naumann i Robinson, autorzy katalogu wystawy poświęconej rodzajowemu malarstwu holenderskiemu, która cieszyła się wielkim powodzeniem w Stanach Zjednoczonych [79] — doszło ostatnio do wniosku o niemożliwości dalszego głoszenia tej tezy bez jej modyfikacji.

Siła obserwacji Holendra była niedościgniona, lecz jego wierność naturze rzadko była celem samym w sobie; jego naturalizm był w służbie bardziej głębokich rzeczywistości [„profound realities"]. [...] Pomimo całej swej pozornej różnorodności i pełności, malarstwo rodzajowe nie było encyklopedycznym inwentarzem codziennych aktywności społeczeństwa. Naturalizm sztuki holenderskiej był wysoce subiektywny...

— czytamy w obszernym wstępie katalogu wspomnianej wyżej wystawy [80]. Uważna lektura tych i innych stwierdzeń zamieszczonych w tymże katalogu — szczególnie w podrozdziale wstępu zatytułowanym *Selective Naturalism* [81] — pozwala z łatwością dostrzec, że modyfikacja głównych tez mitu antyliterackiego polega z jednej strony na rezygnacji z aksjomatycznej formuły „realizmu" na rzecz innej — selektywnego naturalizmu; z drugiej — na wyartykułowaniu samoekspresyjnego charakteru sztuki mistrzów holenderskich i ich „wolności" twórczej rozumianej tak, jak w drugiej połowie XIX w. rozumiano hasło l'art pour l'art. Wyartykułowanie to implikuje oczywiście, w mniejszym lub większym stopniu, tezę o autonomii sztuki obrazowej Republiki Zjednoczonych Prowincji nie tylko względem ówczesnego piśmiennictwa niderlandzkiego. Prowadzi to z kolei nieuchronnie do wniosku, że całkowite obalenie omawianego tu mitu będzie dopiero wtedy możliwe, gdy znaleziona będzie inna norma rządząca życiem artystycznym Holandii XVII w., niż wielokrotnie już dyskredytowana „samoekspresja" artystów holenderskich, czy „realizm" [82].

Nie sposób wyliczyć wszystkich przyczyn bagatelizowania, czy wręcz naukowej niechęci, do zjawiska współzależności słowa i obrazu w wytworach kultury XVII-wiecznej Holandii. Irracjonalne postępowanie nie daje się łatwo rozwarstwić i przeanalizować. Nielogiczne jest przecież niedostrzeganie tego zjawiska w kraju, który wyprodukował bodaj największą w ówczesnej Europie liczbę książek ilustrowanych i zbiorów emblemów, skomponowanych — wspólnym wysiłkiem poetów i artystów — na zasadach korelacji lemmatu i epigramu z obrazem wizualnym [83]. Trudno jest także zrozumieć dlaczego tak wielu badaczy odmawia wciąż malarstwu holenderskiemu prawa do „dubbelzinnigheid" (dosł. „dwuznacz-

ność, podwójność sensu", itp.), tj. do posługiwania się unikalną w Europie kombinacją obrazową: iluzjonistycznie namalowaną quasi-rzeczywistością i zawartymi w niej literackimi treściami o dużym stopniu abstrakcyjności, jeśli wiadomo, że była ona wszechobecna w życiu obywateli Republiki Zjednoczonych Prowincji [84]. Czyż można racjonalnie wytłumaczyć fakt ignorowania łatwo dostępnych niderlandzkich przekazów źródłowych świadczących, że zespolenie pojęciowo-teoretyczne obu sztuk oraz wskazywanie intencjonalnych i rzeczywistych paralel między nimi, nie było wyłącznie domeną nowożytnej Italii? A może wszystko to jest skutkiem zapatrzenia się współczesnych zwolenników mitu antyliterackiego na — nolens volens — tych literaturoznawców, którzy już na początku lat sześćdziesiątych naszego stulecia zaatakowali swych zbyt „ikonologicznie" myślących kolegów za koncentrowanie się na badaniach „duchowych treści" w nowożytnej poezji angielskiej [85]?

Niektóre przyczyny z pewnością wywodzą swój rodowód z arbitralnych idei *Laokoona* Lessinga i heglowskich koncepcji twórczości plastycznej jako zwierciadła „ducha narodowego" i „ducha czasu" [86]. Dla wielu z nich fundamentem była zapewne neokantowska psychologiczna estetyka „wczuwania", sankcjonująca zaktualizowaną i subiektywną formę eksplikowania sztuki. Inne są konsekwencją błędów popełnianych od początku badań nad dziełami wizualnymi, w pełni ujawnionymi dopiero niedawno dzięki pracom Gombricha [87]. Najważniejszy błąd — nieodróżnianie obrazów coś ilustrujących od opowiadających o czymś — wciąż jest grzechem wielu wywodów naukowych i czyni je mało wiarygodnymi. Podobnie destrukcyjne dla nauki jest również mieszanie „potrzeby sztuki" ze społeczną potrzebą obrazu i utożsamianie realistyczno-mimetycznego sposobu obrazowania z przedstawieniem nazywanym przez Panofsky'ego „ikastycznym", tzn. zaczerpniętym z natury lub danej rzeczywistości, będącym powodem oraz celem obrazowania samym w sobie.

W pełni zgodzić się trzeba z Miedemą i Joshuą Bruynem, którzy winą za zdeformowanie sądów o holenderskiej sztuce i jej powiązaniach z literaturą obarczyli przede wszystkim XIX-wieczne koneserstwo i mieszczańską estetykę. Pierwszy podkreślał ich emocjonalny charakter i zafascynowanie realizmem, a potem impresjonizmem. Drugi wskazał na zamiłowania ówczesnych ludzi do emfatycznego uwydatniania tego, co realne i dotykowe [88]. Z tych to postaw niewątpliwie wyrosły upodobania estetyczne najbardziej wpływowych osobistości w dziedzinie kształtowania gustów i poglądów rzesz sympatyków „małych mistrzów". Dla J. Białostockiego był nią przede wszystkim Fromentin, dla S. Slive i A. Blankerta — T. E. Thoré-Bürger [89]. Rola, jaką ci entuzjaści malarstwa realistycznego odegrali w historii formowania się mitu „antyliterackiego" była znacząca, ale chyba nie decydująca. Większe znaczenie — zdaniem autora niniejszych rozważań — miały tu idee Hegla Jacoba, Otte-

na Husly'a oraz znakomitego niderlandysty i historyka kultury, dzisiaj niemal zapomnianego Conrada Busken Hueta [90]. Jego poglądy — oparte w dużej mierze na ideach Husly'a i Jeromina Vriesa — stały się fundamentem niezliczonej ilości rozpraw naukowych i popularyzatorskich, w których sławiono międzynarodową karierę i piękno dzieł malarzy „codzienności holenderskiej", a gorszono się prowincjonalizmem i odmiennością formalno-treściową utworów poetów, ślepych na nowatorskie poczynania kolegów artystów. Historia malarstwa niderlandzkiego zawdzięcza mu ostre i normatywne rozróżnienie między oficjalno-dworskim barokiem flamandzkim a realizmem holenderskim, będącym — jego zdaniem — pierwszym narodowo-ludowym nurtem w dziejach sztuki [91]. Ten nacjonalistyczny podział, uwarunkowany powstaniem w 1830 r. państwa belgijskiego, obowiązuje do dzisiaj. Podobnie do chwili obecnej funkcjonuje jego skala ocen estetycznych, uznająca wyższość niezwiązanego z żadnym mecenatem tzw. smaku narodowego nad oficjalnym, międzynarodowo-dworskim gustem. Przyczyniła się ona niewątpliwie do niebrania pod uwagę przez wiele pokoleń badaczy holenderskiego klasycyzmu, którego pierwsze symptomy wystąpiły — jak to ujawnił ostatnio Blankert [92] — już w twórczości Goltziusa, uważanego za jednego z twórców „realistycznego" pejzażu holenderskiego.

Poglądy Busken-Hueta — tak wyraźnie faworyzujące obrazy kosztem literatury — również nie przebrzmiały jeszcze w literaturoznawstwie niderlandzkim. Wśród niderlandystów wciąż nie brakuje takich, którzy nie mogą wyzwolić się z kompleksu rzekomej wtórności poezji holenderskiej względem włoskich i francuskich dzieł oraz zapóźnionej, renesansowo-klasycznej orientacji jej twórców. Jeszcze niedawno G. Brom orientację tę czynił odpowiedzialną za konformizm i kosmpolityzm poetów, którzy w przeciwieństwie do malarzy nie chcieli jakoby dostrzegać otaczającej ich rzeczywistości [93]. A przecież realizm i komiczne przedstawienia ludzkich zachowań pojawiły się najpierw w literaturze niderlandzkiej, a dopiero potem w malarstwie [94]. Wiadomo też, iż wszelkie zapożyczenia i trawestacje utworów obcych pisarzy były nakazywane przez teorię literatury, obowiązującą w całej ówczesnej Europie jako wyraz najwyższego stopnia wtajemniczenia w arkana sztuki poetyckiej [95]. W Holandii miały one bardzo wyraźne piętno — jak powiedziałby Busken Huet — narodowo-ludowe i szlachetnością formy często nie ustępowały najwybitniejszym utworom włoskim lub francuskim.

Porównując osobowości artystyczne Rembrandta i najwybitniejszego poety holenderskiego XVII w. Joosta van den Vondela, zapoczątkował także Busken-Huet w historii sztuki i literaturoznawstwie długą serię podobnych, mniej lub bardziej naukowych konfrontacji. Wystarczy tu wspomnieć esej Fredericka Schmidt-Degenera z 1919 r., który tak zaciążył na naukowym wizerunku barokowego, a potem klasycyzującego Rembrandta [96]. Przeniosły się one z czasem z płaszczyzny jednostkowych ze-

stawień Rembrandt—Vondel ,na poziom uogólnień o wzajemnych relacjach malarstwa i literatury w XVII-wiecznej Holandii [97]. Od początku były one nastawione na wartościowanie obu tych dziedzin twórczości i dostarczanie argumentów dla podbudowania tezy o ich wzajemnej autonomii. Porównaniom tym bowiem idee Busken-Hueta wyznaczyły aprioryczne granice estetyczne oraz metodę badawczą, polegającą raczej na wyszukiwaniu tego wszystkiego, co różniło dzieła obrazowe od świata słowa, niż tego, co je z nim łączyło. Warto o tym pamiętać nie tylko wtedy, gdy rozpatruje się — jak powyżej — syndrom domniemanej antyliterackości malarstwa holenderskiego!

PRZYPISY

WYKAZ SKROTOW TYTUŁOW NAJCZĘŚCIEJ WZMIANKOWANYCH CZASOPISM

AB — The Art Bulletin
BM — The Burlington Magazine
Kch. — Kunstchronik
MBK — Maandblad voor beeldende kunsten
NKJ — Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek
NT — De nieuwe taalgids
OH — Oud Holland
OK — Openbaar Kunstbezit
Sim. — Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art
ZK — Zeitschrift für Kunstgeschichte

[1] G. W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, Warszawa 1964, s. 21.

[2] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976, s. 461.

[3] Patrz: W. Bode, *Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Braunschweig 1883; G. Knuttel, *De Nederlandsche schilderkunst*, Amsterdam 1950 (wyd. 2); J. Q. van Regteren Altena, *De Nederlandsche geest in de schilderkunst*, Zeist 1941; A. Stange, *Schicksal und Erfüllung der flämischen und holländischen Kunst*, Leipzig 1942; M. J. Friedländer, *Essays über Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947; E. Plietzsch, *Randbemerkungen zur holländischen Interieurmalerei am Beginn des 17. Jahrhunderts*, Wallraf-Richartz Jahrbuch 18, 1956, s. 174—196; G. Brom, *Schilderkunst en litteratuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht 1957.

[4] Patrz: H. Gerson, *De Nederlandse schilderkunst*, t. 1—2, Amsterdam 1950—1952; B. R. Vipper, *Stanovlenje realizma v gollandskoj živopisi XVII veka*, Moskva 1957; E. Plietzsch, *Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1960; J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600—1800*, Harmondsworth-Middlesex 1966.

[5] Cyt. za J. Q. van Regteren Altena, op. cit., s. 17—18.

[6] Patrz: K. Renger, *Zur Forschungsgeschichte der Bilddeutung in der holländischen Malerei*, [w:] kat. wystawy, *Die Sprache der Bilder*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, s. 34—38; J. Müller Hofstade, *„Wort und Bild": Fragen zu Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts*, [w:] *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, pod red. H. Vekeman, J. Müller Hofstade, Erftstadt: Lukassen 1984, s. IX—XXIII; J. Białostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau: Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.*, ZK 47, 1984, s. 421—438.

[7] Por. L. de Vries, *Achttiende- en negentiende-eeuwse auteurs over Jan Steen*, OH 87, 1973, s. 227—239.

[8] Por. B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, s. 49.

[9] O „allégories réelles" patrz — M. Winner, *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets »Allegorie réelle« und der Tradition*, Jahrbuch der Berliner Museen 4, 1962, s. 151—185.

[10] G. W. Hegel, op. cit., t. 2, s. 273 i t. 1, s. 278. Uwypuklenie przez Hegla kunsztu malarzy holenderskich i ich znakomitego wyczucia kolorystycznego było zainspirowane standardowymi topoi wypowiedzi francuskich krytyków klasycystycznych, podkreślających te właśnie cechy sztuki „małych mistrzów" nie zawsze jednak w pozytywnym znaczeniu.

[11] Por. T. E. Thoré, *Van der Meer de Delft*, Gazette des Beaux-Arts 21, 1866, s. 297 i n.

[12] E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, Warszawa 1956, s. 116.

[13] H. Taine, *Filozofia sztuki*, Lwów 1911, s. 313.

[14] Ibid., s. 311 i n.

[15] Już Goethe uznał dzieła malarzy rodzajowych za najbardziej typowe dla sztuki holenderskiej i „prawdziwe" w stosunku do życia. Podobnego zdania był J. Burckhardt (*Über die niederländische Genremalerei. Vorträge 1844—1887*, Basel 1919, s. 60 i n.). Grunt do tego typu sądów przygotowany został już w XVIII w. przez francuskich znawców sztuki, nastawionych na poszukiwanie w obrazach holenderskich mistrzów tego wszystkiego, co wydawało się anegdotyczno-sentymentalne. Szerzej o tym patrz: E. Snoep Reitsma, *Chardin and the bourgeois ideals of his time*, NKJ 24, 1973; o historii terminu „genre" w odniesieniu do malarstwa holenderskiego patrz — W. Stechow, *The History of the Term Genre*, Bulletin Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 2, 1975—1976, s. 89—94.

[16] Wiele wypowiedzi tego typu przytacza U. M. Schneede, *Gabriel Metsu und der holländische Realismus*, OH, 83, 1968, s. 55 i n.

[17] W. Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern, Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark—Potsdam 1926, s. 186 i n.; G. Brom, op. cit., s. 171— również twierdził, że Hals i malarze jego generacji całkowicie uwolnili się od literackich tradycji wcześniejszego malarstwa niderlandzkiego; podobne sugestie także — K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, s. 206; do całkowicie odmiennych wniosków na podstawie świetnie udokumentowanych źródłowo badań doszli: E. de Jongh, P. J. Vinken, *Frans Hals als voortzeter van een emblematische traditie*, OH 76, 1961, s. 117—152; P. J. J. van Thiel, *Frans Hals portret van de Leidse rederijkersnar Pieter Cornelisz. van der Morsch, alias Piero (1543—1628)*, OH 76, 1961, s. 153 i n.; M. Boot, *Über Willem von Heythuysen, seinen Nachlass und die symbolische Bedeutung des Porträts von Frans Hals in München*, Pantheon 31, 1973, s. 420 i n.; P. J. J. van Thiel, *De betekenis van het portret van Verdonck door Frans Hals*, OH 94, 1980, s. 112—140.

[18] H. Jantzen, *Niederländischen Malerei im XVII-ten Jahrhunderts*, Leipzig 1912, s. 87 i n.

[19] W. von Bode, op. cit., s. 17.

[20] Patrz — W. Martin, *Über den Geschmack des holländischen Publikums im XVII Jahrhundert mit Bezug auf die damalige Malerei*, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1, 1908, s. 738 i n.; tenże, *De portretkunst in de Hollandsche samenleving der 17e eeuw*, Oudheidkundig Jaarboek 3, 1923, s. 75 i n. Jeśli chodzi o portrety „historyzujące sugestie Martina potwierdziły potem badania wielu uczonych: E. Kieser, *Über Rembrandts Verhältnis zur Antike*, ZK 10, 1941—1942, s. 129 i n.; H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding 1500—1800: een iconologische studie*, t. 1—2, Den Haag 1952 (szczególnie t. 1, s. 63 i n.); A. Pigler,

Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt, Acta Historiae Artium 2, 1955, s. 169—187; R. Wishnevsky, *Studien zum „portrait historié" in den Niederlanden*, München 1967 (najobszerniejsze studium problemu); P. J. J. van Thiel, *Marriage symbolism in a musical party by Jan Miense Molenaer*, Sim. 2, 1967—1968, s. 91—99; M. Kahr, *Rembrandt and Delilah*, AB 55, 1973, s. 240—259.

[21] Patrz — J. B. van Gils, *De doktor in de oude Nederlandsche toneellitteratuur*, Haarlem 1917, passim; H. Kauffmann, *Rembrandt und die humanisten vom Muiderkring*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 41, 1920, s. 63 i n.; tenże, rec.: *W. Valentiner „Pieter de Hooch"*, Deutsche Literaturzeitung 1930, s. 801 i n.; tenże, *Die fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17 Jahrhunderts*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, Breslau 1943, s. 133—157; patrz też o „verkleidete Allegorie", średniowiecznej w treści, a nowożytnej w formie, H. Rudolph, *Vanitas. Die Bedeutung mittelalterlischer und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, s. 412 i n.

[22] W. Martin, *De Holandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*, t. 1, Amsterdam 1942 (2 wyd.), s. 301; z drugiej strony badacz ten w tej samej książce (s. 359) stwierdzał, że tak „codzienne" — wydawałoby się — tematy, jak chłop u dentysty, śpiący pijak itp., swoją popularność u malarzy zawdzięczały ówczesnej holenderskiej poezji; zostało to potwierdzone później m.in. przez E. de Jongha (*Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1967, s. 70—74).

[23] Na uwagę zasługują następujące prace: R. Wustmann, *Die Josephsgeschichte bei Vondel unl Rembrandt*, Kch. 18, 1906—1907, s. 81 i n.; W. R. Valentiner, *Rembrandt auf der Lateinschule*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 27, 1906, s. 118 i n.; P. Leendertsz, *Nederlandsche Faust-Illustratie*, OH 39, 1921, s. 132—148; W. Stechow, rec. — *Illa Budde: Die Idylle im holländischen Barock*, Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1928—1929, s. 181 i n. Osobną grupę obrazów w sztuce holenderskiej XVII w. tworzą liczne ilustracje przysłów, kontynuujące XVI-wieczną tradycję tego typu przedstawień, opracowane jednak w formie bardziej zakamuflowanej; zwrócił na nie uwagę i wskazał na ideologiczne powiązania z Biblią już J. M. van Gils, *De Stockholmer Smidse van Gabriel Metsu*, OH 60, 1943, s. 68 in; patrz także: R. Keyszelitz, *Zur Deutung von Jan Steens „Soo gewonnen, soo verteert"*, ZK 22, 1959, s. 40 n.; P. J. J. van Thiel, *Frans Hals...*, s. 153 i n.; E. de Jongh, *Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen*, Sim. 3, 1968, s. 36 i n; J. Spicer, *„De Koe voor d'aerde statt": The Origins of the Dutch Cattle Piece*, [w:] *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday*, Doornspijk 1983, s. 252 i n. Jednym z częściej używanych przez malarzy holenderskich źródeł literackich było dzieło C. Ripy, *Iconologia* w tłumaczeniu na niderlandzki Dircka P. Persa; zwrócił na nie uwagę badaczy już A. J. Barnouw, *Vermeers zogenaamd Novum Testamentum*, OH 32, 1914, s. 50 i n.; jako takie nie było ono brane poważnie pod uwagę aż do początku lat 60 naszego stulecia — por. A. Zijderveld, *Cesare Ripa's „Iconologia" in ons land*, OH 64, 1949, s. 113—128, 184—192 — kiedy to publikacje K. Fremantle (np. *Motifs from Ripa and Rubens in the Royal Palace of Amsterdam*, BM 103, 1961, s. 258—264), Vinkena, Thiela i de Jongha uczyniły z tego dzieła jedno z głównych narzędzi interpretacyjnych obrazów mistrzów holenderskich.

[24] Por. W. von Bode, op. cit., s. 485; H. Kauffmann, *Rembrandt...*, s. 69 i n; S. Rosenthal, *Neue Deutungen von Historien-bildern aus dem Rembrandtkreis*, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, 1928, s. 105—110.

[25] R. Wustmann, op. cit., s. 82 — sugeruje po raz pierwszy wpływ na malarzy holenderskich tzw. vertooningen, tj. krótkich pantomimicznych przedstawień teatralnych, pokazywanych przed i w trakcie głównych spektakli teatralnych; podobne sugestie także w: P. Leendertsz, *Rembrandts Faust en Medea*, OH 42, 1923—1924, s. 77 i n.; nie było to zjawisko nowe, bowiem już pod koniec XV w. ta forma wypowiedzi teatru retoryków zaczęła wywierać duży wpływ na niderlandzkie sztuki wizualne — por. L. van Puyvelde, *Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen*, Brussel 1912. Liczba publikacji naukowych poruszających kwestie wzajemnych relacji teatru i malarstwa holenderskiego jest ogromna i wciąż wzrasta; początkowo w publikacjach tych zwracano uwagę jedynie na pojedyncze obrazy, których ikonografię można było wiązać w sposób nie budzący wątpliwości z konkretnymi utworami i przedstawieniami teatralnymi — patrz np. R. Wustmann, *Rembrandt und die Bühne*, Bühne und Welt 12, 1909, s. 174—183; J. G. van Gelder, *De etsen van Willem Buytewech*, OH 48, 1931, s. 49—72; J. B. van Gils, *Jan Steen en de Rederijkers*, OH 52, 1935, s. 130 i n.; tenże, *Jan Steen in den Schouwburg*, OH 59, 1942, s. 57 i n; C. M. A. Lindeman, *Joachim Anthonisz. Wtewael*, Utrecht 1929, passim; A. Heppner, *Pieter Quast en P. C. Hooft: schilderijen naar een vertooning en een toneelscene*, MBK 14, 1937, s. 370 i n. Problem oddziaływania teatru na malarstwo holenderskie XVII w. gruntownie zbadał dopiero S. J. Gudlaugsson, *Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, diss., Würzburg 1938; tenże, *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten*, Den Haag 1945; tenże, *Bredero's Lucelle door enige zeventiende eeuwsche meesters uitgebeeld*, NKJ 1, 1947, s. 177—187; tenże, *Twee uitbeeldingen van Bredero's Lucelle door Moleaer en Cornelis (?) Steen*, OH 69, 1954, s. 53 i n. Ustalenia Gudlaugssona odnośnie do ogromnego wpływu produkcji teatralnej lokalnych kamer retorycznych, tekstów sztuk, aranżacji scenograficznych, form teatralnych wypowiedzi i kostiumów na holenderskie sztuki wizualne uzupełnili o szereg cennych stwierdzeń: A. Heppner, *The popular theatre of the Rederijkers in the work of Jan Steen and his contemporaries*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3, 1939/1940, s. 22—28; C. W. de Groot, *Jan Sten. Beeld en woord*, diss., Nijmegen 1952, s. 32 i n.; R. Keyszelitz, Der clavis interpretandi in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, diss. mpis, München 1956, s. 33 i n; K. Bauch, op. cit., s. 68 i n; R. Wishnevsky, op. cit., s. 117 i n.; P. J. J. van Thiel, *Moeyaert and Bredero: a curious case of Dutch theatre as depicted in art*, Sim. 6, 1972/1973, s. 29—49; J. Held, *Das gesprochene Wort bei Rembrandt*, [w:] *Neue Beiträge zur Rembrandt Forschung*, Berlin 1973, s. 118 i n.; M. Louttit, *The romantic dress of Saskia van Uylenborch: its pastoral and theatrical associations*, BM 115, 1973, s. 317—326; Ch. Tümpel, *Beweeglijke historie*, OK 25, 1981, s. 64 i n. Nie znalazły natomiast potwierdzenia śmiałe supozycje dotyczące „Straży nocnej" Rembrandta — por. W. G. Hellinga, *Rembrandt Fecit 1642. De Nachtwacht. Gijsbrecht van Aemstel*, Amsterdam 1956; E. Haverkamp-Begemann, *Rembrandt's Night Watch and the Triumph of Mordecai*, [w:] *Album Amicorum J. G. van Gelder*, The Hague 1973, s. 5 i n.; *Neue Beiträge zur...*, s. 151—175 (artykuły Tümpela i Hummelena) — choć dowiedziono, że również Rembrandt wielokrotnie szukał inspiracji w amsterdamskim teatrze — por. np. J. Q. van Regteren Altena, *Rembrandt und die Amsterdamer Bühne*, Kch. 10, 1957, s. 135 i n.; H. van de Waal, *Rembrandt at Vondel's Tragedy Gijsbreght van Aemstel*, [w:] *Miscellanea J. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, s. 145 i n.; H. Kauffmann, *Anmerkungen zu Rembrandts Potipharbildern*, [w:] *Neue Beiträge zur...*, s. 110 i n.; I. Bergström, *Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. A tradition transformed*, NKJ 17, 1966, s. 164 i n. (nie wszystkie zaprezentowane w tym artykule tezy potwierdziły wyniki późniejszych badań A. Mayer-Meintschel, *Rembrandt*

und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Jahrbuch 1970/1971, s. 39—57).

[26] Już wcześniej W. Stechow, recenzja..., s. 182 i n. pisał o paralelizmie przedstawień idyllicznych w malarstwie i literaturze holenderskiej. R. Keyszelitz, *Der clavis interpretandi...*, rozdz. 3 i 4, twierdził, że zarówno w literaturze emblematycznej, teatralno-komicznej i tzw. poważnej, jak i w malarstwie istniały te same formy „kluczy interpretacyjnych" do odczytywania „ukrytych" treści; o prawie synchronii, poza C. W. de Groot, op. cit., passim, patrz też — K. Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970, s. 143 i n.

[27] Przykładami mogą tu być cytowane już wyżej prace E. Plietzscha. Ich anachronizm metodologiczny i programowe „antyliterackie" podejście autora do sztuki mistrzów niderlandzkich są szczególnie wymowne, jeśli porówna się je ze znakomitą pracą o literackich zainteresowaniach G. Honthorsta i wpływie jego „historien" na malarstwo holenderskie XVII w. — J. R. Judson, *Gerrit van Honthorst: a discussion of his position in Dutch art*, The Hague 1959.

[28] Por. H. H. E. van Gelder, *Beoefening van de plaatselijke historie, Handelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te*, Leiden 1928/1929, s. 26 i n.; D. Roskamp, *Das „Gelehrte Stilleben" von Gerard Dou*, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1, 1948, s. 7 i n. O wpływie uniwersyteckiego środowiska Lejdy na malarzy działających w tym mieście patrz także: J. G. van Gelder, *Rembrandt's vroegste ontwikkeling, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, afd. Letterkunde, NR 16, 1953, s. 284 i n.; J. Bergström, *Rembrandt's double-portrait...*, s. 165 i n. O wpływie dworu orańskiego patrz: F. W. Hudig, *Fredrerik Hendrik en de kunst van zijn tijd*, Amsterdam 1928; J. G. van Gelder, *De schilders van de Oranjezaal*, NKJ 2, 1948/1949, s. 118—164; C. W. Fock, *The Princes of Orange as Patrons of Art in the Seventeenth Century*, Apollo 110, 1979, s. 466—475; o oddziaływaniu amsterdamskich środowisk humanistycznych na malarzy patrz: H. Schneider, *G. Flinck en J. Ovens in het Stadhuis te Amsterdam*, OH 42, 1925, s. 215 i n.; *Kunst als regeringszaak in de 17e eeuw*, kat. wystawy Rijksmuseum-Koninklijk Paleis Amsterdam 1975; o Utrechcie patrz — J. R. Judson, op. cit., s. 91 i n.; J. I. Kuznetsow, *Nikolaus Knüpfer 1603?—1655*, OH 88, 1974, s. 17 i n.

[29] Np. prace — J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968; B. P. Broos, *Rembrandt and Lastman's Coriolanus: the history piece in 17-century theory and practice*, Sim. 7, 1974/1975, s. 199—229.

[30] Patrz: C. Müller [Hofstade], *Beiträge zur Geschichte des biblischen Historienbildes im 16. und 17. Jahrhundert*, diss., Berlin 1924—1925 — ta pozycja „historien" była według tego badacza wynikiem oddziaływania na sztukę holenderską kalwinizmu, a szczególnie moralizującej etyki kalwińskiej; o dydaktycznej tendencji w literaturze i sztuce holenderskiej na początku XVII w. pisała już J. de Jonghe, *Die holländische Landschaftsmalerei, ihre Entstehung und Entwickelung*, Berlin 1905, s. 86 i n.; C. W. de Groot, op. cit., passim, sugerował, że tendencja do moralizowania była jedną z podstawowych namiętności Holendrów, znajdującą swoje odbicie zarówno w ówczesnej literaturze, jak i w malarstwie holenderskim; H. van de Waal, op. cit., s. 22 i n. — ustalił, że współczesne wydarzenia były pokazywane przez artystów holenderskich w sposób typologiczny, preferowany przez ówczesne piśmiennictwo niderlandzkie: określone tematy starotestamentowe, mitologiczne i opowiadające o konkretnych zdarzeniach z przeszłości wykorzystywano jako „precedensy" współczesnych wydarzeń politycznych i społecznych, a nawet niezwykłych zjawisk przyrodniczych; patrz o tym też — M. Kahr, *Rembrandt's Meaning*, OH 83, 1968, s. 66 i n.; E. Haverkamp-Begemann, *Rembrandt's Night Watch...*, s. 61 i n.

[31] J. L. A. van Rijckevorsel, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam 1932 — wykazał istnienie w wielu pracach Rembrandta szeregu reliktów średniowiecznej ikonografii, a także zwrócił uwagę na istnienie w holenderskich sztukach wizualnych zjawiska świadomego kontynuowania niektórych rozwiązań ikonografii średniowiecznej; na ten temat patrz też: J. Bruyn, *Over het voortleven der Middeleeuwen*, Amsterdam 1961; H. M. Rotermund, *Rembrandts Bibel*, NKJ 8, 1957, s. 123 i n. (tu dalsze wskazania bibliograficzne). Wiele przykładów różnych katolickich, wywodzących się jeszcze ze średniowiecza, tematów i motywów w rodzajowych obrazach J. Steena wymienia C. W. de Groot, op. cit., s. 152 i n.; patrz też — W. Stechow, *Jan Steen's Representations of the Marriage in Cana*, NKJ 23, 1972, s. 73 i n.; E. de Jongh, *Vermommingen van Vrouw Wereld in de 17de eeuw*, [w:] *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, s. 199 i n. (o żywotności tradycji tematu „miles christianus" w literaturze i grafice holenderskiej XVII w. oraz tematu „Pani Świat"); B. D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*, New York 1977, s. 59 i n. — wykazał, że choć wpływ ikonografii katolickiej na twórczość Steena był duży, to jednak, mimo katolickiego wyznania tego malarza, jego obrazy prezentowały typowe dla sztuki protestanckiej tematy i motywy o wyraźnie moralizujących podtekstach.

[32] J. Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*, Jena 1933, s. 32.

[33] Por. G. Brom, *Hollandse dichters en schilders in de zeventiende eeuw, Handelingen van het 18e Nederlandse Philologencongres*, Groningen 1939, s. II i n. (tezy te opatrzone obszerną argumentacją zostały powtórzone w: G. Brom, *Schilderkunst...*, passim); J. Q. van Regteren Altena, *De Nederlandsche geest...*, s. 17 i n.

[34] Por. H. Kauffmann, recenzja..., op. cit., (nota 21), s. 801 i n.; H. Rudolph, op. cit., s. 405 i n.; patrz także: F. Würtenberger, *Das holländische Gesellschaftsbild*, Schramberg 1937; H. Kauffmann, *Die fünf Sinne...*, (nota 21), s. 133 i n. (tu m.in. rozważania o „Verhüllung der Allegorie im Gesellschaftsbild").

[35] Por. E. F. von Monroy, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560—1630*, Utrecht 1964 (diss. z 1940/1941 r.), passim. Ostatnio Karl Porteman (*Nederlandse embleemtheorie. Van Marcus Antonius Gillis* [1566] *tot Jacob Cats* [*1618*], [w:] *Wort und Bild...*, s. 1—6) zwrócił uwagę na możliwość przekonywającego umotywowania dążenia malarzy holenderskich do operowania „urealnioną abstrakcją" zaleceniami teorii niderlandzkiej literatury emblematycznej.

[36] O manewrowaniu znaczeniami w literaturze niderlandzkiej patrz też — H. M. von Erffa, *Grus vigilans. Bemerkungen zur Emblematik*, Philobiblion 1, 1957, s. 286 i n.; E. de Jongh, *Pearls of virtue and pearls of vice*, Sim. 8, 1975/1976, s. 69—97; J. Becker, *„De duystere sin van de geschilderde figueren": zum Doppelsinn in Rätsel, Emblem und Genrestück*, [w:] *Wort und Bild...*, s. 17—29. S. J. Gudlaugsson, *Ikonographische...*, s. 78 i R. Keyszelitz, *Der clavis interpretandi...*, s. 53 i n. — sugerowali, że w XVII-wiecznej Holandii manewrowanie znaczeniami dla rozrywki nie ominęło też poważnej, protestanckiej literatury moralizującej i to właśnie — ich zdaniem — spowodowało mieszanie przez niektórych malarzy w ich obrazach podniosłych tematów z motywami komicznymi i miłosnymi; pierwszym badaczem, który utrzymywał, że w Republice Zjednoczonych Prowincji istniało „...[die] Vorliebe für der 'Manövrieren' mit allegorischen und mythologischen Gestalten und Symbolen..." był W. Martin, *Über den Geschmack...*, s. 738 i n.

[37] Por. J. G. van Gelder, *Van blompot en blomglas*, Elsevier's Geillustreerd Maandschrift 91, 1936, s. 73—82, 155—166; M. Praz, *Studies in seventeenth century imagery*, Roma 1964 (2 wyd.), passim; I. Bergström, *Disguised symbolism in Madonna pictures and still-life*, BM 97, 1955, s. 303—308, 340—349; tenże,

Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century, New York 1956; o emblematycznych motywach „vanitas" w martwych naturach holenderskich patrz: *Ijdelheid der ijdelheden*, kat. wystawy Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1970; I. Bergström, *Jacques de Gheyn als Vanitas-schilder*, OH 85, 1970, s. 143—157; B. A. Henzen-Stoll, *Een vanitasstilleven van Jacques de Gheyn II uit 1621: afspiegeling van neostoische denkbeelden*, OH 93, 1979, s. 217—250 (artykuł ten koryguje wiele dotąd obowiązujących twierdzeń w odniesieniu do martwych natur typu „vanitas"); *Stilleben in Europa*, kat. wystawy Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1980, passim; *Still-Life in the Age of Rembrandt*, kat. wystawy Auckland City Art Gallery 1982 (tu, na s. 27 i n., ważny artykuł E. de Jongha, *The Interpretation of Still-Life Paintings: Possibilities and Limits*).

[38] Por. R. Keyszelitz, *Der clavis interpretandi...*, passim; w nieco zmodyfikowanej formie tezy pracy doktorskiej tego badacza zostały powtórzone w jego artykule — *Genre und Stilleben als Sinnbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Alte und moderne Kunst 9, 1964, s. 16—19.

[39] Por. H. Kauffmann, *Rubens und Isabella Brant in der Geissblattlaube*, [w:] *Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Otto Schmitt*, Stuttgartt 1950, s. 257—274; S. J. Gudlaugsson, *Gerard ter Borch*, t. 1—2, s'-Gravenhage 1959/1960 (liczne wskazania na źródła emblematyczne głównie w katalogu dzieł ter Borcha — t. 2).

[40] Poza pracami wcześniej już tu wzmiankowanymi, na szczególną uwagę zasługują także: E. Haverkamp-Begemann, *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959; E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961; tenże, *Realism as a „Side Road or Byway" in Dutch Art*, [w:] *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art II*, Princeton—New York 1963, s. 247—253; K. Langedijk, *Silentium*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 15, 1964, s. 3—18; J. A. Emmens, *Kunsthistorische opstellen*, t. 1—2, Amsterdam 1981 (zbiór wszystkich artykułów tego znakomitego badacza); B. Haak, *De vergankelijkheidssymboliek in zestiende eeuwse portretten en zeventiende eeuwse stillevens in Holland*, Antiek 1, 1967, s. 23—30; Antiek 2, 1968, s. 399—411; J. D. P. Warners, *Van allegorie naar werkelijkheid*, NT 60, 1967, s. 177—188; E. de Jongh, *Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, [w:] *Rembrandt en zijn tijd*, kat. wystawy Brussel 1971, s. 143—194; tenże, *Grape symbolism in the paintings of the 16th and 17th centuries*, Sim. 7, 1974, s. 166—191.

[41] Por. szczególnie prace: E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden...*, tenże, *Erotica in vogelperspectief...*, (nota 23), s. 22—74. Wśród utworów Catsa — niemal bez wyjątku mających charakter parenetyczny — dominowały dzieła emblematyczne i liryka pastoralna, co zdaniem D. ten Berge'a (*Jacob Cats als Renaissancistisch dichter*, NT 69, 1976, s. 111 i n.) czyniło z Catsa głównego eksponenta tzw. renesansu niderlandzkiego.

[42] Por. W. Wiegand, *Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*, diss., Hamburg 1971; H. Kauffmann, *Jacob van Ruisdael. Die Mühle von Wijk bei Duurstede*, [w:] *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlin 1977, s. 379—397; H. J. Raupp, *Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts*, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 17, 1980, s. 85—110; A. Vels Heyn, *Een minnaer als een schip. Over 17de eeuwse zeeschilders*, OK 24, 1980, s. 152—158 (o malarstwie marynistycznym i emblematyce); W. A. Liedtke, *Faith in Perspective*, Connoisseur 193, 1976, s. 127—133; tenże, *Hendrik van Vliet and the Delft School*, Museum News. The Toledo Museum of Art 21, 1979, s. 41—52.

[43] Poza wystawami omówionymi przez J. Müller Hofstede [w:] *Wort*

und Bild..., s. IX—X i noty 3—5, 7, 23, wymienić tu trzeba jeszcze dwie wystawy: *Een schilderij centraal. De slapende Mars van Hendrick ter Brugghen*, Centraal Museum Utrecht 1980; *Ars Emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1981. Patrz także wystawy wzmiankowane w niniejszych przypisach.

[44] S. Slive, *Realism and Symbolism in Seventeenth Century Dutch Painting*, Daedalus 91, 1962, s. 500.

[45] Por. tenże, *On the Meaning of Frans Hals „Malle Babbe"*, BM 105, 1963, s. 432 i n.; tenże, *Een dronke slapende meyd aen een tafel by Jan Vermeer*, [w:] *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, s. 452—459; także w monografii F. Halsa pióra tego uczonego znaleźć można wiele uwag na temat „ukrytych" treści w obrazach haarlemskiego mistrza — patrz tenże, *Frans Hals*, t. 1—3, London 1970/1974.

[46] Większość z tych prac wzmiankuje J. Müller Hofstade, *Wort und Bild...*, (nota 6), IX—XXIII.

[47] Por. E. de Jongh, *Erotica...*, s. 22 i n.

[48] Por. L. de Vries, *Jan Steen. De Kluchtschilder*, diss., Groningen 1977 (tezy tej rozprawy zostały powtórzone w nieco odmiennej formie w artykule tego badacza opublikowanym w czasopiśmie uniwersyteckim Instytutu Historii Sztuki w Groningen — Akt 1981, nr 3, s. 70—80).

[50] Por. S. Alpers, *Taking pictures seriously: a reply to Hessel Miedema*, *Century*, London 1983; bardzo krytyczną recenzję tej książki napisał E. de Jongh, *Svetlana Alpers „The art of describing": Dutch art in the seventeenth century*, Sim. 14, 1984, s. 51—59; o ile mi wiadomo, tylko E. Gombrich ocenił ją pozytywnie, a nawet wyraził przekonanie, że „...dzięki [tej] wysoce oryginalnej książce studia nad holenderskimi mistrzami XVII wieku będą całkowicie zreformowane i odmłodzone" — cyt. wg New York Review of Books, 1983, November 10, s. 13.

[50] Por. S. Alpers, *Taking pictures seriously: a reply to Hessel Miedema*, Sim. 10, 1978/9, s. 47 i n.

[51] Zarzut o hegliźmie interpretacji sztuki holenderskich mistrzów S. Alpers pojawił się już u E. de Jongha, recenzja, s. 53.

[52] S. Alpers, *The Art...*, s. 222 i n.

[53] Por. H. Miedema, *Realism and comic mode: the peasant*, Sim. 9, 1977, s. 208 i n.; krytyka Miedemy tez S. Alpers odnośnie do rzekomo pozytywnej wymowy scen „chłopskich karnawałów", będących według tej badaczki realistycznymi przedstawieniami wiejskich zabaw, malowanymi dla ukazania piękna i przyjemności życia — por. S. Alpers, *Bruegel's festive peasants*, Sim. 6, 1972/1973, s. 163—176 i *Realism as a comic mode: low-life painting seen through Bredero's eyes*, Sim. 8, 1975/1976, s. 115—144 — jest całkowicie słuszna, choć i jej należą się słowa uznania za wykazanie zależności tych scen od modnych w ówczesnej komedii holenderskiej wątków chłopskich; jej odpowiedź na krytykę H. Miedemy — por. S. Alpers, *Taking...*, — nie jest w stanie chyba przekonać kogokolwiek o słuszności jej tez tym bardziej, że stanowisko Miedemy zostało poparte mocnymi dowodami przez H. J. Rauppa (por. *Wort und Bild...*, kat. wystawy Köln 1981, nr 23) i K. Rengera (por. *Wort und Bild...*, 1984, s. 153 i n).

[54] Por. K. Badt, *Model und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961.

[55] Patrz — H. Sedlmayr, *Der Ruhm der Malkunst. Jan Vermeer „De schilderconst"*, [w:] *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, s. 169—177, oraz jego replikę na krytykę K. Badta opublikowaną w: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 7—8, München 1962, s. 13—19 (także s. 34 i n.).

[56] Znakomitą analizę obrazu Vermeera, zbieżną w wielu kwestiach z interpretacją Sedlmayra, opublikował J. van Gelder, *De schilderkunst van Jan Ver-*

meer, Utrecht 1958 (z komentarzami J. A. Emmensa); patrz też — *Het schildersatelier in de Nederlanden 1500—1800*, kat. wystawy Rijksmuseum Nijmegen 1964, s. 12; J. A. Welu, *Vermeer: His Cartographic Sources*, AB 57, 1975, s. 530 i n.

[57] Por. J. A. Emmens, *„Eins aber ist nötig" — Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts*, [w:] *Album amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, s. 93—101; A. Grosjean, *Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography*, Konsthistorisk Tidskrift 43, 1974, s. 121—143.

[58] Patrz: E. de Jongh, *Realisme...*, nota 24; *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, kat. wystawy Rijksmuseum Amsterdam 1976, s. 115.

[59] K. P. Moxey, *The Humanist Market Scenes of Joachim Beuckelaer: Moralizing Exempla or Slices of Life?*, Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1976, s. 180.

[10] Por. tenże, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*, New York 1977.

[61] Por. A. Stheemann, *Het stilleven en zijne evolutie*, MBK 10, 1933, s. 104 i n.

[62] Por. T. A. G. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, t. 1—2, Leiden 1969.

[63] Patrz: K. E. Müllenmeister, *Jugend, Reife und Alter. Eine unbekannte Marktszene des Abraham van Dyck*, Kunst und Antiquitäten 4, 1976, s. 10 i n.; Ch. Brown, *Meaning and Contrast in a Picture from the Circle of Pieter Aertsen*, BM 116, 1974, s. 210; R. Klessmann, *Zu einem Marktbild von Joachim Beuckelaer, Nordelbingen*, Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte 47, 1978, s. 46 i n.; *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, kat. wystawy Herzog Anton Ulrich Museum Brauschweig 1978, s. 121 i n.; *Burr Wallen, Joachim Beuckelaer's Poultry Sellers*, Museum News, The Toledo Museum of Art 21, 1979, s. 33 i n.; K. M. Craig, *Pars Ergo Marthae Transit: Pieter Aertsen's 'Inverted' Paintings of Christ in the House of Martha and Mary*, OH 97, 1983, s. 25—39.

[64] E. Larsen, *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*, Lawrence 1979, s. 60 i n.

[65] Por. E. Plietzsch, rec. S. *Gudlaugsson, Gerard Ter Borch*, Kch. 14, 1961, s. 141 i n.

[66] O. Naumann (*Frans van Mieris the elder*, t. 1—2, Doornspijk 1983) wykorzystywał przy niektórych interpretacjach obrazów F. van Mierisa podręcznik gestyki Bulwera z 1644 r.; na temat tego podręcznika i jego wykorzystywania we współczesnych badaniach naukowych patrz: J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 154, nota 17.

[67] Ostatnio do zwolenników tej tezy dołączył również B. Haak, czemu daje świadectwo jego monumentalna książka — por. B. Haak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York 1984.

[68] Por. R. H. Fuchs, *Wegen der Nederlandse schilderkunst*, Utrecht 1978, s. 38; O. Naumann, op. cit., t. 1, s. 96.

[69] Por. H. J. Raupp, *Ansätze zu einer Theorie der Genremalarei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, ZK 46, 1983, s. 401—418.

[70] Por. J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968; R. H. Fuchs, rec. *Reconstructing Rembrandt's Ideals about Art*, Sim. 4, 1970, s. 54 i n.

[71] Por. M. Kitson, *Dutch History Painting, recenzja z wystawy w Rijksmuseum Amsterdam*, BM 123, 1981, s. 443 i n.

[72] Patrz rozważania o włoskich ocenach sztuki malarzy związku „Bent", a szcze-

gólnie o „pittura d'ambiente" i określeniu „cosa brutta ed oscena", oraz o poglądach A. Sacchi'ego w: G. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, The Hague 1952, s. 59 i n.; także J. Michałkowa, *Bamboccianti — krytyka i teoria sztuki wobec komicznego malarstwa rodzajowego*, [w:] *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 146 i n.

[73] Por. S. Donahue Kuretsky, *The Paintings of Jacob Ochtervelt*, Montclair 1979; P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete edition*, Oxford 1980; O. Naumann, op. cit.

[74] P. C. Sutton, op. cit., s. 41 i n. (rozdz. *De Hooch and the Tradition of Dutch Genre Painting: Iconographic Issues*) próbował jednak łączyć niektóre przedstawienia de Hoocha z tradycją „ukrytego" symbolizmu niezbyt szczęśliwie, co wytknął mu H. J. Raupp w recenzji z tej książki — por. OH 97, 1982, s. 258 i n.; o zainteresowaniach Suttòna ikonologicznymi interpretacjami obrazów mistrzów holenderskich świadczą także jego znakomite analizy malowideł J. Steena — por. P. C. Sutton, *Jan Steen. Comedy and Admonition, Bulletin*, Philadelphia Museum of Art 78, 1982/1983, s. 1—43.

[75] Z drugiej strony trudno się nie zgodzić z Naumannem, gdy stwierdza (s. 90), że chce tylko „...podkreślić, że istnieje wiele możliwych do zaakceptowania interpretacji takich obrazów. Możemy tylko spekulować [na temat] wiarygodnego zamiaru malarza i najbardziej prawdopodobnej interpretacji ówczesnego widza".

[76] Por. jego recenzję [w:] *Akt*, 1981, nr 3, s. 70 i n.

[77] Por. P. Hecht, rec. *Frans van Mieris (1635—1681) the Elder by Otto Naumann*, BM 125, 1983, s. 501 i n.

[78] Por. — B. Schnackenburg, *Das Bild des bäuerlichen Lebens bei Adrieen van Ostade*, i J. Muylle, *„Pier den Drol". Karel van Mander en Pieter Bruegel. Bijdrage tot de literaire receptie van P. Bruegelswerk ca. 1600*, [w:] *Wort und Bild...*, s. 30—42 i 137—144.

[79] Patrz: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, kat. wystawy Philadelphia Museum of Art 1984.

[80] *Masters of Seventeenth-Century...*, s. XIII i XXI.

[81] Autorem tego wstępu jest P. C. Sutton (s. XIX n.).

[82] Por. H. Miedema, *„Realism and comic mode..."*, s. 205 i n. (tu dalsze wskazówki bibliograficzne).

[83] Patrz: A. G. Ch. de Vries, *De Nederlandsche emblemata. Geschiedenis en bibliographie tot de achttiende eeuw*, Amsterdam 1899; J. Landwehr, *Emblem books in the Low Countries 1554—1949. A bibliography*, Utrecht 1970; P. J. H. Vermeeren, *De Emblemata van Cats*, [w:] *Aandacht voor Cats bij zijn 300ste sterfdag*, Zwolle 1962, s. 155 i n. i artykuł K. Portemana [w:] *Wort und Bild...*, s. 1 i n.

[84] S. Schama (*The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland*, Daedalus 108, 1979, s. 113 i n.) podkreślał specyficzną dwoistość w stylu i podejściu Holendrów do życia. Z jednej strony byli oni zwolennikami folgowania „mieszczańskiemu" epikureizmowi w jedzeniu i piciu, otaczania się przedmiotami zbytku, urządzania niemal rytualnych zbiorowych uroczystości i bankietów, zdobywania pieniędzy, władzy i autorytetu, szukania rozrywek na zwykłych jarmarkach i na, mniej lub bardziej, okazjonalnych przedstawieniach kamer retorycznych lub profesjonalnych teatrów, pasjonowania się postępami nauk i osiągnięciami literatury; z drugiej — cechowała ich surowość obyczajów, pobożność, wstrzemięźliwość, poczucie marności świata i życiowego powodzenia, wstręt do frywolności sztuki i zuchwałych bluźnierstw nauki.

[85] Por. H. Gardner, *The business of criticism*, London 1966, s. 133 i n.

[86] O ideach Lessinga patrz — J. Maurin Białostocka, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962.

[87] Niektóre aspekty refleksji metodologicznych Gombricha omawia L. Ettlinger, *Historia sztuki jako historia*, [w:] *Pojęcia, problemy...*, s. 443 i n.; patrz także — J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, passim.

[88] Por. H. Miedema, *Realism and comic mode...*, s. 205 i n., oraz artykuł J. Bruyna [w:] AB 54, 1972, s. 220 i n.

[89] Patrz: „Posłowie" J. Białostockiego, [w:] *Fromentin*, s. III i n.; Slive, *Realism...*, s. 469 i n.; A. Blankert, *General Introduction*, [w:] *Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, kat. wystawy National Gallery of Art Washington 1980, s. 15 i n.; patrz także: recenzja E. Gombricha z książki S. Alpers, op. cit., (nota 49). Ostatnio J. Białostocki zrewidował swoje stanowisko w artykule wymienionym w nocie 6.

[90] Por. J. O. Husly, *De eer der Hollandsche schilders verdeedigd...*, [w:] *Algemeen Magaziju van Wetenschap*, Konst en Smaak 1787, Th. 2, s. 341 i n.; C. Busken Huet, *Het land van Rembrandt*, t. 2, Haarlem 1884, s. 470 i n.

[91] Ibid., s. 485. Zob. też J. de Vries. *Over het Nationale at eigenaardige in onze Schilder en Teekenkunst*, [w:] *Radevoering bij hetverslag — in de Maatschoppij Felix Meritis*, Amsterdam 1841.

[92] *Gods, Saints and Heroes...*, s. 183.

[93] Por. G. Brom, *Schilderkunst...*, passim.

[94] Por. J. Bruyn, *Problemen bij grillen*, Proef. Tijdschrift van het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam 3, 1974, s. 82 i n.; H. Miedema, *Over het realisme in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, OH 89, 1975, s. 4 i n.

[95] Por. J. D. P. Warners, *Translatio-Imitatio-Aemulatio*, NT 49, 1956, s. 289—295 i NT 50, 1957, s. 82—88, 193—201; D. ten Berge, op. cit., s. 113 i n.

[96] Szerzej o tym eseju i jego wpływie patrz: J. A. Emmens, *Rembrandt...*, s. 8 i n.

[97] Por. G. Brom, *Schilderkunst...*, s. 239 i n.; W. A. Asselberg, *Vondel en de schilders van zijn tijd*, [w:] *Pen en Penseel*, specjalne wydanie Critisch Bulletin, Haga 1947, s. 212 i n.; nie są mi znane, niestety, uogólnienia zawarte w pracach: E. van de Velde, *Vondel en de plastische kunsten*, Gent 1930; J. H. Scholte, *Rembrandt en Vondel*, Den Haag 1946.

A MYTH OF REALISTIC AND ANTYLITERARY DUTCH ART IN 17TH CENTURY. BIRTH, RISE, DECLINE, REVIVAL

Summary

A traditional view on antyliterary character and total realism of „small masters" canvas has been revived during last 20 years in historiography of Dutch art. This opinion seemed to be discredited thanks to sensational results of many iconological studies, which have been carried out for 50 years. Recently however the results have helped to modify this traditional view which is replaced now by a statement of so called selective naturalism of Dutch painting. In the paper a critical presentation of scientists' views, responsible for the above revival, follows considerations on the origin and history of this opinion in scientific literature by many philosophers and scholars otherwise meritorious for art historiography of the Republic of United Provinces. A discussion presented in last passages of the paper treats the origins of such a long scientific ignorance concerning the existence of numerous verbal-graphic relations in the Dutch culture of „golden age". Three

principal reasons have been revealed: 1. lack of appropriate scientific methods in the past, surpassing traditional expertness and psychological aesthetics with its eidetic notion of pieces of art; 2. usage of the same criteria of criticism in case of Dutch canvas and Italian or French paintings, i.e. criteria descending from classical artistic principles, which demanded an idealistic representation of allegory and literary histories, contrary to a Dutch way of realistic representation, suggesting scenes from real Dutch life; 3. long-lasting influence of Hegelian interpretations of „small masters" canvas and nationalistic-folk explanation of the Dutch culture essence by Conrad Busken Huet, famous expert of Netherlands in the 19th century.